

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
NÍVEL DOUTORADO

Marcio Telles

**TEORIA ALEMÃ DAS MÍDIAS:  
mídia, história, cultura e técnica no território comunicacional alemão**

Porto Alegre

2019

MARCIO TELLES DA SILVEIRA

TEORIA ALEMÃ DAS MÍDIAS:

mídia, história, cultura e técnica no território comunicacional alemão

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Linha de Pesquisa: Cultura e Significação.

PORTO ALEGRE

2019

### CIP - Catalogação na Publicação

Telles, Marcio  
Teoria alemã das mídias: mídia, história, cultura e  
técnica no território comunicacional alemão / Marcio  
Telles. -- 2019.  
183 f.  
Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Teoria Alemã das Mídias. 2. Epistemologia da  
Comunicação. 3. Estudos de Mídia. 4. Arqueologia das  
Mídias. 5. Teoria da Comunicação. I. Silva, Alexandre  
Rocha da, orient. II. Título.

Marcio Telles da Silveira

**TEORIA ALEMÃ DAS MÍDIAS:  
mídia, história, cultura e técnica no território comunicacional alemão**

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Aprovado em 29 mar. 2019.

---

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS (orientador)

---

Prof. Dr. Luiz Claudio Martino – UnB

---

Prof. Dr. Rafael do Nascimento Grohmann – UFRJ

---

Prof. Dr. Gustavo Daudt Fischer – UNISINOS

---

Prof. Dr. Marcelo Ruschel Träsel – UFRGS

---

Prof. Dra. Miriam Rossini de Souza – UFRGS (suplente)

*Não fala de Maria / Maria lembra mar /  
Que lembra aquele dia / Que não é bom lembrar.  
(Chico Buarque)*

*À Dona Mariasinha (in memoriam),  
com todo amor que não cabe neste mundo.*

## AGRADECIMENTOS

É um clichê afirmar que a escrita de um trabalho acadêmico é um processo solitário. Sinto, porém, que este em particular foi escrito e reescrito por muitas mãos. Gostaria de agradecer a todos que o escreveram através de mim; a ausência dos encontros teria tornado qualquer escrita impossível. Com a infelicidade de faltar com alguém, agradeço:

Alexandre Rocha da Silva que, apesar dos percalços, manteve a paciência e deu o suporte e a confiança que eu necessitava para finalizar o trabalho. Suas contribuições foram valiosas não apenas para esta tese, mas também pelos últimos dez anos.

Jussi Parikka e Ryan Bishop, que me receberam na Winchester School of Art no inverno de 2017, assim como os colegas Christine Schranz, Mihaela Brebenel e Yiğit Soncul.

Natalia, Gareth e Bruno pelo ambiente acolhedor durante minha estadia em Winchester. E também Miguel, Shuna, Romano, Diego e Nati, amigos de décadas reencontrados no Velho Continente.

Aos colegas de GPESC dos últimos nove anos: André, Marcelo, Demétrio, Luiza, Bruno, Cássio, Luís Felipe, Mario, Alessandra, João, Caio, Camila, Felipe, Giovanna, Guilherme, Jacque, Renata e Lennon.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, sobretudo as professoras Suely Fragoso e Miriam Rossini pelas conversas, conselhos e debates teóricos indispensáveis para esta tese. Agradeço também a Rudimar Baldissera e Nísia Martins do Rosário pelo suporte acadêmico e os auxílios financeiros concedidos. E à Lúcia, pela paciência.

À Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, que pude chamar de “casa” pelos últimos treze anos. A todos aqueles que eu conheci; com quem convivi e que, mais tarde, pude educar.

Aos colegas de GPEP e APPH, sobretudo Fernando Silva e Silva e Caroline Silveira, pelas conversas filosóficas embriagadas e as muito necessárias aulas de francês e inglês.

Aos sócios e parceiros de BOOM: Buzz, Floco, Mathi e Karla. E Karlos, o barman do melhor gin tônica da noite portoalegrense.

Aos demais “cobrões” Tony, Jorge, Bruno e Tiago.

Aos parceiros e colegas acadêmicos que a tese me trouxe: Liraúcio Girardi Jr, Tiago Salgado, Carlos D’Andrea, Rodrigo Miranda Barbosa e Domenico Fiormente.

À banca: Luiz C. Martino, Rafael Grohmann, Marcelo Träsel e Gustavo Fischer.

Aos demais colegas de E-Compós: Marco Roxo, Thaianne Oliveira e Igor Sacramento.

À minha família: Mãe, Pai, Doca, Fran, Deca e Vó (in memoriam).

À minha segunda família: Dóris e Francisco.

Mais que tudo, à Luiza Carolina dos Santos, minha companheira de vida, pela ajuda na finalização deste trabalho até o último minuto, pelo importante apoio durante os nossos períodos no exterior e pelas discussões acadêmicas sem hora para acontecer. Não conseguiria ter feito nada sem teu precioso suporte. O fim do meu doutorado é uma conquista nossa, assim como será a conclusão do teu.

Por fim, à CAPES, pela bolsa concedida durante todo o período de doutoramento e também pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (nº 88881.132816/2016-01).

*It is one of my most deeply held beliefs that it is not the task of books to produce unnecessary hope. On the contrary, I think it is the job of books to make things even worse than they are. (KITTLER; ARMITAGE, 2006).*

## RESUMO

Apresenta-se uma discussão sobre o território comunicacional da Teoria Alemã das Mídias (TAM). Um território comunicacional agencia os elementos em dispersão e possibilita a emergência de um discurso específico. O território comunicacional da TAM é mapeado a fim de discutir seus pressupostos teóricos e seus limites epistemológicos. O processo de mapeamento passa pela discussão detalhada de como as palavras mídia, história, cultura e técnica são agenciadas dentro dos textos teóricos da TAM. Algumas dessas palavras são axiomáticas ao pensamento germânico (caso de mídia); outra é um construto empregado no ato de diferenciação da abordagem (história); as demais se utilizam da intraduzibilidade dos termos para a moldura exploratória da teoria (cultura e técnica). As quatro palavras apontam os três blocos de análise: Estudos de Mídia (mídia), Arqueologia das Mídias (história) e *Kulturtechniken* (cultura e técnica). Como hipótese, afirma-se que problemas, soluções, metodologias e pressupostos teóricos encontrados dispersos em vários autores identificados com a TAM não são fortuitos, mas expressões produtivas do agenciamento constituído ao redor dessas palavras, que funcionariam como atratores teóricos dentro de um espaço topológico. Através do mapeamento e das traduções, torna-se possível engajar-se com a profundidade teórica e epistemológica proposta pela TAM e seus autores, em conceitos como “mídia”, “redes discursivas”, “sistemas de transcrição”, “técnicas” e “tecnologias culturais”, dentre outros. Após a des-escrita da TAM e sua abertura para exploração e descrição, propõe-se a escrita de algumas traduções que sejam capazes de preservar a dimensão teórica na transposição dos conceitos alemães para o território brasileiro. Igualmente, são propostos parâmetros para a reescrita da Teoria Alemã das Mídias através de uma maior consciência a respeito de suas discussões teóricas, suas ferramentas metodológicas e seus limites epistemológicos. Ao demonstrar como as conclusões teóricas dos autores identificados com a TAM são dependentes de compreensões ancoradas no território comunicacional germânico, qualifica-se a recepção dos textos alemães no Brasil. Após este exercício experimental, propõe-se a geocomunicologia como a possibilidade de estudo de qualquer território do pensamento comunicacional.

**Palavras-Chave:** Teoria Alemã das Mídias. Epistemologia da Comunicação. Estudos de Mídia. Arqueologia das Mídias. Teoria da Comunicação.



## ABSTRACT

This dissertation presents a discussion on the communicational territory of German Media Theory (GMT). A communicational territory assembles dispersed discursive elements and enables the emergence of a specific discourse. GMT's communicational territory is mapped to discuss its theoretical assumptions and its epistemological boundaries. The charting process goes through the detailed discussion of how the words media, history, culture and technique works within GMT's texts. Some of these words are axiomatic to Germanic thinking (media); others are deployed to develop a specific approach (history); while others explore the limits of its translations by framing theory (culture and technique). These four words point to three blocks of inquiry: Media Studies (media), Media Archaeology (history) and Kulturtechniken (culture and technique). As a hypothesis, the dissertation states that problems, solutions, methodologies and theoretical assumptions scattered through various authors within the GMT tradition are not random or even a common discourse; instead, they are productive expressions of the discourse network built around these words. Through charting and translations, it would be possible to engage with GMT's theoretical and epistemological depths in concepts such as "media", "discourse networks", "transcription systems", "cultural techniques" and "cultural technologies", among many others. After unwriting the GMT, it should remain open for exploration and further description. This opening could help in translations that can preserve the theoretical dimension rendering German concepts into Brazilian's communicational territory. Likewise, the dissertation proposes parameters for rewriting the German Theory of Media with a greater awareness of its theoretical discussions, methodological tools and epistemological boundaries. After showing how theoretical discussions reckons on understandings anchored in German's communicational territory, Brazilians shall be capable of better understanding these texts.

**Keywords:** German Media Theory. Discourse Networks. Media Studies. Communication Theory. Media Archaeology.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO À TEORIA ALEMÃ DAS MÍDIAS</b> .....	10
<b>2 GEOCOMUNICOLOGIA: INVESTIGANDO TERRITÓRIOS COMUNICACIONAIS</b> .....	36
2.1 COMUNICAÇÃO E COMUNHÃO .....	37
2.2 LÍNGUA E REALIDADE.....	40
2.3 GEOFILOSOFIA E IMAGEM DO PENSAMENTO .....	45
2.4 TEORIA E PRÁTICA TEÓRICA .....	49
<b>3 MÍDIA</b> .....	52
3.1 A DISTINÇÃO <i>MEDIUM</i> /FORMA COMO INTERNA AO CONCEITO DE MÍDIA.....	55
3.2 “A MÍDIA DETERMINA NOSSA SITUAÇÃO”: KITTLER E AS REDES DISCURSIVAS.....	61
3.3 “AS MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO”: GUMBRECHT E O CAMPO NÃO-HERMENÊUTICO .....	72
3.4 “UMA GEOLOGIA DAS MÍDIAS”: PARIKKA E OS ESTRATOS .....	78
3.5 MEDIUM, MÍDIA, MEDIALIDADE: DES/RE/ESCREVENDO OS ESTUDOS DE MÍDIA .....	85
<b>4 HISTÓRIA</b> .....	88
4.1 “A HISTÓRIA É APENAS UM JOGO”: FLUSSER E A PÓS-HISTÓRIA.....	91
4.2 “NOSSO AMPLO PRESENTE”: GUMBRECHT, A DESTEMPORALIZAÇÃO E A CRISE DO FUTURO .....	97
4.3 “DEVOLVER A UM PASSADO ESPECÍFICO SEU PRÓPRIO FUTURO”: AS POLÍTICAS DO ARQUIVO EM ELSAESSER.....	102
4.4 “SE EXISTE SENSO DE REALIDADE, TEM DE HAVER SENSO DE POSSIBILIDADE”: VARIANTOLOGIA E IMAGINAÇÃO EM ZIELINSKI E KLUITENBERG..	106
4.5 DA HISTORIOGRAFIA À ARQUEOGRAFIA: ERNST E A EQUIPRIMORDIALIDADE .....	110
4.6 ARQUEOLOGIA COMO PÓS-HISTÓRIA: DES/RE/ESCREVENDO A ARQUEOLOGIA DAS MÍDIAS .....	115
<b>5 CULTURA E TÉCNICA</b> .....	122
5.1 TÉCNICAS CULTURAIS, TÉCNICAS DE CULTIVO OU TECNOLOGIAS DA CULTURA?.....	129
<b>5.1.1 Kultur</b> .....	131
<b>5.1.2 Technik</b> .....	137

5.2	“EXPULSAR O HUMANO DAS HUMANIDADES”: KITTLER E A UNIVERSIDADE .....	147
5.3	“O MAPA É O TERRITÓRIO”: DES/RE/ESCREVENDO AS TÉCNICAS CULTURAS .....	159
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>164</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>172</b>

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é investigar o território comunicacional que agencia os elementos em dispersão – sobretudo os conceitos – que produzem a Teoria Alemã das Mídias (doravante TAM). Visa, portanto, desnaturalizar os conceitos e os pressupostos teórico-epistemológicos que os autores inseridos nesta tradição tomam por evidentes e cujo conhecimento se faz necessário para a participação neste debate teórico específico. A falta de compreensão a respeito destas nuances trunca a recepção dos textos, pois desloca um campo semântico específico para territórios comunicacionais distintos. O que os autores da TAM compreendem quando falam em mídia, história, cultura e técnica é diferente do que nós, brasileiros, compreendemos quando ouvimos (e falamos) de mídia, história, cultura e técnica.

É verdade que muitos dos autores estudados nesta tese negam a existência de uma “tradição alemã” particular sobre as teorias de mídia, pressupondo participarem de um diálogo universal. Todavia, só é possível entender em profundidade a “Teoria Alemã das Mídias” caso se compreenda não apenas os debates e o contexto intelectual de referência, mas, sobretudo, como algumas palavras-chave possuem significados característicos e distintos de seus significados em outros territórios comunicacionais. A dispensabilidade de ter que “checar as bases” para que um diálogo aconteça é a indicação da existência de um chão comunicacional comum, familiar para o iniciado. Ao mesmo tempo, esse chão comum pode se tornar opaco ou mesmo incompreensível para aqueles que não compartilham da mesma situação.

Em outras palavras, estou apontando a existência de problemas comunicacionais nos processos tanto de produção quanto de recepção de teorias a respeito das Mídias. Por isso, almejo explorar o território comunicacional das discussões teóricas sobre mídia nos seus últimos desenvolvimentos na Alemanha, distinguindo o uso das palavras-chave que colocam em funcionamento a maquinaria conceitual e teórica identificada como Teoria Alemã das Mídias. Relaciono linhas de autores da TAM às palavras-chave: mídia (Estudos de Mídia), história (Arqueologia das Mídias), cultura e técnica (*Kulturtechniken*<sup>1</sup>). Essas palavras não são agenciadas da mesma maneira nos três casos: enquanto a especificidade de mídia é anterior à produção dos Estudos de Mídia, história é ativamente usada como uma construção para distinguir a Arqueologia das Mídias de suas concorrentes, enquanto as ambiguidades de

---

<sup>1</sup> Intuitivamente, “Técnicas Culturais”. Como a tradução de conceitos atentando para a dimensão epistemológica é importante para este trabalho, utilizei o termo em alemão até exaurir as possibilidades de tradução no subcapítulo 5.1.

cultura e a intraduzibilidade de *Technik* (técnica e tecnologia) são exploradas para descrever as especificidades da abordagem técnico-cultural.

Dito isto, o esforço é: 1) pelo mapeamento exploratório do território do pensamento comunicacional concernente à Teoria Alemã das Mídias; 2) pela apresentação, descrição e problematização dos questionamentos teóricos das três linhas da TAM a partir de seus próprios pressupostos; 3) pela proposição de um *geocomunicologia* como ferramenta para a investigação de diversos territórios comunicacionais, incluindo como metodologia de tradução conceitual; 4) pela construção de elementos conceituais e teóricos a partir da TAM que possam servir de proposta para futuras empreitadas analíticas.

Tais objetivos necessitam de elucidações.

## 1 INTRODUÇÃO À TEORIA ALEMÃ DAS MÍDIAS

*You do not need a degree in German Cultural Studies to recognize this as another instance of the well-known ambiguity that informs the perception of Germany. Germany is das Land der Dichter und Denker, the land of poets and philosophers with their reputation for profundity and occasionally nebulous complexity [...] But it is also the land of engineers and technicians with their no less established reputation for efficiency, reliability and near-fanatical dedication to machines – the land of Mercedes, Zeiss optics, and VHF-equipped blitzkrieg tacticians. And precisely this mix of high theory and high tech, Hegel and Mercedes, Goethe and Guderian, appears to be at work both in the theory and the anglophone reception of [German Media Theory].*

(WINTHROP-YOUNG, 2011a, p. 7).

No nível mais geral, a Teoria Alemã das Mídias propõe um tipo de investigação a respeito das condições de possibilidade de uma (materialidade de) mídia específica. Nas três vertentes que interessam a este trabalho, a TAM compreende que as mídias que emergem dentro de situações particulares têm consequências, muitas vezes imperceptíveis, em como o mundo é percebido e habitado e sobre aquilo que é possível comunicar em cada época (Estudos de Mídia). Consequentemente, entende que essas mesmas situações são fruto e consequência de experiências contingentes a um período de tempo (Arqueologia das Mídias). Por último, percebe que os próprios processos de subjetivação são a consequência do engajamento dos humanos com as mídias, da mesma maneira que visões de mundo são inseparáveis de suas medialidades (*Kulturtechniken*).

Não obstante a existência de departamentos de Estudos de Mídia [*Medienwissenschaft/en*] e da identificação de alguns dos autores investigados neste estudo

com perspectivas intituladas *Medientheorie*<sup>2</sup> e *Medienphilosophie*<sup>3</sup> – respectivamente, teoria e filosofia das mídias – a academia alemã aloca em faculdades diferentes, às vezes até antagônicas, os departamentos de Mídia e de Comunicação. Em 2007, o Conselho Alemão de Ciência e Humanidades (Wissenschaftsrat) reportou que os estudos de Filme e TV (*Film- und Fernsehwissenschaften*), Jornalismo, Publicidade e Comunicação (*Publizistik und Kommunikationswissenschaft*) lidavam com uma base sólida de assuntos e métodos e, portanto, estavam qualificados para serem ensinados no bacharelado (graduação). Já as *Kulturwissenschaftliche Medialitätsforschung* [Pesquisa de medialidade e ciências da cultura], por possuírem uma base interdisciplinar, foram consideradas exclusivas dos diplomas de pós-graduação (PIAS, 2016; WISSENSCHAFTSRAT, 2007).

Isto ilustra as duas linhas de pensamento a respeito de mídias na Alemanha. A primeira delas é muito parecida com o que conhecemos enquanto Ciência da Comunicação no Brasil. A segunda advém das faculdades de Humanidades e não dos Institutos de Ciências Sociais Aplicadas, tendo origem nos estudos de cinema (*Filmwissenschaft*), de teatro (*Theaterwissenschaft*), na germanística (*Germanistik*) e na literatura comparada (*Komparatistik*). A diferença não é apenas de tradição, mas também no foco e no objetivo final dos cursos: enquanto a primeira linha forma profissionais para atuarem nos meios de comunicação, a segunda forma os estudiosos (“humanistas”) destes meios. Para a primeira, as mídias são instrumentais, um *meio* para os fins dos processos comunicacionais; para a segunda, as mídias são o ponto de *início* de toda investigação teórica.

Portanto, o desafio é entender o pensamento teórico alemão das mídias em relação a si próprio e ao ambiente ou à situação em que é gestado e, ao mesmo tempo, pensar as diferenças entre aquela situação e suas características e a nossa. Parte desse tipo de empreendimento e abordagem não é inédito nas teorias de mídia. O foco nos conceitos e em sua dimensão semântica, assim como o posicionamento desses como subsidiários epistêmicos já foi o foco de análises de autores tão diversos quanto Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Vilém Flusser, Michel Foucault e Raymond Williams. Terei um pouco a dizer sobre cada um deles. Já a “desconstrução” da situação de emergência de certas teorias de mídia foi recentemente proposta na coletânea *Media Theory in Japan*, organizada pelos canadenses Marc Steinberg e Alexander Zahlten (2017). Todavia, o seu objeto – teorias *japonesas* – acaba replicando um tipo bastante comum de Orientalismo, aquele que toma o Outro como exótico e invertido ao Ocidente (“teoria da mídia *no Japão*”). Parece-me um projeto mais interessante

---

<sup>2</sup> Mais raro, todavia. Já abordarei a questão do problema de “teoria” no contexto alemão.

<sup>3</sup> Sobretudo Sybil Krämer.

de crítica pós-colonial submeter teorias que se propõem universais como as Ocidentais ao mesmo tipo de investigação, a fim de apresentá-las como sendo tão localizadas quanto as exóticas teorias do “Sul Global”.

Sem enganos, o presente trabalho não é uma investigação das questões sociopolíticas da Alemanha nem um discurso a respeito da “excepcionalidade” do modelo universitário germânico. Ainda assim, não deixarei de tocar em algumas dessas questões, como a relação entre a fragmentação dos estados alemães pré-Unificação e o significado de *Kultur*; a recepção conturbada do trabalho de Kittler nos anos 1980 e a reestruturação dos cursos de Humanas nas décadas seguintes. Não se trata, porém, de uma espécie de “sociogênese” (ELIAS, 1990) dos conceitos teóricos, mas sim de uma investigação da “rede discursiva” que agencia os conceitos e seus discursos dentro de um dado território menos limitado por fronteiras geográficas e mais por bordas intelectuais. Desse ponto de vista, alterações socioeconômicas e culturais só são interessantes se sua produção for capaz de retroalimentar o mesmo sistema, seja na produção dos próprios livros, ou de relatórios, resenhas e demais paratextos. Como na genealogia nietzschiana (e foucaultiana, diga-se de passagem), o interesse não é na busca por origens, mas na investigação das condições e das possibilidades de produção. Portanto, a “situação” que produz a TAM é de interesse apenas no limite em que seja possível traçar interações concretas entre a constelação de textos estudados.

Nesse sentido, é preciso notar que alguns autores atribuem o caráter “excepcional” dos Estudos de Mídia na Alemanha à existência de faculdades exclusivas alocadas nos departamentos de Ciências Humanas<sup>4</sup>, considerada por eles como uma situação única no mundo. Todavia, o desenvolvimento de departamentos para os Estudos de Mídia na Alemanha ao longo dos anos 1990, normalmente alocados junto de Cinema (*Film*), Fotografia, Teatro e/ou Música, não é pioneiro, tampouco tardio, em comparação com outros países. Hoje existem tanto departamentos quanto bacharelados de Estudos de Mídia ao redor do mundo, ao menos no nome: inclusive no Brasil, como o exemplo do curso de graduação da Universidade Federal Fluminense.

O que há de fato de inédito na constituição do campo na Alemanha, e o que precisa ser levado em conta, é a estranha falta de relação entre Estudos de Mídia e Estudos em Comunicação. Esse suposto antagonismo entre o que nós chamamos de Ciências Humanas, de um lado, e Ciências Sociais, de outro, está no horizonte da preocupação de Friedrich Kittler (1943-2011) em propor um modelo substituto aos estudos humanísticos capaz de incluir

---

<sup>4</sup> Na fala de Hans Ulrich Gumbrecht: “What is self-evident here, is absent elsewhere. We don't find media studies faculties in other countries. This is a fact” (apud LOVINK, 2009, on-line).



dimensões técnicas e tecnológicas. Também está na raiz da tendência da TAM evitar analisar as dimensões econômicas e políticas dos agentes mediáticos, contando uma história das mídias independente dos agentes humanos<sup>5</sup>. Mais do que exemplo de um suposto “estruturalismo *hardcore*” que dispensaria os humanos, esta é uma maneira de contrapor-se, na ecologia das teorias de mídia na Alemanha, ao domínio dos teóricos da Escola de Frankfurt – a quem, aliás, Friedrich Kittler reserva o desagradável apelido de “filósofos hobbystas” (KITTLER, 2006, p. 263; citado em WINTHROP-YOUNG, 2011b, p. 85). A meu ver, essa relação antagônica é, afinal, o *Sonderweg*<sup>6</sup> dos Estudos de Mídia germânicos – uma expressão, aliás, carregada de um nefasto passado político, utilizada pelos próprios teóricos de mídia e seus epígonos quando desejam explicitar o ineditismo de sua abordagem (vide LOVINK, 2009).

Outra consequência direta é a dilatação do conceito de mídia de forma que uma gama imensa de objetos possa ser estudado enquanto mídia<sup>7</sup>, não limitando-se aos consagrados suportes habituais da tradição administrativa. Como se verá, estes mesmos objetos de comunicação de massa nem sempre são os preferidos dos estudiosos da TAM. Um efeito disto é que nem todo estudo, filosofia e teoria alemã sobre Mídia são, *mutatis mutandis*, estudos, filosofias e teorias sobre Comunicação. É preciso manter isso em vista, considerando a tradição brasileira de pensar as mídias através de seus aspectos *comunicacionais* e não – como os alemães – a partir de suas posições *mediais* dentro de sistema complexos de relações. Siegert (2013) aponta que o termo *Medien* não identifica um foco definido de objetos, mas uma moldura de referência para a investigação dentro das Humanidades, um ponto de vista apoiado por Claus Pias (2016): os Estudos de Mídia seriam uma abordagem capaz de “problematizar” diversas disciplinas das Humanidades (e, no caso brasileiro, Sociais Aplicadas). A análise de mídia e literatura que emergiu dos anos 1980 não tinha a intenção de competir com estudos sobre cinema, televisão ou computação, focando-se exclusivamente na literatura e em textos escritos “a fim de explorar novas histórias da mente, da alma e dos sentidos” (SIEGERT, 2013, p. 49, tradução minha).

Este conjunto “ecológico” da situação em que emerge a TAM coloca questionamentos inclusive quanto a seu título. Como observa Bernhard Siegert (1958-), a disciplina careceu – e ainda carece – de um nome comum: o próprio Kittler, como fica claro no nome do instituto

<sup>5</sup> Há exceções, como Siegfried Zielinski e os “grandes homens” (quase sempre cientistas e militares) de Kittler.

<sup>6</sup> Excepcionalismo, literalmente “caminho especial”.

<sup>7</sup> Dou uma lista de exemplos retirados de diversos estudos em 3.1.

que fundou em Berlim, preferia *Kulturwissenschaften*<sup>8</sup>. Alguns dos termos sugeridos nos anos 1980 foram *Medienanalyse*<sup>9</sup>, *Literatur- und Medienanalyse*<sup>10</sup> e *Mediendiskursanalyse*<sup>11</sup>, a recorrência do termo análise apontando para uma dívida tanto com Foucault quanto com Lacan e Freud (WINTHROP-YOUNG, 2018, p. 199; SIEGERT, 2013, p. 49). O único consenso parecia ser que “Definitivamente não é ‘*media theory*’” (SIEGERT, 2013, p. 49): o ranço com a palavra teoria sendo um suposto aceno a Martin Heidegger (WINTHROP-YOUNG, 2018). Isso não é sem um bocado de ironia, já que o próprio Heidegger inicia sua discussão a respeito de teoria afirmando como as palavras gregas teoria (*theorien*) e teatro (*theatron*) possuem o mesmo radical comum: *thea/theates*, algo para ser visto por alguém. Com um pouco de esforço, seria possível afirmar que a própria teoria é uma mídia – mediadora entre ideias abstratas – e submetê-la às mesmas investigações mediológicas que caracterizam a TAM. Neste sentido, a “Teoria” Alemã das Mídias seria também uma proposta metateórica para a desconstrução de discursos acadêmicos, pensando os mesmos discursos como *efeito* das técnicas e suas tecnologias de mediação.

Apesar dessas particularidades, há algumas ideias a respeito de comunicação dentro da TAM. Ficando apenas no exemplo da estrela mais vistosa da Teoria Alemã da Mídia, Friedrich Kittler, as duas teorias da comunicação com que trabalha não são originais. Por um lado, inspirando-se em Michel Foucault, Kittler tende a equacionar “comunicação” a “pensamento”, afirmando que o horizonte de tudo aquilo que pode ser pensado em uma época equivale ao horizonte do comunicável. Por outro, guiado por Claude Shannon, Kittler apresenta os processos comunicacionais como troca de informação em sistemas cibernéticos, onde os humanos são inseridos como relés, o conteúdo simbólico é reduzido a sinais de impulsos elétricos e o foco analítico recai sobre o canal. No melhor dos casos, a teoria da comunicação kittleriana é uma história do conhecimento; no pior, um resquício da Guerra Fria.

Todavia, ainda que essas ideias sobre comunicação sejam muito dispersas para se constituírem enquanto uma teoria lapidada, a característica comum ao pensamento mídiocomunicacional germânico desde Kittler é sua definição *a partir* do canal e sua materialidade – a percepção de que “todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se” (FELINTO, 2001, p. 3). Assumindo a mesma redução da comunicação à teoria da *informação* de Shannon, nós, brasileiros, nos preocupamos muito em quem diz (os

---

<sup>8</sup> Ciências da Cultura.

<sup>9</sup> Análise de Mídia.

<sup>10</sup> Análise da Mídia e da Literatura.

<sup>11</sup> Análise do discurso das mídias, ou midiático.

comunicadores) e quem ouve (o público), deixando pouco lugar para o escrutínio material dos canais *strictu sensu*. Entre crítica ideológica e da recepção, entre opinião pública e experiências comunicacionais e estéticas, os canais por onde passam tais processos comunicacionais foram deixados de lado, reduzidos quiçá a algumas notas de rodapé de McLuhan, com ênfase em seus contextos sociais mais do que tecnológicos<sup>12</sup>. Ao tomar o canal – a mídia – como foco primário de análise, o perigo é sempre soar “tecnodeterminista”, algo que, no senso comum, é “altamente suspeito, se não moralmente depravado”, como brinca Winthrop-Young (2011a, p. 14, tradução minha).

Outra consequência prática dessa sustentação teórica reflete-se no ramo historiográfico (eles preferirão *arqueográfico*) da TAM, a Arqueologia das Mídias. Muitas vezes, a historicização dos meios tem sido feita independente de uma reflexão a respeito das mudanças históricas nos processos comunicacionais e no conceito de Comunicação. Como observa Martino,

[a]creditamos que a comunicação é um tipo de ‘continente’ inalterável, e que ‘somente’ os meios e os conteúdos [...] mudam, quando na realidade seria preciso admitir que a própria comunicação está sujeita a transformações significativas ao longo do tempo (MARTINO, 2017, p. 126).

As deficiências desse pensamento são evidentes: as mídias são “históricas” por que são objetos materiais concretos com os quais lidamos no dia-a-dia e, portanto, vemos mudando. A comunicação, ao contrário, é um processo incorpóreo que *se dá* nos corpos, mas ao qual não temos acesso como um absoluto. Como é igualmente dependente de uma dimensão experimental e pragmática, o problema é que a comunicação sempre desaparece no momento em que acontece e, por isso mesmo, é de difícil apreensão histórica. Como consequência, o meio é mais fácil de ser pensado historicamente do que qualquer processo que fuja à redução cibernética da teoria de Shannon em protocolos que guiam a ação. A necessidade de pensar essa dimensão comunicacional, de “comunicacionalizar” os estudos arqueológicos de mídia, é algo que, acredito, tem faltado não apenas à recepção brasileira, mas às próprias investigações alemãs.

Vistas as assimetrias dos projetos, as peculiaridades das situações de emergência das epistemologias e a distância dos objetivos, é correto dizer que aquilo que se entende no Brasil como “teorias de mídias alemãs” (MÜLLER, 2009), ora no plural, ora no singular, e nos países anglófonos como *German Media Theory* (GMT), sempre no singular, é uma construção

---

<sup>12</sup> Nos últimos anos, a monografia de Irene Machado (2014) a respeito de McLuhan, *Vieses da Comunicação* e o volume escrito a muitas mãos *Semiótica crítica e as materialidades da comunicação* (SILVA et al, 2019), vêm avançando contra essa tendência. Todavia, para continuar meu argumento, ambos são reações à ênfase nas “materialidades da comunicação” (os canais) proposta a partir da recepção dos autores alemães entre nós.

externa ao ambiente acadêmico germânico. Segundo Winthrop-Young (2011a, p. 14), o primeiro estrangeiro a recomendar “German Media Theory” para audiências não-germanófonas foi o teórico holandês Geert Lovink, quando afirmou que uma teoria da mídia única no mundo havia surgido nos países de língua alemã durante os anos 1980, influenciada pelo pós-estruturalismo, pela teoria sistêmica e pelo cognitivismo – associados, respectivamente, a Kittler, Niklas Luhmann (1927-1998) e Siegfried Schmidt (1940-). Curiosamente, observa Winthrop-Young (2011a), apenas Schmidt e o cognitivismo possuíam relações diretas com os estudos de mídia norte-americanos. Talvez exatamente por isso, Schmidt não tenha entrado para o rol de “teóricos alemães de mídia”: sua abordagem não era exótica o bastante.

Da mesma maneira que a produção de alguns *outsiders* canadenses tornou-se uma “Escola de Toronto” e sinônimo de uma abordagem teórica supostamente aglutinada por fronteiras nacionais, nomeada a partir do olhar estrangeiro (WINTHROP-YOUNG, 2011a), a Teoria Alemã da Mídia é reconhecidamente um construto dos revisores e tradutores anglófonos, o que, para alguns autores alemães, desfigura propostas teóricas distintas (GEOGHEGAN, 2013; SPRENGER, 2016). *German Media Theory* é ao mesmo tempo menor que *Medienwissenschaft* [Estudos de mídia; literalmente “ciência dos media”] (SPRENGER, 2016, p. 85) e maior, pois muitos dos autores rotulados nos países anglófonos de TAM identificam-se com a perspectiva chamada na Alemanha de *Kulturtechniken*<sup>13</sup>. Da mesma maneira, outro grupo de autores identificados com a TAM é a *Medienarchäologie* ou *Archäologie der Medien*, mais conhecido pelo cognome inglês de *Media Archaeology* [Arqueologia das mídias]. Dependendo do autor, eles declararão ou negarão filiação. De toda maneira, eu considero Estudos de Mídia, Arqueologia das Mídias e *Kulturtechniken* como subsumidas dentro do que estou chamando de Teoria Alemã das Mídias.

A minha proposta, neste trabalho, é estudar justamente esse construto: a Teoria da Mídia Alemã pode não existir na Alemanha (como acusa com mais força SPRENGER, 2016), mas ela existe nos Estados Unidos, na Inglaterra e no Brasil, como algo mais ou menos reconhecido e reconhecível, em torno de um rol de autores mais ou menos comum, talvez mesmo com elementos suficientes para considerá-la um “colégio invisível”. Há uma identidade em jogo: sabemos o tipo de análise que será empregada quando nos depararmos com uma proposta que se anuncia a partir dos teóricos alemães da mídia. Logo, a extensa produção bibliográfica (resenhas, prefácios, críticas e ensaios) dos principais disseminadores

---

<sup>13</sup> Literalmente, algo como Técnicas e Tecnologias da Cultura. Cf. capítulo 5 para uma discussão aprofundada da abordagem.

e tradutores nos países anglófonos e no Brasil também servirão de base para o estudo aqui desenvolvido.

## I

Se a Teoria Alemã das Mídias é uma fabulação, precisamos compreender pragmaticamente que invenção é esta e qual a sua produtividade. Um primeiro caso é elegeer quais autores serão considerados dentro dessa tradição e quais não: não é possível, nem desejável, afirmar que tudo aquilo que é produzido teoricamente na Alemanha possa ser chamado de TAM. Não obstante, existe um núcleo duro de pressuposições teóricas e algumas hipóteses auxiliares que ajudam a identificar a abordagem. Interessa-me, sobretudo, pensar a dimensão comunicacional desses pressupostos teóricos. Portanto, assumo que os textos da TAM são também uma forma comunicacional – um texto teórico é um formato literário que atende a regras particulares de elaboração em vistas a um público instruído –, ao mesmo tempo em que compreendo a não-universalidade de seu conteúdo ao assinalar a localização geográfica, histórica e material dessa forma comunicacional.

A hipótese de fundo, que será debatida no capítulo dois, é que certas palavras-chave<sup>14</sup> e suas “formações de sentido” servem como *atratores*, elementos dispersos em um espaço topológico na direção dos quais um território comunicacional tende a evoluir. No caso específico da TAM, o território é desenhado a partir do conjunto de hipóteses e suposições que orbitam em direção a, e a partir de, quatro palavras-chave dispersas em seu espaço: *mídia*, *história*, *cultura* e *técnica*. A profundidade semântica delas é perfeitamente clara para os estudiosos alemães, mas não é possível dizer que reportem da mesma maneira ao entendimento comum do leitor brasileiro, como já referimos anteriormente. Dentre elas, o exemplo mais bem documentado de diferença semântica entre os territórios comunicacionais alemão e brasileiro é *cultura*. Norbert Elias (1990) repara que o alemão *Kultur* e o francês/inglês/português *Civilisation*, mesmo aparentando opostos, guardam entre si alguns núcleos de semelhança, dependendo da ênfase às características abstratas a que se referem. O exemplo mais notório dessa bagunça semântica é o título da obra de Sigmund Freud (2010a), *O Mal-Estar na Civilização*, originalmente *Das Unbehagen in der Kultur* (grifo meu). Então, quando os alemães falam em *Kulturtechniken* eles não estão falando apenas dos processos

---

<sup>14</sup> Tomo “palavra-chave” como conceito principalmente de Raymond Williams (2015), mas debato como outros pensadores também lançam luzes sobre elas como, por exemplo, Alexis de Tocqueville (2010).

pelos quais objetos culturais são produzidos – o que poderíamos chamar de técnicas artísticas – mas também das técnicas pedagógicas através das quais um indivíduo se torna cultivado ou, em bom português, civilizado.

Sendo as quatro palavras-chave abstratas – inclusive “mídia”, vista a quantidade de coisas a que ela pode se referir – os falantes que as empregam tendem a selecionar alguns atributos das coisas às quais correspondem em detrimento de outros. Para os teóricos alemães, os modos como empregam mídia e história são absolutamente claras. A maneira como esses termos são tomados por naturais, assim como as valorações que ocultam e o que é tido como implícito quando cada uma das palavras é invocada torna difícil transpô-las a um estrangeiro. Por outro lado, as formas como os termos cultura e técnica são empregados pelos teóricos alemães causam ruídos em seu próprio meio, “balcanizando” autores em guetos diferentes, entre aqueles que privilegiam o lado *Kultur* e aqueles que preferem *Technik*. Às vezes, até os membros dessas comunidades menores divergem internamente, dado que as duas palavras servem de valise para muitos entendimentos díspares. Todavia, são justamente essas diferenças e suas interações que produzem a abordagem técnico-cultural. De qualquer maneira, para aqueles que se sentem em casa em um território comunicacional específico, é difícil compreender o que há de único na sua maneira de comunicar-se. Em uma metáfora útil que voltarei a citar, qualquer comunicante engajado em seu território natural age como os peixes de McLuhan (apud LOGAN, 2011, p. 5), que não entendem nada a respeito da água que habitam, se é que são capazes de notar sua existência.

Essas quatro palavras apontarão para os três blocos deste trabalho, seguindo uma divisão mais ou menos geracional, a partir da periodização proposta por Pias (2016). No primeiro bloco, *Estudos de Mídia*, o foco é na palavra-chave *mídia*. Quando lecionei por dois semestres de estágio docência a disciplina de Filosofia da Comunicação na UFRGS, dediquei várias aulas a autores alemães específicos, como Vilém Flusser (1920-1991), Hans Ulrich Gumbrecht (1948-), Friedrich Kittler e um panorama geral sobre Arqueologia das Mídias. Em uma dessas aulas, ao explicar que o conceito de “mídia” em Gumbrecht sustentava-se no conceito aristotélico de *medium* – mídia como a instância entre aquilo que é percebido e aquele que percebe (cf. BASTOS, 2012; SEITER, 2015) –, notei que esse mesmo conceito continha a distinção entre fundo e figura celeberrimamente operada como uma ferramenta metodológica por Marshall McLuhan (cf. LOGAN, 2011). Essa se provou uma boa chave de leitura para os teóricos alemães, vista sua importância para autores aparentemente tão díspares quanto a Bauhaus, Niklas Luhmann (1927-1998), o filósofo Peter Sloterdijk (1947-) e as mais recentes iterações de *Medienwissenschaft* na Alemanha, como as *Kulturtechniken*. Nos

Estudos de Mídia, o fundo é a situação, da qual as mídias são tanto causa quanto sintoma. Na Arqueologia das Mídias essa distinção é mais sutil, pois o “fundo” se torna o ambiente de análise (a *época*), e a mídia a “figura” que serve de sonda contra-ambiental (por exemplo, em ELSAESSER, 2018). Acredito que esta distinção figura/fundo como interna à palavra-chave mídia – por mais que os alemães recusem uma *ontologia* (cf. HORN, 2007) – seja positiva enquanto critério de seleção dos teóricos a serem considerados propriamente “alemães” para além do local de nascimento (o que, de outra maneira, excluiria tanto Parikka quanto Flusser).

No segundo bloco, a construção de *história* articula o posicionamento da Arqueologia das Mídias como a negação da História das Mídias. Duas características do pensamento alemão sobre mídias é sua periodização rigorosa e seu modelo de rupturas, quase sempre propagadas por mudanças tecnológicas (o que também lhe confere o rótulo de tecnodeterminista). Flusser, por exemplo, propõe um modelo de ruptura que opõe o sistema linear baseado na escrita por outro, não-linear, poroso e digital. Esta passagem é equacionada à invenção e posterior adoção gradual das mídias técnicas, cuja característica de reprodutibilidade mina o entendimento linear (e narrativo). Com isso, a História deixa de ser um movimento com direção única – progresso – e passamos a habitar um mundo pós-histórico em que o tempo escorre não para trás, mas para os lados. Como em um fractal, qualquer momento no presente pode ser conectado a qualquer passado, o que faz da “recursão” – uma palavra que os alemães preferem à “recorrência” (cf. 4.1) – do passado um dos modelos de análise essenciais da Arqueologia das Mídias. Apesar do foco histórico, a obsessão analítica da Arqueologia das Mídias é com o presente e sua situação ameaçada entre um arquivo de passado cada vez mais gigantesco e um futuro a cada dia mais limitado. A maneira encontrada para sair dessa situação é construir um espantalho teórico nomeado “história”, que significa a suposta linearidade e orientação para o progresso que o vocábulo possui no senso comum. Como contraponto, o objetivo da Arqueologia das Mídias é escrever uma história “pós-histórica” das mídias – ou seja, uma história não baseada em categorias fixas de linearidade histórica – capaz de garantir a emergência de novos futuros não previstos no arquivo. Deste ponto de vista, a História das Mídias seria incapaz de fazer jus a essa empreitada, pois o modelo de história no qual se apoia é ainda baseado na “rede 1800”<sup>15</sup>.

O terceiro bloco lida com duas palavras: *cultura* e *técnica* em *Kulturtechniken*. O termo *Kultur* historicamente designa a instrução na leitura, escrita e aritmética capaz de “empoderar” (para usar um termo atual) o indivíduo, da mesma maneira como os pequeno-

---

<sup>15</sup> Uma referência a *Aufschreibesysteme 1800/1900*, de Kittler (1990). Retomarei esse conceito ao longo do trabalho. Aqui, indico apenas o tipo de “cena” que a TAM costuma produzir como referencial para análise.

burgueses alemães “empoderaram-se” através de sua educação, ou seu “cultivo” (cf. ELIAS, 1990). Quando os teóricos alemães falam em *cultura*, como em *Kulturtechniken*, eles estão aludindo a esse processo pedagógico de individualização, através dos quais alguém se torna um sujeito (um burguês, um alemão, um sujeito pós-industrial, etc.). Já *Technik* pode ser traduzido tanto por tecnologia (como em *Medientechniken*), quanto por técnica (caso de *Korpertechniken*). Não há diferença entre conhecimento prático e conhecimento científico na língua alemã. Os teóricos alemães, versados em inglês, compreendem e exploram essa ambiguidade, explorando internamente a indecisão do termo.

De maneira significativa a partir dos Estudos de Mídia de Kittler, o termo *Kulturtechniken* pode ser relido como as técnicas impessoais e materiais para a produção de indivíduos: ou, em sua metáfora cibernética, como a série de protocolos e diretrizes endereçadas cujos *outputs* são sujeitos. Por exemplo, Cornelia Vismann (1961-2010) aponta que, por um lado, as leis inexistem fora de sua materialidade (VISMANN, 2000); por outro lado, elas não são mais do que uma série de instruções a serem seguidas a fim de que efeitos pré-determinados se efetivem em corpos dóceis. Entre estes dois vértices, há diversos relés, sejam eles humanos (meirinhos), arquitetônicos (portas, escritórios) ou materiais (papéis, arquivos, pastas, etc.). É do agenciamento entre diversas *técnicas* e *tecnologias* – sistemas materiais, simbólicos, organizacionais – que se *cultiva* o indivíduo que vive, é reconhecido e condenado pelas leis. A falha em compreender e empregar com sucesso estas mesmas técnicas é o que teria levado K. ao seu pesadelo jurídico em *O processo* (KAFKA, 2005). No limite, as *Kulturtechniken* irão reconhecer o humano como um projeto inacabado, sempre porvir. A humanidade não seria um fato *a priori* e comum a todos os seres humanos, mas algo a ser conquistado. Neste momento, a TAM fecha o seu círculo ao apontar que o indivíduo é o produto, inseparável, de suas mídias.

Assim como os três blocos seguem uma linhagem histórica, eles também seguem uma mesma linha teórica. Embora nem todos os autores da primeira geração – como Gumbrecht – ou da segunda – como alguns dos arqueólogos das mídias – adotem os entendimentos alemães de cultura e técnica e inscrevam suas pesquisas dentro da perspectiva das *Kulturtechniken*, o inverso é verdadeiro: todos os autores desse trabalho operam sob o conceito de mídia apresentado nos primeiros capítulos. Todavia, mesmo quando parecem discordar – nos mais das vezes, simplesmente porque os assuntos fogem dos interesses de pesquisa particulares –, os autores das “gerações” anteriores sustentam a empreitada das posteriores. A “não-hermenêutica” de Gumbrecht, por exemplo, é essencial para entender a proposta das *Kulturtechniken*, assim como a consequência lógica de seu foco na materialidade da técnica



exige uma perspectiva mídia-arqueológica. São esses entrelaçamentos o que me permite vê-los como uma Teoria e não apenas como um conjunto de propostas dispersas.

## II

Estruturei metodologicamente o trabalho em uma forma a ser repetida em todas as três partes de análises. De maneira geral, após uma breve nota introdutória que apresenta as idiossincrasias de cada uma das três abordagens (respectivamente, Estudos de Mídia, Arqueologia das Mídias e *Kulturtechniken*), seus principais autores e conceitos, além de críticas e limites, problematizo cada palavra-chave que serve de âncora para a abordagem, dissertando sobre seu entendimento específico dentro do território comunicacional alemão. Não apenas as quatro palavras analisadas possuem dimensões conceituais distintas das nossas, como dito anteriormente, mas também a maneira como cada uma é empregada dentro do pensamento germânico difere entre si. Esses usos específicos também serão apresentados e discutidos ao longo dos subcapítulos “introdutórios”. Em seguida, discuto como essas palavras e seus entendimentos específicos são axiomáticos às discussões teóricas e *produtoras*, não produtos, das elucbrações apresentadas pelos autores identificados com a TAM.

Os autores não são todos discutidos da mesma maneira e com a mesma profundidade. Elegi os autores cuja a produção teórica é amplamente marcada pela produção de conceitos, muitas vezes na tentativa pedagógica de explicitar seus pensamentos. Nesse sentido, surgem como pontos cintilantes para este trabalho os paratextos como comentários, resenhas e introduções às obras desses mesmos autores. Essa lista não é definitiva: outros comentadores poderiam escolher outro conjunto de autores, dados os conceitos que preferissem explorar. Não obstante, mantive autores que a maioria dos revisores e apresentadores – como Geoffrey Winthrop-Young, Geert Lovink e Anthony Enns, no caso internacional; e Adalberto Müller e Erick Felinto, no caso nacional – concordam serem essenciais para o entendimento das diversas fases de desenvolvimento da Teoria Alemã das Mídias, como Kittler, Ernst e Vismann.

Tendo em vista a operacionalização das quatro palavras-chave pelos textos analisados, e a importância que sugiro de sua produtividade, a maior parte deste trabalho será dedicado a investigar, limpar e clarear a dimensão teórica dos conceitos. Se a existência de um território comum na Alemanha para a discussão teórica cujo limitado acesso dificulta as transposições

conceituais para o Brasil é a hipótese central do trabalho, então é nas palavras-chave que ela será expressa, através da hipótese auxiliar de que são elas que sustentam a produtividade do território em primeiro lugar. Nesse sentido, nem as palavras-chave, nem os conceitos, são expressões gratuitas; elas são os elementos discursivos que expressam, *materialmente*, o território e a rede discursiva em que estão inseridas.

Metodologicamente, a análise das palavras-chave e dos conceitos ocorre de duas formas. Primeiro, me dedicarei a exaurir a compreensão do que está sendo carregado junto quando mídia, história, cultura e técnica surgem nos textos da TAM. Essas palavras-chave não aparecem de maneira simétrica: mídia é um já-dado, sem muitas discussões fora platitudes como “a teoria alemã da mídia é anti-ontológica” (HORN, 2007), “tudo devém mídia” (VOGL, 2007), etc.; já história é ativamente construído como um espantalho teórico que serve de contra-argumento à proposição da necessidade da Arqueologia das Mídias, o que faz com que continue aparecendo nos textos de discussão sobre “o que é” a abordagem. Técnica e cultura, por outro lado, possuem gravidades maiores dentro do pensamento alemão e, por isso mesmo, a rede de significações que traçam são constantemente exploradas pelos teóricos. Ao longo dos três capítulos de análise (três, quatro e cinco), um dos focos será, portanto, na exploração dos sentidos das palavras-chave e sua produtividade em relação ao o quê está sendo “dito” (significado) quando os alemães se utilizam de mídia, história, técnica e cultura.

Esse reconhecimento exige discussões sobre os construtos teóricos e as discussões que produzem e no qual estão inseridos. Portanto, segundo, outro foco será dado ao processo ativo de produção conceitual na forma de traduções que consigam respeitar – na impossibilidade de transferência – a dimensão epistemológica dos conceitos estudados. Esse é um problema quase sempre de tradução, e ficará mais claro quando discutir os “nomes” dados aos conceitos alemães na língua inglesa e em português. Por exemplo, o subcapítulo 3.2 discute a tradução de *Aufschreibesysteme* para “discourse networks” e propõe outra, que julgo ser capaz de dar conta dos recortes epistêmicos desse conceito. Da mesma maneira, o nome “Arqueologia das Mídias” é amplamente debatido ao longo do capítulo quatro, não porque sua tradução seja ruim, mas porque ela esconde uma série de oposições (além da história, também em relação à genealogia foucaultiana). O exemplo mais extremo surge no quinto capítulo (sobretudo 5.1), em que debato todas as possibilidades de tradução de *Kulturtechniken* a fim de encontrar uma que seja capaz de atender à rede semântica do conceito em alemão. Essa é uma tarefa, como se verá, quase impossível; todavia, sem atentá-la, o conceito se perde em mais um congênere de “Estudos Culturais” – o que parece exatamente o contrário do que está sendo proposto.

Em relação às abordagens em geral, e à diferença dos territórios em particular, o

segundo instrumento metodológico é o que aparece no último subcapítulo de cada parte: os quatro processos de (re)escrita teórica que operarão em dois níveis, um teórico e outro metateórico. O primeiro procura resumir a discussão anterior; o segundo construir –de maneira consciente em relação às características do território alemão – algumas propostas teóricas que possam servir de uso dos investigadores brasileiros. Chamo os quatro processos de des-escrita, descrição, escrita e reescrita.

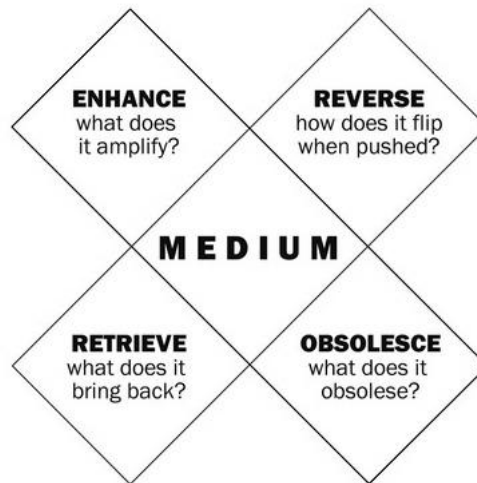
Primeiro, discuto como a TAM *des-escreve* a articulação das palavras-chaves como as que pressupomos em nosso território comunicacional, deixando-nos desarmados para a compreensão da profundidade teórica do que estão propondo. De maneira geral, essa *des-escrita* sempre procura por alternativas semânticas capazes de produzir possibilidades teóricas ao incorporar esses deslocamentos, como é o caso de cultura e técnica para as *Kulturtechniken*. Em um nível metateórico, o meu processo de *descrição* também *des-escreve* a TAM, produzindo o mesmo deslocamento, deixando-a aberta para incursões exploratórias e inserção de ruído. Isso é levado em conta nos outros processos metodológicos.

O segundo passo é o de *escrita*: no plano teórico, interessa como o agenciamento do sentido específico de cada uma das palavras-chave produz o arcabouço teórico da TAM. Do ponto de vista pragmático adotado, essa produção é a escrita e os produtos são os textos. Nesse sentido, as palavras-chave são as próprias “condições de possibilidade” de existência da TAM. No nível metateórico, vou *escrever* alternativas teóricas incorporando os deslocamentos, produzindo mais fissuras dentro dos arcabouços teóricos. Terceiro, *descrevo* alguns dos objetos empíricos e/ou teóricos que a TAM tende, às vezes até exaustivamente, à pormenorizar. Ao mesmo tempo, vou *descrever* os novos platôs de sentido que emergem destes processos de des-escrita e escrita, mostrando quais os novos problemas que emergem com os deslocamentos semânticos das palavras-chave. Por último, mostro como a TAM reescreve ideias teóricas dentro do escopo balizado pela inflexão que eles dão às palavras-chave, ao mesmo tempo em que *reescrevo* os pressupostos da Teoria Alemã das Mídias e suas abordagens específicas, inserindo ruídos, de forma que permaneçam sempre críticas, abertas e instáveis.

De maneira geral, esses procedimentos metodológicos são uma adaptação da tétrede dos efeitos de mídia McLuhaniana (McLUHAN; McLUHAN, 1992), substituindo a centralidade da mídia pela da teoria e alterando os operadores: de “*enhance*”, “*reverse*”, “*retrieve*” e “*obsolesce*” (figura 1) para *escreve*, *descreve*, *reescreve* e *des-escreve* (figura 2). Assim, enquanto Eric e Marshall McLuhan apontavam para os efeitos que a emergência de uma nova mídia causava sobre as outras existentes na mesma ecologia midiática

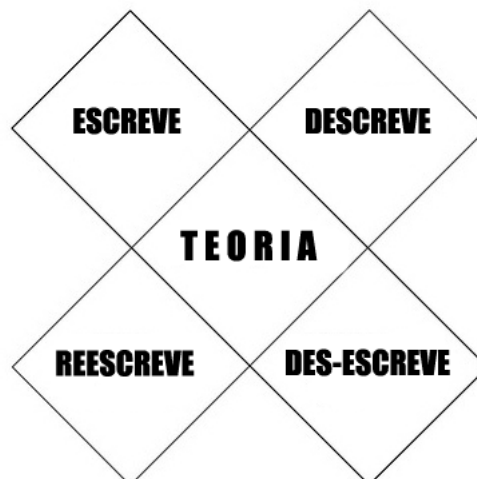
(“epistemologia”), sugiro aqui que a eclosão de teorias provocam tensões nessas “ecologias teóricas” epistemológicas. Essas distensões se dão a partir da des-escrita de termos comuns em relação a outras teorias; reescrita dos mesmos termos ou conceitos, porém com significados particulares internos à teoria; descrição de novos fenômenos que a reconfiguração através da reescrita dão a ver e, por fim, a escrita de novas proposições teóricas.

**Figura 1** – Tétrade dos Efeitos de Mídia.



**Fonte:** McLuhan; McLuhan, 1992.

**Figura 2** – Operadores metodológicos de (Des)ReEscrita Teórica.



**Fonte:** Autor.

De certa forma, esses procedimentos são também inspirados na Arqueologia das

Mídias<sup>16</sup>. Conceituada como uma “disciplina prática” (ZIELINSKI, 1997; PARIKKA; ARAGÃO, 2016; STRAUVEN, 2015), a Arqueologia das Mídias possui consciência da dimensão pragmática de sua escrita e, ainda que se utilize da construção de uma história “não-narrativa” (vide 4.1) para validar seu ponto de vista teórico, a maneira como se faz Arqueologia das Mídias é criando disrupções nas narrativas ditas “tradicionais”. Ou seja, o principal produto da Arqueologia das Mídias são contranarrativas criadas a partir da *des-escrita* das histórias “tradicionais”, da *descrição* dos objetos que validam a *reescrita* da história então aceita e a *escrita* de novas e provisórias narrativas históricas (ou “arqueológicas”). É isso o que gostaria de fazer com a TAM.

### III

Explicados os objetos, os pressupostos, a estrutura e a metodologia, sumário agora cada um dos capítulos. O capítulo três irá investigar os Estudos de Mídia alemães [*Medienwissenschaften*, ou *Media Studies*]. O objetivo deste capítulo é avançar o entendimento de mídia a partir da distinção *medium*/forma e propor um modelo triádico entre *medium*, medialidade e materialidade. Após a apresentação e a discussão da palavra-chave mídia a partir desse entendimento, foco na obra de Friedrich Kittler. É importante que a discussão comece por este autor, já que ele é apontado como o fundador daquilo a que estou chamando de Teoria Alemã da Mídia (HORN, 2007; FELINTO, 2011; GEOGHEGAN, 2013; GUMBRECHT, 2016, 2017; GEOGHEGAN, KASSUNG, 2016). Além de apresentar as linhas gerais do pensamento kittleriano, discuto o conceito de *Aufschreibesysteme*, oferecendo uma nova proposição teórica para esse termo que, ao mesmo tempo em que é central a TAM, causa inúmeras confusões de tradução<sup>17</sup>.

Friderich Kittler é constantemente chamado de vanguardista e rebelde. Lendo-o em relação a seus pares de geração, seu texto é menos precursor e mais sintomático. Um autor com quem possui fortes afinidades é Hans Ulrich Gumbrecht<sup>18</sup> que, talvez por causa de sua transferência a Stanford, nos Estados Unidos, em meados da década de 1980, é lido “à parte”

<sup>16</sup> Explorei esses passos metodológicos dentro do trabalho de quatro mídia-arqueólogos em TELLES, 2019.

<sup>17</sup> A tradução do conceito é, literalmente, “sistemas que escrevem”. É traduzido para o inglês como “discourse networks” (KITTLER, 1990) e para o português como “redes discursivas” (ARAUJO, 2016). Vou propor uma divisão entre “sistemas de transcrição” e “redes discursivas”.

<sup>18</sup> Gumbrecht é o editor de *A verdade do mundo técnico: ensaios sobre a genealogia da atualidade*, coletâneas de textos de Kittler (2017) escrito durante quase três décadas. De autoria de Gumbrecht (2017), o posfácio deste livro sistematiza e apresenta as ideias de Kittler, mas elas são tão próximas das suas que a sensação é de se estar lendo um texto sobre Gumbrecht.

da TAM, não obstante a estrondosa recepção, no Brasil, de sua proposta de foco nas “materialidades da comunicação” – um dos pressupostos teóricos da teoria. Assim como Kittler, Gumbrecht toma como centro de sua investigação questões sobre a materialidade da comunicação; a ambiência e o ambiente onde esses processos ocorrem; o corpo como lócus de inscrição de uma comunicação física desfeita dos dilemas do conteúdo simbólico e a preferência pela destemporalização dos processos históricos. Alguns desses conceitos aparecem com mais força em Kittler do que em Gumbrecht, e vice-versa, mas trespassam toda a obra dos dois autores. A meu ver, a discussão sobre materialidades da comunicação necessita passar pela distinção que Gumbrecht faz entre hermenêutica e não-hermenêutica e aos três qualificadores que ele aponta como características da segunda: destemporalização (será importante para a Arqueologia das Mídias), exteriorização e corporificação.

Após a investigação das contribuições gumbrechtianas das materialidades e da não-hermenêutica para TAM e o conceito de mídia, apresento um estudo sobre o conceito de mídia em Jussi Parikka (1976-). Apesar de ser mais identificado com a Arqueologia das Mídias, optei por apresentar Parikka dentro dos Estudos de Mídia, pois ele radicaliza alguns dos pressupostos teóricos de Kittler e Gumbrecht. Tendo sido treinado tanto por Kittler quanto por Elsaesser e Ernst, Parikka ajudou-me a colocar em perspectiva não apenas a sua obra, mas o conjunto do pensamento alemão sobre mídias. Ele entende não só a mídia, mas praticamente tudo, como a manifestação de agenciamento de estratos que consolidam uma forma específica. Dos insetos à geologia, passando pelos vírus de computador, Parikka está sempre destrinchando as várias camadas [*layers*] que compõem seus objetos de análise. Inspirado tanto por Deleuze quanto por Bruno Latour – embora raramente citados –, ele aponta que os objetos não ganham existência física exclusivamente por sua materialidade, mas também pelo discurso que os define e os faz existir, de forma sincrônica – o que sustenta uma divisão de *Aufschreibesysteme* entre “rede discursiva” e “sistema de transcrição”. Os objetos de Parikka são sempre as materialidades e o discurso a respeito delas: a geologia das mídias e o Antropoceno; os insetos e a etimologia, e a transposição desta forma discursiva para a analítica cultural, etc. Essa “conformidade” entre todas as camadas é potente para a investigação, sobretudo histórica, ao propor destrinchar os diversos estratos que se agenciam em momentos distintos. Creio que exista uma potência ainda inexplorada nessa ideia de estratos mediais (comunicacionais). Ademais, sua insistência em diferenciar a “materialidade” de uma mídia dos *materiais* com que é composta expande tanto os Estudos de Mídia quanto a Arqueologia das Mídias para abarcar da alquimia às práticas de mineração contemporâneas, ligando um contínuo entre o inorgânico, a economia política, as práticas sociais e a cultura

mediática. Para estudar as mídias, seria preciso compreender o impacto geológico e humano (cultural, social, político, econômico) que o isolamento de elementos químicos produziu e produz: o fósforo (1669), o nitrogênio (1772), o potássio (1807) são moléculas dotadas de histórias moleculares do mundo, todas pertinentes à evolução tecnocientífica das mídias (PARIKKA, 2015a). No final desse capítulo, retomo os processos de des/re/escrita dos Estudos de Mídia nos dois níveis (teórico e metateórico) e apresento, provisoriamente, as duas construções que creio serem contribuições importantes para a construção de uma teoria das mídias: o modelo triádico de mídia e a divisão de *Aufschreibesysteme*.

O quarto capítulo do trabalho foca na Arqueologia das Mídias. Das perspectivas ligadas à Teoria Alemã das Mídias, a Arqueologia das Mídias é a mais internacional. As figuras de proa da *Medienarchäologie* são dois finlandeses trabalhando nos Estados Unidos e na Inglaterra (Erkki Huhtamo e Jussi Parikka, respectivamente), dois alemães expatriados em Amsterdã (Thomas Elsaesser e Eric Kluitenberg) e outros dois alemães excêntricos baseados em Berlim (Siegfried Zielinski e Wolfgang Ernst). Por causa disso – ou apesar disso – a Arqueologia das Mídias é apresentada como independente do contexto geral da TAM, ao mesmo tempo servindo como porta de entrada para os estrangeiros interessados na perspectiva. Após uma apresentação geral da Arqueologia das Mídias, e a frustração de tentar retirar uma definição comum a vários autores que se anunciam como mídia-arqueólogos, passo à interpretação “negativa” dela. Essa, a meu ver, mostrou-se mais proveitosa aos debates. Quando digo negativa, não quero fazer juízo de valor; refiro-me aos rastros apofáticos de uma teologia negativa, que busca definir o seu objeto por tudo aquilo que ele *não é*. O que a Arqueologia das Mídias *não é*, portanto, é a História das Mídias. Esse parece ser, aliás, a única coisa que todos os arqueólogos das mídias concordam. Todavia, essa oposição é dependente de um entendimento muito particular da palavra-chave *história*, o que acaba se revelando um falso espantinho que serve como organizador da proposta. Por isso, mais do que oferecer uma leitura negativa do conceito de Arqueologia das Mídias, o capítulo inicia a discussão sobre o conceito de história a partir do tcheco Vilém Flusser (1920-1991). Basicamente, se para Kittler e Gumbrecht a questão era como filosofar após as mídias, para os mídia-arqueólogos a questão é como fazer história das mídias na “pós-história” (FLUSSER, 2011a), ou seja, depois das tecnologias de informação terem destruído com a “linearidade histórica”.

Esse entendimento também é compartilhado, porém em outra dimensão, por Gumbrecht e sua ideia de destemporalização, em que os três modos temporais claros para a História desde a Querela dos Antigos e Modernos – passado, presente e futuro – entram em

convulsão, com o resultado que o futuro deixa de ser um horizonte a ser moldado pelas ações do e no presente e passa a ser temido, enquanto o passado se torna manipulável, lançando-nos em uma espécie de “retromania” (REYNOLDS, 2011). Em um livro recente, Bauman compartilha de um diagnóstico semelhante, quando aponta que as políticas da memória no início do século XXI relegaram o futuro à fixidez das catástrofes iminentes, tornando o passado suscetível à “modelagem e remodelagem” (BAUMAN, 2017, p. 62).

Não obstante o esotericismo dessa discussão, ela baliza os interesses políticos da Arqueologia das Mídias, e a urgência que seus textos provocam. Thomas Elsaesser (1943-), por exemplo, advoga pelo uso de história contrafactual – o estudo de alternativas históricas que *não* aconteceram – como uma maneira de manter aberto o arquivo de passados. Aqui, liga-se a potência de uma “evidência negativa” (ELSAESSER, 2018, p. 50) à teologia negativa que citei: o que está em questão é a necessidade sentida pelos mídia-arqueólogos de que o futuro esteja condenado à ser a repetição do passado, o que seria de interesse dos poderes de ocasião, sustentados pela “história tradicional”.

A ideia de produzir contra-histórias é tomada de maneiras diferentes por Siegfried Zielinski (1951-) e Eric Kluitenberg (1965-), que propõe uma variantologia das mídias e uma arqueologia das mídias imaginárias ou imaginadas, respectivamente. Essas são duas ideias potentes para pensar os limites da atual historiografia das mídias e questionar ideias como o progresso, já que ficará evidente, como diz Gabriel Tarde (2007, p. 216), que os abortos “também tiveram seu lugar ao sol [pois] não fazemos um movimento sem aniquilar mundos possíveis”.

Essa discussão prossegue com Wolfgang Ernst, fundador do Media Archaeological Fundus, um dos mais conceituados *medialabs*<sup>19</sup> do mundo. A missão do MAF é coletar tecnologias de mídia para auxiliar no ensino de epistemologia de mídia, pois, como afirma o autor, “as teorias de mídia só funcionam quando são testadas contra as evidências do *hardware*” (ERNST, 2013, p.60, tradução e ênfase meus). Para Ernst, a pós-História é um efeito do arquivamento instantâneo do presente através do processamento de dados – armazenagem, processamento e transmissão ocorreriam agora todos simultaneamente. Isso faz com que o futuro seja “pré-calculado em tempo real: *futurum exactum*. [...] O passado não é mais ‘imperfeito’, mas se torna ‘historicamente perfeito’, durando residualmente no presente” (ERNST, 2017, p. 10, tradução minha). Ao mesmo tempo, tanto o passado quanto o presente

---

<sup>19</sup> Os *medialabs* são “lugares onde acontece a produção, o trabalho e a conceituação sobre mídia”. Este conceito é ofertado pelo projeto coletivo What is a Media Lab? mantido por Jussi Parikka, Lori Emerson e Darren Wershler, que coordena um lobby em prol dos laboratórios de mídia nas universidades ocidentais.



se oferecem facilmente a manipulação, pois indistintos. Esse é seu conceito central de *equiprimordialidade*. Deixarei as nuances do conceito para o capítulo em si. O argumento de Ernst segue que as operações mediais (os processos comunicacionais) “sempre acontecem no presente (quando os meios ainda funcionam), e são sempre equiprimordiais (isto é, os meios não fazem distinção entre o passado e o presente)” (ENNS, 2016, p. xxii, tradução minha). Isso aponta para o estatuto provisório de qualquer arquivo de significação. Ao mesmo tempo, a insistência do presente como tempo preferencial das mídias leva ao diagnóstico geral da Arqueologia das Mídias como um eterno retorno – o que chama de *presentismo do passado*, com implicações catastróficas para o presente e o futuro.

Por fim, Ernst propõe uma *arqueografia* das mídias em oposição à *historiografia* das mídias. O primeiro passo de Ernst é insistir que as ferramentas com que a Arqueologia das Mídias é feita precisam ser levadas em conta na produção teórica; isto é, o que implica fazer uma “história” das mídias com mídias que manipulam e armazenam a história? Como diferenciar os vários níveis históricos implicados na simples operação de assistir um vídeo no YouTube? Aqui é onde a dicotomia artificial entre História e Arqueologia das Mídias fica mais evidente, pois as respostas às questões anteriores resultam na proposição de uma “pós-História” das mídias como disciplina “arqueográfica”. Essa é a discussão deste subcapítulo final.

O quinto capítulo do trabalho se dedica às *Kulturtechniken*. Essa é a adição mais recente à TAM, todavia, sua genealogia pode ser traçada desde os escritos de Kittler nos anos 1970, por sua vez dependente de uma longa tradição de cruzamento entre ciência agrônoma e pedagogia. Após conceituar e exemplificar as *Kulturtechniken* de maneira mais prolongada que as abordagens anteriores, vista seu menor conhecimento em nosso meio, parto para as análises das particularidades das últimas duas palavras-chave, cultura e técnica. *Kultur* é a palavra cujo significado propriamente germânico é mais conhecido, tendo sido mapeada inclusive por Raymond Williams (2015, p. 49-54, sobretudo p. 51). A distinção entre o germânico *Kultur* e o conceito, basicamente francês, de *civilisation* é o foco da clássica análise de Norbert Elias (1897-1990) em *O processo civilizatório* (ELIAS, 1990). Para Elias, o termo refere-se à “consciência que o Ocidente tem de si mesmo” (1990, p. 23) e, portanto, é usado para referir-se tanto a realizações culturais, como também a comportamentos individuais. Embora o adjetivo *kultiviert* aproxime-se muito do “civilizado” francês, a questão é que, em alemão, o termo cultura indica tanto sua pluralidade (que irá desembocar na compreensão particular da Antropologia, como nota Williams), quanto à processualidade

individual de autocultivo, o *Bildung*<sup>20</sup> germânico. Como observa Roberto DaMatta (1981), o termo cultura, no Brasil, produz-se a partir da síntese entre as duas compreensões distintas – quem é culto é civilizado; “civilizar-se” equivale a educar-se, cultivar-se –, o que o faz ser usado como “arma discriminatória” contra sexo, idade, etnia, regiões ou mesmo sociedades inteiras.

*Technik*, por sua vez, traduz tanto tecnologia (*technology*) quanto técnica (*techniques*). Essa é uma das palavras mais interessantes do ponto de vista geocomunicológico, porque o conhecimento dos teóricos alemães de que o termo é dúbio em suas traduções não-germânicas lhes permite inferir dois sentidos com a mesma palavra. Daí que, a impossibilidade de tradução de *Technik* seja uma espécie de “vantagem” conceitual para propor um ponto de vista que vê os humanos e suas técnicas como “desde sempre” mediados pelas tecnologias.

No relato da precocemente falecida Cornelia Vismann (1961-2010), a ideia de impessoalidade, que rondava a TAM pelo menos desde Kittler e Gumbrecht, é reescrita na forma específica da voz média da língua grega (clássica), que indicava que aquele que age (o sujeito) é sempre dependente de um terceiro elemento. Neste sentido, para as *Kulturtechniken*, o sujeito não age nem é agido sobre – como parece indicar algumas teorias que debatem a “agência” dos objetos, como algumas leituras da Teoria Ator-Rede –, mas toda ação deriva de um entre, um *meio*. Em sua forma mais ousada, as *Kulturtechniken* irão reconhecer que o próprio humano é, antes de tudo, um artifício, o produto do emprego de diversas técnicas que visam garantir a reprodução com segurança dos parâmetros que identificam um ser humano. Isto diferencia a discussão sobre “pós-Humanismo” e “não-Humano” nos países anglófonos e francófonos (e, lusófonos, também) da Alemanha, onde aquilo que Sloterdijk (2013) irá chamar de *antropotécnicas* remonta a Humboldt e ao conceito de *Bildung*, às críticas de Nietzsche aos “pastores” dos homens e à *Carta sobre o Humanismo* de Heidegger (ambos citados em SLOTERDIJK, 2000). Nesse momento, a TAM fecha o seu círculo: se o termo *mídia* produz individualidades a partir do uso de meios que possibilitam e alteram os sentidos; se o uso desses meios em suas formas técnicas alteraram o entendimento milenar da linearidade *histórica*; então, a maneira – as técnicas – com que usamos estes meios são, afinal, o que nos constitui enquanto sujeitos.

Quando os teóricos alemães falam em *cultura*, como em *Kulturtechniken*, eles estão aludindo a um processo pedagógico de individualização distinto do que se poderia pensar

---

<sup>20</sup> Este é um termo bem conhecido em alemão. *Bildung* é traduzido, largamente, como “educação, formação, cultivação” e indica o processo de maturação individual e intelectual através do estudo, sobretudo filosófico, como proposto, mais famosamente, por Humboldt. O termo tem relação com *Bild* (imagem) e por isso pode ser às vezes traduzido também como *forma* e *criação*.

como “técnicas” de produção de objetos culturais como, por exemplo, maneiras de se produzir um filme ou de fotografar (ainda que elas possam ser pensadas no mesmo termo). Em Kittler, as *Kulturtechniken* apresentam-se como as técnicas impessoais para a produção de indivíduos: desta forma, a estrutura vocálica da poesia germânica do século XIX é ligada à produção da primeira geração de classe média alfabetizada. Relendo sua obra a partir de seu ponto culminante, fica fácil de entender seu projeto mais geral de *Kulturwissenschaften* [Ciências da Cultura] como *Wissenswissenschaften*, Ciência das ciências (KITTLER, 2004, p. 254). Retornarei ao título de uma coletânea organizada por Kittler em 1980, que pode ser traduzido como “Expulsar o Humano das Humanidades”, para pontuar como Kittler almejava estruturar os Estudos de Mídia como alternativa ou mesmo superação da Filosofia, uma ideia que só faz sentido após compreender passo a passo as propostas das *Kulturtechniken*. A proposta de Kittler parece inspirar-se em Gumbrecht, como uma tentativa provisória de responder à questão: “o que significa praticar ciência humana em uma situação não-hermenêutica?”.

#### IV

Como espero ter deixado claro, este trabalho não é apenas uma revisão teórica. Ele ancora-se sobre uma hipótese: a existência de territórios comunicacionais que servem de infraestrutura para os processos de comunicação. Segundo Deleuze (2006), todo pensamento depende dos agenciamentos concretos que ofertam as coordenadas necessárias para sua realização. Neste sentido, todo pensamento se dá sobre um território e desenha um território de ação – daí o que Deleuze denominará *geofilosofia*. Guardando as devidas proporções, o objetivo é dar alguns passos na proposição da *geocomunicologia* como o estudo dos agenciamentos específicos que permitem pensar sobre a comunicação. Acredito que isso seja justificável porque os processos comunicacionais daquilo que é possível comunicar são dependentes dos processos epistemológicos e metodológicos do que é possível pensar, em determinados locais e determinados momentos, a respeito da comunicação – o que, como se vê, depende também dos pressupostos teóricos da TAM.

Sobretudo, me interessa articular como os autores dizem o que dizem, pensam o que pensam, a partir dos agenciamentos concretos dispersos em seus territórios comunicacionais. Essas infraestruturas do pensamento erguem as possibilidades de pensar sobre a comunicação em um dado espaço e tempo. É como se cada grande tradição em estudos de comunicação pudesse ser tomada, sub-repticiamente, como o início de um território que pensa a

comunicação. A filiação a um ou outro território nem sempre é um ato consciente; depende do agenciamento de diversas situações que podem ou não coincidir com as fronteiras linguísticas e/ou geográficas. De toda forma, quando se pensa dentro e a partir de um território comunicacional, algumas coisas são tomadas como autoevidentes e desnecessárias de maior exploração – de uma maneira alarmente, nas diversas tradições do pensamento comunicacional, muitas vezes é o próprio conceito de “comunicação” que é tomado como óbvio. Portanto, antes de iniciar o estudo das propostas teóricas da TAM, tento conceituar meu entendimento de “geocomunicologia” e escrever o problema comunicacional entre territórios teóricos distintos que precisa ser resolvido na investigação geocomunicológica. Esses são os objetivos do capítulo seguinte.

Estou ciente da dificuldade do projeto e da amplitude da proposta. Se bem-sucedido – algo que apenas o leitor poderá avaliar –, a pesquisa sobre os territórios comunicacionais, seja a partir de palavras-chave ou de outras situações, como elementos políticos e sociais, poderá apontar para um programa instigante de pesquisa que não se limita à investigação de propostas teórico-epistemológicas, podendo ser abordados também nos estudos jornalísticos, de mídias sociais, etc. Especificamente no caso teórico, porém, o desafio maior seria abordar o pensamento teórico brasileiro a fim que se compreenda seu território e seus pressupostos. Essa é uma tarefa particularmente intrincada para aqueles que são autóctones a um território específico, pois o distanciamento e o estranhamento parecem ser elementos essenciais para uma investigação nesses moldes – nesse sentido, há também uma dimensão “antropológica” na proposta.

Essas são apostas. Por ora, este trabalho visa começar a responder, mesmo que parcialmente, à provocação de Erick Felinto (2011, p. 235): porque não participamos de “um cenário que, internacionalmente, se caracteriza por um interesse crescente pelas abordagens teóricas e por estudos de natureza exploratória”? A impressão é que não temos os elementos em dispersão necessários para tal empreendimento teórico; ao contrário, penso que nós temos. Este trabalho, mesmo sendo uma exploração de segunda ordem do pensamento sobre as mídias na Alemanha durante o último quarto do século XX e as primeiras décadas do século XXI, pode aparentar ser sobre o pensamento comunicacional alemão; ao fim e ao cabo, espero que o leitor perceba que é sobre nós mesmos.

P.S.: Ao longo do trabalho, minha escrita flutua entre a primeira pessoa do singular e a primeira do plural. Não se trata de erro. Quando emprego o singular, estou me referindo a impressões ou raciocínios próprios. Quando me utilizo do plural, assumo a existência de

interlocução com o leitor, e então irei fazer menção a passagens que “nós” já vimos ou veremos neste trabalho, etc. Tenho ciência de que não é usual o emprego do singular na escrita acadêmica, mas permitam-me como uma característica de estilo, talvez deveras inspirada nas tentativas de Kittler em criar desconforto com o inescrito decoro acadêmico.

## 2 GEOCOMUNICOLOGIA: INVESTIGANDO TERRITÓRIOS COMUNICACIONAIS

*Uma coisa sobre a qual os peixes não sabem absolutamente nada é a água, já que não têm antiambiente que lhes permita perceber o elemento dentro do qual vivem.*

*(McLUHAN apud LOGAN, 2011, p. 5).*

Em sua história sobre o pensamento comunicacional, o norte-americano John Durham Peters (1999, p. 35-51) considera o diálogo Fedro de Platão o primeiro texto a respeito da Comunicação da história (ao menos, do Ocidente). Para Sócrates, diz Peters, a questão central do diálogo não é apenas o surgimento de um novo meio – a escrita – e a consequente obsolescência das técnicas mnemônicas (um pânico teórico recorrente na história dos meios), mas “o acoplamento dos desejos” (PETERS, 1999, p. 37, tradução minha). Comentadores recentes apontam que boa parte da primeira parte desse diálogo

[...] é dedicado a caminhar pelo campo e escolher o local ideal para reclinar e conversar, as bases ideais para pensar, sugerindo que um *locus* a priori pode ser necessário para o pensamento, que o *lugar* do pensamento *precede* o próprio pensamento (GALLOWAY ET AL., 2013, p. 12, tradução e ênfases minhas).

Embora escrita por três teóricos da *Comunicação*, essa passagem parece alheia ao fato de que, além do local ideal para *pensar*, Sócrates e seus comparsas perambulavam em busca do espaço perfeito para *conversarem*, onde a comunicação poderia acontecer. No exato momento em que nascia a *comunicologia*, como aponta Peters, ela já nascia *geocomunicológica*.

Geocomunicologia é a investigação dos territórios comunicacionais, os espaços que oferecem as coordenadas comuns para que os membros de um grupo – definido não apenas em questões geográficas, mas, sobretudo, discursivas – compreendam-se mutuamente. O encontro entre dois ou mais territórios comunicacionais ocorre por princípios de diferenças que precisam ser mitigadas a fim de tornar comuns os sentidos e comungar da experiência comunicacional. Comunicação e comunhão são processos complementares, mas não mutuamente necessários. A comunhão (o tornar comum) pode ser um dos objetivos mais corriqueiros, ao menos de maneira consciente, dos processos comunicacionais. Mas a comunicação não cessa de ocorrer, à revelia de qualquer intenção. A investigação dos territórios comunicacionais teóricos leva a uma observação de segunda ordem desses mesmos

territórios: não apenas como certos territórios empregam técnicas específicas na manipulação das “ferramentas” comunicacionais (as mídias), mas como discursos são feitos sobre essas técnicas específicas. Esse discurso de segunda ordem também parte de pressupostos compartilhados entre os membros de uma dada rede discursiva.

Evidentemente, todo o último parágrafo precisa de elucidacões.

## 2.1 COMUNICAÇÃO E COMUNHÃO

Entendo território comunicacional como o plano que oferta as coordenadas necessárias para que uma dada comunicação aconteça. Toda comunicação ocorre sobre um território e desenha um território de ação. Territórios e comunicação seriam, portanto, noções indissociáveis – daí a proposta de uma *geocomunicologia*, ao menos em sua metade geográfica. A outra parte do composto, “Comunicologia”, é como Flusser (2014, p. 45) chama sobre sua própria teoria. Todavia, também pode ser entendida como o estudo dos processos comunicacionais (o que chamamos no Brasil de Ciências da Comunicação) – seguindo a etimologia do termo *logos* (do grego *λόγος*, “discurso”, “razão” ou, mais usualmente, “estudo”) – ou ainda, em uma análise de segunda ordem, como o estudo desses estudos. A geocomunicologia é, portanto, o estudo dos territórios comunicacionais e a emergência de certos discursos a partir de um chão comum. Neste trabalho, me interessarei pelos discursos teóricos, mas isso não esgota, a meu ver, a potência da investigação geocomunicológica.

Em um território comunicacional, o sentido específico que é dado a cada palavra lhe é interno. Baseados em experiências comuns a um grupo, os sentidos compartilhados tornam os objetos a que fazem referência reconhecíveis aos iniciados, minimizando os ruídos comunicativos. Ao mesmo tempo, tornam os mesmos objetos incompreensíveis, ao menos sem grande esforço de tradução e comunicação, para os não-iniciados. Há uma relação entre internalidade e externalidade, entre nativo e estrangeiro aos territórios comunicacionais que impacta nas possibilidades de que grupos distintos consigam se fazer entender da maneira que poderiam almejar.

Dito isso, entendo comunicação e comunhão como dois processos entrelaçados, mas díspares. Comunicação refere-se a todos os processos de trocas afetivas, simbólicas ou não, que ocorrem entre dois ou mais agentes distintos, sejam eles humanos ou não-humanos. Ela

sempre produz algum efeito sobre os corpos dos envolvidos, de forma que ambos se tornam outro após os encontros que não cessam de acontecer. É, portanto, uma ação *incorpórea* que se dá sobre os corpos. Comunhão – uma palavra com a qual a comunicação é, às vezes, tomada por sinônimo (por ex., WOLTON, 2004, p. 30) –, por outro lado, parte de um princípio de semelhança entre aquilo que se quer comunicar, aquilo que é de fato comunicado, e aquilo que é entendido pela outra parte.

Por vezes, a correspondência entre essas múltiplas instâncias é tida como a finalidade de todo processo comunicacional, mas não passa de um objetivo possível dentre vários. Nesses casos, na existência de harmonização entre as três esferas, diz-se que a comunicação, a via da comunhão, produziu o efeito desejado de tornar algo comum entre as partes. Todavia, essa produção do comum é rara, senão raríssima: há lacunas e traições em todas as partes das intenções e dos encontros, os quais exigiram ao longo da história a criação de inúmeros métodos de controle e garantias comunicacionais. Comunicação, nesse sentido, é a gestão das diferenças. Pode-se inclusive inverter o ponto de vista e pensar a comunicação a partir do ruído que se quer evitar.

Um desses métodos de controle é a hermenêutica; grosso modo, a técnica de explicar um discurso, de interpretá-lo. Como observa Gumbrecht, todo processo de interpretação inicia por uma desconfiança em relação à “superfície” comunicacional, exigindo um movimento que “dirige-se à profundidade do que vai na alma de quem se expressa [...] estabelece[ndo] uma identidade entre o que o sujeito desejava expressar e o entendimento do intérprete” (GUMBRECHT, 1998, p. 140). Ou seja, aquilo que se *quer* tornar comum em um processo comunicacional estaria sempre escamoteado pela materialidade (a superfície) da comunicação. Nesse sentido, Gumbrecht quer apontar que a materialidade da comunicação – sua superfície – também comunica, “produz sentidos” que precisam ser considerados na hora da interpretação. Retornarei a Gumbrecht mais adiante no trabalho, por ora, é importante observar que sua crítica à interpretação tem como foco o mesmo senso comum, que achata comunicação e comunhão como processos equivalentes.

A desconfiança de uma impossibilidade de comunhão (não *de comunicação*) é intrínseca ao processo de comunicação, sobretudo porque se tratam de dois processos distintos. Existem trocas comunicacionais com comunhão, e muitas outras sem; no meio, há uma área cinzenta em que a comunicação acontece, mas não há correspondência entre o que se desejava tornar comum e o que é comungado. Muitas vezes essa discrepância advém do não compartilhamento de bases comuns que poderiam facilitar os processos de comunhão de sentido. Isso diz respeito à dificuldade que, quando comunicamos, não podemos garantir a



igualdade entre o que se comunica e o que é comunicado<sup>21</sup>.

Separada a comunicação da comunhão, a questão parece recair sobre o segundo termo. O que se quer tornar comum é dificultado pelo fato de que grupos distintos têm sentidos específicos para termos compartilhados com outros grupos, tanto internamente (subgrupos que dão sentidos diferentes a uma mesma palavra), quanto externamente à língua (o problema da tradução). Ou seja, compartilham-se os termos e os processos comunicacionais não cessam de ocorrer, todavia a comunhão – a garantia da identidade – não acontece porque as bases sobre as quais a comunicação ocorre são distintas. As diferenças são gestadas, mas sua gestão precisa de um ponto de vista de segunda ordem, capaz de perceber os limites da comunicação. Por isso mesmo, às vezes as diferenças não são sequer percebidas. Como garantir, portanto, que sentidos sejam comungados? Há, certamente, alguns preceitos “administrativos”<sup>22</sup> dos processos comunicacionais que podem ser seguidos.

É claro, comunicação com comunhão pode não ser o único objetivo comunicacional, mas é um dos mais desejados pelos atores que se engajam nesses processos, visto as inúmeras áreas da vida cotidiana às quais se prescreve, como solução, “melhorar a comunicação” (querendo dizer: aumentar a comunhão). Ainda que a identidade total seja algo ontologicamente impossível, um gerenciamento eficaz das diferenças poderia ser capaz de minimizar as dificuldades e aumentar as chances de comunhão dentro da comunicação. Ao mesmo tempo, não se pode minimizar que, justamente por ser baseada em diferença, a comunhão é capaz de traçar as linhas distintivas entre iniciados e outros, e balizar polarizações entre grupos distintos. Quando bem gerenciada, a comunhão garante perfilhagem comunicacional ao mesmo tempo em que assegura a produção de mais diferenças.

Nesse sentido, senão propriamente uma forma de gerenciamento, mas um método necessário dele é tomar consciência das especificidades semânticas internas aos termos com os quais os discursos são construídos, e como eles se reportam ao entendimento compartilhado pelos membros de um dado território (sua “rede discursiva”), que dispõe dos meios de acesso a essas “formações de sentido”. Compreender a especificidade dos termos que são empregados em certos discursos, em relação à própria rede discursiva nos quais estão instalados, pode nos ajudar a mitigar os problemas de quebra de comunhão nos processos

<sup>21</sup> Peters (1999), nota que esse é o temor da comunicação desde Platão/Sócrates em *Fedro*. O modelo oposto, segundo o autor, seria expresso pela *Bíblia*: “Quem tem ouvidos para ouvir, ouça”.

<sup>22</sup> Reconheço a forte herança que este termo tem na Ciência da Comunicação, por exemplo, como denominação do conjunto de teorias norte-americanas que visam criar um efeito específico a partir dos processos comunicacionais. Historicamente, opõem-se a esse conjunto outro, o das teorias críticas (FUCHS; QIU, 2018). O que acredito estar fazendo é um híbrido entre uma teoria crítica e uma teoria administrativa, reconhecendo criticamente que administrar os processos comunicacionais pode ser um objetivo desejável – o que não quer dizer que existam garantias para cumprir tal objetivo.

comunicacionais – de novo, assumindo que esse seja um objetivo desejado. No caso do discurso teórico, assumo a posição de que seja desejável, pois a comunhão entre as redes discursivas possui uma dimensão epistemológica que se torna turva e de difícil acesso caso as bases para o pensamento não estejam ajustadas, o que pode resultar em interpretações equivocadas capazes de prejudicar o trabalho acadêmico<sup>23</sup>.

De novo, estou apontando que esta comunhão é difícil e, portanto, a palavra parece deslocada. Poder-se-ia falar em entendimento e abertura para a compreensão das diferenças de sentido, de forma que se possa julgar como certos discursos são construídos, e quais são suas implicações lógicas – para, só então, esboçar o que há de comum entre as duas posições territoriais. De qualquer maneira, comunhão é ela mesma uma dessas palavras que parecem carecer, epocalmente, de ressignificação. Pode soar contraintuitiva em uma era de divisões cada vez mais marcantes na sociedade, onde enclaves e bolsões intransponíveis comunicacionalmente são criados quase que diariamente, gerando a fragmentação dos territórios comunicacionais.

## 2.2 LÍNGUA E REALIDADE

Em um ensaio inédito, *Retradução enquanto método de trabalho*, Vilém Flusser (2013) aponta para a existência de “universos linguísticos” distintos aos quais ele tem acesso na condição de falante de várias línguas. *Chove*, ele diz, diferente em inglês, português, francês e tcheco. Isso o leva a considerar que a realidade, exterior à língua, se torna real apenas em seu contexto linguístico, sendo, portanto, a única criadora da realidade. “Como as línguas, plurais” – observa Gustavo Bernardo (2007, p. 14) no prefácio de *Língua e Realidade* (FLUSSER, 2007a) – “divergem na sua estrutura, divergem também as realidades criadas por elas”. Por conseguinte, a realidade seria processual: como já havia percebido a escritora Clarice Lispector (1998, p. 20), “no momento em que tento falar... não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo”. Para Flusser, “não é que duas línguas diferentes articulem uma mesma realidade de modo diverso, mas duas línguas

---

<sup>23</sup> Isso não exclui a produtividade das “más interpretações”, embora sejam questionáveis. Ao longo do trabalho, veremos alguns exemplos de *creative misreadings* (literalmente “más-leituras criativas”) produzindo os pontos de vistas da TAM, sobretudo as leituras enviesadas de Foucault por Kittler e Elsaesser, que resultam na insistência do primeiro na materialidade como suposto ponto cego do francês, e na preferência do segundo pela arqueologia, mesmo quando tudo indique que a “Arqueologia” das Mídias seja mais foucaultianamente genealógica do que arqueológica.

diferentes articulam duas realidades diferentes” (MIGUEL JUNIOR; CAPELA, 2016, p. 58).

Para Flusser, a existência de uma língua única eliminaria o pensamento, pois é justamente nesse descompasso entre “língua e realidade” que pode existir o pensável, portanto, a língua só pode ser pensada por dentro e através da própria língua. Se Flusser está correto, podemos inferir que “se pensa” diferente em alemão, português e inglês. Ao mesmo tempo, pode-se argumentar que as diferenças não são apenas externas a uma língua, mas também internas em relação às apropriações de grupos distintos. Territórios comunicacionais podem surgir de classes sociais, profissionais (como a academia), grupos de interesse, etc. Dentro do mesmo país, e inclusive dentro da mesma cidade ou até mesmo de um único prédio ou apartamento, podem existir pessoas que habitam territórios comunicacionais com nada em comum uns com os outros. Da mesma maneira, a existência de uma língua comum para a prática científica – o latim a, cada vez mais, o inglês (cf. a crítica de KITTLER, 2016a, p. 961) – supõem que os territórios linguísticos sejam exteriormente mais próximos, ao mesmo tempo em que a percepção de diferenças produza deslocamentos internos (cf. a discussão sobre *Technik*, em 5.1.2). Em uma terceira observação, a redução de todo pensamento a uma mesma base material de inscrição – o computador – reduz a poética das línguas à linguagem de programação, resultando em uma realidade “computacional” (cf. KITTLER, 2004).

Logo, podemos inferir a existência de múltiplas realidades internas às línguas. Essas “realidades”, se capazes de garantir um mínimo comum para a comunicação, emergem como territórios comunicacionais. Assim, todo território comunicacional é contingente. Flusser (2013, p. 1), por exemplo, percebe que a língua alemã está “contaminada pelas experiências com o nazismo”; da mesma forma como Tocqueville (1840/2010) notara, mais de um século antes, que regimes políticos distintos diferenciaram o inglês europeu do americano. Para Tocqueville (2010, p. 326-330), enquanto o “aristocrático” inglês britânico era lento em criar palavras novas ou mudar o significado das existentes, o “democrático” inglês americano não parava de gerar vocábulos, ou deslocar os significados dos existentes. Não obstante tratar-se da mesma língua, mutuamente compreensível, a existência de diferença semântica entre elas era política: se o inglês britânico apoiava-se na tradição e na constância de seus significados, sustentado por um sistema de ensino hierárquico e elitista; o inglês americano assentava-se na proficiência do indivíduo abandonado à própria sorte e era, por isso mesmo, “quase sempre trabalhados pela dúvida” (TOCQUEVILLE, 2010, p. 330). Tocqueville acreditava que isso explicava a predileção dos autores americanos (democráticos) por substantivos abstratos que “aumentam e velam o pensamento, torna[ndo] mais rápida a expressão e menos clara a ideia” (TOCQUEVILLE, 2010, p. 330), pois ofertariam elasticidade e mobilidade para a

sobrevivência em um sistema político cuja alternância de ponto de vista dominante é a norma, não a exceção.

De maneira ainda mais significativa, Tocqueville (2010, p. 326) abre seu ensaio com a seguinte observação: “A dizer a verdade, os autores americanos vivem mais na Inglaterra que em seu próprio país, pois estudam constantemente os escritores ingleses e todos os dias os tomam por modelo”. Ou seja, Tocqueville já apontava para a existência, no mesmo território geográfico, de ao menos dois territórios comunicacionais distintos pouco capazes de compartilhar sentidos, não obstante compartilhassem também da mesma língua. Um era habitado pelos populares que compartilhavam de substantivos cada vez mais abstratos a fim de garantir sua própria existência, tornando elásticas as maneiras como empregavam estes substantivos em seus discursos. Outro era povoado por leitores de comunicações e discursos ingleses, cujo resultado era o gradativo distanciamento com o primeiro grupo, às vezes à revelia de sua vontade. Como resultado, os leitores americanos produziam a si mesmos como habitantes do território comunicacional britânico a partir da leitura<sup>24</sup>.

Dadas as circunstâncias políticas, não é de admirar que a palavra democracia possuísse sentidos diversos e até antagônicos para cada um dos territórios comunicacionais. Isso não impediu, é claro, que autores americanos produzissem tratados a favor da democracia norte-americana; poder-se-ia dizer, inclusive, que só o fizeram porque foram capazes de compreender a dimensão conceitual dessa palavra dentro da filosofia política britânica para então reagenciá-la na rede discursiva americana. Hoje, democracia é um termo contestado, diferentes grupos compreendem e empregam significados distintos. A pluralização dos significados é o que torna a comunhão algo de difícil efetivação dentro dos processos comunicacionais.

Por isso mesmo, alguns autores dedicaram-se à comparação dos universos semânticos. Um destes trabalhos é *Keywords*, ainda hoje um projeto de difícil classificação do britânico Raymond Williams (2015). Williams compreendia a língua como causativa, capaz de exercer uma força social estruturante, ainda que não independente dos comunicadores humanos e seus usos desejados e desejáveis – é essa última inflexão, aliás, que o aponta em direção à investigação do uso político de termos abstratos, torcidos e retorcidos pelos agentes (Estados ou indivíduos) que se engalfinham em uma arena comunicacional pública. Williams substancia o *insight* de Tocqueville de pensar a língua como “o primeiro instrumento do pensamento” (TOCQUEVILLE, 2010, p. 326).

---

<sup>24</sup> Esta hipótese é relativa à *Técnicas Culturais* que debaterei mais ao fim do trabalho.

O britânico justifica sua necessidade de escrever *Keywords* quando, após retornar da guerra, observa a diferença no uso de certas palavras – sobretudo substantivos abstratos – entre as gerações pré- e pós-Segunda Guerra: “o fato [era] que elas não fala[va]m a mesma língua” (WILLIAMS, 2015, p. xxxiii, tradução minha). Williams nota que toda vez que se emprega esta frase – “grupos x e y não falam a mesma língua” – o que é apontado são os valores diferentes e formas distintas de valoração dos discursos que cada grupo confere às palavras que usa, mesmo que elas sejam idênticas (em sua “materialidade”) às do outro grupo. Qualquer um dos grupos entende que fala em sua língua nativa, ao mesmo tempo em que não compreende – pelo menos, não sem bastante esforço – que as dificuldades de comunhão (não apenas de *comunicação*) com outros grupos se dão pela produção de sentidos diversos das palavras compartilhadas. Quando um teórico alemão e um brasileiro utilizam uma palavra como, diga-se, *cultura/Kultur*, eles provavelmente não a estão empregando com o mesmo sentido, não obstante “*cultura/Kultur*” seja um vocábulo mutuamente inteligível aqui e lá.

Tanto democracia quanto cultura são exemplos do que Williams chama de palavras-chave: “palavras significativas e obrigatórias em certas atividades e [em] sua interpretação; [e] palavras significativas e indicativas em certas formas de pensamento” (WILLIAMS, 2015, p. xxiv, tradução minha). Em uma dimensão comunicacional, algumas palavras aparecem como incontornáveis para os autores, pois são elas que centralizam a possibilidade de comunicar *enquanto* membro efetivo de um grupo – por exemplo, a inflexão de sentido que alguém dava à palavra “democracia” era capaz de identificá-lo como, ao menos comunicacionalmente, britânico ou americano no século XIX.

Isso quer dizer que, dentro dos territórios comunicacionais, certas palavras-chave são atratores, elementos dispersos em um espaço topológico na direção dos quais um território comunicacional tende a evoluir. Há, em potência, tantos territórios comunicacionais quanto existam palavras. Mas, de toda maneira, há também a tendência dos territórios efetivarem-se a partir do agenciamento de um conjunto de palavras-chave que exerçam atração umas às outras.

O leitor já terá observado que as quatro palavras-chave deste trabalho são substantivos abstratos, inclusive mídia. Annabel Patterson (2005) nota que quase 40 das palavras escolhidas por Raymond Williams em seu *Keywords* são substantivos abstratos como civilização, consenso, desenvolvimento, filosofia, sociedade, etc. Como brinca Tocqueville, “Uma palavra abstrata é como uma caixeta de fundo falso: colocam-se dentro dela as ideias que se desejam e se retiram sem que ninguém o veja” (TOCQUEVILLE, 2010, p. 330). Ou seja: substantivos abstratos se prestam às definições *ad hocs* de grupos específicos e, por isso

mesmo, são passíveis de serem contestados. Substantivos concretos, por outro lado, são mais eficazes em estabelecer consensos comunicacionais. Substantivos abstratos, todavia, são essenciais para o conhecimento: o poder de abstração, como nota Flusser (2008; 2014), é a primeira faculdade que nos caracteriza enquanto seres humanos. A capacidade de referir-se a objetos não imediatos é um caminho povoado pelos riscos das falácias, mas a humanidade não avançaria muito sem ela.

Como observa Norbert Elias, “Conceitos matemáticos podem ser separados do grupo que os usa. Triângulos admitem explicações sem referência a situações históricas” (ELIAS, 1990, p. 26), mas o mesmo não é verdade para substantivos abstratos como democracia – e, no caso específico deste trabalho, de mídia, história e cultura. Estes substantivos

[...] têm algo do caráter de palavras que ocasionalmente surgem em algum grupo mais estreito, tais como família, seita, classe escolar ou associação, e que dizem muito para o iniciado e pouquíssimo para o estranho. Assumem forma na base de experiências comuns. Crescem e mudam com o grupo do qual são expressão. Situação e história do grupo refletem-se nelas. E permanecem incolores, nunca se tornam plenamente vivas para aqueles que não compartilham tais experiências, que não falam a partir da mesma tradição e da mesma situação (ELIAS, 1990, p. 26).

Williams nota que, nos substantivos abstratos, os “[...] problemas de seus significados parecem inextricavelmente ligados aos problemas que estão sendo usados para discutir” (WILLIAMS, 2015, p. xxvii, tradução minha). Ou seja, não é apenas uma questão filológica, cultural ou política, mas também comunicacional, do debate que agenciam. Quando grupos antagônicos empregam o uso de palavras como democracia, história, mídia e cultura, tendem a lhe dar o viés específico da rede discursiva-comunicacional na qual estão inseridos. Ao mesmo tempo, são alheios às outras partes da abstração de referência que essa palavra também poderia recobrir. É a parcialidade do substantivo abstrato que permite as mudanças em seu sentido, o que lança possibilidade de pensar historicamente os territórios comunicacionais e, por conseguinte, esses processos.

As palavras-chave de um território comunicacional operam conforme um plano de imanência que lhe é interno. Da mesma forma que produtos e formas comunicacionais podem ser “biografáveis” – como fiz na minha dissertação de mestrado (TELLES, 2013), em que contei a evolução do formato televisivo da transmissão esportiva de futebol – os territórios comunicacionais também podem. No caso específico de lidar com teorias e com teóricos, convém observar que não me refiro à influência de algum episódio *sui generis* nas trajetórias de vida dos autores em relação aos conceitos que criaram ou das palavras que utilizam, mas o reconhecimento que construtos comunicacionais como palavras e conceitos são também dotados de trajetórias próprias.

Os territórios comunicacionais precisam ser entendidos como localizados, regionais, históricos e pragmáticos – constituídos a partir do uso específico que os agentes lhes conferem, não como algo que parece orbitar sobre suas cabeças e moldar suas atitudes. Verdade, os territórios comunicacionais podem ser imperceptíveis e fazer com que as pessoas digam e pensem certas coisas de certas maneiras e não de outras; mas essas maneiras foram constituídas a partir do acúmulo histórico e localizado de muitas comunicações. Um termo que parece fazer sentido nesse contexto é outra destas aparentes palavras-chave do século XXI: tradição. Creio que seja exagerado falar que um território comunicacional é uma “tradição” em muitos dos sentidos da palavra, mas não acredito estar muito distante dessa ideia quando se fazem referências às correntes do pensamento teórico como constituindo tradições – como, por exemplo, a “tradição” da Escola de Frankfurt, a “tradição” de Toronto ou a “tradição” de Chicago. Aliás, estes últimos três exemplos já apontam como as cidades e os lugares são importantes para a comunicação e suas teorias.

### 2.3 GEOFILOSOFIA E IMAGEM DO PENSAMENTO

A investigação do território comunicacional da TAM poderia nos ajudar no engajamento crítico com estas construções teóricas estrangeiras. A partir do mapeamento de territórios, é possível gerenciar as diferenças de forma crítica, buscando maneiras mais informadas e produtivas de adaptá-las à nossa realidade teórica. Uma exploração extensiva do território comunicacional do pensamento alemão sobre mídias seria, evidentemente, grande demais para dar conta em uma tese de doutorado. Focar em quatro palavras que funcionam como atratoras desse pensamento devido ao sentido específico que os autores que as empregam lhes dão é uma maneira modesta de iniciar o reconhecimento do território.

Como dito, chamo a proposta de *geocomunicológica*. Ela parte do pressuposto que a teoria, assim como qualquer discurso, ancora-se sobre um território comunicacional compartilhado pelos agentes comunicacionais. Gilles Deleuze, em conversa com Michel Foucault, oferece uma definição pragmática de teoria: “Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. [...] É preciso que sirva, é preciso que funcione” (FOUCAULT; DELEUZE, 1977, p. 208). Ela é construída *vis a vis* os problemas encontrados, e deixa de ser útil (e de interesse) quando a relação entre teoria e problema se esfacela. Por isso toda teoria seria

“local e regional” (FOUCAULT; DELEUZE, 1977, p. 208), limitada a um campo de atuação que ela mesma desenha, um sistema de coordenadas que relaciona de maneira dinâmica conceitos e problemas. Note que o território ao qual uma teoria se refere não coincide com território no sentido geográfico. É uma relação discursiva: as teorias *alemãs* de mídia não respondem a questões levantadas a respeito das mídias dentro do país Alemanha (e/ou dos países germanófonos); mas, sim, às questões internas ao sistema de pensamento – ao território comunicacional – alemão.

Ainda que Deleuze trate, em outros textos, “teoria” como uma versão ossificada do pensamento, há semelhanças suficientes para aproximar os dois termos, sobretudo porque Deleuze também compreende o pensamento como uma atividade prática e localizada. Todo pensamento possui coordenadas de orientação, um território a partir do qual se desenvolve e opera.

Neste sentido, o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum. Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é *sobre* esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar (DELEUZE, 2006, p. 192, grifo no original).

Segundo Deleuze, há uma “imagem do pensamento” – um sistema de coordenadas espaciais que ancora o acontecimento do pensar – predominante na cultura ocidental, que ele nomeia “dogmática”: o modelo da representação e da identidade, da racionalidade como fim do pensamento. Essa “imagem” parte do senso comum (“Penso logo sou”) para construir uma ideia universalizante sobre o que seria o sujeito (“sou”) e o pensamento (“penso”), de forma que fora da racionalidade (“logo”) ambos não existam. As coisas – o ser, o pensamento e o sujeito – pressupostas por Descartes são tão do senso comum que o filósofo recorreria a ele para provar seu ponto, reconhecendo o *cogito* como “algo autoevidente por uma simples intuição da mente” (apud HUGHES, 2009, p. 67, tradução minha).

Deleuze está preocupado com as coordenadas que permitem a emergência do pensamento em circunstâncias específicas (agenciamentos localizados); já eu me preocupo com a emergência possível de certos discursos que povoam os processos comunicacionais, e que podem ou não possibilitar a comunhão entre os partícipes da comunicação. Em ambos os casos, o interesse é no “senso comum”, ou seja, nos sentidos comuns e compartilhados pelos habitantes de territórios comunicacionais e sistemas de pensamento específicos, que necessita ser desconstruído para mostrar a artificialidade das convenções. No *senso comum* é que se encontrariam pressupostos filosóficos e comunicacionais que possuem reflexos decisivos no pensamento e na comunicação, mas que não são colocados à prova como outras suposições



filosóficas, ou se quer notados como entraves específicos para a comunhão quando objetivo da comunicação. Ao contrário, uma investigação aprofundada do que é tomado por comum em dado território mostraria os vieses, inclinações e pressupostos que fundamentam uma dada visão de mundo, e que pode ser tomada tautologicamente como expressão dessa mesma visão.

As ideias geográficas/geológicas de Deleuze não são metáforas: os processos de formação filosófica, moral, social, histórica etc. assemelham-se aos processos de formação geológica. No caso teórico, nos referimos constantemente a eles: as teorias são “formas de pensar”, os conceitos são “coordenados” por um “marco” teórico onde um autor assume “posicionamentos”. Há quatro nuances nessa discussão. Primeiro, Deleuze não compreende os problemas como obstáculos a serem resolvidos e eliminados, mas como aquilo que faz avançar o pensamento – portanto, nenhuma teoria existe na ausência de problemas, que são por sua vez, específicos, localizados. Segundo, o pensamento enquanto prática é a criação de conceitos, cada conceito sendo a resposta a um problema específico cujas condições de existência ele ajuda a criar – ou seja, a teoria é cega a problemas fora de sua alçada. Terceiro, um conceito consiste de múltiplos elementos “internos” que operam por relação de proximidade uns com os outros e criam um novo conceito, cujo significado é constituído pelos elementos que interagem entre si (WOODWARD, 2017). Daí que um conceito é tanto uma multiplicidade (um sistema ou mapa composto de vários subsistemas) quanto uma singularidade (é o resultado do arranjo específico de seus elementos constituintes). Quarto, além de relações internas, os conceitos também possuem relações de exterioridade, pois eles estão em relação com outros conceitos, sem serem redutíveis um ao outro e guardando relações de distância e proximidade (coordenadas). Cada um destes conceitos possuem semelhanças e especificidades resultantes dos arranjos particulares que contingenciam e operam sobre um campo de problemas específico, ou, no linguajar de Deleuze e Guattari, um plano de imanência.

Cabe apontar que uma consequência dessa compreensão a respeito do pensamento e da teoria é não outra historiografia da filosofia, mas uma *geografia* da filosofia. Nas primeiras páginas de *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992/2010) voltam-se para a famigerada questão do excepcionalismo grego. Ao invés, porém, de explicarem o surgimento de uma filosofia universal na Grécia como o resultado das instituições sociais, políticas e culturais helênicas, Deleuze e Guattari usam as mesmas instituições para apontar o surgimento de uma

filosofia local que se queria universalizante<sup>25</sup>, todavia aquilo que se origina nas margens do Egeu é uma filosofia com conceitos que só poderiam ter sido pensados ali. É especificamente tal “localização” da filosofia e do pensamento, um pouco semelhante àquela que nossa área se acostumou a fazer em relação à cultura, o que os autores chamam de *geofilosofia*, para a qual os conceitos filosóficos abstratos são inseparáveis dos espaços nos quais foram pensados e dos agenciamentos materiais específicos (os dispositivos institucionais, sociais, intelectuais etc. e seus diversos arranjos que circunscrevem a possibilidade do filosofar). A filosofia deixa de ser um universal para se tornar múltipla em suas manifestações singulares: todo conceito filosófico é diferencial, “emerg[indo] com as contingências das diferenças espaçotemporais” (WOODWARD, 2017, s.p., tradução minha) a fim de produzir um estrato de problemas, conceitos, signos e teorias. Esse pensamento é duplamente geográfico: primeiro, constata a existência de um elemento – o território em que o pensamento é formado; depois, constata que o próprio pensamento é formador de um território – um plano de imanência –, sendo incapaz de operar distinto deste. O território é, simultaneamente, as condições de possibilidade e o horizonte de expectativas de uma dada teoria.

São essas ideias que gostaria de deslocar em direção à *geocomunicologia*, o pensamento comunicológico pensado *vis a vis* um ambiente, tanto institucional como social, na presença de problemas específicos e de meios particulares, onde as manifestações teóricas e práticas são os dois lados da mesma moeda. Nesse sentido, os obstáculos para a comunhão nos processos comunicacionais não são entraves impeditivos, mas os traços diferenciais que enriquecem esses mesmos processos. O agenciamento de discursos específicos e internos aos territórios comunicacionais é o resultado do engajamento com situações comunicativas específicas, dos quais não são indissociáveis: grupos específicos dão sentidos específicos para as palavras que desejam em vista a seus objetivos, ou como o resultado de um histórico de interações bem-sucedidas. Cada um desses fragmentos, sejam palavras, palavras-chave ou formas discursivas, consistem de muitos elementos internos e externos, que se entrelaçam em sistemas de coordenadas, apontando sua distância e proximidade em relação a todos os outros elementos. Por mais que se fale de plano de imanência, o espaço que está se desenhando é tudo menos plano: mais como uma galáxia, o território comunicacional faz emergir sentidos através da interação entre os diversos elementos que ao mesmo tempo lhe compõem e lhe são externos. Logo, todo território é múltiplo e singular, o resultado de um arranjo específico, todavia frágil, só possível de existir na tensão de sua própria dissolução.

---

<sup>25</sup> Para ser justo, a análise de Deleuze e Guattari é mais refinada do que isso, não sendo mera questão de causa (instituições) e efeito (filosofia grega). Isso muito se deve à inflexão genealógica que Deleuze dá às suas análises, na não-correspondência entre causa e efeito (um efeito pode ter uma causa não imediatamente evidente ou lógica; e uma causa efeitos imprevisíveis).

Não é necessário procurar muito para encontrar na nossa área um volume considerável de trabalho que lida com pressupostos territoriais mais ou menos semelhantes (alguns mais convincentes que outros). Para ficar em apenas um clássico: em *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer (1988) usa a produção fílmica da Alemanha entreguerras como porta de entrada para o domínio psicológico da população na época, a fim de dar um panorama de seu ambiente intelectual. Mas a mesma situação e o mesmo conjunto de filmes poderiam ser usados para uma investigação sobre o domínio comunicacional da Alemanha entreguerras, cujas ideias a respeito do potencial da Comunicação seriam de extrema importância na década seguinte.

## 2.4 TEORIA E PRÁTICA TEÓRICA

É possível reconstruir a história das teorias das mídias por dois vieses: em relação à sua localização geográfica e em relação aos avanços técnicos. No início do século passado, o crítico, teórico e cineasta húngaro Béla Balázs percebeu que havia, com o cinema, uma chance “única e excepcional na história da cultura” (apud HAKE, 1993, p. xi), que era testemunhar a emergência de uma nova forma de arte, assim como de seu duplo, o discurso sobre o cinema. Em uma época em que os limites entre a “crítica fílmica” e a “teoria fílmica” não estavam bem estabelecidos, escrever sobre os filmes significava também escrever sobre a cultura e a sociedade de massa. Mas, assim como – ou por causa de – a emergência de novas mídias e novas formas de arte se tornaram eventos corriqueiros ao longo do século XX, os limites entre a crítica e a teoria das mídias jamais foram bem delineados, não obstante a profissionalização da teoria nos departamentos acadêmicos. Mesmo nesses, as fronteiras entre crítica cultural, teorias de mídias e história das mídias são porosas. Vide, por exemplo, o amplo emprego de textos de crítica cultural enquanto livro-texto nos cursos de graduação<sup>26</sup>, para não falar nada a respeito dos gurus de marketing transformados em profetas com *insights* teóricos profundos<sup>27</sup>.

Se uma teoria é interna ao território comunicacional que a ancora, e se toda teoria responde a problemas específicos, logo a teoria *da* mídia responde às situações flutuantes dos

---

<sup>26</sup> Como *O Culto do Amador*, de Andrew Keen (2009) e *O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você*, de Eli Pariser (2012), entre diversos outros.

<sup>27</sup> Os mais evidentes são *A Cauda Longa: A nova dinâmica de marketing e vendas: como lucrar com a fragmentação dos mercados*, de Chris Anderson (2006); além da extensa obra de Philip Kotler.

desenvolvimentos mediais ocorridas dentro de uma dada rede – geográfica, discursiva, medial. Os vértices se multiplicam. Nas teorias das mídias, a própria mídia é o problema cujos conceitos tentam endereçar; e os solavancos de seu avanço ocorrem quando as teorias não conseguem mais dar conta das velhas mídias, constantemente pelo surgimento de uma “nova” mídia. Daí que seria possível pensar toda teoria como uma espécie de sintomatologia do (seu) presente (ELSAESSER, 2018). Ainda que fale especificamente dos escritos sobre cinema em alemão no primeiro quartel do último século, a estudiosa alemã Sabine Hake é precisa quando infere que,

Como ponto focal dos problemas da moderna sociedade de massa, os discursos sobre o cinema funcionavam simultaneamente como sintoma e causa da crise da cultura burguesa e contribuía para a negociação de diferenças sociais e políticas, fornecendo alternadamente um instrumento e uma tela de projeção. (HAKE, 1993, p. xi, tradução minha).

Essa “recursividade” entre a teoria da mídia e seu objeto (as mídias), ancora “a priorísticamente” a mídia como condição possível da teorização sobre as mídias: às vezes sobre a própria mídia, mas às vezes também sobre toda uma rede interlaçada de mídias, quando – por exemplo, nas teorias sobre cinema – as características de uma mídia servem como argumentos e/ou ferramentas de análise de outras mídias. Disso decorre uma ideia bastante óbvia: uma boa maneira de analisar mídias não é observá-las diretamente, mas observá-las nos discursos teóricos *sobre* elas. Afinal, esses discursos dão forma às expectativas dos grupos comunicantes em relação às mídias. Por exemplo, como comenta Fernão Ramos em sua compilação recente das teorias sobre o fim do cinema, é uma simples invenção como o botão STOP, “seja no aparelho de videocassete, no reproduutor de CD, no computador ou no celular” (RAMOS, 2016, p. 44), que faz entrar em parafuso os argumentos teóricos estabelecidos durante os anos 1980, propelindo as longas elucubrações de uma série de teóricos<sup>28</sup> que se “debatem” (o termo é de Ramos) sobre esse aspecto, “fechando-se em círculo sem volta (pois tentar pará-lo [o cinema] para pensá-lo, seja na análise, significa abri-lo num modo que não se abre sem deixar de sê-lo)” (RAMOS, 2016, p. 44). O que esse jogo de palavras astuto de Ramos aponta é o aspecto fita de Möbius das teorias de mídia: o cinema, caso se defina (como se definiu) como “mídia do tempo” é incapaz de lidar com um aparato capaz de frear o fluxo do tempo; mas essa incapacidade é mais comunicacional do que técnica e mesmo teórica, pois demonstra nada mais que os limites do discurso teórico (e da teoria da especificidade do cinema ancorada no *cinematismo*). Ou seja, se uma “nova mídia” exige a reelaboração do conhecimento então estabelecido sobre as mídias, alguns destes avanços

<sup>28</sup> Ramos cita Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Raymond Bellour e Serge Daney.

podem botar a perder toda a *scholarship* cuidadosamente construída. Como observa Sabine Hake (1993, p. ix, tradução minha), “toda vez que uma nova prática cultural emerge, os sistemas estabelecidos de pensamento são postos em questão e, por um breve momento, paradigmas críticos estão abertos a um reexame na renegociação.”.

É nesses momentos de abertura que o território comunicacional da teoria é colocado em xeque: sem mais garantir um chão comum para as indagações teóricas e, ao mesmo tempo, arriscando alienar os leitores e outros autores, abre-se a oportunidade de explorar novos caminhos para o pensamento, ou abordar questões que até então não eram relevantes para os estudos. A teoria é outra forma de comunicação, é também uma forma discursiva: o teórico escreve para ser lido, e suas divagações são feitas para serem (socialmente) testadas. As teorias de mídia estão sempre amarradas por esse duplo-vínculo: elas conceituam os mecanismos através dos quais as mídias se tornam objetos epistemológicos e, ao mesmo tempo, discutem problemas ontológicos relevantes para a cultura e a sociedade como todo.

Logo, a emergência de uma teoria da mídia é o resultado de ansiedades comunicacionais a respeito das mídias utilizadas, das expectativas nelas depositadas e das instituições que negociam os significados. Por isso mesmo, não deixa de se misturar com o território comunicacional em sentido mais amplo: as ancoragens e as coordenadas que substanciam a possibilidade de pensar como um membro de certo grupo. Dentre essas coordenadas, como já dito, estão os sentidos específicos que grupos distintos conferem a palavras-chave, e como estas atuam como atratoras do sistema de pensamento. As teorias das mídias, sendo uma forma comunicacional, não são isentas desses reflexos geocomunicológicos. Ao contrário, elas são seu produto. A partir do próximo capítulo, irei apontar como os entendimentos muito específicos de quatro palavras-chave agenciam o pensamento teórico sobre as mídias na Alemanha.

### 3 MÍDIA

*[Media] communicate an 'Other' that evades direct access, something that is neither only sign, nor only perception, nor only representation: media are the in-between.*  
(HERZOGENRATH, 2015, p. 1).

“Tente explicar para o seu sobrinho” – brinca o teórico holandês Geert Lovink (2011, p. 76, tradução minha) – “que Estudos de Mídia [*Medienwissenschaften*] não são estudos culturais, não são estudos visuais, tampouco é comunicação. O que serão então?”. A provocação de Lovink pode ser estendida para outra questão: *O que são, afinal, mídias?* A polissemia do substantivo – que prolifera por outros termos como mediático, medial, a Mídia, medialidade, midiaticização, mediação, etc. – faz de qualquer tentativa de sua definição uma tarefa hercúlea.

Talvez, o conceito de mídia seja o nosso Odradek: difuso, achatado, feito de pedaços de outros conceitos, “os fios não serão mais do que fiapos, restos emendados ou simplesmente embaraçados de fio gasto, da mais diversa cor e espécie” (KAFKA, 1994, p. 22). Às vezes, com a ajuda de alguma outra hastezinha teórica, pode até ficar em pé, mas, no mais das vezes, temos a certeza de que é o remanescente quebrado de alguma outra coisa. Como o pai de família do conto de Kafka, na impotência de diálogo com o conceito, fingimos a inexistência do problema – afinal, “todos sabem” o que a mídia “é” e o que ela “faz”, não é mesmo? – mesmo se o conceito continue a habitar naquele canto bagunçado das questões da área que não enfrentamos arrumar. As questões se aglomeram: o que é ou são mídia(s)? O que elas fazem? O que, afinal, “medeiam”? As dificuldades se espalham para a prática teórica: haveria “teorias” das mídias? Elas seriam diferentes de aplicar às “mídias” teorias sociais? E, por último, mas com certeza não menos importante, ainda falamos de Comunicação quando nos engajamos com teoria *de* mídia?

Por um breve período bastante prolífico, a TAM pareceu responder a essas questões e apaziguar alguns ânimos. Kittler virou de pernas para o ar os estudos literários quando propôs um foco não nos discursos, mas nos discursos sobre as condições discursivas do canal. E se, perguntou ele, fosse a (as tecnologias de) mídia, e não a episteme as condições de possibilidade de qualquer discurso? A mídia determinaria nossa situação, por certo, e por isso

mesmo deveria ser estudada. E se, além disso, estas novas condições fossem tão irresistíveis a ponto de se inscreverem nas materialidades da comunicação? *Drácula*, de Bram Stoker, já não seria mais o precursor do horror moderno nem um conto de vampiros, mas a inscrição, em papel, das ansiedades com as novas tecnologias de comunicação e suas formas inovadoras de burocracia, com secretárias dedicadas e suas máquinas de escrever, além de um fonógrafo que não pode deixar de registrar (KITTLER, 1997).

A teoria da mídia nesse formato se inscreveria em um novo horizonte para as Humanidades, a passagem de um paradigma hermenêutico, como diz Gumbrecht, para um “elogio da superfície”, como diz Flusser, onde a materialidade e seu preceito de corporalidade não seriam excluídos dos processos de significação, ao contrário, viriam ao centro do palco. Como brincou o título intraduzível de uma dessas coletâneas em inglês que volta e meia reúne uma dúzia de teóricos alemães prestando homenagens a Kittler: *Media/Matter* (HERZOGENRATH, 2015).

Ao passar dos anos, o projeto não funcionou: Kittler fez meia-volta em direção à história antiga em sua “virada grega”. Gumbrecht tornou-se cada vez mais crítico em relação à produção de presença e ao paradigma não-hermenêutico. Na passagem da segunda para a terceira geração de teóricos alemães das mídias, alguns dos Estudos de Mídia tornaram-se *Kulturtechniken*. A Arqueologia das Mídias, não obstante o grande número de publicações em inglês, ainda não conseguiu fazer com que dois teóricos concordassem em alguma coisa. A atual geração de teóricos, que está ainda em formação, parece perguntar “para que *serve* um diploma em Estudos de Mídia, afinal?” (cf. PIAS, 2016).

Eles não estão sozinhos em suas dúvidas. Geert Lovink (2011), o outrora arauto da TAM, não esconde sua decepção. Para ele, os Estudos de Mídia no século XXI, de modo geral, são caracterizados por uma “síntese de métodos de pesquisa”. Para o holandês, o que há um quarto de século parecia um ambicioso projeto teórico-filosófico acabou sucumbindo sob as próprias pretensões. Hoje, não passariam de um “balaio heterogêneo de paradigmas do século XX” (LOVINK, 2011), como feminismo, pós-colonialismo e desconstrução.

Em um texto recente, que mais parece um pedido de desculpas do que uma defesa, Claus Pias (2016) argumenta que os Estudos de Mídia – e, por conseguinte, a TAM – “jamais prometeram resolver problemas”. Isto aumenta a impressão de que, hoje em dia, a TAM passa por uma “crise de meia idade” (WINTHROP-YOUNG, 2018), em que a perplexidade com sua própria ousadia lentamente cedeu à confusão e ao questionamento de seus pressupostos teóricos. Alguns títulos de coletâneas e artigos publicados pelos acadêmicos alemães nos últimos anos são sintomáticos desse estado de espírito: “*Was waren die Staatsmedien?*” (“O

que são mídias de Estado?” – VISMANN, 2011); “*Was waren Medien?*” (“O que eram/estavam mídia” – PIAS, 2011a) e, mais significativamente, “*Was waren Medienwissenschaften?*” (“O que são Estudos de Mídia?” - PIAS, 2011b). Outros consideram que, afinal, todo o projeto estava meio fora do lugar. O britânico Sean Cubitt faz terra arrasada quando afirma que a teoria da mídia, não apenas a alemã, “não existe. [...] É um projeto. Talvez seja interminável” (CUBITT, 2017, p. 191, tradução minha).

Acredito que o cenário não seja tão desolador assim. Ao contrário, acredito que a TAM oferece algumas das soluções mais criativas para pensarmos a relação entre mídia e comunicação. Mais do que isso, oferta algumas ideias para relacionar mídia, comunicação e território. Por isso que, ao mesmo tempo em que investigarei seu território comunicacional, também tentarei montar alguns pressupostos teóricos que apontam para possíveis abordagens teóricas futuras.

O objetivo deste capítulo é triplo: primeiro, quero descrever o entendimento germânico sobre mídia. Segundo, objetivo mostrar como a TAM e alguns de seus autores descrevem nosso entendimento geral sobre mídia, e como escrevem outro em seu lugar. Por último, quero usar esse entendimento para assentar uma concepção de mídia em sua relação com a comunicação, a fim de pensar a geocomunicologia como um método de análise acessível a partir das mídias, numa interrelação triádica entre *medium*, medialidade e materialidade.

No próximo subcapítulo, vou desenhar as linhas gerais do entendimento da TAM sobre mídia a partir da distinção entre fundo e figura. De fato, essa é uma concepção jamais abertamente expressa pelos alemães, mas ela segue voltando em momentos como na epígrafe deste capítulo. Que nunca seja abertamente expressa é um dos meus preceitos a respeito dos territórios comunicacionais: os autores da TAM até compreendem que seu entendimento sobre mídia é bastante particular, mas os contornos dessa particularidade parecem lhes escapar.

Se a mídia é o ponto de acesso a um fundo-Outro, nós só temos desse um lampejo limitado pela condição da mediação. O “Outro” aparece como vários sinônimos na TAM. Um deles é “rede discursiva”. Entramos em Friedrich Kittler, o autor central dos *Medienwissenschaften*. Percorro alguns de seus conceitos, pensando-os em relação à própria rede discursiva que possibilitou o seu discurso teórico: as condições materiais e situacionais de ser um acadêmico rebelde no início da década de 1980, tentando encontrar um nicho para si e ao mesmo tempo se posicionando como *anti-establishment*; a descoberta da teoria de Claude Shannon durante uma estada em Stanford, e os *hobbies* de engenheiro e programador amador.



A autoeducação adquirida por Kittler de engenharia e programação leva o trabalho ao encontro com o discurso das materialidades da comunicação. Kittler encontra Gumbrecht. Os dois amigos compartilhavam de pressupostos teóricos comuns e um *background* mais ou menos semelhante, ainda que Gumbrecht fosse parte do *establishment* que Kittler negava. Neste subcapítulo, faço um resumo rápido de Gumbrecht e sua crítica à hermenêutica e apresento parte de sua caracterização do paradigma não-hermenêutico, sobretudo corporalidade e exterioridade. Essas são questões essenciais para pensar as materialidades dentro da TAM, levadas às últimas consequências por Parikka e seu projeto interdisciplinar de descrever os objetos ocultos da comunicação, como minérios, insetos e regimes de escravidão. Parikka é o autor que oferece tanto a passagem entre mídia e comunicação, quanto uma síntese entre essa passagem e o território comunicacional. Nesse momento, o trabalho faz um salto temporal de vinte anos, conectando a Alemanha entre 1982-1987 (Kittler), com a Croácia de 1988 (Gumbrecht) e Winchester (RU) de 2017 (Parikka). Não é a última vez que falaremos de Kittler, Gumbrecht e Parikka, pois são autores que continuarão atravessando os demais capítulos do trabalho.

No subcapítulo de síntese, aponto como cada um destes três autores des/re/escrevem o conceito de mídia em seus trabalhos particulares e como ele é des/re/escrito pela TAM de modo geral. Também aponto algumas questões relevantes para o pensamento geocomunicológico porvir. A tentativa não é ser exaustivo, mas propor subsídios para discussões capazes de amarrar mídia à comunicação de maneiras instigantes que possam ser utilizadas no futuro. É, afinal de contas, uma tentativa de responder às críticas de Lovink, Cubitt e Pias e sustentar um projeto que, se não é exatamente o da TAM, é inspirado nele.

### 3.1 A DISTINÇÃO *MEDIUM*/FORMA COMO INTERNA AO CONCEITO DE MÍDIA

Aristóteles é, repetidas vezes, nomeado o “primeiro teórico da mídia” (SEITTER, 2015), quiçá o primeiro teórico *alemão* de mídias. Não sem um tanto de razão, já que o conceito de *medium* dentro do território comunicacional da TAM desenvolve-se a partir da filosofia aristotélica. Para Aristóteles “há sempre um atributo sensível que causa um movimento no *medium* (ar, água ou terra), que por sua vez produz movimento nos órgãos do sentido. Com isso, os corpos só são percebidos na medida em que atributos sensíveis movimentam o *medium*” (BASTOS, 2012, p. 56). O *a priori medial* de que falará Kittler

precisa ser compreendido por tal viés aristotélico: não existe significação fora das mídias, pois não existe sequer percepção. Isso significa que é a mídia que produz a presença de algo até então além ou aquém do nosso limiar perceptivo. Uma nova mídia, portanto, muda as fronteiras do visível e do enunciável – daquilo que pode ser percebido – em uma determinada época.

Todavia, há uma distinção na maneira como *medium* e mídia estão relacionados, ainda que nem sempre esse entendimento seja evidente ou mesmo consciente por parte dos autores. Em linhas gerais, no território comunicacional brasileiro, tendemos a compreender mídia sucintamente como 1) Todo o suporte de difusão de informação; e 2) Conjunto dos meios de comunicação social<sup>29</sup>. Ainda que esses dois significados não estejam distantes do entendimento germânico, eles incluem um terceiro: mídia como a articulação entre *medium* e forma. O conceito de mídia é dividido em duas grandes categorias: as suas formas materiais – superfícies –, e o *medium* ou meio propriamente dito, atingido sempre de forma enviesada a partir da descrição cuidadosa da materialidade manifestada. A partir daí, a mídia é pensada como o agenciamento *ad hoc* de elementos heterogêneos – de “aparatos técnicos, códigos, sistemas simbólicos, formas de conhecimento, práticas específicas e experiências estéticas” (VOGL, 2007, p. 16, tradução minha). Esse agenciamento coletivo é reunido em um dispositivo que “devém-mídia” (VOGL, 2007): a mídia, embora sendo o *a priori* da percepção, não é *a priori* dela mesma; sua emergência é dependente de técnicas, pois “As ferramentas prescrevem seu próprio uso e os objetos possuem seus próprios operadores” (VISMANN, 2013, p. 83, tradução minha).

Essa concepção *sui generis* fundamenta as principais características pelas quais a TAM é conhecida: longas descrições das materialidades da comunicação, beirando as especificidades técnicas tanto dos suportes como dos materiais com que são feitos; um objeto de pesquisa cujos contornos jamais estão claros – “redes discursivas”, “ecologias de mídia”, “cultura humana”, “técnicas ou padrões culturais” – e que claramente, mas não explicitamente, está para além do objeto físico analisado. Este, por sua vez, é visto apenas enquanto uma porta de entrada para a pesquisa; o interesse por imaginários de mídias, mídias mortas (*dead media*) e mídias-zumbi (*zombie media*), vistas como artefatos esquecidos de outras configurações passadas ou alternativas do *medium*.

Isso faz com que os objetos de pesquisa se multipliquem: afinal, qualquer coisa pode vir a ser mídia, quer dizer, qualquer forma pode vir a ser a porta de entrada ao objeto de

---

<sup>29</sup> Definições do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa On-line, em: <<<https://dicionario.priberam.org/M%C3%ADdia>>>, acessado a 6 de agosto de 2018.

pesquisa que estou chamando, grosso modo, *medium*. Ao longo das páginas de textos da TAM, o leitor irá encontrar como exemplos de mídia, além dos usuais suspeitos como imprensa, cinema, TV, rádio, computadores; suspeitos menos usuais como máquinas de escrever, fonógrafos e lanternas mágicas; esquemas de notação, sejam hieroglíficos, fonéticos ou alfanuméricos; formas simbólicas como o teatro, a literatura, o rock americano e a propaganda nazista; formas de organização, como arquivos e calendários; instituições sociais como o sistema político e o sistema jurídico; instrumentos como quadro negros, pianos, portas e telescópios; tecnologias como a eletricidade; técnicas de hominização, como a bipedalidade e a alfabetização; a natureza, como grãos de areia, água, luz e ar; e coisas aleatórias como aspas, selos, escalpos, lulas, pessoas jurídicas, fantasmas, mesas mediúnicas, sonâmbulos, criminosos hipnóticos e criados vitorianos. Esta lista<sup>30</sup> não deve em nada a um bestário borgiano.

Olhando apenas para essa lista, é fácil entender porque muitos autores (como HORN, 2007) consideram o entendimento alemão de mídia como “antiontológico”. Aparentemente, não parece existir qualquer delimitação ou definição axiomática do que pode vir a ser considerado uma mídia. Segundo esses comentadores – e até de alguns autores, como Siegert (2013) –, a não-ontologia da TAM levaria a uma definição tautológica de mídia, definido-a de forma *ad hoc*. Mesmo nesse caso, a mídia não seria definida pragmaticamente, já que os autores da TAM não parecem interessados no que as pessoas fazem com as mídias. Ao contrário, a “não-ontologia” da mídia define-a a partir dos usos, ou das demandas, do pesquisador, daquilo que ele entende como sendo o elemento não-discursivo de um *medium* específico, o que torna o conceito de mídia ainda mais difícil de ser apreendido. Como observa Jussi Parikka, o conceito de mídia na Alemanha “não é antiontológico *per se*, mesmo que não se estabeleça sobre uma definição de meios de comunicação reconhecido por uma entidade disciplinar e institucional” (PARIKKA, 2012, p. 10, tradução minha). A questão não é a busca por um conceito fechado capaz de validar uma disciplina acadêmica. Afinal, este é um conceito que produz a desestruturação da estrutura acadêmica: seus objetos estão por toda a parte. Isso faz com que os alemães substituam a pergunta “o que *são* mídias?” por “o que,

---

<sup>30</sup> A lista é extensa demais para citar todas as fontes, portanto vou me limitar aos textos disponíveis em português: sobre fantasmas e mesas mediúnicas, cf. ANDRIOPOULOS, 2014a; sobre pessoas jurídicas, sonâmbulos e criminosos hipnóticos, cf. ANDRIOPOULOS, 2014b; sobre escalpos, câmera escura, lanterna mágica magia hermética e a natureza, cf. ZIELINSKI, 2006; sobre lulas, FLUSSER, 2011c; sobre instrumentos ópticos, KITTLER, 2016c. Por fim, os textos de Luhmann, mais fáceis de encontrar em português, tratam grãos de areia, ar, luz, ondas sonoras, o amor e o dinheiro como “mídias” (ou *medium*, trabalharei essa distinção ao longo do capítulo).

em determinada circunstância, ‘*estavam mídias*?’<sup>31</sup> (PIAS, 2011b).

A resposta a essa questão, mesmo que pareça apontar para uma definição pragmática de mídia, ainda depende de uma distinção entre 1) um suporte de mídia, 2) aquilo que elas supostamente *medeiam*, e 3) como elas servem de meio até o Outro. Isso leva há uma construção teórica onde, partindo de uma distinção entre materialidade e *medium*, a mídia aparecerá sempre como terceira, em sua condição de medialidade. Pode parecer bastante esotérico no momento, mas creio que ficará mais claro ao longo do capítulo.

Para essa ideia, a TAM inspira-se na distinção entre fundo e figura da Teoria da Gestalt desenvolvida sobretudo por Fritz Heider (1896-1988) no começo do século passado. Na Gestalt, o fundo é apresentado enquanto “massa de elementos reunidos de modo disperso e transigente, sem nenhuma configuração fixa, mas que adquire uma forma rígida tão logo alguma força se aplique sobre [ele]” (BASTOS, 2012, p. 57). O atributo específico daquilo que possa ser um fundo é que ele, paradoxalmente, não possui qualidades específicas. Por isso mesmo seria um excelente portador de figuras.

A TAM substitui a distinção fundo/figura da Gestalt pelo par *medium*/forma. A diferença entre forma e *medium* é: a primeira é discreta e criada a partir do agenciamento de elementos frouxamente interligados; o segundo é o fundo amorfo ou dis-forme (*ungeformt*), portanto não autossuficiente, daquela (BALKE; SCHOLZ, 2010). Enquanto a forma tem bordas definidas, a medialidade é caracterizada por seus estados de latência e potência. A pegada na areia gera uma forma, da mesma maneira que a reunião de alguns indivíduos dentre vários forma a opinião pública (LUHMANN, 2005). Essa forma gerada a partir do agenciamento de elementos heterogêneos é volátil, não sendo mais que um estado frágil de “entridade” [*in-between-ness*] ou *medialidade*.

A medialidade é tanto um *momento* de mediação, de atualização, de estruturação, de criação de ordem, de codificação quanto de ruptura, de separação e de ruído (HORN, 2007). A pegada se faz a partir da areia e se desfaz nela. A distinção *medium*/forma serve para compreender porque, na *Systemtheorie*, Luhmann define a medialidade como uma “complexidade organizada” que não destrói a complexidade, mas, ao contrário a *reproduz*, simultaneamente constringendo aquilo que é possível e tornando visível outras possibilidades.

Paradoxalmente, é a medialidade que determina seu próprio horizonte de indeterminação, ou seja, aquilo sobre o qual ela recorta uma organização: aí está o que Kittler

---

<sup>31</sup> Isso levará à proposta dos Estudos de Mídias – reconfigurados como “Ciência da Cultura” – como a ciência de todas as ciências humanas. Cf. subcapítulo 5.2.

chamou de *Medienapriorismus*, o *a priori* medial. Como veremos a seguir, a medialidade da máquina de escrever libera a escrita do controle do olho e da consciência, instituindo o espaçamento como pré-condição da diferenciação (WELLBERY, 1990), de forma que para Kittler (1990), a psicofísica, a noção nietzscheana de inscrição moral, a linguística saussureana, o aparato psíquico freudiano, os instrumentos de tortura kafkianos e o além-do-homem foucaultiano são todos efeitos da máquina de escrever. Apenas com a máquina de escrever é que a linguagem se torna tanto perceptível quanto possível enquanto *medium* (WELLBERY, 1990), pois, se as mídias textuais transformaram o simbólico em código operacional (o alfabeto), com as mídias tecnológicas é o próprio real, contingente e material, que devém código capaz de ser manipulado (KRÄMER, 2006).

Contudo, não é a medialidade da máquina de escrever que torna tudo isso possível, mas o desenvolvimento, em conjunto, dela, do filme e do gramofone (KITTLER, 1999), em que as três tecnologias posicionam-se recursivamente como observadoras de segunda ordem uma das outras, tocando na dimensão ecológica das mídias – o que Elsaesser (2018, p. 114) irá chamar de *Medienverbund* (literalmente, “rede de mídias”). É o conjunto desses limites das medialidades que detona o “devir indeterminável” (BALKE; SCHOLZ, 2010) e opera as distinções no *medium*. A distinção *medium*/forma é projetada sobre a distinção entre potencialidade (*medium*) e atualidade (forma).

Niklas Luhmann, por exemplo, vê o *medium* como o reino das possibilidades quase infinitas. Balke e Scholz (2010, p. 42, tradução minha) chamam tais possíveis de funções de existência garantidoras “que, de uma maioria aberta de conexões possíveis, apenas certos padrões estruturais sejam escolhidos e realizados”. Luhmann escolhe o sentido (*meaning*) como o *medium* mais geral, sob dois aspectos: um sentido atualizado (forma) e uma mais-valia referencial infinita (*medium*) (BALKE; SCHOLZ, 2010). Em tal entendimento, as formas são sempre mais assertivas que o *medium*, pois, como um *medium* não tem desenho definido, ele não oferece resistência à imposição das formas. Os objetos, porém, só são percebidos em razão da forma (rígida), em contraste com o meio (flexível): “Os *media* surgem a partir da união frágil de elementos superabundantes, como grãos de areia, ar, ou luz, enquanto a forma é uma seleção invariavelmente temporária” (BASTOS, 2012, p. 58).

O exemplo de Luhmann (2005) dos grãos de areia parece claro quanto a isso: sendo a forma uma organização de possíveis, há muitos outros possíveis excluídos durante a ação de traçar uma pegada sobre a areia fofa. Ao mesmo tempo, porém, os outros grãos não são alternativas de reserva que poderiam vir a ser incluídas na forma, pois incluí-los a apagaria. Acontece o mesmo com a palavra como expressão exterior do sentido: a resignificação apaga

o primeiro significado, estabelecendo uma nova rede semântica, igualmente transitória. Tomando como exemplo uma das palavras-chave deste trabalho, é o que se passa com o significado latino de *colere* como cultivo agrícola, ressignificado em *cultura* enquanto conjunto de formas simbólicas que caracterizam eras, nações, sociedades, pessoas, etc. Por sua vez, essa última rede semântica recobre a exterioridade de duas palavras distintas na relação que expressa em relação à sua posição dentro dos sistemas linguísticos: *Civilization*, no caso francês, e *Kultur* no germânico.

Volta-se ao paradoxo da forma como simultaneamente determinante e indeterminante do *medium*, à questão do *a priori* medial. Essa noção sugere que, para a TAM, na relação entre a dupla-articulação do *medium* com o seu ambiente operacional, o *medium* é “um fato ontológico cuja segunda natureza define a condição da cultura” (BASTOS, 2012, p. 62). Nesse sentido, equivaler o conceito de *medium* com os de meio, ambiente (ou meio-ambiente), cultura e episteme é equivocado, já que ele é a própria condição da possibilidade desses. Em Kittler (1990, 1997), por exemplo, o ponto central de sua análise é a função discursiva da literatura dentro da rede cultural da comunicação e da informação, operações dependentes de tecnologias midiáticas. A rede discursiva não está para o todo da cultura assim como a máquina de escrever não está para o conceito pedestre de “mídia”: é a rede discursiva que é o *medium* cuja máquina de escrever é uma das formas de expressão.

Daí que todo *medium* ou “rede discursiva”, o lado interior, tem como lado exterior uma ou mais tecnologias ou “sistemas de transcrição”. Na rede 1900, essas formas são a máquina de escrever, o cinema e o gramofone. Mídia não é redutível nem às tecnologias, nem à rede discursiva, mas é o resultado da articulação entre rede (*medium*) e tecnologia (forma). Toda mídia está em uma relação íntima e transitiva com a sua própria dissolução. Por esse motivo, cada uma destas articulações possui sistemas de autocontrole com vistas à sua própria persistência. Esse é um dos motivos do interesse de Kittler (1999) por Claude Shannon (1916-2001): na teoria da informação do engenheiro norte-americano, as funções informativas são manipuladas em possibilidades de ocorrência, de presença e ausência, de sim e não; isso faz com que a contingência do ruído que acompanha toda a transmissão de informação possa ser constringida processualmente, através de mecanismos de realimentação (KRÄMER, 2006). Como nota Felinto (2011, p. 241), é “a partir do não-sentido [...] [que] surgem as condições para a manifestação do sentido”. A mensagem é sempre uma diferença entre sentido e não-sentido, informação e ruído. Da mesma maneira, a mídia é a diferença entre o *medium* e a forma, uma espécie de limiar que os mantém articulados. Essa composição é, evidentemente,

temporária: toda forma-palavra está sempre no limite de devir outra dentro do *medium*-rede de sentidos.

Aqui, chega-se a um ponto crucial: mídia e materialidade não são sinônimos; ao mesmo tempo, a materialidade não deixa de ser o suporte do *medium*. A mídia é definida por sua medialidade – a sua posição como terceiro mediador em um sistema dual articulado entre *medium* e forma. A materialidade é a forma de expressão do *medium* – a sua “entidade não discursiva” (ERNST, 2018, p. 44) –, mas não pode ser reduzida jamais à mídia e à sua medialidade. É que, justamente, toda materialidade está, enquanto exterioridade, sempre em risco de se tornar obsoleta como expressão da rede que a articula. Dois exemplos são o rádio e a televisão, cujas formas históricas se alteraram sem que as mídias deixassem de existir. Isso leva a duas consequências: um foco excessivo na dimensão material dos aparelhos e a descrição pormenorizada de seu interior; o entendimento de que estes aparelhos são formações históricas e temporárias, cujo estudo detalhado se assemelha ao de um fóssil.

Se a materialidade da tecnologia é uma entidade não discursiva de uma rede discursiva, a TAM não pode ser tecnodeterminista como acusam alguns comentaristas, sobretudo norte-americanos (cf. PETERS, 2010). Ao contrário, o foco na materialidade é porque ela é o primeiro ponto de acesso, senão o único, de uma rede discursiva. Logo, possui uma função heurística no pensamento germânico: “Um *medium* não chega a constituir um objeto de pesquisa, uma vez que objetos como a TV, o rádio ou o jornal não configuram um *medium*, mas uma modulação a partir da qual a manifestação de formas pode ser observada” (BASTOS, 2012, p. 58). No território comunicacional da TAM, o conceito de mídia, portanto, não faz referência a objetos concretos, mas “é empregado como um dispositivo teórico que permite incluir diferentes fenômenos artísticos e discursivos dentro de um mesmo programa de pesquisa” (BASTOS, 2012, p. 63). É por isso que ele é retomado, nas décadas de 1970 e 1980, primeiro por teóricos de fora dos estudos de Comunicação, como exemplificam as carreiras de Kittler e Gumbrecht.

### 3.2 “A MÍDIA DETERMINA NOSSA SITUAÇÃO”: KITTLER E AS REDES DISCURSIVAS

Em 1987, aos 44 anos, após uma breve passagem pela Universidade da Basileia, o germanista Friedrich Adolf Kittler aceitara o convite para assumir a cadeira de professor de

Literatura Alemã Moderna na Ruhr-Universität em Bochum, conhecida como o principal centro na Alemanha de recepção às ideias de Foucault (WINTHROP-YOUNG, 2011a, p. 16). O convite não viera sem alguma dose de suspeita, visto que Kittler estivera envolvido na principal polêmica que animara os círculos de estudos em Literatura Alemã durante a primeira metade da década: a defesa de sua *Habilitationsschrift*<sup>32</sup>.

Esse é um dos mitos fundantes da TAM. De acordo com os teóricos de gerações mais recentes, a quantidade de material gerado por este processo – um livro, onze avaliações, dois prefácios e um epílogo – são nada menos que “lendários” (SPRENGER, 2016, p. 71). Completada em 1982, a tese pós-doutoral que viria a ser o livro *Aufschreibesysteme 1800/1900* (KITTLER, 1990) foi negada em sua primeira apresentação à Universidade de Friburgo, onde Kittler se graduara nos anos 1960 e seguira o percurso da pós-graduação alemã com uma tese de doutorado sobre o escritor suíço Conrad Ferdinand Meyer<sup>33</sup>. Uma das peculiaridades do sistema de educação superior alemão, a *Habilitation* não é submetida a um orientador ou a uma banca de avaliação, mas ao corpo de uma faculdade no qual o *Habilitand* gostaria de ser aceito enquanto colega (SPRENGER, 2016, p. 74-75). O corpo de avaliação é formado por membros de diversas instituições da universidade, não apenas da disciplina em questão. Normalmente, o processo é concluído com três avaliações positivas. No caso de Kittler, foram necessárias onze avaliações.

Kittler demorou dois anos – um dos quais passou em Stanford, nos Estados Unidos – até ter sua tese aprovada em 1985. A essa altura, já trabalhava em seu próximo livro, que seria publicado no ano seguinte. A leitura das onze avaliações, publicadas junto do prefácio original em um número editado por Ute Holl e Claus Pias em 2012 da revista *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, deixa claro que os avaliadores sabiam o trabalho desagregador que possuíam em mãos. Um dos pedidos da mesa avaliadora foi a redação de um novo prefácio, completado em 1983, condensado em um epílogo à segunda edição do livro, em 1987, publicado na versão em inglês em 1990. Tanto no livro quanto na tese pós-doutoral, é apenas nesse texto suplementar que Kittler oferece qualquer definição do conceito *Aufschreibesysteme* – respectivamente, no início do epílogo e no início do prefácio – que, ademais, só aparece no título. Somavam-se a isso outras acusações de desprezo às boas

<sup>32</sup> Habilitação é a segunda dissertação, a ser publicada na forma de livro, que qualifica formalmente os candidatos ao cargo de Professor na universidade alemã. Às vezes, é traduzida como “tese pós-doutoral” (por ex. SPRENGER, 2016, p. 71). Seguirei esta tradução quando me referir a este trabalho nas páginas seguintes. É mais ou menos equivalente à tese de livre-docência no Brasil.

<sup>33</sup> Meyer (1825-1898) é um autor de novelas históricas pouco conhecido fora dos países de língua alemã. Vivo durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), suas novelas se caracterizam pela liberação de energias latentes durante uma grande crise que acaba precipitando catástrofes.



práticas acadêmicas: ausência de introdução, não-explicação de metodologia, recusa em situar a obra em relação à revisão bibliográfica. Os pareceristas mais intransigentes julgaram o texto “arbitrário”, “acomunicativo”, “modista”, dotado de uma “linha peculiar de pensamento autista” e de “associações patologicamente idiossincráticas” (cf. SPRENGER, 2016).

Especialmente impiedosa é a avaliação do filólogo Românico<sup>34</sup> Hans-Martin Gauger (1935-), que considerou o texto de Kittler “aquém dos padrões científicos [...] Ao reconhecer este trabalho, nós estabeleceremos um precedente com implicações abrangentes” (apud SPRENGER, 2016, p. 76, tradução minha). Trinta e cinco anos mais tarde, ele não poderia ter estado mais certo: o tipo de pesquisa que Kittler estava propondo não apenas produziu novos objetos e uma nova perspectiva para as suas disciplinas (a Literatura e a Germanística), como também “permitiu que os pontos cegos de outras disciplinas – ou seja, as condições técnicas de suas mídias – fossem levados em conta” (SPRENGER, 2016, p. 74, tradução minha).

Isso é consequência direta das quatro páginas do posfácio que Kittler escreveu para combater críticos como Gauger. Ali, ele define *Aufschreibesysteme* como “redes de tecnologias e instituições que permitem a uma dada cultura selecionar, armazenar e processar dados [*data*] relevantes” (KITTLER, 1990, p. 369, tradução minha). Esse é um conceito intrincado, cuja tradução para “redes discursivas” o torna ainda mais difícil. Aqui já podemos ver como a dimensão semântica dos territórios comunicacionais interfere em como grupos distintos de acadêmicos apropriam-se dos discursos teóricos com vistas a seus fins específicos. O termo *Aufschreibesysteme* é apropriado do juiz e esquizofrênico Daniel Paul Schreber, que relatou sua doença em *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*<sup>35</sup> (SCHREBER, 1903), um trabalho influente para a psicanálise devido a seu estudo de caso por Freud (2010b) e Lacan. Para Schreber, *Aufschreibesysteme* designava o mecanismo misterioso e alucinatório através do qual seus pensamentos eram transcritos no exato momento em que apareciam. Esse sistema automático de inscrição era onipresente e sem ponto de origem identificável e sequer qualquer localização concreta:

Mantêm-se livros ou outro tipo de anotações, nos quais já há anos são transcritos todos os meus pensamentos, todas as minhas expressões de linguagem, todos os meus objetos de uso pessoal, todas as coisas que possuo ou estão nas minhas proximidades, todas as pessoas com quem me relaciono, etc. Não sei dizer com segurança quem é que se encarrega da transcrição (SCHREBER, 1984, p. 95).

<sup>34</sup> Filologia Românica é a área da filologia que estuda as mudanças sofridas pelo latim nas suas línguas derivadas (português, espanhol, francês, italiano, etc.). Porque toda América Latina fala línguas românicas, estudos sociopolíticos, culturais e econômicos sobre o continente também são feitos dentro destes departamentos linguísticos na Alemanha.

<sup>35</sup> Algo como “Memórias da minha doença mental”.

Naturalmente também ocorrem pausas, durante as quais não se registra nenhum milagre dirigido contra a minha pessoa, nem aparece um determinado "pensamento de decisão", de empreender esta ou aquela atividade, da parte dos raios [divinos], que são capazes de ler meus pensamentos; em outras palavras, quando me entrego a não-pensar-em-nada, portanto, particularmente à noite quando durmo ou durante o dia quando por instantes quero tratar de descansar, ou quando passeio no jardim sem pensar em nada, etc. Justamente para preencher essas pausas (isto é, para que os raios, mesmo durante as pausas, tenham o que falar) é que serve o material de transcrições, portanto essencialmente os meus pensamentos anteriores, e ao lado destes só uns poucos acréscimos próprios, repetitivos, que consistem em expressões ofensivas mais ou menos sem sentido, palavras vulgares, etc. (SCHREBER, 1984, p. 97).

Acreditava-se, com a transcrição, poder esgotar toda a minha reserva de pensamentos, de modo que no fim se chegasse a um ponto tal que novos pensamentos não pudessem surgir mais em mim; naturalmente esta é uma idéia inteiramente absurda, dado que o pensamento humano é inesgotável, e que, por exemplo, a leitura de um livro, um jornal, etc., sempre estimula novos pensamentos. O mencionado artifício consistia no seguinte: assim que retornava um pensamento que já me ocorrera antes e que portanto já estava transcrito — um retorno que naturalmente em muitos casos é totalmente inevitável: por exemplo, de manhã cedo o pensamento: "Agora vou me lavar", ou, ao tocar piano, o pensamento: "Esta é uma bela passagem", etc. —, portanto, assim que se percebia o surgimento do germe do pensamento em questão, instruía-se os raios que estavam a ponto de serem atraídos a dizerem depressa: 'Isto nós já temos' (pronunciado: 'nojatems'), quer dizer, transcrito, e com isso os raios, de um modo dificilmente descritível, se tornavam imunes à força de atração do pensamento em questão (SCHREBER, 1984, p. 98).

Essas longas passagens, com certeza alucinatórias, levam às características do conceito de Kittler: 1) a transcrição automática e anônima de todo o pensável na materialidade suposta, mas não localizável, do *Aufschreibesysteme*; 2) a impossibilidade de não-pensar que é a abertura para a repetição do já pensado (o que o *Aufschreibesysteme* “já tem”); 3) os limites do pensável inscritos no *Aufschreibesysteme*, e não naquele que pensa; 4) expansão orgânica e interna do *Aufschreibesysteme* a partir da necessária inserção de “novos pensamentos”, o que se liga com 5) a repetição do já inscrito como única possibilidade de não ser “atraído” ao *Aufschreibesysteme*, o que reforçaria o ponto 3. Dessa maneira, *Aufschreibesysteme* é o “sistema de transcrição” que não apenas anota os pensamentos no momento em que acontecem, mas que é inseparável desse mesmo acontecer. O pensamento não é exterior à própria “materialidade” ou imanência de sua expressão, quer dizer, de sua própria “transcrição”. É nesse sentido que a materialidade (a transcrição) é a ferramenta heurística de um *medium*, desde que se reconheça que o *medium* não existe para além do que é transcrito.

No original, o termo *Aufschreibesysteme* pode ser traduzido como “sistemas em que/com os quais se escreve”, o que leva a tradutora para o português propor “sistemas de transcrição” (SCHREBER, 1984). Na tradução para o inglês do livro de Schreber, o termo é traduzido para “The-writing-down-system” (cf. SCHREBER, 2000 p. 115-129), bastante

parecido com o sentido original. A tradução problemática<sup>36</sup> é “Discourse networks” e a posterior adaptação para o português “redes discursivas”<sup>37</sup>, pois sugere que Kittler está se ocupando principalmente de discursos. É em parte verdade, pois é preciso notar que os discursos, para Kittler, são consequências diretas das materialidades da comunicação (as mídias). Portanto, seu tipo de análise do discurso investiga os limites do enunciável como reflexo da inscrição automática maquina (o “sistema de transcrição” de Schreber). Por isso mesmo, o conceito de *Aufschreibesysteme* possui dentro o conceito kittleriano de mídia – aquilo que “armazena, processa e transmite informação” – ainda que, como explica Sprenger (2016), o conceito de mídia de Kittler é uma adição posterior ao trabalho. A tradução “redes discursivas” é traiçoeira pela aproximação excessiva ao conceito de Foucault, ao mesmo tempo descontextualizando a famigerada crítica que Kittler dirige ao francês e sua suposta cegueira aos materiais nos quais os arquivos são inscritos. Afinal, para Kittler (1990, p. 369), o próprio discurso foucaultiano é consequência direta de uma mídia – a escrita – e o arquivo foucaultiano, de outra – a biblioteca. Brincando com as possíveis traduções do conceito, é possível inclusive afirmar que a “rede discursiva” é inseparável de seu “sistema de transcrição”, e vice-versa. De um ponto de vista geocomunicológico, um território é descrito pela relação entre rede e sistema que descreve.

Kittler positiva o “discurso” como uma “rede discursiva” imanente aos meios técnicos de reprodução, armazenamento e transferência (mídias), instituições de pedagogia e estratégias de interpretação. Em sua famosa interpretação do *Fausto* de Goethe a partir da figura materna (KITTLER, 1990, p. 25-69), Kittler localiza a Mãe como a fonte do discurso Romântico e como o produto desse mesmo discurso. A rede do início do século XVIII se referia, cada vez mais, à figura materna como responsável pela socialização de seus filhos. Essa socialização se dava a partir do ensino de *Kulturtechniken* (cf. capítulo cinco) como escrita e leitura, sobretudo através da materialidade da voz da mãe. Em uma passagem famosa, Kittler irar mostrar como a poesia romântica de Schiller é também uma técnica mnemônica para a alfabetização. Nessa rede discursiva “1800”, a Mãe é o sistema de transcrição, o ponto nodal de atualização dos fatos discursivos e empíricos, a manifestação da presença dessa rede.

As “redes discursivas” (*Aufschreibesysteme*) importam na medida em que se

<sup>36</sup> Em uma nota talvez relacionada, outro conceito “alucinado” por Schreber é *Postulat der Weltordnung* (SCHREBER, 1903), traduzido para o inglês como “Order of the World” (SCHREBER, 2000), mas em português como “ordem das coisas” (FREUD, 2000).

<sup>37</sup> O livro jamais foi traduzido para o português. A tradução “redes discursivas” deriva da leitura da versão inglesa *Discourse Networks* e é usada em trabalhos acadêmicos, por exemplo, ARAUJO (2016).

configuram como o horizonte do pensável, mas esse só é materialmente atualizado através das tecnologias que o viabiliza, que compõe efetivamente um “sistema de transcrição” (*Aufschreibesysteme*). O treinamento para o “sistema de transcrição” permite a entrada na “rede discursiva”. Mais do que isso, é a própria cultura que se torna uma máquina de processamento de dados: ela “máquina”, no sentido de produz, as mesmas relações nas quais se baseia. A partir daí, decorre que, *logicamente* – tanto no sentido filosófico quanto no matemático – tudo que é produzido sob a égide de uma rede discursiva/sistema de transcrição é produto dos parâmetros próprios de seu programa. Não existe fora da rede discursiva, pois não há ausência de técnica nem exterioridade à cultura (cf. 5.1). Como brinca Winthrop-Young (2006, p. 97, tradução minha), nesse esquema, a “Fenomenologia do Espírito de Hegel é submetida à desespirtualização tecnológica”. O *Zeitgeist* é um programa técnico-cultural inscrito em uma rede discursiva e seu sistema de transcrição.

Do pós-estruturalismo, Kittler importará também a ideia de que não somos nós que falamos a língua, mas é a língua que fala através de nós. A questão, para Kittler, é que “língua” na era das mídias técnicas não é mais apenas a natural. Obviamente, a influência aqui, mais do que Foucault e Derrida, é de Heidegger<sup>38</sup>. No texto *Parmênides* (HEIDEGGER, 1992), fruto de seu seminário de inverno de 1942/1943, o filósofo alemão sugere uma distinção ontológica entre a escrita “apropriada” ou à mão e outra, “imprópria” ou à máquina de escrever (datilografia). Há uma diferença, diz Heidegger, entre a mão que escreve e a que datilografa, pois é a mão, junto da palavra, a principal distinção entre os homens e os animais (uma ideia também compartilhada por Flusser). Nenhum outro animal possui mãos; nenhum outro animal é capaz de utilizar objetos. Logo, o humano é definido por sua capacidade – sua *técnica* – manual. Para o filósofo alemão, a escrita mecânica impediria a mão de ascender a seu lugar “natural” (entenda-se, nesse caso, cultural<sup>39</sup>) e degrada a palavra como um meio de comunicação; por outro lado, a escrita mecânica, ao esconder a mão, faz com que todos os autores sejam os mesmos, rompendo com a noção de “autoridade” do autor.

Para Kittler, os novos regimes tecnológicos introduzidos pelas mídias técnicas na forma de *hardwares* (gramofone, filme, máquina de escrever), e mais tarde, perigosamente, como insubstanciais *softwares* de computador (linguagem computacional), devem ser metodologicamente vistos como linguagens que impõem novos regimes de sensação e nos produzem subjetivamente em novas redes discursivas. No pensamento kittleriano, o humano é

<sup>38</sup> Kittler sugere (citado em WINTHROP-YOUNG, 2011, p. 20-21) que citar Foucault, Derrida e Lacan era uma maneira de ser “heideggeriano” dentro do armário, visto a má fama que o filósofo colaboracionista possuía no departamento de filosofia em Friburgo durante os anos 1970 e 1980.

<sup>39</sup> É a questão da “segunda natureza”. Irei explorá-la mais no capítulo 5.

*sogeannte Mensch*, o “assim chamado Homem”, porque ele é o produto dos sistemas técnicos de notação e das redes discursivas. No exemplo acima, o discurso de Goethe não passa de uma técnica de cultivar – de programar – a nação em uma estrutura social e familiar específica. Mais do que a produção de sentido, importa para Kittler compreender as mídias e os discursos como produtores de afetos e corpos dóceis. Isso é o mais próximo do que se chegará da crítica social em Kittler. Prescrevendo sua abordagem como diretamente oposta a Escola de Frankfurt, Kittler evita ao máximo utilizar-se de qualquer tipo de estrutura de argumentação que invoque divisões sociais, de classe ou indivíduos. Todavia, ao retomar a psicofísica do século XIX e externalizar o aparato sensorio-motor humano, Kittler brinca perigosamente com a biopolítica foucaultiana, o que, no mínimo, lhe gerou alguns mal-estares dado o passado complicado da política alemã (cf. SIEGERT, 2013).

Em uma das avaliações positivas à tese de Kittler, Gerhard Kaiser, de quem Kittler fora orientando durante o doutorado e assistente de pesquisa (*wissenschaftlicher Assistent*), cria um termo que seria usado tanto por Kittler quanto por outros: “*cultural-technical control loops*” (cf. SPRENGER, 2016). A análise dos “circuitos de controle técnico-culturais” é o que desencadeia o projeto pelo qual sua carreira ficará marcada: a análise do “discurso sobre as condições discursivas do canal”. Convém notar que Kaiser havia contribuído com um ensaio para a coletânea organizada por Kittler e publicada em 1980, *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* e, portanto, estava ciente do projeto geral de seu ex-pupilo.

Em meados dos anos 1980, todavia, o projeto de Kittler parecia sem futuro. Florian Sprenger, em uma leitura atenta dos prefácios e do epílogo do primeiro livro de Kittler (2016, p. 81-86), nota que as referências explícitas à mídia são posteriores à escritura de sua tese pós-doutoral. Pias (2011b) e Sprenger (2016) suspeitam que Kittler tenha escrito o segundo prefácio à sua tese pós-doutoral – aquele em que finalmente conceitua *Aufschreibesysteme* – já com seu próximo livro, *Gramophone-Film-Typewriter*, em mente. Talvez devido à recepção complicada de seu primeiro trabalho, Kittler, observando-se em desacordo com o *status quo* acadêmico da Germanística e da Literatura, tenha ampliado o leque de suas mídias de análise a fim de cavar um nicho próprio. Adentrava, assim, no campo da *Medienwissenschaft*, de maneira alguma inexistente em meados dos anos 1980.

Cunhado em 1972 por Friedrich Knilli (1930-), o primeiro professor de Estudos de Mídia na germanosfera (PIAS, 2016, p. 17), o termo *Medienwissenschaft* visava distinguir seu campo de estudo da *Publizistik und Kommunikationswissenschaft* (Jornalismo e Comunicação). Sua primeira estrela fora Hans Magnus Enzensberger (1929-), propositor de uma teoria das mídias e notório pelos constantes ataques a Marshall McLuhan. Ancorando-se na teoria dos

sistemas e na sua familiaridade com a Escola de Frankfurt, Enzensberger voltara-se à análise de tecnologias de comunicação e informação então recentes para compreender as dinâmicas comunicacionais e as descobriu menos estáticas quanto pensavam os frankfurtianos, adiantando tanto o conteúdo quanto a forma das análises kittlerianas:

[P]ode ser demonstrado que uma série de comunicações conectadas ou, para usar o termo técnico, rede comutável, na medida em que excede um certo tamanho crítico, não pode mais ser controlada centralmente, mas apenas tratada estatisticamente. Este "vazamento" básico de sistemas estocásticos permite o cálculo de probabilidades baseadas em amostragem e extrapolações; mas a supervisão geral exigiria um monitor maior que o próprio sistema. [...] Um estado de emergência é, portanto, a única alternativa ao vazamento na indústria da consciência; mas não pode ser mantido a longo prazo. Toda tentativa de suprimir os fatores aleatórios, cada diminuição do fluxo médio e cada distorção da estrutura da informação deve, a longo prazo, levar a uma embolia (ENZENSBERGER, 1970, p. 98, tradução minha).

Esse encontro com Enzensberger contrapõe-se à narrativa favorita dos Estudos de Mídia como uma “invenção” de Kittler. Todavia, não se pode minimizar o seu impacto na incipiente disciplina nos anos 1980, considerada em um longo hiato intelectual antes de Kittler (GEISLER, 1999). Se Kittler incorporou, como penso, o estilo de Enzensberger e dos Estudos de Mídia, lhe deu o estofamento que não possuía: a precisão do conhecimento técnico. Pois, como concordará até o mais ferrenho crítico de Kittler, em questão de engenharia elétrica, programação de linguagens de computador e engenharia de *hardware*, Kittler sabe do que está falando. Em meados de anos 1980, Kittler dedicara-se à construção de um sintetizador analógico que precisava de um programa específico para operar. O *design* tanto do circuito quanto de seu software foi feito nas margens do manuscrito de *Aufschreibesysteme 1800/1900*. O *hobby* gradativamente levou Kittler a preocupar-se com os limites da mídia: seu objetivo passou a ser “descobrir o que uma mídia poderia fazer: [...] Como [ele poderia] otimizar processos e extrair os últimos poucos hertz do processador?” (FEIGEFELD, 2015, p. 2, tradução minha). Por toda a carreira subsequente, Kittler tornar-se-á um advogado entusiasta do ensino de linguagens de programação na educação básica (cf. 5.2).

Mais ou menos na mesma época em que Kittler desenhava seu modulador e dedicava-se a adquirir conhecimento técnico de programação e engenharia de *hardware*, ele descobriu a teoria da informação de Claude Shannon, durante sua estada em Stanford ao longo de 1982/1983, onde estagiara enquanto esperava ser aprovado em seu pedido de habilitação (KRÄMER, 2006; SPRENGER, 2016). Shannon deu a Kittler um modelo, bastante cibernético, de comunicação. Compreendida metodologicamente a partir dos elementos de Shannon – fonte, emissor, sinal, receptor e canal –, Kittler assume os procedimentos de codificação, processamento de sinais e decodificação como suficientes para dar conta das

dimensões mediais: respectivamente, em sua obra, armazenamento, processamento e transmissão. Isso permitirá a Kittler ignorar conotação e denotação do conteúdo em favor de um mecanismo interno de processamento de sinais que ele chama, talvez dubiamente, de comunicação. Quando Kittler refere-se a discurso, como no exemplo acima da mãe, ele quer dizer rigorosamente troca de sinais em um circuito fechado. Kittler importa-se com “como [textos] existem, não com o que eles contêm ou representam, refletem ou criticam” (KITTLER, 2016b, p. 92, tradução minha).

No exemplo mais famoso usado por Friedrich Kittler (1990, p. 191-198; 1999, p. 202-206) para demonstrar sua teoria da mídia, o filósofo Friedrich Nietzsche, em uma carta a um amigo compositor, sugere que “Nossas ferramentas de escrita também operam sobre os nossos pensamentos”. Debilitado pela miopia e por fortes dores de cabeça que prejudicavam o tempo que dedicava à escrita e à leitura, Nietzsche adquiriu nos últimos anos de sua vida uma máquina de escrever – uma “*writing ball*” dinamarquesa Malling Hansen – que não o permitia ver a letra escolhida no ato de datilografar. Seu amigo notou mudanças em seu estilo de escrita: a prosa de Nietzsche tornara-se diminuta, direta, quase telegráfica. Segundo Kittler,

Nietzsche [...] mudou de argumentos para aforismos, de pensamentos para trocadilhos, de retórica para o estilo de telegrama. É precisamente isso que significa a frase que nossas ferramentas de escrita também estão trabalhando em nossos pensamentos<sup>40</sup>. A bola de escrever de Malling Hansen, com suas dificuldades operacionais, transformou Nietzsche em um lacônico (KITTLER, 1999, p. 203, tradução minha).

O que Kittler tenta operar é a redução do arquivo foucaultiano às características materiais enquanto sinônimo para “mídia”. A partir daí, os limites do comunicável equivalem aos limites da medialidade. Nossas ferramentas mediais “atuam” em nossos pensamentos exatamente por serem elas que oferecem o universo do comunicável. O “problema” com Foucault, para Kittler, é que “uma análise de discurso não pode ser aplicada a arquivos de sons ou rolos de filme” (KITTLER, 1999, p. 5, tradução minha) e, precisamente por causa disso, “A pesquisa histórica de Foucault não avança muito além de 1850” (KITTLER, 1990, p. 369, tradução minha). Subentendido está que o francês não teria dado conta de seu próprio *a priori* medial, já que, para Kittler, o arquivo em Foucault “é sinônimo de biblioteca” (KITTLER, 1990, p. 369, tradução minha). A suposta dependência de Foucault na forma linear baseada na escrita torna-o impossível para dar conta das inscrições arquivísticas quando os atos comunicativos de ouvir, ver e escrever separam-se em três processos distintos de reprodução mecânica: gramofone, cinema, máquina de escrever (justamente o título do livro

<sup>40</sup> A frase de Nietzsche no original é “Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken”. Há um erro gramatical nessa construção, que servirá para Kittler inserir um “sistema de autodestruição” dentro dos Estudos de Mídia. Cf. o final do subcapítulo 5.3.

mais famoso de Kittler). Logo, Kittler está lidando com dois universos epistêmicos (“redes discursivas”) distintos e inconciliáveis, um calcado na linha escrita (1800), outro nas imagens técnicas (1900). Nesse sentido, as mídias são tanto epistemologias quanto ferramentas heurísticas das epistemes.

Kittler não é exatamente o primeiro a propor as mídias enquanto epistemologia, mas sua perspectiva é substancialmente diferente daquela do canadense Neil Postman:

Quero mostrar que as definições de verdade derivam, pelo menos em parte, do *caráter dos meios de comunicação* pelos quais as informações são transmitidas. Eu quero discutir como a mídia está implicada em nossas epistemologias (POSTMAN, 1985, p. 17, tradução e grifo meus).

[...] um novo meio de comunicação importante muda a estrutura do discurso; faz isso encorajando certos usos do intelecto, favorecendo certas definições de inteligência e sabedoria, e exigindo certos tipos de conteúdo – em uma frase, *criando novas formas de dizer a verdade* (POSTMAN, 1985, p. 27, tradução e grifo meus).

Se Postman localizava na articulação entre as características de uma mídia e os discursos possibilitados por ela uma mudança nas formas de tomar conhecimento da verdade – ou seja, seu nível de observação é o do discurso e do conteúdo –, Kittler aponta para o nível da materialidade. Seu olhar é “[...] numerativo ao invés de narrativo, descritivo ao invés de discursivo, infraestrutural ao invés de sociológico” (ERNST, 2018, p. 45). O regime de verdade de uma mídia como o rádio encontra-se ao nível do campo eletromagnético e não no discursivo (cf. 4.5). As possibilidades de inscrição no canal, reduzido à materialidade de suas trocas elétricas, molda o conteúdo transportado, assim como quem o utiliza. Isto aponta para um duplo impacto da mídia: enquanto extensão do homem e como gargalo conteudístico.

Aqui há algumas proximidades à McLuhan, todavia com uma mudança substancial. Embora ambos apontem para a impossibilidade de pensar sobre as mídias e pensar além delas dentro de um ambiente medial específico, eles oferecem diagnósticos distintos para tanto. Para o canadense, os homens são incapazes de enxergar o ambiente medial enquanto ele está em plena operação – ele se tornaria progressivamente explícito justamente enquanto rui, construindo um contra- ou anti-ambiente para refleti-lo. Para o alemão, os homens são incapazes de compreender o ambiente medial no qual estão inseridos por que eles não possuem as proficiências técnicas para tal – além disso, as mídias só lhes permitiria compreender dentro de seus próprios limites. Nesse último caso, toda apreensão de um ambiente é sempre parcial.

Por causa disso, uma das críticas dirigidas a Kittler é que ele reveste de novas roupas a velha tradição germânica de pensar a sucessão de épocas através de uma mídia condutora como a organizadora da experiência – o chamado *Leitmedium* (GEISLER, 1999). O



*Leitmedium* é, conceitualmente, o meio de comunicação que exerce uma influência particularmente forte sobre a opinião pública e os outros meios de comunicação de uma determinada época<sup>41</sup>. Está presente no linguajar popular quando se fala em “Era da TV” ou “Era do Digital”<sup>42</sup>. As periodizações de McLuhan soam semelhantes a essa ideia – “a galáxia de Gutemberg”, a “era da Eletricidade”, etc.; e, de certa forma, Kittler com suas epistemes 1800/1900 parece centrado em formas mediais. A ideia depende da famigerada “especificidade do meio” que, desde Lessing, tenta especificar as diferentes formas de arte e as investigações próprias a cada uma<sup>43</sup>, a partir da separação formal e normativa das fronteiras entre as artes. Só assim seria possível identificar *qual* das mídias, entre várias, é responsável pela condução medial. Parece-me muito próximo de uma abordagem de “remediação” (BOLTER; GRUSIN, 2000), em que todas as mídias sugerem desembocar na computação. Autores da TAM, sobretudo os mídia-arqueólogos como Zielinski (cf. 4.4) e Huhtamo, serão ferrenhos opositores deste tipo de leitura histórica e situacional.

Mas isto não quer dizer que as mídias não possuam um impacto epistemológico em determinada era. É o que Kittler (1999, p. xxxix) quer dizer com sua emblemática frase de “A mídia determina nossa situação”. Ao contrário de se fiar a um suporte técnico apenas, Kittler jamais se concentra em apenas um deles como epistemologicamente relevante, e sim na interação entre diversas mídias em um dado momento. Isso é verdade até quando se refere à existência da “rede 1800” e da “rede 1900”. Kittler está sempre falando naquilo que Elsaesser (2018) irá chamar de *Medienverbund*, “rede de mídias”, um conceito aparentado e ao mesmo distinto da ecologia das mídias. Com essa ideia, Kittler estilhaça qualquer pretensão de uma mídia em se tornar a condutora de uma era (por exemplo, a “era da imprensa”, a “era do cinema”, a “era do digital”), porque elas necessariamente precisarão comportar-se em relação umas às outras. Kittler entende essa relação obrigatória como a tríade lacaniana (KITTLER, 1999). A máquina de escrever, originalmente desenvolvida para ajudar a deficientes visuais como Nietzsche a escrever, assume o papel do Simbólico lacaniano, um conjunto de signos finito e pré-determinado aberto a variações apenas dentro desse todo. O cinema atua como o Imaginário ao oferecer uma imagem espelhada do corpo, em termos de psique e forma

---

<sup>41</sup> Esse conceito é particularmente recorrente em Flusser, cf. 4.1.

<sup>42</sup> Esse tipo de pensamento não é exclusividade dos germânicos e dos canadenses, basta conferir qualquer programação de evento acadêmico da Comunicação para encontrá-la expressa em abundância (sobretudo em relação ao Digital).

<sup>43</sup> E leva ao seu “oposto”, a obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] wagneriana. Esse é um lugar constantemente reservado ao computador e ao digital na “historiografia tradicional” das mídias (cf. 4.6).

sensorio-motor<sup>44</sup>. Por último, o Real laciano é explicitado nas tecnologias de captação sonora: a inclusão de ruídos nessas gravações – pigarros, sussurros, etc. – são o “indesejável da comunicação”, mas sem os quais ela não existiria. Eles são a manifestação da materialidade do canal, no caso o nosso próprio corpo, que produz, junto do sentido, os seus dejetos<sup>45</sup>.

Em última instância, isso aponta para a necessidade de uma cuidadosa descrição da materialidade da mídia. Afinal, as limitações materiais impactam o que é possível conhecer, imaginar e simbolizar, além de definir os limites do Real. Para retornar à ótima metáfora dos peixes em McLuhan (epígrafe do capítulo anterior), Kittler está menos interessado na água do que nas partículas imperceptíveis de hidrogênio e oxigênio que a compõem (WINTHROP-YOUNG, 2018). É por isso que os Estudos de Mídia da TAM precisarão de uma perspectiva teórica a respeito das materialidades da comunicação.

### 3.3 “AS MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO”: GUMBRECHT E O CAMPO NÃO-HERMENÊUTICO

Nos anos 1980, o professor de literatura Hans Ulrich Gumbrecht transferiu-se da Universidade de Bochum para Siegen (1983-1989) a fim de coordenar o primeiro Programa de Doutorado para estudos teóricos e literários da Alemanha (CASTRO ROCHA, 1998). Gumbrecht, a esta altura, já iniciara uma série de críticas à Estética da Recepção (cf. 4.2), que o levava a explorar o que ele chamava de campo “não-hermenêutico”. Pelo nome da exploração, é fácil compreender esse campo como uma negação da hermenêutica, uma construção particular de leitura na qual o sentido imanente de um texto é redescoberto a partir de uma leitura atenta e profunda através do ato universal de interpretação. Gumbrecht identificava-a como um modo de produção de sentido que desprezava a superfície do texto, cuja qualidade inerente era constantemente ignorada em favor de um sujeito soberano e unificado capaz de dotar de sentido os objetos do mundo. Como modelo de leitura, o paradigma hermenêutico tenderia a transcender a localização dos textos e favorecer termos

---

<sup>44</sup> Em uma análise semelhante que será resgatada mais tarde pelos teóricos da TAM, Marcel Mauss (2003) pensa o cinema como ferramenta pedagógica das “*techniques du corps*”. Cf. SCHUTTPELZ (2006) e o capítulo cinco deste trabalho, sobretudo 5.1.2.

<sup>45</sup> Em uma época de máquinas comunicantes e inteligência artificial, talvez seus programadores fizessem bem em se lembrar dessa lição de Kittler.

universais como homem, autor, origem, espírito, internalidade. Este modelo não era de maneira alguma universal, mas “um fenômeno contingente à evolução das práticas discursivas na Europa” (WELLBERY, 1990, p. x, tradução minha).

A hermenêutica sustentava-se na divisão cartesiana entre corpo e espírito, onde o último era responsável por conduzir ao sentido: “neste contexto”, observa, “o corpo serve apenas de instrumento que articula ou oculta o sentido” (GUMBRECHT, 1998, p. 139). Como observa Felinto,

O gesto hermenêutico se baseia na idéia de que uma superfície (corpo, texto, materialidades) atua como simples instrumento de expressão de um sentido que deve ser encontrado na profundidade (espírito, significado, imaterialidade) de um ente espiritual. Dado que a expressão revela-se sempre como insuficiente em relação ao espírito, surge a necessidade da interpretação (FELINTO, 2001, p. 10).

Gumbrecht (1998, p. 145) então se questiona sobre “a possibilidade de tematizar o significativo sem necessariamente associá-lo ao significado”, o que o leva a questionar as noções de sentido e de presente. Seu interesse pelo esporte como dissolução radical da dicotomia deve ser entendido dentro desse contexto, já que, no esporte, não há sentido a ser desvelado por um ato interpretativo, apenas corpos manifestando sua presença. “Queremos desesperadamente”, suplica Gumbrecht, “que os corpos dos atletas sejam tudo ‘menos’ os signos para alguma coisa espiritual, ou pelo menos psicológica ou mental, ou no mínimo dos mínimos sociopolítica – uma conspiração de classes ou algo do tipo” (GUMBRECHT, 2007, p. 31). Já sentido/significado, ou *Sinn*<sup>46</sup> é, em Gumbrecht, aquilo que é passível de ser apreendido hermenêuticamente a partir de uma materialidade, que não está na superfície do fenômeno, mas paira abaixo (ou acima) dela. Como observa Hanke, a semiótica já lidava com esta questão da superfície<sup>47</sup>, pois, “Para alcançar o significado, ausente, temos que penetrar (ou transcender) a materialidade do signo, que é presente” (HANKE, 2006, p. 219).

Gumbrecht relê o problema do sentido e da presença dentro – ou a partir – dos pressupostos da TAM, aproximando-se bastante de Kittler e ainda mais de Niklas Luhmann. Observando que, na teoria dos sistemas de Luhmann, “a percepção de um mundo exterior

<sup>46</sup> *Sinn*, o termo que Gumbrecht usa e é traduzido ora como significado, ora como sentido, é outro bom exemplo das não equivalências entre territórios de sentido, pois rapidamente foi igualado à “sensação”. No Brasil, pelo menos na Comunicação, Gumbrecht é lido como um teórico dos afetos. Isso não é de todo incorreto, mas também não é fiel ao autor. De fato, muito das coisas de que Gumbrecht fala não possuem outro *significado* a não ser sua própria manifestação – como um duplo twist carpado (cf. GUMBRECHT, 2007) –, mas isso não equivale a dizer que apenas o que importa é a sensação de experimentar aquela cena (como, por exemplo, SILVEIRA, 2010).

<sup>47</sup> O debate sobre a materialidade sígnica tem uma extensa tradição na semiótica. Para Santo Agostinho, signo é a coisa (objeto), mas nem toda coisa é signo. Para Morris, só é signo o objeto passível de ser interpretado por um intérprete, posição negada tanto por Peirce quanto por Saussure. O primeiro chama a materialidade do signo de *representâmen*; o segundo, de *significante*, mas em ambos os casos o termo “signo” apresenta-se como intercambiável. Ainda mais problemático é o fato de alguns autores considerarem o mundo dos objetos físicos como “esfera não-semiótica” (cf. NÓTH, 1995, pp.79-91).

nada seria senão um produto secundário da autorreferência produzida” (GUMBRECHT, 1998, p. 144) – diga-se de passagem, da mesma maneira como todo discurso discursa sobre as condições discursivas do canal –, Gumbrecht nota que todo sistema pressupõe algo que lhe é exterior, mas o qual não pode considerar por fugir de seus parâmetros sistêmicos. A consequência do raciocínio de Gumbrecht é que o mesmo ocorre com a produção de sentido, que é incapaz de tematizar sua exterioridade. Logo, todo sentido deve ser o produto do próprio meio em que ele é produzido: a materialidade da comunicação.

A partir da organização de cinco colóquios em Dubrovnik, Croácia (então Iugoslávia), ao longo da década de 1980, cujo dois últimos serão coletados em inglês no livro *Materialities of Communication* (GUMBRECHT, PFEIFFER, 1994), Gumbrecht irá propor três conceitos-chaves para a TAM: *exterioridade*, *medialidade* e *corporalidade*.

Exterioridade se refere ao nível material que antecede a qualquer articulação de sentido e, sem o qual, nenhum sentido se concretizaria. Medialidade implica o meio através do qual o nível material é processado como parte de uma estrutura de construção de sentido. Por fim, corporalidade supõe um deslocamento sutil, embora decisivo, da centralidade do sujeito, modernamente visto como fonte de ações conscientes, para a centralidade do corpo, visto, numa época pós-hermenêutica, como metonímia da contingência (CASTRO ROCHA, 1998, p. 20-21).

*Exterioridade* supõe que as tecnologias de comunicação não são instrumentos usados por sujeitos para a produção de sentido, mas o próprio horizonte capaz de gerar o sentido. Por consequência, os objetos materiais são manifestações inconscientes dessas redes (que Gumbrecht chama de *Stimmung*, ou ambiência): as escolhas estéticas, os assuntos e discursos, até as falhas técnicas, são lidas como expressões dessa exterioridade. Como David Wellbery (WELLBERY, 1990, p. xx, tradução minha) nota em relação a Kittler, o princípio da exterioridade faz com que “O objeto de estudo [de Kittler em particular e da TAM em geral], portanto, não seja aquilo que é dito, mas o fato brutal de que é dito, de que é isto que está inscrito e não qualquer outra coisa”.

À primeira vista, parece não haver muito de novidade em relação à sociologia da literatura; mas o ineditismo está no tipo de leitura “diferencial” que a abordagem supõe. Pois, como já expus acima, a relação entre exterior e interior na TAM desenha-se em linhas da distinção entre figura e fundo, onde a materialidade (a forma) é expressão “não-discursiva” do fundo (o *medium*). A proposta metodológica é, então, ler pelas fissuras: as falhas técnicas, as gafes, os erros, as manifestações brutais e aparentemente sem sentido são os momentos de desvelo onde o significado fica em suspenso e somos apresentados apenas à materialidade da rede, aos limites possíveis do próprio enunciável.

Os lados discursivo e não-discursivo da distinção *medium*/forma são mantidos unidos pela mídia. Ou, melhor dizendo, pela *medialidade* da mídia: a sua capacidade de distinguir o significado de tudo aquilo que é excluído como ruído. Ruído aqui é a própria condição de possibilidade do sentido. Voltando às redes discursivas, é evidente que elas são formadas por muito mais discursos do que aqueles que são percebidos como válidos em um dado momento; mas nada garante que qualquer um destes, que ora são ruídos, não serão o centro do discurso no momento seguinte. Isso leva ao que Gumbrecht chama de “microfísica da história” (cf. 4.2): a descrição exaustiva das condições de sentido de uma determinada época. Da mesma maneira, Kittler, por exemplo, reduz radicalmente a temporalidade de suas análises: “Redes Discursivas 1800/1900” não fazem referência às redes do século XIX e XX, mas às dos anos 1800 e 1900 apenas.

Porque isto tem a ver com *medialidade*? Porque a medialidade é a condição de que a mídia venha a ser relacionada com o *medium*. Aqui estou dividindo quatro termos em usos específicos. *Mídia* para a relação entre *medium* e forma; *medialidade* para a capacidade da mídia em fazer esta junção; *medium* como os elementos heterogêneos (ruído) que são recortados por uma forma que, por sua vez, é a *materialidade* ou *suporte*, a expressão não-discursiva do *medium*. Diremos que a medialidade é operante enquanto conseguir manter a mídia como expressão tanto do *medium* quanto da forma. Nem sempre é o caso: conseguimos hoje compreender a medialidade da mídia televisiva que prescinde do suporte televisão, por exemplo.

Como na exterioridade, o importante para a medialidade é sua relação com o *medium*. O *medium* se expressa apenas nas fissuras e, por isso mesmo, pensam tanto Gumbrecht quanto Kittler, as materialidades são o mais próximo que podemos chegar do *medium*. Kittler pensa o *medium* como uma intromissão do Real, o ruído na gravação sonora que insistentemente se declara presente na forma material. Gumbrecht, porém, parece percebê-lo como uma “zona” ou estado que prescinde de significação, o que o leva a teorizar formas comunicacionais afetivas. Seus trabalhos são repletos de exemplos de experiências nessa zona específica: das estéticas provocadas por obras de artes, passando por êxtases religiosos até jogadas esportivas. Se o *medium* pode ser pensado como uma massa de elementos heterogêneos dispersos e sem configuração fixa, Gumbrecht permite compreendê-lo como um movimento de dissolução de diferenças entre sentido e não-sentido, significado e significante, tempo e espaço, humano e não-humano. Usando o exemplo de um atleta e da expressão esportiva “*in the zone*” (entrar na zona), ele observa que

Assim que entra na zona, ele [o atleta] já não percebe o quão rápido está correndo. Não se sente pressionado. Movimentos que pareciam difíceis antes de ele estar ‘na zona’ tornam-se fáceis, silenciosos e naturais. Paradoxalmente, é a retirada da pressão temporal que permite um bom *timing* – para encontrar o momento certo que corresponda a cada movimento do corpo num determinado contexto espacial (GUMBRECHT, 2007, p. 139).

É na “zona” que, por um brevíssimo momento, há um relance desse médium como um conjunto heterogêneo de elementos que não possuem diferenciação entre si, mas que é ele mesmo, para ser apreendido, revelado em *outra* forma. De novo, usando um exemplo do esporte, Gumbrecht observa que “[...] dois movimentos, a bola no ar e o jogador correndo no campo, emergindo [na] visão periférica, convergem numa forma *que se revela no mesmo momento em que começa a desaparecer*” (GUMBRECHT, 2007, p. 22-23, grifo meu).

Obviamente, esse tipo de ocasião tem ares de epifania, e não é exagero que Gumbrecht possa ser acusado de certo misticismo tardio. Todavia, se há uma dissolução entre figura e fundo na “zona”, é porque ela lembra a impossibilidade de qualquer existência sem a distinção primordial entre fundo e figura, *medium* e forma. Gumbrecht tentará “saber como é possível a emergência de um sistema [...], considerando-se a altíssima improbabilidade de sua articulação, uma vez que há milhões e milhões de alternativas engendráveis pela fricção [...]” (GUMBRECHT, 1998, p. 147) de elementos heterogêneos passíveis de articulação e formalização. Uma questão aparentemente simples como “o que é uma forma?” torna-se “como é possível que algo não estruturado adquira forma?”.

Diferentemente da individuação – de coisas e de pessoas –, o ato de diferenciação é uma espécie de mediação; uma comporta que, limítrofe, diferenciaria as bordas da zona de indeterminação (BALKE; SCHOLZ, 2010). Assim, a forma é uma quantidade de elementos heterogêneos que só se constitui enquanto qualidade pela relação *medium*/forma que é a característica central do que chamamos *medialidade*. A forma – a materialidade – consiste em não mais do que uma formalização “dissociativa e disfigurativa” do *medium* já que a realização da medialidade ativamente diferencia entre elementos incluídos e excluídos. No ato de diferenciação, o segundo elemento (a forma) tanto substancia o primeiro (o *medium*) quanto se mantém imperturbável por ele. Todavia, isso dito, a possibilidade da *medialidade* em operar a diferenciação não é mais do que provisória.

O último princípio, *corporalidade*, será importante, sobretudo, para a terceira fase da TAM, a das *Kulturtechniken*. Ele destrona a noção de agência como central ao ser humano. “O corpo não é mais essencialmente um agente ou ator, e para que possa tornar-se tal deve sofrer uma restrição de suas possibilidades. Deve encontrar outros corpos e resistências. Desse modo, a cultura pode ser resumida na ideia do “regime pelo qual os corpos têm de

passar” (WELLBERY, 1990, p. xv, tradução minha). E, por onde elas *devem* passar é justamente pela mídia. Essa perspectiva, que Gumbrecht compartilha com Kittler, permitiria uma nova maneira de olhar para a materialidade do corpo como parte de redes que se estendem ao trabalho, ao exército e, sobretudo, à maneira em como somos treinados para usar e interagir com as tecnologias de mídia.

Enquanto Kittler interessa-se pela psicofísica como uma abordagem capaz de compreender como as tecnologias de mídia mobilizam o corpo como parte integrante de regimes de controle (cf. 5.2), Gumbrecht atrai-se pelos esportes como um momento de dissolução da “metafísica ocidental”, em que a divisão do que vemos como material e do que entendemos como espiritual/mental é esfacelada. Enquanto Kittler vê os corpos como instrumentos de inscrição das mídias, Gumbrecht pensa os corpos como superfícies produtoras de outros sentidos possíveis que, não necessariamente, passam pelas explicações “espirituais” (a hermenêutica) – e que, como ele mesmo diz, “desesperadamente” não devem significar nada além deles. De qualquer maneira, pode-se argumentar que todo corpo atlético também é uma superfície de inscrição, seja das regras do jogo, seja do ambiente midiático em torno dos esportes de alto rendimento. Em ambos os casos, Kittler e Gumbrecht, o desafio é fazer os corpos produzirem, seja pra entendê-los como “intensos” em si (Gumbrecht) ou como relés de redes mais amplas (Kittler).

Os três princípios apontam para o interesse da TAM na possibilidade não-verbal da produção de sentido. É necessário, mais uma vez, um exame cuidadoso das materialidades da comunicação. Gumbrecht (2007 e 2010, respectivamente) está ciente disso quando tenta propor o fascínio (no caso dos esportes) e a experiência estética (no caso das artes) como categorias de análise. Elas não são independentes de certa inclinação espinosiana que tenta descobrir do que um *corpo* é capaz. Aqui, “corpo” é relido como a materialidade, a forma, comunicacional.

Por exemplo, em um dos textos mais citados que lidam com a abordagem, “*Software* não existe”, Kittler (2017, p. 373-392) enfatiza que, para cada ato de escritura da programação (*software*), o *hardware* sempre especificará como será sua manifestação material. Não é uma oposição entre os códigos/as linguagens e a matéria bruta, o que refaria a distinção que Gumbrecht tentara desfazer, com o acúmulo de pender a conta em direção à materialidade. O que Kittler está demonstrando – e que Gumbrecht aprovaria – é a impossibilidade de tematizar o *software* sem levar em consideração o *hardware* como uma materialidade de inscrição que, por sua vez, é determinante para as operações de linguagem. Aqui há, de novo, a distinção entre figura e fundo se articulando medialmente, em que o *hardware* é o fundo do

*software* mas, invertido o ponto de vista, o *software* é o fundo do *hardware*. A medialidade do computador é indissociável desse ato de distinção.

Apesar disso, a “materialidade da comunicação”, quando lida separada do arcabouço teórico da TAM, é frequentemente compreendida como um ato de rebelião à primazia do “significado”, entendido largamente como formas narrativas e/ou linguageiras de comunicação, como “discursos” e *softwares*. Silveira (2010, p. 184, grifo meu), por exemplo, afirma que a teoria de Gumbrecht visa “problematizar (e, no extremo, *evitar*) o ato interpretativo”. Mas o próprio Gumbrecht contrapõe: problematizar não é ser contra a interpretação, mas sim “querer dizer algo somado à interpretação” (GUMBRECHT, 2006, p. 76). A teoria das materialidades não é um substitutivo totalitário ao paradigma hermenêutico, mas um suplemento, “uma perspectiva alternativa, que questiona a primazia conferida ao sentido e ao espírito na tradição intelectual do Ocidente” (FELINTO, 2001, p. 8).

Para os autores da TAM, a compreensão de como uma mídia constitui sentido/significado e constrói mundos exige, necessariamente, o conhecimento detalhado de materialidade, o que muitas vezes quer dizer: de suas operações técnicas. Wolfgang Ernst (cf. 4.5) afirma que a análise das materialidades da comunicação dá “acesso à dimensão material (o mundo físico) de um momento cultural” (ERNST, 2018, p. 30). A manifestação mais ousada deste pensamento é a proposta de uma geologia da mídia de Parikka, em que a história das mídias se liga com a história do Universo; afinal, há sempre *mais uma* materialidade a ser considerada. Chegamos à materialidade *Mise en abyme*.

### 3.4 “UMA GEOLOGIA DAS MÍDIAS”: PARIKKA E OS ESTRATOS

Entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018, através de uma bolsa de doutorado sanduíche da CAPES, tive a oportunidade de passar um semestre na companhia do finlandês Jussi Parikka (1976-), em seu atual endereço profissional na Winchester School of Art da Universidade de Southampton, onde é pesquisador em Arte e Mídia. Formado em História da Cultura pela Universidade de Turku, Parikka é um dos nomes centrais da Arqueologia das Mídias que abordaremos no capítulo seguinte. Todavia, mesmo a sua concepção *sui generis* da Arqueologia é dependente de um entendimento mais geral de alguns conceitos da TAM. De forma bastante geral, pode-se dizer que Parikka (2007, 2013a, 2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2016; PARIKKA; SAMPSON, 2009) reinsere dimensões políticas no debate sobre as



materialidades da comunicação e na subsequente produção de epistemologias<sup>48</sup>. Ele o faz, sobretudo, a partir de um trabalho que avança o caráter indisciplinar do projeto de Kittler, para abarcar não apenas a engenharia da computação e elétrica, como também a entomologia, a epidemiologia e a geologia.

Partindo da ideia de mídia como condição do conhecimento, Parikka (2012) reforça-a como condição também da percepção, sensação, memória e experiência. Essas dimensões certamente não estão ausentes na reflexão de Kittler, mas elas nem sempre são tão óbvias ou levadas até as últimas consequências. Parikka avança pensando a mídia como composta por múltiplos estratos diferentes. Em dados momentos e locais, acoplamentos heterogêneos emergem em determinadas configurações a fim de cumprirem – ou possibilitando que se cumpram – certas funções. Toda gênese é, antes de tudo, heterogênese: qualquer objeto de investigação, qualquer mídia, é composto por diversas camadas de “artefatos concretos, soluções de design e camadas tecnológicas variadas que vão do hardware para processos de software, [pois] cada qual à sua maneira atu[a] na circulação de tempo e memória” (HERTZ; PARIKKA, 2016, p. 105, tradução minha). É como se cada um destes elementos fossem igualmente significantes para a maneira como ele é possibilitado/determinado. Nada garante, todavia, que a emergência seja duradoura ou não esteja submetida aos processos que levam à sua própria abolição.

Se Gumbrecht chamava a atenção para algo que era evidente aos nossos olhos, mas que devido à tradição hermenêutica havíamos nos tornados cegos – a materialidade –, Parikka chama a atenção aos “objetos ocultos” que estão presentes quando interagimos no dia a dia da comunicação, sobretudo a digital: vírus de computador (PARIKKA, 2010), e-mails *spam* e pornografia (PARIKKA; SAMPSON, 2009), inteligência colaborativa (2010), algoritmos (PARIKKA, 2014) e as matérias-primas das mídias (sobretudo PARIKKA, 2015a, mas também PARIKKA 2013a, 2013b, 2015b, 2015c, 2015d, 2016). A premissa crítica é que o desconhecimento desses diversos níveis e objetos cotidianos com que nos deparamos ao longo dos atos comunicacionais, mas aos quais não damos a devida atenção, ocultam formas de dominação. Sendo todos os objetos multiplicidades, o controle pode se esconder em suas diversas dobras. Reluzentes iPhones escondem o pó do alumínio que se acumula no pulmão de trabalhadores migrantes chineses em regime de trabalho análogo à escravidão, além dos

---

<sup>48</sup> Como observa Bernhard Siegert (2013), a recusa de Kittler em dedicar-se às críticas social, política e econômica – salvo a dimensão militar – almejava criar uma marca de distinção intelectual em relação ao paradigma dominante no estudo comunicacional alemão, a Escola de Frankfurt.

processos extensivos de extração mineral que acontecem em situação precária no Terceiro Mundo (PARIKKA, 2015a).

Se uma das críticas constantes dirigidas à TAM é sua tendência ao tecnodeterminismo, Parikka irá apontar para *codeterminações*. O técnico seria apenas uma das muitas dimensões que, observado com maior escrutínio, se mostram como composições de diversos estratos. Nessa construção, até aqueles que dominam no plano político humano podem se revelar dominados sem sequer possuírem consciência disso: se o poder é hoje exercido através de mecanismos cada vez mais tecnológicos, os governantes são tão dependentes das redes tecnológicas quanto os governados. Ambos, dominadores e dominados, são assujeitados às massas anônimas de agentes não-humanos, como matérias-primas, redes elétricas, trabalhadores do Sul Global, etc. Não estamos mais falando de uma mídia como *Leitmedium*, nem sequer de uma rede sociotécnica capaz de ser isolada para a análise. Ela estende-se por toda a superfície do planeta, de forma que não é possível falar de arte sem falar de ciência, ou de comunicação sem falar de geologia. Logo,

A tecnologia não apenas determina a arte, a ciência não apenas determina a tecnologia, e a arte não é apenas criação e contemplação do belo. Todas funcionam em *uma rede codeterminada de relações históricas* onde a estética é também misturada com ciência e tecnologia (PARIKKA, 2012, p. 69, tradução e grifo meus).

Nesse esquema, a dimensão tecnológica é o sistema de inscrição nos corpos que relacionam os níveis do arqueológico (as condições de conhecimento) e do genealógico (as formas de poder). A multiplicação dos focos de análise qualifica a sutil passagem das *materialidades* da comunicação para os seus *materiais*. Desse ponto de vista, cada agenciamento específico possui *affordances* que possibilitam diferentes maneiras de “comunicar, armazenar, transmitir e processar a informação” (PARIKKA; FEIGELFELD, 2015, tradução minha), e/ou de “transmissão, registro e conexão” (PARIKKA, 2010, p. xiv, tradução minha). Os dois conjuntos de faculdades das mídias diferem da definição kittleriana de potências das mídias como armazenamento, processamento, transmissão. Juntando ambas as definições de Parikka e eliminando as que repete de Kittler, surge uma segunda tríade: as mídias também comunicam (não apenas processam), registram (não apenas armazenam) e conectam (não apenas transmitem).

Retornando à questão proposta por Gumbrecht sobre “como algo que não possui forma pode adquiri-la?”, Parikka sugere que o processo pelo qual plantas e animais constituem-se enquanto seres é, ele próprio, *midiático*, pois passaria pelos “vários modos de transmissão e acoplamento” (2010, p. xiv, tradução minha) destes com seus ambientes específicos. Em Gumbrecht, o princípio da corporalidade supõe que, para tornar-se um agente, um corpo deve

sofrer restrições das suas possibilidades. Isso pode ocorrer por dois motivos: ou encontrando outros corpos e suas resistências, ou compondo com o ambiente e suas limitações. Ambas as razões necessitam de processos comunicacionais do encontro entre diferentes: “Os corpos emergem a partir de relações mediadas, os corpos como parte de ambientes mais amplos são alvos cruciais para aquilo que chamamos de comunicação” (PARIKKA; ARAGÃO, 2016). Tal passagem medial entre ente e ambiente é considerada um processo de choque de forças, um acoplamento entre as relações atuais e virtuais de um ser a partir de seu meio. Daí advém uma conceituação de *mídias* enquanto as “contrações de forças em meios de ressonância específicos” (PARIKKA, 2010, p. xiv, tradução minha). A principal referência de Parikka é o trabalho do etólogo estoniano-alemão Jakob von Uexküll e a ideia de que todo agente, seja humano, animal ou artificial, é definido por suas capacidades de perceber, sentir e orientar-se no ambiente ao seu redor, aquilo que chama de *Umwelt*. Assim sendo, é no *Umwelt* que os seres se comunicam, registram a presença uns dos outros e se conectam.

Seguindo a psicofísica que inspirou Kittler, Parikka entende os órgãos dos sentidos como *inputs* de sensações regulados pelas mídias, que tanto possibilita como as limita e altera. Desta maneira, as mídias possuem a capacidade de relacionar um ente a seu meio. O passo seguinte é compreender as mídias como o conjunto de vetores primários a partir dos quais um ente afina-se – entra em ritmo – a seu ambiente. Parikka, então, recorre à filosofia processualista do britânico Alfred North Whitehead e sua noção de *preensão* para mostrar como uma entidade “agarra” o seu ambiente. O exemplo invocado por Parikka para explicar esta noção é o mesmo que Deleuze usa em *Abecedário* – o carrapato –, um

[...] exemplo perfeito do trabalho de translação/tradução e mediação, de como um inseto e o estudo dos insetos podem se transformar em outro discurso sobre um território de pensamento, quando desterritorializado de seu confinamento como exemplar do comportamento animal e seu modo de pensamento (PARIKKA, 2010, p. 63, tradução minha).

Parikka chama de modos de pensamento (*modes of thought*) as formações concretas povoadas por discursos específicos que são “preendidos” por entidades e por eles repetidos até tornarem-se uma segunda natureza (cf. 5.1). Todo processo de “preensão” também é comunicacional. Se todo *Umwelt* é um território comunicacional (como estou propondo neste trabalho), os entes constituem-se enquanto seres nas suas possibilidades de habitarem territórios comunicacionais específicos; quer dizer, nas suas capacidades de comunicarem, registrarem e conectarem com outros seres através da comunicação.

Para Parikka, existe uma busca não determinada, contudo ativa, por constituir-se enquanto ser dentro de um ambiente e seu modo de pensamento – ou, para constituir-se enquanto comunicante em um território. Tal busca é, antes de tudo, comunicacional, pois

parte da produção de diferença resultante do choque entre corpos. Há o acoplamento entre subjetividades (*subjéteis*) e objetos de discurso (*objetéis*), os últimos como variação continuada de cujos primeiros são contrações e variações. Os dois processos descritos de relação entre ente e ser são capacidades insetóides: *mimetismo* e *metamorfose*. Logo, toda realidade se tornaria “[...] uma contração da variação na qual o sujeito é uma apreensão desta – ou: metamorfose” (PARIKKA, 2010, p. 61, tradução minha).

Por conseguinte, Parikka aborda as mídias não como substâncias fixas, mas como potências, e suas análises precisam lidar com uma espécie de “economia da energia”. Tomar a mídia – a diferença entre *medium* e forma – como potência faz com que se resolva a questão de quando uma mídia deixará de mediar sua diferença. Afinal, em algum momento, ela sempre deixará: haverá uma ocasião em que ela não expressará mais seu *medium*, seja porque este mudou ou porque mudou a forma material que o expressava de maneira não-discursiva. Do ponto de vista da matéria bruta, toda forma material em que o *medium* se expressa é o agenciamento de vários corpos interagentes, ou seja, de relações intensivas, desde as capacidades potenciais humanas até poderes econômicos, geopolíticos, experimentos estéticos, modulações conceituais, etc. A função das mídias é contrair essas forças ao agenciar a forma ao *medium*, operando como *um meio* de passagem, um processo de tradução entre potências de graus diferentes, o que poderíamos chamar, agora com mais precisão, de *medialidade*. Dessa maneira, as mídias não apenas transmitem as diferenças de grandezas entre *medium* e forma-matéria, como conectam também os seres a elas.

Parikka é um autor de agenciamentos e seu próprio método de pesquisa é agenciativo, o que se torna fundamental para o avanço para além da biopolítica do pensamento sobre as mídias. Parikka, assim, propõe um ponto de vista não apenas biopolítico de mídia, mas *biomediático* – ou, ainda, *bio-mídia-político*, já que seu conceito de mídia aproxima-se das maneiras com as quais habitamos o mundo. Dado a multiplicidade de estratos que possuem as tecnologias de mídia, e assumindo que cada uma delas é igualmente importante para determinar o que é possível fazer com elas e a partir delas, que tipos de seres são “bio-mídia-politicamente” constituídos nessas relações e, talvez mais importante, que ambiente é igualmente constituído?

Retornado a um dos princípios da TAM, Parikka compreende que o ponto de partida de investigação é a planta-baixa de um aparelho, cujos circuitos combinariam as diversas dimensões possíveis de investigação. A planta baixa – que ele chama de diagrama – é compreendido como um mapa “técnico de visualização de padrões de informação, circuitos e relações que dão uma ideia de como as máquinas complexas funcionam” (PARIKKA, 2011,

p. 62, tradução minha). Partindo desses esquemas, Parikka sugere como metodologia de investigação o que ele chama de *media diagrammatics*.

Abordando o aparelho como um “agenciamento heterogêneo” de diversos campos de força ou estratos, o diagrama/esquema é o agenciamento congelado em um dado momento do espaço-tempo e transformando em instrumento de estudo. Todo diagrama de uma máquina é sempre a expressão dos recursos materiais, trabalho humano e dados que precisaram se acoplar para que a tecnologia pudesse existir. Em suas primeiras linhas publicadas em inglês, ainda no material pré-textual de *Digital Contagions*, Parikka descreve o que será este recorrente método de pesquisa: “Fazer pesquisa é um conjunto heterogêneo, e os livros se atualizam apenas através de vários campos de forças. Estes incluem, pelo menos, elementos econômicos, institucionais, sociais, conceituais e afetivos” (PARIKKA, 2007, p. vii, tradução minha).

Desta maneira, sua perspectiva de uma “diagramática medial” sugere uma anatomia da tecnologia de comunicação a fim de compreender os elementos heterogêneos que colidiram para sua emergência. Partirá do diagrama/esquema e tentará recompor o “sistema de transcrição” que faz com que os discursos passem, necessariamente, por aquele canal (e não por outros, como será mais importante para outro autor da TAM, Thomas Elsaesser). Esse é um trabalho interdisciplinar: ao final da introdução de *What is Media Archaeology?*, Parikka se pergunta “quais são as condições de existência” dos objetos mediáticos, dos enunciados, dos discursos e das múltiplas práticas mediadas com as quais e nas quais vivemos? “Tais questões são políticas, estéticas, econômicas, tecnológicas, científicas e muito mais – e devemos recusar tentativas de deixar de fora qualquer um desses aspectos” (PARIKKA, 2012, p. 18, grifo e tradução meus).

O objeto de investigação torna-se, portanto, ele mesmo um agenciamento de diversas realidades – e a própria pesquisa, por sua vez, é diagramática na sua tentativa de unir os diversos planos de análise. Se, em Kittler, a mídia é a condição das possibilidades dos discursos, Parikka inverte a relação, e pensa as mídias como condicionada pelas múltiplas realidades que a compõe e que são nelas e por elas “transcritas”. É uma reescrita poderosa da TAM, pois aponta para um tipo de *a priori* como *mise en abyme* que parece invalidar qualquer indício de determinação. É como se o trabalho se abrisse como uma gaita de fole. Às vezes, é difícil saber onde ele vai parar.

Chega-se a uma heterogênese das mídias, sobretudo em questão aos tempos distintos por elas abarcados e aos quais ela responde. Como na geologia, toda mídia é composta por

temporalidades e materialidades com tempos muito distintos<sup>49</sup>. No último livro de sua trilogia, Parikka volta-se para o que chama de “tempo profundo das mídias”: em uma visão arqueológica, “profundidade [*depth*] torna-se tempo” (PARIKKA, 2015a, p. 13, tradução minha). Nessa arquitetura temporal, micro e macro são correlacionados, sendo o nível mais fundamental o molecular, cujos movimentos e intensidades caracterizam as potencialidades mediais. Afinal, todo “circuito metálico fechado é precedido pelo circuito aberto da Terra” (PARIKKA, 2015a, p. 72, tradução minha). Aqui, Parikka realiza a importante passagem entre *media cultures* para *medianatures*. Em discussões mais recentes, Parikka tem tentado ressaltar que a cultura midiática possui um rastro material e natural: todo “estudo cultural” precisaria vir acompanhado de um estudo geológico; ou, pelo menos, de um estudo ecológico. Para Parikka, *medianatures* “[...] cristaliza o ‘duplo vínculo’ de mídia e natureza como esferas coconstituintes, onde os laços são intensivamente conectados em realidades materiais não-humanas” (PARIKKA, 2015a, p. 14, tradução minha).

Trabalhando dentro do plano de consistência da TAM, Parikka reescreve alguns de seus elementos em dispersão e, nesse processo, escreve a discussão sobre as materialidades da comunicação para o século XXI. São avanços importantes: para além de uma reduzida discussão no canal ou no suporte, a passagem das materialidades às matérias-primas com que são feitos os objetos comunicacionais avança a compreensão do tempo geológico, sobre-humano, que está em operação quando utilizamos meios de comunicação que já nos parecem triviais. Pensar as *affordances* dos elementos que compõem um dado aparato técnico é compreender até que ponto a definição de uma cultura por seus aparelhos utilizados, ou então por um *Leitmedium* (a “era do digital”), precisa passar por outros “determinantes” não- ou pós-humanos. Ao mesmo tempo, essa necessidade de compreensão da base material das tecnologias de mídia aprofunda o traço já presente em Ernst (cf. 4.5) de detalhar de forma pormenorizada as características dos aparelhos, indo até as profundezas dos elementos químicos e das regras físicas.

Sobretudo, Parikka ascende a uma dimensão de crítica cujo potencial ainda não foi explorado a contento. Uma crítica “bio-mídia-política” seria capaz de, ao abrir os aparelhos para observar como funcionam, pensar quais os múltiplos agenciamentos em realidades distintas (comunicacionais, sociais, econômicas, políticas, culturais, etc.) que possibilitaram aquela emergência específica. Levada adiante, ela mostraria como toda biopolítica é, também,

---

<sup>49</sup> Essa heterogênesse medial é igualmente verdadeira para a geocomunicologia: as teorias são formadas por estratos de velocidades muito variadas entre si. Além da obra de Deleuze e de Guatarri que retira da geologia os elementos para a construção de uma “geofilosofia” do pensamento, há também o historiador alemão Reinhart Koselleck (2014) que aponta para a heterogeneidade dos tempos históricos.

dependente de uma dimensão mediática, que distribui as potências dos corpos através dos regimes de visibilidade e dizibilidade. Ao mesmo tempo, é um elo importante na passagem entre mídia e comunicação, pois o próprio conceito de *medialidade* depende dessa dimensão comunicacional para acontecer.

### 3.5 MEDIUM, MÍDIA, MEDIALIDADE: DES/RE/ESCREVENDO OS ESTUDOS DE MÍDIA

Do ponto de vista da diferença entre dois territórios comunicacionais, a TAM lança-se em sua empreitada de *des-escrita* do conceito de mídia como nós o conhecemos no senso comum brasileiro (e, diga-se de passagem, estadunidense). A primeira denúncia à formulação conceitual com a qual estamos acostumados aparece no diagnóstico de Gumbrecht à hermenêutica como constantemente desconfiada da “materialidade da comunicação”, propondo uma superação da hermenêutica. A segunda denúncia é a indagação constante a respeito do próprio conceito, às vezes indo até a exclusão da própria investigação. Mas, o que parece desistência ou retração à “não-ontologia” é, em verdade, um movimento de colocar em suspensão as definições para que assim se abra uma potência de atualização que permite aos Estudos de Mídia circular por vários campos de pesquisa. Tal é a proposta de pensar os Estudos de Mídia potencializados pela TAM como apêndices passíveis de acoplamento a disciplinas diversas.

Essa des-escrita do conceito é o ponto de partida para a *escrita* de outra teoria das mídias. Ela parte da *reescrita*, no sentido de resgate, do conceito aristotélico de *médium*, um conceito complicado, porque o *medium* não é acessível aos nossos sentidos sem a interferência da materialidade de uma forma. Ao mesmo tempo, são os atributos dessa forma que provocam a capacidade de percepção do *medium*: a visão é a articulação entre a luz e os olhos. É a essa articulação que a TAM reserva o nome de mídia. Mídia surge, portanto, como uma construção ocasional, com dois lados: um fundo (*medium*) no interior, e uma figura (*forma material*) no exterior, unidos por um terceiro, cuja potência de unir se chamará *medialidade*. Em Kittler, o fundo são as redes discursivas e as materialidades específicas do cinema, do gramofone e da máquina de escrever suas entidades não discursivas. As mídias articulam o discursivo ao não discursivo e, embora ocasionalmente exista a coincidência entre mídia e materialidade, ela não é exclusiva ou permanente. Todas as materialidades que Kittler

toma como exemplos na rede 1900 foram substituídas, mas a relação com o *medium* que recortam e, mais importante, a medialidade de suas articulações, prosseguem mais ou menos constantes, mesmo ocorrendo em matérias distintas.

Um dos pontos importantes dessa teoria é que o acesso ao *medium* parte da materialidade. Voltando mais uma vez a Aristóteles, se este definia a forma como o atributo do sensível através do qual era possível perceber, a TAM passa a uma indagação física das formas de mediação. Afinal, se só sabemos – e comunicamos – o que nossas ferramentas materiais nos permitem saber – e comunicar –, então é evidente que precisamos dedicar tempo a compreendê-las em toda sua materialidade. Isso leva à *descrição*, às vezes bastante detalhada, dos elementos materiais que compõem uma dada tecnologia de mídia. A inclinação *descritiva* da TAM foi encampada mais recentemente por Jussi Parikka, que propôs a *descrita* das mídias a partir das matérias-primas necessárias para a construção de cada aparelho tecnológico, *descrevendo* os diversos elementos e suas propriedades físico-químicas que compõem uma tecnologia de mídia. Para compreender como uma “cultura da ubiquidade” depende de baterias de íon-lítio, por exemplo, é necessário saber o que o elemento lítio é capaz de fazer, tomando conhecimento da cultura extrativista dependente dos salares chilenos que servem de base material para nossas mediações.

Os Estudos de Mídia abrem-se para um projeto interdisciplinar que pensa a emergência das tecnologias de mídia através do agenciamento entre múltiplos estratos (materiais, comunicacionais, sociais, políticos, etc.), sugerindo a *escrita* uma história das mídias que seja das *medianatures*, almejando uma compreensão histórica (arqueológica e genealógica) de como as evoluções mediais não são dependentes de expressões sociais ou de desejos intelectuais de gênios esquecidos, mas dependem de descobertas de elementos e suas propriedades químicas. Dessa maneira, a revolução das mídias ao longo do século XIX e início do século XX precisa ser compreendida como mais uma dimensão da revolução industrial e suas bases físico-químicas. Não obstante a insistência de Kittler e Ernst em conhecer os detalhes técnicos das mídias e a inclinação de Gumbrecht ao estudo das materialidades, até Parikka, um ponto de vista radicalmente material a respeito das mídias era mais um projeto da TAM do que uma realidade teórica. Afinal, entre a materialidade, as matérias e os materiais da comunicação há diferenças que não são apenas semânticas, mas apontam para ciências e perspectivas dessemelhantes.

Todavia, há que atentar para o que se arrisca *reescrever* na TAM com a inclinação em direção às matérias brutas da comunicação. A distinção entre cultura e natureza não é apenas uma volta à direção da Química e da Engenharia dos Materiais, mas traz consigo fantasmas



pré-científicos como a Alquimia, a Filosofia Natural e até a Mágica, sobretudo em Parikka (2015a). Por mais sedutores que sejam tais dimensões para nossa intelectualidade pós-moderna, os perigos que trazem junto não podem ser subestimados, sobretudo no atual momento de niilismo, individualismo e relativismo dos saberes. A utilidade desse resgate deve ser medido não (apenas) por seu retorno a uma irracionalidade pré-moderna (a questão é quando fomos racionais?), mas justamente pela tecnicização instrumental do não-racional. O perigo são as sinonímias apressadas que Parikka deixa entrar, sobretudo em seus textos médio-arqueológicos (voltaremos a eles no próximo capítulo): o imaterial da cultura digital seria próximo da magia renascentista; o tipo de trabalho material físico-químico que transforma pedaços de matéria-bruta em relés eletroeletrônicos também é “alquímico”; as mídias dependem de “cientistas malucos”. Todo projeto de reescrita e de escrita traz consigo riscos que precisam ser levados em consideração com cautela.

Falando em relação a projetos, os movimentos de des/re/escrita do conceito de mídia proposto pela TAM e as propostas posteriores de Parikka de des/re/escrita desse mesmo projeto através de uma maior reflexão a respeito das materialidades servem não apenas para ajudar a compreender a TAM como um território comunicacional distinto do brasileiro, como também para constituir uma entrada à dimensão geocomunicológica da comunicação. O conceito de redes discursivas de Kittler pode ser *reescrito* a partir da dimensão espacial e geográfica: as redes discursivas são, afinal, ancoradas não apenas em tempos específicos (os anos 1800 e 1900), mas também espaços. Essa dimensão é constantemente esquecida nos Estudos de Mídia. Estaríamos falando, então, não apenas de uma Arqueologia das Mídias inspirada na TAM, mas também de uma Geografia das Mídias. Os discursos precisariam ser compreendidos como internos ao espaço geográfico atravessado por um sistema de transcrição. É como uma investigação desses espaços “geocomunicológicos” que a Arqueologia das Mídias precisa ser compreendida, mais do que uma perquirição sobre o tempo e a história das mídias. Como ficará claro no capítulo seguinte, a “arqueologia” na Arqueologia das Mídias não é apenas uma metáfora útil, é o próprio modo de operação de uma abordagem que é tudo, menos histórica.

## 4 HISTÓRIA

*[A Arqueologia das Mídias quer] devolver a um passado específico seu próprio futuro: não aquele que a história subsequentemente lhe conferiu, mas sim seu futuro imaginado, vaticinado e fantasiado.*

*(ELSAESSER, 2018, p. 50, com alterações na pontuação).*

*Estamos lidando com o passado como uma forma de presença atrasada, preservada na memória tecnológica. Mídias de gravação operam num regime temporal diferente do que o tempo histórico.*

*(ERNST, 2018, p. 43).*

Arqueologia das Mídias tem sido uma palavra-chave recorrente nos Estudos de Mídia, sobretudo desde a década passada nos países anglófonos: uma busca rápida no Google Scholar<sup>50</sup> resultou em 3,480 documentos com o termo “*media archaeology*”. Esse número é enorme se comparado ao uso do correspondente “*Archäologie der Medien*” do alemão: apenas 257 documentos, sendo um deles o livro homônimo de Siegfried Zielinski, lançado em 2002 e vertido para o inglês como *Deep Time of the Media*, somados a outros 413 resultados com o termo “*Medienarchäologie*”.

Uma busca pelos trabalhos em português retorna uma quantidade razoável de textos: 205 documentos com o termo “arqueologia da mídia” e 76 com “arqueologia das mídias”. Sobretudo na segunda metade desta década, a Arqueologia das Mídias tem ganhado relevância no Brasil: a publicação de um dossiê sobre arqueologia da mídia na revista do Programa em Tecnologia da Inteligência e Design Digital da PUC-SP (cf. ALY, 2016), um livro coletânea (MELLO; CONTER, 2017) e a tradução de *Cinema como Arqueologia da Mídia*, de Thomas Elsaesser (2018), sugerem o interesse crescente dos pesquisadores brasileiros. Tal interesse chega com um pouco de atraso, visto que foi em agosto de 2001 que

---

<sup>50</sup> <<https://scholar.google.de/>>, acesso em 3 de agosto de 2018. As outras pesquisas citadas nesta e na próxima página foram feitas na mesma plataforma e na mesma data.

Siegfried Zielinski ministrou o curso “Arqueologia das Mídias” no PEPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (MACHADO, 2002). Quatro anos mais tarde – ou seja, há mais de uma década – *Archäologie der Medien* foi publicado no Brasil com o título *Arqueologia da Mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir* (ZIELINSKI, 2006).

Jussi Parikka, de quem já falamos no capítulo anterior, é um dos principais divulgadores da Arqueologia das Mídias em inglês. Ele sugere que a Arqueologia das Mídias é “uma maneira de investigar as novas culturas mediáticas através de *insights* sobre velhas novas mídias, amiúde a ênfase nas práticas, nas invenções e nos aparatos esquecidos, esquisitos e menos óbvios” (PARIKKA, 2012, p. 2, tradução minha). Para ele, a história das mídias seria recheada de “temas ocultos” (PARIKKA, 2010, p. xvii), fazendo da Arqueologia das Mídias um método para a escavação de histórias negligenciadas. Por exemplo, em *Insect Media* (2010), Parikka aponta que figuras discursivas corriqueiras no discurso pós-moderno sobre as tecnologias digitais – coletividade, inteligência distribuída, o micro em oposição ao macro – surgem ainda no século XIX na passagem para a Modernidade<sup>51</sup>, a partir do discurso cada vez mais racionalizado e científico da entomologia, que mais tarde poliniza as ciências sociais e humanas – por exemplo, a sociedade de massa como uma colmeia, formigueiro, de seres (humanos).

Dada a articulação, a Arqueologia das Mídias poderia ser caracterizada como uma história do presente no sentido foucaultiano, perguntando-se “[...] qual é o nosso momento presente em seus objetos, discursos e práticas, e como ele passou a ser percebido como realidade?” (PARIKKA, 2010, p. 10, tradução minha). Por isso mesmo, Parikka (2012, p. 5) indaga por onde o pesquisador deveria começar uma pesquisa de Arqueologia das Mídias: pelo passado (“como um historiador adequado”) ou pelo presente (“como um analista da cultura digital”)? Sua resposta é “pelo meio – *pela mistura de passado e presente*, aceitando a

---

<sup>51</sup> A *Modernidade* como construto histórico é um dos motes centrais de vários autores que trabalham com a perspectiva alemã sobre mídias. Isso é verdade também para a história das mídias em geral: Martino (2017), por exemplo, reivindica que o objeto próprio da Comunicação sejam as mudanças sociais *vis a vis* os progressos técnicos-mediais a partir da virada do século XIX para o XX. De modo geral, conceitos como cultura e sociedade de massas e os próprios aparatos são identificados com o período Moderno, assim como a emergência de um novo sujeito, uma nova política, uma nova arte, etc.. O texto clássico é, claro, *O Mal-Estar na Civilização*, de Sigmund Freud (2010a), e uma bibliografia seria extensa demais para esta breve nota. Convém notar, para nosso propósito, que a diferença *qualitativa* nos modos de vida e nas subjetividades e *quantitativa* na racionalização do corpo (e do movimento) é a base do argumento de Friedrich Kittler em seus dois trabalhos centrais (1990, 1999); vide o título do segundo: *Gramophone-Film-Typewriter*. Outro modelo destas mudanças dentro do pensamento alemão sobre mídia é a “filosofia da caixa preta” de Flusser (2011b), embora ele, ao longo de suas reflexões, localize cada vez mais no digital o momento de ruptura (2008; uma reflexão prolongada sobre as mudanças no século XX é FLUSSER, 2011a). Cf., igualmente, a centralidade das tecnologias modernas para a reflexão dos teóricos canadenses, como Innis (2011) – a ferrovia – e McLuhan (1969) – a eletricidade. Cf. também a discussão sobre *techniques du corps* em relação à Modernidade, em 5.1.2.

complexidade que essa decisão traz para qualquer análise da cultura mediática moderna” (PARIKKA, 2012, p. 5, tradução e grifo meus).

A Arqueologia das Mídias seria a “escavação das razões *de fundo* de por que certo [...] aparato de mídia ou hábito de uso é capaz de nascer, ser adotado e se sustentar em uma situação cultural” (PARIKKA, 2012, p. 6, tradução e grifo meus), sempre do ponto de vista do presente. As condições de existência de dada mídia são relacionadas à “rede de mídias” [*media networks*, para Parikka; *Medienverbund*, para Elsaesser] – ou *ecologia das mídias* – na qual estão inseridas. Se, para McLuhan, o *conteúdo* de um meio é outro, do ponto de vista de Parikka, a *história* de uma mídia é outra mídia (mais corretamente, *mídias*) – daí a ênfase, por exemplo, em artefatos *pré-cinematográficos* como “entreatos” das mídias e das diversas modulações dos sentidos visuais e auditivos (ZIELINSKI, 1999).

Se essas são as linhas gerais da abordagem, há nuances nos projetos particulares de cada autor. Todavia, as especificidades parecem se sustentar na construção de um entendimento particular de história, da mesma forma que os Estudos de Mídia se apoiavam em um sentido particular de mídia. Mas, se a ideia de “mídia” nem sempre estava clara para os autores alemães, o conceito de “história” empregado pela Arqueologia das Mídias é inteiramente consciente, utilizado ativamente enquanto maneira de diferenciação em relação às outras abordagens concorrentes, como a História das Mídias. O ponto de partida é, justamente, a “Modernidade” como momento de ruptura entre um modelo supostamente linear (histórico), “próprio”, que organiza o paradigma hermenêutico; e outro, mecânico e “impróprio”, não-linear, não-hermenêutico, *pós-histórico*. De certa forma, ambos partem de alguns pressupostos teóricos que debatemos no capítulo anterior: se a experiência humana é *a priori mediada*, logo a história das mídias é também a história da humanidade. Afinal, não há registros humanos que não sejam afetados pelas mídias. A Arqueologia das Mídias é a decorrência desse tipo de pensamento: regimes diferentes de mídia produzirão regimes diferentes de visíveis e enunciáveis. Logo, caberá à Arqueologia das Mídias a investigação destes registros anteriores ao presente.

Quem dá as coordenadas para essa diferenciação “paradigmática” é Flusser e Gumbrecht. No próximo subcapítulo, chamo a atenção para a oposição que Flusser faz entre linha e conceito, que leva a uma proposição diferente – mais “midiática” – da querela de “fim da história”. Ao longo do século XIX, o antigo regime da linha escrita cede lugar ao das imagens técnicas. A História, linear, é substituída pela Pós-História, cujos contornos ainda não conseguimos desenhar com precisão. Nesse processo, a História das Mídias daria lugar à Arqueologia das Mídias.

No subcapítulo seguinte, retorno o debate sobre Gumbrecht e sua discussão a respeito da “destemporalização” do tempo histórico em direção a um “amplo presente”. Gumbrecht identifica essa passagem como uma crise da Modernidade que faz com que a relação entre passado e futuro se inverta. Esta “crise de futuro” se torna a obsessão da Arqueologia das Mídias e se converte em seu horizonte político: é possível dizer que a missão dos mídia-arqueólogos é escavar do passado alternativas para sair dela.

#### 4.1 “A HISTÓRIA É APENAS UM JOGO”: FLUSSER E A PÓS-HISTÓRIA

Vilém Flusser (1920-1991) é um prolífico filósofo tcheco que viveu na Inglaterra, no Brasil e na França. Apesar de ter trabalhado na USP na década de 1960 e como professor visitante em diversas instituições de ensino superior na Europa, Flusser sempre foi um *outsider* da academia. À diferença dos outros rebeldes acadêmicos de que trata este trabalho, Flusser não possuía grupos ou institutos de pesquisa, nem orientou ou formou seguidores, ao menos não com diplomas. Sua influência sobre a TAM, todavia, não deve ser minimizada. Ainda que um estudo sobre a influência das ideias de Flusser sobre a principal figura da TAM, Friderich Kittler, esteja para ser feito, é inegável que existem muitas semelhanças entre os dois autores<sup>52</sup>, não obstante algumas diferenças<sup>53</sup>. Kittler não apenas convidou, organizou e ajudou a publicar as célebres conferências de Bochum, onde Flusser (2014) expressaria a versão mais acabada de sua filosofia da comunicação (ele viria a falecer logo depois); como os artigos que publicou próximo ao período (como “*Software não existe*” (KITTLER, 2017, p. 373-392)) possuem grande dívida com as ideias “flusserianas”. Essa troca intelectual era de mão dupla: nas mesmas conferências, Flusser conceitua “comunicação” com os mesmos operadores com que Kittler conceituara mídia (armazenamento, processamento, transmissão). Em outra entrevista, Flusser relaciona uma biografia (a sua) como o resultado de redes discursivas (BERNARDO ET AL., 2008).

É importante observar a rede da TAM e o modelo geracional que começa a surgir. Claus Pias (2016) dividiu os teóricos da TAM em três gerações, começando por Kittler e Gumbrecht e terminando nos atuais, que ainda estavam em formação, concluindo seu doutorado em meados dessa década. O próprio Pias, assim como Markus Krajewski, Cornelia

---

<sup>52</sup> Como a influência de Heidegger para ambos.

<sup>53</sup> Nesse caso, a herança frankfurtiana, negada por Kittler e assumida por Flusser.

Vismann e Bernard Siegert (dos quais falarei no próximo capítulo), e Wolfgang Ernst (de quem falarei nesse), comporiam uma geração intermediária. Sem querer entrar em mais detalhes sobre as características que Pias identifica a cada uma das gerações, o interessante aqui é posicionar os autores em relação uns aos outros, como influenciados e influenciadores. Flusser estaria em uma espécie de grau-zero, antes de Kittler e Gumbrecht. Os dois fazem referências a Flusser, o que sugere que muito da moldura teórica com que trabalham tanto os Estudos de Mídia quanto a Arqueologia das Mídias e as *Kulturtechniken* foram desenhadas pelo tcheco-brasileiro. Logo, na rede discursiva da própria TAM, Kittler é um relé entre as teorias de Flusser e o que vem a seguir<sup>54</sup>.

Comentadores (como Wellbery, 1990 e Winthrop-Young, 2011a) apontam como o modelo de história adotado por Kittler é influenciado por Foucault, que pensa a história por saltos ou rupturas. A genialidade ou inocência de Kittler – depende de quem observa – estaria na reescrita dessas descontinuidades como uma troca de “moldura”, ou rede discursiva, que orienta a produção dos possíveis. Todavia, esse modelo não vem apenas de Foucault, mas de Vilém Flusser. Pois é Flusser, mais do que Kittler, que localiza as rupturas a partir da mudança das mídias dominantes de uma época. Para Flusser, essa ruptura também afetaria o próprio conceito de história.

Flusser divide o *estar-no-mundo* (a existência) do humano em quatro fases: dos volumes (manipulação); das imagens estáticas (imaginação); das linhas e dos conceitos (conceituação); das imagens que ordenam conceitos (digitalização). Nessa ordenação, a civilização [*Zivilization*] atual não é o desenvolvimento linear das ferramentas à imagem (as figuras rupestres) e aos conceitos (a escrita, a ciência), mas sim uma espiral: da imagem ao conceito e de volta à imagem – todavia, outro tipo delas, a técnica. A cada um desses estágios há a perda de uma dimensão, que Flusser equivale a um processo de maior distanciamento da Natureza (não-humana) em direção à Cultura (humana): assim, as imagens são bidimensionais, os textos, unidimensionais, e as imagens técnicas, zero- ou nulodimensionais. Surge uma oposição entre o *modo de ler* linhas escritas ao *modo de ler* uma pintura em superfície, na qual, para o primeiro ato, “precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois recompô-la” (FLUSSER, 2007b, p. 105). Eis a diferença entre a linha de uma dimensão e superfície bidimensional: uma quer chegar a algum lugar, enquanto a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. Flusser assim resume:

---

<sup>54</sup> No próximo capítulo, ficará mais claro como as Técnicas Culturais são também influenciadas pelas ideias sobre o pós-humano de Kittler.

As árvores funcionam linearmente, os *media* multidimensionalmente. Se admitirmos que a linearidade é a estrutura da história, os *media* se apresentam como comunicação pós-histórica. São caixas pretas que têm a história por input. E a pós-história por output (FLUSSER, 2011a, p. 77).

O que isso quer dizer? É preciso compreender que, para Flusser, os atuais meios imagéticos (não limitados apenas à fotografia e ao cinema, mas incluindo também o digital e outras “imagens técnicas”) são desenvolvimentos do pensamento técnico e do conceitual (isto é, “histórico”). Flusser mostra como a sua construção de oposições e rupturas entre fases de mídia é mais complexa do que à primeira vista, lembrando mais uma *matryoshka* do que um esquema linear. Cada uma das fases das mídias é constituída sobre a outra, a engloba e a altera. As “imagens técnicas” (as tecnologias de mídia da fotografia à internet) são também o fruto do pensamento linear, pois dependem de textos teóricos, que agenciam fórmulas científicas e possibilitam sua existência. A Ciência é, em parte, linear. Ao longo do século XIX, pensa Flusser, cada vez mais o pensamento científico abriu mão de explicar o mundo através de textos e argumentos e passou a usar fórmulas matemáticas: por exemplo, nos casos da teoria da relatividade e da física quântica. Essas teorias “fazem sentido” (Flusser diria: “têm fundamento”) não apenas no pensamento linear, mas no pensamento matemático, um sinônimo de “números”, por sua vez, de “dígitos”; logo: digital. Mas, para chegar aí, houve um processo: o mundo não chegou ao dígito antes da linha. A linha não deixou de existir depois do dígito. Apenas seu “regime de verdades”, o que é possível exprimir (“enunciáveis”) e conhecer (“visíveis”), mudou. Há verdades que não cabem em palavras, e nem por isso são menos “científicas”. É a ideia de Ciência que precisou mudar e se adaptar a essa nova situação. No caso das mídias, também: as imagens técnicas respondem ao novo regime de visíveis e enunciáveis, ao mesmo tempo que o inaugura. A lógica da Pós-História é diferente da lógica da História, assim como a do cinema é diferente da do romance.

O esquema boneca russa de Flusser, onde cada uma das fases de mídias é estruturada sobre a anterior, não é exatamente novidade nos Estudos de Mídia: a proposta de McLuhan de que “o conteúdo de um meio é outro meio” segue linhas semelhantes, e é possível dizer que a “remediação” de Bolter e Grusin (2000) possui traços semelhantes. A novidade de Flusser é fazer colidirem dois regimes distintos, e apostar na diferença como estruturante da forma mais recente. Dessa maneira, um filme conta sua *história* através de uma linha – de um enredo – portanto o faz historicamente. Ao mesmo tempo, porque a forma cinema é pós-histórica, gera uma espécie de dissonância entre forma e conteúdo. Logo, o espectador, embora “[...] atue na história e seja determinado por ela, já não está mais interessado na história como tal, mas na possibilidade de combinar várias histórias. Isso significa que para ele a história não é mais um

drama [...], mas apenas um jogo” (FLUSSER, 2007a, p. 123). A questão aqui não é apenas que uma mídia é o conteúdo da seguinte – o romance para o cinema – mas que assim sendo, cria-se uma situação em que o campo de possíveis da mídia mais recente começa a corroer a anterior. O cinema não apenas inaugura novas possibilidades para “contar” uma história, como reconfigura o que era possível fazer nas narrativas em forma de romance. Por isso mesmo – e isso é mais Kittler do que Flusser – que a literatura e outras formas de mídias anteriores são os melhores *locus* de análise para compreender as possibilidades das mídias mais recentes. Esta é, em linhas bastante gerais, os contornos iniciais da Arqueologia das Mídias.

Ainda que as imagens técnicas sejam produtos *históricos* – pois são consequências de fórmulas científicas (conceituais) – as *histórias* que contam, não obstante ainda “narrativas” (lineares) produzem cada vez mais outro registro (técnico, pós-histórico). “História” como *input*; “Pós-História” como *output*. “Progresso” como *input*; “Destemporalização” como *output*. Para Flusser, entre um e outro se encontra um “aparelho” que processa a informação recebida e a redistribui conforme o seu próprio regime de possíveis. Em boa parte de sua obra, o aparelho é uma tecnologia de mídia; em outras, ele também pode ser uma instituição, uma ideia, um conceito ou mesmo uma situação. Importante observar que Flusser está escrevendo *antes* da explosão do hipertexto, do jornalismo colaborativo por WhatsApp, de plataformas de microvídeos como o YouTube e do estouro de narrativas pós-cinemáticas e caóticas (STORK, 2011). Em todos esses casos, a narrativa no sentido de uma linearidade “histórica” parece fatalmente abalada.

Uma das primeiras consequências desta “crise da História linear” é o tipo de pensamento histórico que se torna possível na própria filosofia de Flusser. O efeito das mídias sobre seu próprio pensamento é algo que ele está constantemente ciente. Ao pensar a história não como um acúmulo de passado em direção a um futuro aberto, mas como uma espiral em que as imagens *pré-históricas* encontram as imagens *pós-históricas*, Flusser dá bases importantes para a Arqueologia das Mídias. A essas repetições que são diferenças os mídia-arqueólogos darão o nome de “recursões”. Não se tratam de meras recorrências, já que uma recorrência é a repetição ou ocorrência periódica de um fenômeno. Recursão, por outro lado, é ao mesmo tempo o ato de recorrer e sua própria *instanciação*. Ao derivar uma repetição, a própria recursão é a diferença em relação ao que é repetido. Logo, toda recursão não é exatamente uma recorrência do anterior e sempre necessitará e provocará ajustes. Essa é uma explicação proveniente da teoria da computabilidade, que estuda as noções intuitivas entre algoritmo e função algorítmica, desenvolvida nos anos 1930 e base da computação atual.



Esse modelo de história em espiral e acúmulo será constantemente utilizado, por exemplo, por Siegfried Zielinski (1958-). Baseando o seu ramo de Arqueologia das Mídias na Paleontologia de Stephen Jay Gould, Zielinski (2006, p. 19) defende em suas pesquisas sobre tempo profundo das mídias a existência de “uma preocupação contemporânea a respeito da perda contínua da diversidade”. Ele então introduz “uma nova categoria que se *contrapõe ao pensamento linear*: ‘excelência’, que deve ser medida com referência aos eventos de diversificação e à difusão da diversidade” (ZIELINSKI, 2006, p. 19, grifo meu). Logo, Zielinski advoga abandonar todas as imagens, ideias e metáforas de progresso contínuo e linear, em prol do que chama tempo *circular* das mídias. Apesar de não haver citação direta a Flusser – e de Zielinski nunca exatamente conceituar “pensamento linear” –, a estrutura de oposição e rupturas que ele está utilizando é compartilhada pelo filósofo tcheco.

A oposição entre *pensamento histórico* (linear, recorrência, repetição) e *pensamento pós-histórico* (espiral, recursão) é interna ao entendimento que a Arqueologia das Mídias tem de seu projeto e substancia sua oposição à História das Mídias. Cada inserção da Arqueologia das Mídias é como pintar ou observar um quadro, tentando juntar todos os vestígios espalhados no ambiente analisado em uma “imagem” compacta, que não necessariamente é o melhor estágio tecnológico, social, político, etc. de uma mídia. Podem ter existido outros momentos – digamos, durante a guerra de padrões entre VHS e Betamax – que as mídias eram mais ricas e as possibilidades mais vibrantes. Para a História das Mídias, ao contrário, “a ideia do progresso técnico [é] inexorável, quase natural” (ZIELINSKI, 2006, p. 16). Ela conta

[...] fábulas confortantes sobre um futuro brilhante, onde tudo que já existiu está subjugado à noção de tecnologia como um poder para ‘banir o medo’ e como ‘força motora universal’. [...] história é promessa de continuidade e celebração da incessante marcha do progresso em nome do gênero humano. Tudo sempre estava ao redor, apenas numa forma menos elaborada; precisamos apenas observar. A passagem dos séculos apenas aprimora e aperfeiçoa as grandes ideias arcaicas. Esse ponto de vista [...] é maçante (ZIELINSKI, 2006, p. 16-17).

Ou seja, a Arqueologia das Mídias apresenta-se em oposição a uma caricatura chamada “História” cuja principal característica principal é, supostamente, sua “linearidade”. Mas a própria ideia de “linearidade” só faz sentido dentro do arcabouço teórico flusseriano. Para a Arqueologia das Mídias, quanto mais se fala em História como *input* mais se produz o *output* pós-Histórico. Logo, é a própria ideia de História que está ultrapassada e incapaz de dar conta da atual situação.

Espero que o leitor já tenha percebido que se trata de um espantalho da ideia de “História”, cujo valor é mais performativo do que acurado. Sem entrar na discussão (interminável) sobre “o que é a História?”, cabe notar que a História das Mídias não opera

sobre pressupostos de linearidade ou progresso, e questiona os fundamentos historicamente iluministas da própria empreitada. Logo na introdução de um recente livro brasileiro a respeito da história da comunicação, há uma passagem que poderia muito bem ter sido escrita por qualquer um dos teóricos alemães:

A questão que se coloca é como produzir hoje uma história da comunicação que não seja mais governada pela ideia do progresso que se localizava sempre num futuro buscado e quem um dia seria alcançado, atingindo-se, assim, a redenção? Como escrever essa história numa época em certa medida também dominada pela memória? (BARBOSA, 2013, loc. 181-191).

O que está por trás do mero espantinho é uma distinção que será axiomática para o desenvolvimento do pensamento da Arqueologia das Mídias. Pois o que eles se perguntam, e que também não passa despercebido para Marialva Barbosa, é a mudança nas condições de possibilidade que permitem a emergência de discursos críticos ao progresso e o “domínio da memória”. Para os alemães, isso passa pela mudança nas capacidades humanas de registro, de forma que se chega ao seguinte ponto: se o passado na era da pós-História não é mais linear, o que ele é? A resposta de Flusser parece ser: vertical. O passado não é mais o que ficou para trás, é o que está abaixo. O vetor de busca da disciplina que deve vir depois da História não tratará de retornar, mas de escavar. O que ela irá encontrar são os sedimentos da sua própria cultura. Mas, em um jogo perspicaz, Flusser coloca a cultura como um processo da comunicação. Assim ele descreve seu projeto, batizado tardiamente de Comunicologia:

[...] a comunicologia é a teoria da comunicação humana, aquele processo graças ao qual informações adquiridas são armazenadas, processadas e transmitidas. A cultura é aquele dispositivo graças ao qual as informações adquiridas são armazenadas para que possam ser acessadas. *Tomara que vocês tenham percebido imediatamente a malícia. Defini a cultura de tal forma que a comunicologia se torna responsável por ela* (FLUSSER, 2014, p. 45, grifo meu).

Não apenas “comunicação” é definida da mesma forma que Kittler definia “mídia” (como capaz de armazenar, processar e transmitir informação), como a cultura é tratada como um relé dentro deste esquema, cuja característica é a armazenagem. Se a cultura é um centro de armazenamento de informação e se ela oferece o fundamento para os processos sógnicos, então toda investigação cultural é, obviamente, *arqueológica*. Arqueologia não é, de maneira alguma, uma metáfora. Trata, exatamente, de escavar o “chão” onde as culturas acumulam informação. O vetor da Arqueologia é para baixo, não para trás.

Nesse sentido, a Arqueologia das Mídias se apresenta como duplamente “anti-Histórica”: primeiro, por estar dentro do regime pós-Histórico; segundo, porque seu vetor de escavação do passado direciona-se ao acúmulo de informações que forma a cultura e a comunicação humana. No caso de uma Arqueologia *das Mídias* esse vetor é para dentro das

próprias mídias, que são sempre pensadas no esquema “boneca russa”: as plantas-baixas adquirem, novamente, um caráter heurístico também para a Arqueologia das Mídias.

Por último, é importante notar que existe um caráter “ético” na passagem entre linearidade e imagem técnica. Flusser identifica o século XX como o último estertor do “aparelho Ocidental da História” (2011a, p. 26), o que lhe permite refazer a crítica do Holocausto como consequência do (programa do) progresso Ocidental: “Por isto se tornou atualmente impossível engajarmo-nos no ‘progresso da cultura’. Seria engajarmo-nos no nosso próprio aniquilamento” (FLUSSER, 2011a, p. 26). Correto dizer, portanto, que a Arqueologia das Mídias é contra qualquer ideia de progresso, substituindo-a pelas ideias de acúmulo, circularidade e destemporalização. Mais do que isso, a estrutura flusseriana toca na seguinte questão: talvez seja o conceito linear de História e a noção de progresso que sejam os intervalos na história muito mais longa da humanidade. Afinal, se as imagens técnicas são a recursão ao domínio imagético pré-linear, ao qual entre ambos regimes de imagens se interpôs o intervalo da linha e dos livros, a história como circularidade/recursividade é a constante.

#### 4.2 “NOSSO AMPLO PRESENTE”: GUMBRECHT, A DESTEMPORALIZAÇÃO E A CRISE DO FUTURO

No começo dessa década, o crítico musical britânico Simon Reynolds chamou de *retromania* a tendência dos artistas da primeira década do XXI em fazerem referências e utilizarem estilos antigos da música popular em suas próprias obras. Reynolds não tinha dúvidas de que a culpada era a internet, que “[...] colocara o passado remoto e o presente exótico lado a lado. Igualmente acessíveis, eles tornaram-se a mesma coisa: distante, porém perto... velho e também *agora*” (REYNOLDS, 2011, p. 85, tradução minha, grifo no original). De maneira não muito consciente, Reynolds entrara nos territórios adjacentes à TAM. Afinal, se a mídia – ou rede de mídias – predominante conduz a epistemologia de uma era, então parece indiscutível que o digital ocupe uma posição privilegiada na ecologia das mídias do primeiro quarto do século XXI. Sua característica, dentre outras, de destruição da distinção entre presente e passado não apenas é identificada por vários teóricos, mas por qualquer usuário de ferramentas como Netflix, YouTube e Spotify. Essa noção não é particularmente inovadora e a referência à obra de Reynolds poderia terminar por aqui. A não

ser por, de forma perspicaz, Reynolds identificar o impulso em direção ao arquivo como *arqueológico*:

A sensação de movimento, de ir para algum lugar, pode ser satisfeita com facilidade (na verdade, mais facilmente) indo para trás em direção ao vasto passado do que indo para frente. Isso antes era um impulso exploratório que agora *tomou a forma de arqueologia* (REYNOLDS, 2011, p. xx, tradução e grifo meus).

Aí está, em pouquíssimas palavras, o horizonte de preocupações da Arqueologia das Mídias. Não apenas a Arqueologia é descrita como um método de escavação em um arquivo, como Reynolds toca em uma ideia que será cara aos mídia-arqueólogos: como garantir um movimento em direção ao futuro e não à repetição de mais do mesmo? A Arqueologia das Mídias não vai ao passado como uma simples exploração dos regimes de possíveis anteriores; ela segue nessa direção com o propósito claro de encontrar um novo caminho para o futuro. Essa pode ser uma proposição estranha, pois supõe que o passado não apenas é mais rico do que o futuro, como também estaria em aberto, enquanto o futuro, fechado. Para compreender tal formulação é preciso não apenas de uma boa dose de pessimismo, mas também de um entendimento bastante específico do atual “cronótopo”. Quem dá algumas pistas é Gumbrecht.

Em meados dos anos 1970, Gumbrecht defendeu sua tese de doutoramento em Constança, sob a supervisão de Hans Robert Jauss, um dos principais teóricos da Estética da Recepção [*Rezeptionsästhetik*] (CASTRO ROCHA, 1998). No mesmo departamento, também atuavam Wolfgang Iser e Karlheinz Stierle. Gumbrecht, todavia, tinha críticas pesadas à Estética da Recepção, sobretudo à necessidade, que ele diagnosticara, de precisar “reduzir as múltiplas variantes das inúmeras reconstruções históricas a uma estrutura que, para ser coerente, necessita[va], em alguma medida, prescindir destas mesmas reconstruções” (CASTRO ROCHA, 1998, p. 11). Uma das soluções encontradas por Gumbrecht foi a “rejeição de qualquer modelo normativo em favor da escrita de uma ‘história descritiva’” (CASTRO ROCHA, 1998, p. 12), a fim de esboçar uma espécie de “microfísica da história”.

À primeira vista, esse parece ser um impulso contrário às discussões epistemológicas de grande alçada como as propostas por Flusser. A chave aqui, todavia, está na palavra “descrição”. Como expliquei no capítulo anterior, a distinção figura/fundo aponta que o fundo (o *medium*) só pode ser apreendido, parcialmente, a partir de sua figura (forma). Da mesma maneira, Gumbrecht tenta suspender todas as grandes narrativas filosóficas a respeito da História capazes de emoldurar a sua pesquisa em prol de uma descrição exaustiva das materialidades cotidianas de uma determinada época. O desejo não é, porém, evitar grandes narrativas ou mesmo prescindir de uma filosofia da História. Ao contrário, este nível só

poderia ser acessado *a partir* da materialidade. Assim como os Estudos de Mídia e a Arqueologia das Mídias tendem às descrições exaustivas das dimensões materiais e técnicas dos aparelhos investigados na crença de que estas os levariam ao *a priori medial*, Gumbrecht faz o mesmo com a Literatura e a História, dividindo os fenômenos analisados “em duas grandes categorias: fenômenos materiais, tratados como superfícies, e visões de mundo, atingidas através da descrição de conceitos dominantes” (ARAUJO, 2006, p. 321).

Através de estudos de caso, Gumbrecht, primeiro um medievalista e historiador da leitura, começa a perceber que o próprio conceito de História mudara com o passar dos séculos. Ao menos desde a Querela dos Antigos e Modernos<sup>55</sup>, o conhecimento histórico “começou a se definir como a possibilidade de prever as direções que a História, como um movimento progressivo e abrangente de mudança” (GUMBRECHT, 1999, p. 461). Nessa filosofia da História, o futuro se diferenciaria cumulativamente do passando, marchando sempre em direção a “novos futuros, moldados pelos ‘horizontes abertos de possibilidades’” (GUMBRECHT, 2015, p. 64). Prensado entre os dois, o presente não seria mais que um “mero momento de transição” (GUMBRECHT, 2015, p. 64). Na virada do século passado, no momento em que a Modernidade<sup>56</sup> se configurava como um momento de transição das sociedades industriais, esse cronótopo que organizou o pensamento sobre os processos históricos entrara em crise. Ele continuará a sofrer ao longo do século. Uma vez frustrado o otimismo em relação ao conceito de progresso, o futuro voltara a ser ameaçador, da mesma forma que era na Idade Média, diz-nos Gumbrecht (2015, p. 66).

Em vez de uma longa marcha em direção ao progresso, o que se anseia, no atual cronótopo, é a lenta e gradual queda em direção à catástrofe. Se o futuro, na cultura histórica, era onde se buscavam as orientações para a ação no presente, o esvaziamento das utopias ao longo das últimas décadas aproxima o futuro de cenários ameaçadores: desastres naturais mais constantes, aquecimento global, superpopulação, aumento da desigualdade. Desse ponto de vista, o futuro deixa de ser um horizonte a ser moldado pelas ações do e no presente, e passa a ser temido: “Encarando o prospecto de tais cenários se tornarem realidade, procuramos, na melhor das hipóteses, ganhar tempo” (GUMBRECHT, 2015, p. 66). A relação entre passado e futuro está invertida.

---

<sup>55</sup> Polêmica intelectual francesa dos séculos XVII e XVIII que debatia tanto se era possível aprender algo com a História, quanto se os feitos dos modernos (aqui no primeiro dos três sentidos identificados por Gumbrecht) algum dia superariam os do mundo clássico.

<sup>56</sup> Uma palavra que Gumbrecht observa organizar três ideias gerais: o tempo presente; a referência a algo sem precedentes no passado; e o momento de transição entre passado e futuro (GUMBRECHT, 1999, p. 460 e seguintes; ARAUJO, 2006, p. 316).

Se o futuro parece teimosamente insistir que será mais do mesmo, então é o presente que se torna a medida de todas as coisas. De um lado, “Nós temos a sensação inescapável de que o futuro abriga apenas reiteração e repermatação” (SHAVIRO, 2010, p. 89, tradução minha); de outro, “novos métodos de reproduzir mundos passados (de registros sonoros à culinária e às edições em fac-símile) nos inundam com seus produtos” (GUMBRECHT, 1999, p. 469). Junto dessas técnicas de reprodução de ambientes do passado, emerge

[...] um desejo de viver no passado, embora não mais o passado profundo da cultura histórica, mas um tipo de passado superficial, caracterizado por sua materialidade e possibilidades de usos em cenários de simultaneidade de referências (ARAUJO, 2006, p. 320).

Em linhas gerais, isso é o que Gumbrecht identifica como *processo de destemporalização* (GUMBRECHT, 1998, p. 137-151), cujo resultado é a situação de “nosso amplo presente”. No cronótopo anterior, o presente era “imperceptivelmente breve, no qual as ações humanas aconteciam como seleções entre diferentes roteiros possíveis para o futuro” (GUMBRECHT, 1999, p. 468). Agora, ele tornou-se “onipresente”, o que caracterizaria a cultura ocidental pós-moderna “pela permanência de um presente infundável” (FELINTO, 2001, p. 9). A palavra central tanto da inversão entre futuro e passado quanto da ampliação do presente é *crise*. Existe a crença, compartilhada na ficção científica distópica e no noticiário sobre o aquecimento global, de que o futuro não reserva nada a não ser uma “barbárie por vir” (título, aliás, de um livro da filósofa belga Isabelle Stengers (2015)). Por isso mesmo, deveria ser evitado. Ao mesmo tempo, novas tecnologias oferecem mais do mesmo no presente, ao mesmo tempo em que apontam que o futuro é, afinal de contas, bastante previsível e a catástrofe, irreversível<sup>57</sup>. Por isso mesmo, nós queremos, “na melhor das hipóteses, ganhar tempo” (GUMBRECHT, 2015, p. 66),

Não escapara também a Flusser que a explosão de um horizonte histórico e linear de progresso, em substituição pelo interesse crescente por ferramentas contra-históricas como os bancos de dados, levaria ao abandono do futuro (FLUSSER, 2011a). Porém, ao contrário de Gumbrecht, a inspiração de Flusser parece vir da Escola de Frankfurt e sua desconfiança da ideia de progresso, e não necessariamente do processo de destemporalização. Nesse sentido, para Flusser, a crise histórica é a consequência do progresso tecnológico ao longo do século XX; enquanto que, para Gumbrecht, não existe causação estabelecida *a priori*; ou, quando existe, ela é mais “discursiva” e menos materialista, sendo periférica à Modernidade.

<sup>57</sup> Essa impressão não é compartilhada apenas pelos autores germânicos: escritores dentro de outras tradições intelectuais têm observado-na como um dos *tropos* do pensamento contemporâneo. Por exemplo, para o norte-americano Cheney-Lippold (2011, 2017), o “bloqueio de futuro” é um dos resultados da terceirização dos processos de decisão (*decision-making*) para as máquinas, apoiadas em processos de *machine learning* e sistemas algorítmicos. Cf. TELLES, 2016.

Frente ao panorama escatológico, ou nos resignamos ou procuramos por futuros alternativos. Pensando nisso, um grupo de mídia-arqueólogos irá propor maneiras de “resgatar” velhos passados a fim de imaginar novos futuros (cf. próximo subcapítulo). É verdade, porém, que essa dimensão política de encontrar novos futuros não se limita a Elsaesser, Kluitenberg e Zielinski; ela perpassa todo o projeto da Arqueologia das Mídias. Parikka, por exemplo, identifica a abordagem como uma consciência crítica do digital, capaz de contrapor-se ao futuro anunciado pelas *big techs* como o único possível. Para os mídia-arqueólogos, o discurso sobre o presente feito pelos apologetas do Google é uma espécie de “fetiche novidadeiro” (FISCHER, 2011, p. 20) em que a “tecnologia surge e não tem história” (SILVEIRA, 2011, p. 18). Por causa disso, as fabricantes de tecnologias de mídia como Google, Apple e Microsoft tenderiam a inscrever suas inovações dentro de um panorama histórico a fim de dar “a impressão de um progresso que acaba em seus ambientes tecnológicos corporativos” (PARIKKA, 2017, p. 202). A Arqueologia das Mídias trataria de contrapor-se como uma “fricção conceitual sóbria da atual cultura do novo que domina a computação contemporânea” (EMERSON, 2014, on-line, tradução minha), a fim de “[...] desafiar a amnésia estratégica da cultura digital” (PARIKKA, 2012, p. 13, tradução minha). Desde um “ponto de vista contemporâneo”, o passado estaria apto à “revisão [...] com um escopo mais amplo dos fenômenos pertinentes e mais inclusiva em seu entendimento da cultura visual e material relevante para uma análise histórica [das mídias]” (ELSAESSER, 2018, p. 26, grifo meu). Dando conta de escavar os diversos passados do presente a fim de contrapor os discursos a respeito dele, a Arqueologia das Mídias se preocuparia em “pressionar o presente [e] formula[r] as perguntas que propomos ao passado, como uma maneira de lidar com o futuro” (ELSAESSER, 2018, p. 198).

Logo, a Arqueologia das Mídias não é exatamente sobre, ou pelo menos não apenas, o passado, mas “possui o potencial de se estender em direção a um futuro [...] tornando claro [os processos de] naturalização das histórias da mídia em atemporais ‘questões de fato’” (PARIKKA, 2007, p. 295, tradução minha). Ela deve ser capaz de “escavar o passado para compreender o presente e o futuro” (PARIKKA, 2012, p. 2, tradução minha). Para tanto, ela precisará compreender quais passados foram abandonados no caminho de produção do nosso presente, para então reconectá-los como possibilidades alternativas de futuro. Esse é projeto que cruza um grande número de propostas mídia-arqueológicas, como as de Thomas Elsaesser, Siegfried Zielinski e Eric Kluitenberg.

### 4.3 “DEVOLVER A UM PASSADO ESPECÍFICO SEU PRÓPRIO FUTURO”: AS POLÍTICAS DO ARQUIVO EM ELSAESSER

Na recente coletânea *Cinema como Arqueologia da Mídia*, o teórico alemão Thomas Elsaesser (1943-) – que cunhou a expressão “The New Film History” em 1986 – reconsidera que talvez devesse ter chamado o conjunto de autores que aglutinou de “new *cinema history*”, porque eles estavam mais preocupados no cinema com o aparato cinematográfico, o negócio, a instituição, a política, etc., do que no conteúdo dos filmes (ELSAESSER, 2018, nota 34). Essa peça de curiosidade é importante para a Arqueologia das Mídias, pois é o mesmo Elsaesser (1990) quem cunhou o termo quatro anos mais tarde, sintomaticamente como “*Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology*”, a introdução da coletânea *Early Cinema: Space Frame Narrative* (ELSAESSER, 1990). Em outra das menções mais claras da Arqueologia das Mídias como integrante do panorama geral da TAM, Elsaesser (2018, p. 41, grifos meus) sugere que “[...] a arqueologia das mídias foi designada como uma abordagem *anti-hermenêutica* referente à história das mídias, que prioriza o papel dos instrumentos, das técnicas e das máquinas *na produção da lógica cultural*”.

Revisitando a carreira após sua recente aposentadoria da Universidade de Amsterdã, onde lecionou por mais de trinta anos, Elsaesser sustenta que batizar sua proposta de “Arqueologia das Mídias” pareceu natural quando quis sugerir uma abordagem que aspirasse à descrição técnica do que estava acontecendo *ao redor* dos filmes – e, mais tarde, das mídias –, baseando-se em redes e nós e evitando qualquer tipo de cronologia linear. Como nota Siegfried Zielinski (de quem falarei mais no próximo subcapítulo),

O que se encontra nessa história [a Arqueologia das Mídias], análogo a esporos, galhos quebrados, fezes, ou peles e plumagens perdidas, foi produzido inteiramente por meios culturais e técnicos. Ao procurar, coletar e classificar, o arqueólogo atribui significados; e esses significados podem ser totalmente diferentes daqueles que os objetos tinham originalmente (ZIELINSKI, 2006, p. 42).

Elsaesser – e Zielinski – então amplia o leque das “materialidades” que emergem como expressão não-discursiva do *medium* para além do mero cinematógrafo (como fizera Kittler). A Arqueologia das Mídias deveria respeitar a descontinuidade e estudar o “[...] *pars pro toto* do fragmento, que dá ao presente acesso a um passado” (ELSAESSER, 2018, p. 186). Seria o fragmento o responsável por apontar a moldura geral na qual a mídia estudada estava/está inscrita. Surgem como fragmentos do passado: bilhetes para um filme, a disposição da sala de projeção, o programa e a programação, os cardápios da loja de refrescos e as resenhas de jornal da época. Esses não são objetos triviais: devem ser incluídos na



pesquisa arqueológica, assim como críticas e teorias a respeito do Cinema em uma dada época. Desse modo, o filme em questão se torna o “centro ausente” da pesquisa<sup>58</sup>. Essa é uma abordagem diferente em relação às tradicionais análises fílmicas e de conteúdo, e mesmo de discurso, e poder-se-ia afirmar que é a principal identificação do que se chama Arqueologia das Mídias. Como opinou recentemente um amigo pesquisador<sup>59</sup>, “Arqueologia das Mídias parece ser toda história que tem como foco o objeto material e não seu conteúdo”.

Ocorre que essa divisão é, no fim das contas, artificial. Se as condições de possibilidade de todo discurso é dado pela rede discursiva e suas manifestações materiais, logo o “conteúdo” é dependente da “forma” discursiva, não se tratando, portanto, de duas dimensões separadas. Mais proveitoso seria pensar que a inclusão dos fragmentos ao redor do filme pode sugerir a ampliação do conceito de mídia enquanto modulação entre *medium* e forma, que não se bastaria à tecnologia de mídia mais facilmente identificável, ou mesmo seus produtos. Ao menos em princípio, qualquer uma das entradas deverá ser capaz de descrever a “rede discursiva” de uma dada era, não importa por onde se entre. A rede discursiva que se desenha, portanto, não é apenas uma ecologia *de* mídias enquanto objetos técnicos, mas *das* mídias e de toda a cultura “midiática” que se desenvolve ao redor dos aparelhos, e que lhe possibilitam as emergências. Como Elsaesser (2018, p. 50) aponta, “O propósito é alcançar um entendimento mais complexo do motivo pelo qual certos eventos básicos ocorreram, especulando sobre os fatores necessários para que existisse um resultado diferente daquele que realmente ocorreu”.

Logo, “[...] um arqueólogo das mídias percebe o que está ausente ou o que foi suprimido” (ELSAESSER, 2018, p. 186). Elsaesser brinca que essa metodologia de pesquisa poderia ser chamada de “cão que não latiu”, inspirado no conto de Sir Arthur Conan Doyle. Isso abre as possibilidades de pesquisas históricas *alternativas*:

É uma abordagem que se situa entre [...] a contra-história e ‘história contrafactual’, com esta correspondendo a um método que, ao ampliar a gama de possibilidades (ou o contexto), cria uma conjectura do que – com a intervenção de algum conjunto de circunstâncias igualmente prováveis ou de um incidente contingente – podia ter acontecido, em vez do que realmente aconteceu (ELSAESSER, 2018, p. 50).

O resultado não seriam apenas futuros alternativos, como também passados diferentes. É tal interesse por encontrar alternativas que motiva a simpatia de Elsaesser por aquilo que *não* aconteceu como igualmente relevante para a escavação mídia-arqueológica. Dessa

---

<sup>58</sup> Cf. ELSAESSER, 2000 para um exemplo desse tipo de estudo “arqueológico” de um filme – *Metropolis* de Fritz Lang – feito a partir da investigação dos roteiros, *scripts* de produção, locais de exibição, fragmentos de crítica, relatos de assistência e a comparação entre os vários cortes existentes.

<sup>59</sup> Bruno Leites, após assistirmos à palestra de Thomas Elsaesser ocorrida na Unisinos Porto Alegre, ocorrida em 19 de Outubro de 2018.

maneira, ele leva a noção de “jogo de histórias” para dentro da Arqueologia das Mídias, cumprindo a prescrição de Flusser:

Para mim, o desafio é devolver a um passado específico – por exemplo, a década de 1890 ou 1910 – seu próprio futuro: não aquele que a história subsequentemente lhe conferiu [...] [pois] o que não aconteceu também é parte da história ou, ao menos, parte de um imaginário histórico, recuperável como arqueologia das mídias e por meio dela (ELSAESSER, 2018, p. 50).

Elsaesser está sugerindo o uso de contrafatuais para a prática arqueológica. A lógica contrafactual, na matemática, faz referência aos eventos que não aconteceram, mas que podiam ter acontecido (os que aconteceram são chamados de “atuais”). Contrafatuais pertencem a um mundo possível, em oposição ao mundo “real” dos atuais. Na informática, é conhecida como parte integrante da fórmula *if/then/else*, que direciona um programa na consequência de uma condição anterior ter sido preenchida (*if/then*) ou não (*else*).

O historiador britânico Neil Ferguson (1999), um entusiasta das “histórias virtuais”, aponta que a trajetória da abordagem dentro de sua disciplina tende a pensar os contrafatuais de duas maneiras: ou como o produto de uma imaginação fértil sem base empírica, ou como resultado de estudos com hipóteses testáveis por métodos empíricos, habitualmente a computação. Ferguson (1999, p. 18, tradução minha) sugere que as duas abordagens possuem problemas: “no caso da primeira, é a tendência de confiar na inspiração, ou de postular explicações redutoras, o que leva à implausibilidade. No caso da última, é a tendência a fazer suposições anacrônicas”. Mesmo essas dificuldades não irão impedir os mídia-arqueólogos de tentarem “[...] devolver a um passado específico [...] seu próprio futuro: não aquele que a história subsequentemente lhe conferiu, [...] mas sim um futuro imaginado [...], vaticinado [...] e fantasiado” (ELSAESSER, 2018, p. 50) no período.

Para Elsaesser, o futuro do ano 1900 “não era o nosso presente”. Seria impossível sê-lo, pois, como sabe qualquer leitor de ficção científica, o futuro imaginado sempre é o resultado de inquietações presentes. A questão parece ser justamente essa: como o *nosso* futuro do presente é catastrófico (vide subcapítulo anterior), talvez o retorno aos futuros do passado pudesse apontar alternativas para o futuro. Como argumenta Zielinski em um dos primeiros textos a trazer o nome de Arqueologia das Mídias depois de Elsaesser, o objetivo da abordagem é nada mais que descobrir os “caminhos secretos da história que possam nos ajudar a encontrar o rumo para o futuro” (ZIELINSKI, 1996, online, tradução minha).

Curiosamente, portanto, a Arqueologia das Mídias se propõe não apenas como antítese da História das Mídias devido à moldura teórica que assume – Flusser e Gumbrecht propondo, respectivamente, a pós-História e a destemporalização – mas também porque seu horizonte de preocupações não é realmente o passado, mas o presente e o futuro. É por isso

que a Arqueologia das Mídias é vista – e se vê – como uma disciplina engajada com a crítica do presente. Como sugere Elsaesser,

Hoje em dia, o arquivo molda nossa visão do passado de modo mais decisivo do que a história, pois ele sempre nos permite revisitar e, assim, reescrever o passado, para engendrar a engenharia reversa de nosso presente, criando um futuro diferente como resultado do arquivo (ELSAESSER, 2018, p. 53, grifo meu).

Essa citação soa ingênua caso seja tomada sem a moldura teórica de “história” do território comunicacional da TAM, pois ela sugere que não apenas o passado é determinado pelo presente (a inversão de que falava Gumbrecht), como também que ele é o resultado imediato da manipulação mídiática (como sugeriria Kittler). É a facilidade crescente de manipular o “arquivo” (quer dizer: o passado) que colocaria em risco o futuro. Afinal, se o passado/arquivo inexistisse a não ser nas memórias das máquinas, nossa única maneira de termos acesso a ele é através das tecnologias de mídia que lidam com arquivos. Essa ideia do *hardware* como não apenas um apêndice da memória, mas capaz de agir sobre ela, será um dos motes para Wolfgang Ernst propor uma “arqueografia” das mídias (cf. 4.5).

De toda maneira, a Arqueologia das Mídias assume, em certa medida, uma espécie de crítica da tecnologia. O alvo é bastante claro: as *big techs*. Construídas sob a lógica delas, as tecnologias arquivísticas sugerem uma sociedade de “betas eternos”, onde o passado é constantemente reescrito para se adaptar ao presente, nos deixando fadados a um futuro refém dos interesses daqueles que dispõem dos meios de manipular o arquivo e construir mídias. Como a História inexistiria fora do Arquivo, ocorre uma espécie de amálgama semântica em que “arquivo” se torna sinônimo de “arqueologia”.

Essa última afirmação não deve ser minimizada, pois mostra o jogo de significantes que inscrevem o território de preocupações específicos da Arqueologia das Mídias. Afinal, arqueologia e arquivo possuem a mesma raiz comum grega: *arkhé*, origem. Como já havia notado Derrida (2001), a palavra arquivo sugere um movimento arqueológico, a escavação e busca pelas lembranças do tempo perdido. Igualmente, ambas sugerem uma *exterioridade* da memória, depositada ora em salas escuras, ora debaixo da terra<sup>60</sup>. Outro conjunto de palavras próximo é *archein* – aquele que governa e regulamenta – sendo o líder o *archos* ou *arconte*, enquanto a ausência de liderança é chamada de *anarquia* (DERRIDA, 2001).

O arquivo/arqueologia designa, assim, “ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*” (DERRIDA, 2001, p. 11, grifos no original), pois significa dois princípios, dois territórios: um físico/ontológico (o local de origem/natureza das coisas) e outro legal/nomológico (o local a

---

<sup>60</sup> Como vimos, exterioridade/corporalidade é uma das características da não-hermenêutica que informa muito do território da TAM (cf. subcapítulo 3.3).

partir do qual o líder comanda). Os dois confundiam-se na Grécia Antiga, já que lá o *local* do arquivo era

[...] inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei (DERRIDA, 2001, p. 11, grifo no original).

Assume-se que não apenas história possui um sentido específico dentro do território comunicacional da TAM, mas também arquivo e arqueologia. O entrecruzamento entre o local de origem de distribuição de papeis e o lugar de comando sugere à Arqueologia das Mídias a necessidade de engajamento político, pois crê que quem detém o “arquivo” detém as possibilidades de construções narrativas do presente. Parikka (2017), por exemplo, sugere que a narrativa progressista que acaba nos ambientes ultratecnológicos de Google e Apple são consequência, e não causa, das *big tech* possuírem os meios de produção de memória. Da mesma maneira, Elsaesser (2018, p. 53) sugere que o arquivo é capaz de “molda[r] nossa visão do passado”, o que deixa implícito tanto a necessidade de tomada de consciência sobre esses processos quanto a apoderação dos próprios arquivos. É por isso que a Arqueologia das Mídias é tão obsessiva em resgatar passados descartados pela “história oficial” dos arcontes, afinal, as evidências negativas podem mostrar que “[...] os motivos pelos quais determinados eventos *não ocorreram* estão nos dizendo algo importante a respeito do que *sim*, aconteceu” (ELSAESSER, 2018, p. 50). O presente poderia ser outro se o arquivo fosse manipulado com outras intenções.

#### 4.4 “SE EXISTE SENSO DE REALIDADE, TEM DE HAVER SENSO DE POSSIBILIDADE”: VARIANTOLOGIA E IMAGINAÇÃO EM ZIELINSKI E KLUITENBERG

Siegfried Zielinski (1958-) é professor de Arqueologia e Variantologia das Mídias na Universität der Künste Berlin (UdK), a maior instituição de ensino e pesquisa de artes da Europa, onde também dirige o Arquivo Flusser<sup>61</sup>. Em sua primeira monografia – *Audiovisions* (ZIELINSKI, 1999) –, Zielinski toma emprestada de Flusser a ideia de tempo circular (cf. 4.1) para analisar as mídias audiovisuais, propondo um modelo “pós-histórico” para a prática

---

<sup>61</sup> Em 2012, Zielinski e Norval Baitello Júnior firmaram acordo para abertura de uma filial dos arquivos de Flusser em São Paulo, que começou a operar no final do ano passado.

arqueológica. Nessa construção teórica, nenhuma mídia é a evolução da anterior, mas todas estão colocadas no meio, enquanto soluções provisórias de uma história mais ampla e circular da “áudio-visão” humana. São, como ele chama, *entreatos* dessa história. Dessa maneira, a história das mídias audiovisuais já não seguiria mais em apenas uma direção, da fotografia ao vídeo digital, mas se espalharia por muitos fios. A história poderia ser medida por graus de variação em relação à história “progressiva” e “genealógica”.

Zielinski batiza a sua abordagem de Arqueologia das Mídias de *Variantologia*, cujo objetivo é “revelar [a] grande diversidade, que, ou se perdeu devido ao *modo genealógico* (sic) de observar as coisas, ou foi ignorado por essa visão” (2006, p. 22, grifo meu). A dimensão variantológica da empreitada mídia-arqueológica não escapara a Elsaesser, que sugeria a Arqueologia das Mídias como um jeito de proliferar histórias (ELSAESSER, 2018, p. 121). Da mesma maneira, Zielinski recomenda um retorno às “situações do passado em que as coisas e as condições ainda estavam num estado de fluxo, quando as opções de desenvolvimento em diversas direções ainda estavam muito abertas, quando o futuro era passível de ser concebido como sustentador de diversas possibilidades” (ZIELINSKI, 2006, p. 25). Tais situações – ou “janelas”, como chama o autor – sempre precederiam eras de padronização onde a diversidade era eliminada em prol da mídia ou das mídias que, mais tarde, é/são incorporada(s) à narrativa de viés “progressista”. Ao mesmo tempo em que eliminam a diversidade, os momentos de padronização obliteram futuros alternativos; caberia à “Variantologia” das Mídias devolver aos passados os seus futuros.

Essas janelas se configuram como “focos de atração” para o empreendimento de Zielinski (2006, p. 48): pontos “onde se experimentaram possíveis direções para o desenvolvimento [das tecnologias de mídia] e ocorreram possíveis mudanças de paradigma”. A palavra “paradigma” precisa ser compreendida dentro do território da TAM como aqueles momentos descritos por Flusser em que o *Leitmedium* é alterado; ou por Kittler quando identifica as rupturas que levam a emergências de novas redes discursivas, assim como a alterações nas existentes.

A maneira de chegar a esses focos de atração é mantendo a atenção aberta atrás dos objetos e dos inventores que “cintilam”. Um tipo de predisposição investigativa que Zielinski irá taxar de anarquista, despreocupada com os limites disciplinares. Isso faz com que o autor, na segunda introdução a seu *Arqueologia da mídia* (2006), rotule sua abordagem de “Anarqueológica”. A Anarqueologia das Mídias levaria o conceito de ruptura para o centro da própria Arqueologia das Mídias, forçando as rachaduras teóricas e disciplinares que outras abordagens apenas sugerem, e assim se recusando a identificar um conjunto de objetos e

métodos analíticos padronizados e definidos *a priori*. Logo, a pesquisa anarqueológica “deve reservar a opção de sair pela tangente, de ser desenfadadamente entusiástica, e ao mesmo tempo de criticar o que deve ser criticado” (ZIELINSKI, 2006, p. 43). O anarqueólogo deve aceitar os riscos de pesquisas infrutíferas e estar aberto ao inesperado. Como observa Goddard (2015), isto faz com que Zielinski esteja mais interessado nos “perdedores”, aqueles inventores cujas invenções ou jamais se concretizaram ou não foram massivamente adotadas.

Retorna-se mais uma vez aos contrafatuais. Em uma passagem de seu *Arqueologia da Mídia*, Zielinski (2006) cita *O Homem Sem Qualidades*, do escritor austríaco Robert Musil (2018), publicado ao longo da década de 1930. Apoiando-se em uma passagem do quarto capítulo da primeira parte da obra de Musil, Zielinski (2006, p. 44) sugere investigar os “sensos de possibilidades” em par ao “senso de realidade”, e garantir que as possibilidades históricas também sejam objetos de investigação. Dessa forma, a Arqueologia das Mídias torna-se, ainda mais, o inverso da historiografia tradicional, garantindo que seu “lugar de morada” é o possível, fazendo da realidade “uma sombra em comparação” (ZIELINSKI, 2006, p. 44). Na íntegra, a passagem é mais curiosa:

Mas se existe senso de realidade, e ninguém duvida que ele tenha justificada existência, tem de haver também algo que se pode chamar senso de possibilidade. Quem o possui não diz, por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem de acontecer isto ou aquilo; mas inventa: aqui poderia, deveria ou teria de acontecer isto ou aquilo; e se lhe explicarmos que uma coisa é como é, ele pensa: bem, provavelmente também poderia ser de outro modo. Assim, o senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. [...] Mas o possível não abrange apenas os sonhos de pessoas de nervos fracos, e sim os desígnios divinos ainda desconhecidos. Uma experiência possível, ou uma verdade possível, não são iguais à experiência real e verdade real menos o valor da realidade; ao contrário, ao menos do ponto de vista de seus seguidores, têm em si algo divino, um fogo, um vôo, um desejo de construção e uma utopia consciente, que não teme a realidade mas a trata como missão e invenção (MUSIL, 2018, p. 13).

O que Musil sugere não é a mera absorção do senso de possibilidade como objeto de estudos no mesmo pé de igualdade que o senso de realidade; ele também está falando que quem é capaz de dispor do senso de possibilidade é capaz de moldurar o senso de realidade ao inventar as histórias do passado. Esse é um poder quase divino. Parece ser isso que, afinal, está em jogo na Arqueologia das Mídias: colocar-se em oposição à historiografia tradicional e seu “modo genealógico” (ELSAESSER, 2018, p. 186) é entrar em uma luta de poder pelas políticas de memória. A Arqueologia das Mídias não gosta das histórias inventadas pelos seus “algozes”; quer ela mesma ter o direito de inventar quantas histórias quiser.

Essa interação entre possibilidade e realidade lança sombras sobre outra área de interesse de uma corrente de Arqueologias das Mídias: o estudo das “mídias imaginárias” (*imaginary media*). Sugerido pelo teórico Eric Kluitenberg (1965-) e tendo seu texto seminal

na coletânea por ele editada *The Book of Imaginary Media* (2006), o programa da Arqueologia das Mídias imaginárias almeja uma “escavação” dos sonhos da cultura tecnomidiática. Kluitenberg busca pelos desejos, anseios e expectativas que se configuraram como alternativas à linha progressista da história. Simone Natale e Gabriele Balbi (2014), dois teóricos italianos que se engajam no programa de Kluitenberg, apontam que o *lócus* de análise desse tipo de Arqueologia das Mídias encontra-se no “reino do fantástico, [buscando por] especulações, narrativas imaginárias, predições e outras formas de fantasias a respeito das tecnologias de mídia” (NATALE; BALBI, 2014, p. 203, tradução minha). Desse ponto de vista, as “fantasias” midiáticas se tornam importante para a teoria por auxiliar a compreensão das expectativas nutridas ao longo do desenvolvimento tecnológico. Em comparação com o suposto desenvolvimento real da tecnologia, calha que as expectativas são deixadas de lado, reservando-se como mola propulsora de aperfeiçoamentos seguintes.

As mídias imaginárias são o mais próximo de mídias que habitam o senso de possibilidade de que se pode chegar. Elas são, afinal, “máquinas impossíveis” (KLUITENBERG, 2011, p. 48 e 66). Todavia, se o monocórdio de Fludd e a mídia universal de Athanasius Kircher, dois dos exemplos de Zielinski (2006), permaneceram apenas no reino dos conceitos e dos modelos, as máquinas “impossíveis” de Kluitenberg foram, ao menos tentativamente, produzidas. Que tenham sido incompletamente realizadas é sua questão. Mais do que o próprio Zielinski, parece ser Kluitenberg que se aproxima das janelas de pluralidade dos formatos e das tecnologias de mídia. Como não são criações fictícias, as mediações dessas máquinas com o desejo e a fantasia produzem expectativas que excedem o que são capazes de fazer (de “realizar”). Como toda tecnologia produz um imaginário de si e está inserida em um contexto de imaginários que jogam decisivamente para sua realização, as mídias *qua* imaginários sempre excedem as mídias *qua* aparatos, articulando um complexo campo de significação e determinação que borra os limites entre os atuais e os contrafatuais.

Tal decisão de fazer com que o imaginário exceda à atualidade torna o reino das soluções imaginárias o campo em que as mídias realizariam todo seu potencial. Por um lado, como toda mídia é também imaginária, significa dizer que nenhuma mídia jamais está concluída; ela sempre reserva um lado onde suas contradições continuam operando indefinidamente. Assim, toda tecnologia de mídia está sempre em falta em relação às suas qualidades imaginárias, mesmo quando suas formações realizadas entram em novas relações e excedem a imaginação que as colocou em operação (KLUITENBERG, 2011, p. 67).

Por conseguinte, Kluitenberg – e muito da Arqueologia das Mídias – corre o risco de recair em um tipo de platonismo vulgar, pois a Mídia Perfeita – e suas diversas iterações

possíveis (as versões de mídias atuais cujas fantasias foram exauridas) – é impossível de ser encontrada senão como um contrafactual. A Mídia Perfeita seria a eliminação de todo processo de mediação, uma analogia perfeita. Seria, portanto, uma mídia Ideal no sentido mais platônico de *eidolon*. O próprio autor não descarta essa leitura:

Porque os desejos impossíveis nunca podem ser plenamente realizados ou satisfeitos, os meios imaginários excedem o domínio dos aparatos (máquinas de mídia realizadas) e suas “histórias”. Eles articulam um campo altamente complexo de significação e determinação que tende a confundir os limites entre imaginários tecnológicos desenvolvimentos tecnológicos reais (KLUITENBERG, 2011, p. 48, tradução minha).

É aqui que os modelos de “focos de atração” em particular, e da “história como ruptura” no geral, encontram seus limites. Um dos principais problemas é que esses modelos não consideram a mídia de uma perspectiva dinâmica. No caso específico de Kluitenberg, como existe uma mídia Ideal da qual toda atualização é uma degeneração, ele acaba por ignorar que toda tecnologia, ao longo de sua vida, continuamente muda de significado, audiência, práticas, usos, técnica e até natureza. Daí que, em cada uma das “fases de vida” de uma mídia<sup>62</sup>, há novos imaginários que a orbitam, todos eles operando decisivamente para implicar como esta mídia é utilizada, empregada, consumida etc. Da mesma maneira, escrever uma “história” – ou uma Arqueologia – por saltos e rupturas acaba tornando difícil perceber os jogos de forças que operam em cada um dos diversos momentos de trajetória da história de uma mídia. O “modo genealógico”, afinal, não é de todo terrível; ele é mesmo necessário para compreender as mídias.

#### 4.5 DA HISTORIOGRAFIA À ARQUEOGRAFIA: ERNST E A EQUIPRIMORDIALIDADE

Wolfgang Ernst (1959-), professor da Universidade de Humboldt, em Berlim, leva às últimas consequências alguns dos pressupostos teóricos da TAM a respeito da história. O *insight* principal de Ernst é muito simples; são as mídias, não os pesquisadores, as verdadeiras “arqueólogas” do passado. Vista a ênfase dada pela exteriorização da memória em artefatos

<sup>62</sup> Natale e Balbi (2014, p. 205) identificam três “fases de vida” em uma mídia: *profética*, antes da invenção de um meio; *nova mídia*, logo depois de sua invenção e início de sua fase de consumo; e *velha mídia*, quando ela já está institucionalizada ou já é obsoleta. É possível desmembrar a última fase e acrescentar a ela mais três: *mídia adulta*, quando está em vias de institucionalização; *dead media*, aí sim quando se torna obsoleta e descartada; e *zombie media*, quando a tecnologia é atualizada em um novo aparelho de mídia.



tecnológicos, é admirável que outros autores não tenham chegado a essa mesma conclusão antes.

Para Ernst (2018), o ponto cego da Arqueologia das Mídias é o próprio meio técnico que os pesquisadores utilizam para armazenar, processar e manipular “o tempo”. Quer dizer: são as ferramentas com as quais trabalhamos – o computador – que nos leva a pensar a história como um “jogo” de permutações possíveis. Se Reynolds pensava o ato arquivístico da internet como maculando a produção cultural do século XXI, Ernst aclama o mesmo processo maquínico como a arqueóloga perfeita, capaz de adentrar os meandros do arquivo a fim de produzir imagens do passado ilibadas da interferência humana. Isso condiz, em parte, com um dos métodos propostos por Elsaesser para a Arqueologia das Mídias, a *folksonomia*, na qual a análise cultural se daria a partir de “referências culturais, genealogias e associações [que] foram sugeridas [ao pesquisador] não por ensaios críticos, mas por *tags* do YouTube e comentários dos próprios usuários” (ELSAESSER, 2018, p. 168). Nessa interface, os humanos seriam relés do sistema, *taggeando* os vídeos para o sistema maquínico fazer o verdadeiro trabalho arqueológico. Não é inimaginável dar o passo seguinte e, com Ernst, propor uma *folksonomia* sem “folks”, que dependa apenas de *machine learning* para *taggear* e desencavar o passado da própria máquina, pois

As mídias não são apenas objetos, mas também sujeitos (“autoras”) da arqueologia das mídias. O termo arqueologia das mídias descreve modos de escrever que não são produtos textuais humanos, mas ao invés disto, expressões das próprias máquinas, funções de uma mesma lógica midiática (ERNST, 2018, p. 28).

Ernst indica que as mídias, como próprias “arqueógrafas”, são “entidades não discursivas” (2018, p. 44) pertencentes a regimes temporais distintos, por um lado, mas aglutinadoras das temporalidades, por outro. Isso o leva à seguinte formulação, que parece ultrajante caso não seja considerada em relação ao território comunicacional do qual fala: não há, técnica e materialmente falando, diferença no funcionamento do aparato técnico agora e outrora. Logo, pensada apenas do lado da materialidade, não há distinção entre os processos midiáticos no passado e no presente. Um rádio da Segunda Guerra ainda operacional hoje em dia possui a mesma frequência em que recebia uma transmissão na década de 1940; quando o mesmo *Volksempfänger*, utilizado para receber os discursos de Hitler, é ligado em 2019 e se ouve através dele não a voz colérica do ditador alemão, mas cantoras pop contemporâneas como Beyoncé e Rihanna, ocorre uma espécie de “curto circuito mídia-arqueológico entre tempos, de outra forma, historicamente separados com clareza” (ERNST, 2018, p. 44). É a tecnologia de mídia que junta dois estratos distintos de tempo, passado e presente. Ela os reúne quando *funciona*. De resto, é pura “interpretação” do pesquisador, que interfere no

“passado da máquina” com o olhar do “passado humano”. Ou seja, em sua vontade de se mostrar não-hermenêutica, a Arqueologia das Mídias teria caído em uma armadilha hermenêutica: relativizou seu próprio tempo.

Ernst só consegue atingir esse efeito se desconsiderar a *medialidade* como agenciadora desses estratos, como aquela que coloca em relação o *medium* e sua materialidade. De fato, se isso for desconsiderado, não existem diferenças *materiais* entre um rádio dos anos 1930 e o mesmo rádio nos anos 2000, todavia há substanciais alterações da rede discursiva transcrita pelo mesmo sistema de transcrição. Ernst nega a possibilidade de existência de qualquer agenciamento maquínico que não seja estritamente material, retirando as condições de sua emergência de seu escopo teórico. Esse modelo, que Ernst chama de “arqueográfico”, é o mais afastado do que se poderia estar de uma “História” em qualquer sentido da palavra.

Ernst (2017) observa que tecnologias de mídia digitais tendem a “arquivar o presente” no momento em que ocorre, através de seu processamento em forma de dados. Ao mesmo tempo, o passado, também constituído de dados, é combinado com o presente, “re-apresentando o arquivo”. Da mesma maneira, o futuro é a extrapolação de dados a partir das médias de ocorrência do passado, o que Ernst (2017, p. 11) chama de *futurum exactum*. Ao fim e ao cabo, tanto passado quanto presente e futuro são formalmente indistinguíveis na estrutura de processamento, armazenamento e transmissão das tecnologias de mídia digitais. “Enquanto os humanos continuam a expressar sua consciência interna do tempo em termos de passado, presente e futuro”, observa Ernst (2017, p. 12, tradução minha), a frequência em que operam as mídias produz modos temporais distintos, sem relação com o aparato sensório-motor humano. Como as temporalidades (*tempo-realidades*) dos meios técnicos “perturbam” as noções abstratas do tempo humano, assim separando o tempo maquínico do tempo cultural/social, elas só podem ser compreendidas através da análise técnica dos sinais em oposição aos “signos culturais”. A análise de como os meios de comunicação operam no eixo temporal desconsidera o conteúdo e foca nos processos usados pelas mídias para criar e manipular o tempo. Os sinais técnicos borram a distinção entre a história (o domínio humano) e a atualidade (o domínio técnico). As operações midiáticas são sempre atuais, não faz diferença se os “sinais técnicos” veiculados por ela se originaram no passado (gravação) ou no presente (ao vivo), pois permanecem temporalmente indistintos em sua processualidade.

Se Gumbrecht apontava a mudança no cronótopo do passado e Flusser, do futuro, Ernst está preocupado com o presente. Para ele, nós ainda não compreendemos suficientemente a maneira como ele não é mais o que era antes. “Em tecnologia não existe presente – apenas *tempor(e)alidades* diferentes” (ERNST, 2017, p. 11, grifo no original,

tradução minha), pois ele se tornou uma função do processamento de dados do tempo maquínico das mídias. Na televisão e no rádio analógicos, as funções mediais de armazenamento, processamento e transmissão eram separadas. No tempo “ao vivo” do sinal analógico, apenas a transmissão ocorria no presente, pois os sinais comunicacionais armazenados no passado (gravados) alternavam-se com os sinais ao vivo no mesmo momento presente. Para o fluxo analógico, não havia diferença entre presente e passado: tudo era presente. O arquivo, mesmo quando reapresentado ao vivo, dependia da existência física de mídias de armazenamento, que eram distintas das mídias e dos aparelhos de transmissão (o vídeo em relação à televisão, por exemplo).

No digital, por outro lado, todos os processos mediais acontecem simultânea e instantaneamente em *real-time*. É só nos aparelhos digitais que, ao mesmo tempo em que é transmitida, a comunicação é processada pelo computador e armazenada em sua memória. Logo, não há mais distinção temporal entre armazenamento, processamento e transmissão de dados, já que tudo se resume a eles, de qualquer maneira. Da mesma maneira, passado, presente e futuro se tornam indistintos; são *equiprimordiais* (*Gleichursprünglichkeit*) como batiza Ernst. Com as mídias, o passado se torna uma “presença atrasada, preservada na memória tecnológica” (ERNST, 2018, p. 43), deslocada da história humana.

Com o armazenamento instantâneo do presente no mesmo momento em que é transmitido, ele se torna imediatamente arquivo e, portanto, capaz de ser manipulado da mesma maneira como o passado (e, em certo sentido, o futuro). A política do arquivo para a qual alertavam os mídia-arqueólogos se alastra para o presente também: quem detém os meios de comunicação digitais possui o poder de moldurar não apenas como o passado será rememorado, mas como o presente é capaz de ser entendido – como várias possibilidades com chances algorítmicas equivalentes de serem atualizadas. “Na cultura contemporânea, pela primeira vez, estamos realmente vivendo em uma cultura de arquivo” (ERNST, 2017, p. 27-28, tradução minha). Nessa situação, se antes o presente era a medida da experiência, agora ele “não tem mais tempo para ocupar” (ERNST, 2017, p. 36, tradução minha). Não só o passado e o futuro não existem fora das máquinas de mídia; como também o presente. Assim, o arquivo, entendido não apenas como uma coleção de passados e extrapolações de futuro, mas como um multiplicador de presentes, se torna a medida de todas as coisas: Como já havia observado Zielinski (2006, p. 44) em relação à sua variantologia arqueológica, “o lugar de morada [da Arqueologia das Mídias] é o possível, e a realidade [...] torna-se uma sombra, em comparação”.

As Arqueologias das Mídias são convertidas, nas mãos e sob o olhar de Ernst, em uma “ferramenta analítica”, um método capaz de compreender as diferentes configurações epistêmicas (maquínicas) engendradas pelas mídias na dimensão fenomenológica do tempo maquínico e sua dissimilitude do tempo humano, já que “[h]istória e tempo são gravados ‘objetivamente’ nos objetos *materiais* da mídia” (PARIKKA, 2011, p. 60, tradução e ênfase minhas). As mídias seriam a ferramenta heurística para esse tipo de análise.

A arqueologia das mídias descobre um tipo de extrato – ou matrix – na sedimentação cultural que não é nem puramente humana nem puramente tecnológica, mas está literalmente no meio, [...] [o]lhando por trás das interfaces homem-máquina [...] e *tornando evidente os processamentos invisíveis da comunicação* (ERNST, 2018, p. 45-46, grifo meu).

Se o *The Dead Media Project* de Bruce Sterling (1995) preocupava-se com a nostalgia dos *dead media* – as lembranças, memórias, relatos e afetos que tínhamos dessas máquinas – Wolfgang Ernst se propõe como uma espécie de “*re-animator*”, pois “é somente no momento de sua articulação ativa do tempo que as mídias estão vivas e se tornam arqueológicas – conectando transhistoricamente o tempo” (PARIKKA, 2011, p. 63, tradução minha). Esse trânsito entre passado e presente faz da própria mídia em sua concretude uma “mídia do tempo”, ligado não só o que foi com o que é, mas também a memória cultural à memória tecnológica.

Ernst (2018, p. 59) compreende o “olhar” arqueográfico como “enumerativo ao invés de narrativo, descritivo ao invés de discursivo, infraestrutural ao invés de sociológico”. Ou seja, mais importa pensar o rádio no nível do campo eletromagnético do que na semântica da voz falada. A *incapacidade* humana em relação às máquinas de mídia é expressão da permanente desconfiança que os teóricos alemães têm desses artefatos. A Arqueografia de Ernst seria uma ferramenta metodológica de *desvelo*, a fim de elucidar o que “realmente acontece” abaixo de todos os transistores, troca de voltagem e ondas magnéticas. Afinal, quando operacionais, as mídias possuem “realidades físicas que são frequentemente inacessíveis ao sentido humano” (ERNST, 2018, p. 29).

Em suma, o projeto de Ernst advoga que, mais do que compreender as Arqueologias das Mídias como a busca por indícios e narrativas, elas devem ser compreendidas a partir da processualidade material das tecnologias de mídia, ou seja, através das infraestruturas material e lógica que operam e sua conseqüente tempo-manipulação. O mídia-arqueólogo, por conseqüente, se torna menos um historiador e mais um engenheiro, cuja função é manter as mídias – as verdadeiras arqueólogas – funcionando. Em talvez uma citação que sirva de corolário não apenas para ele, mas para toda a TAM: “as teorias de mídia só funcionam

quando são testadas contra as evidências do *hardware*” (ERNST, 2013, p. 60, tradução e ênfase meus<sup>63</sup>).

#### 4.6 ARQUEOLOGIA COMO PÓS-HISTÓRIA: DES/RE/ESCREVENDO A ARQUEOLOGIA DAS MÍDIAS

Ainda na segunda metade dos anos 1990, quando o termo Arqueologia das Mídias começava a adquirir o sentido corrente, o finlandês Erkki Huhtamo (1958-) já notava que cada autor o usava “de acordo com suas próprias definições” (1997, nota 10, tradução minha). Vinte e cinco anos mais tarde, a situação parece não ter se alterado muito. Na introdução da primeira coletânea sobre Arqueologia das Mídias em inglês, Huhtamo e Parikka (2011, p. 2, ênfase e tradução minhas), advogavam que ela é “um conjunto de abordagens estreitamente relacionadas”, incluindo “teorias sobre materialismo cultural, análise do discurso, noções de temporalidades não-lineares, teorias de gênero, estudos pós-coloniais, antropologia visual, antropologia da mídia e filosofias neo-nomádicas” (p. 2, tradução minha). Como nota criticamente John Potts (2013) em uma resenha desta obra dos escandinavos, o esforço é por, na impossibilidade de uma definição que una o conjunto de teóricos autoidentificados com a arqueologia da mídia, fazer da escorregadia indefinição de uma “*indisciplina*” sua força.

Como aponta Elsaesser (2016, p. 182, tradução minha), “o problema mais fortemente sentido é que não há metodologia discernível e nenhum objetivo comum à arqueologia das mídias”. Frente a isso, a resposta habitual dos mídia-arqueólogos foi relegar a possibilidade de unidade a uma questão de segundo plano ou, no máximo, ofertar um cânone de autores afins (ELSAESSER, 2018; PARIKKA, 2012), apresentando a Arqueologia das Mídias como desenvolvimento teórico de uma espécie de “colégio invisível” sem muitas linhas comuns.

A ausência de uma definição positiva da Arqueologia das Mídias – a mesma ausência que permite flutuar por prateleiras de bibliotecas e inserir ou excluir autores conforme a situação – levou à caracterização *negativa* da Arqueologia das Mídias, como “a escavação de histórias negligenciadas pela historiografia [das mídias]” (PARIKKA, 2010, p. xvii, tradução e ênfase minhas), onde o “*descontentamento* com as narrativas ‘canonizadas’ pela cultura e

---

<sup>63</sup> No original: “Media theories work only when being tested against hard(ware) evidence”. Natália Aly traduziu a mesma passagem como “As teorias da mídia só funcionam quando são testadas contra as evidências dos equipamentos” (ERNST, 2018, p. 48). O jogo de palavras que o autor faz é de difícil tradução, porém, preferi enfatizar o termo *hardware* ao invés de equipamento, que considero muito asséptico para o que Ernst propõe.

história da mídia é a força motriz mais clara” (HUHTAMO; PARIKKA, 2011, p. 3, tradução e ênfase minhas). O poder da história das mídias “tradicional”, aliás, “residiria principalmente nos discursos que orientam e moldam seu desenvolvimento, e não nas ‘coisas’ e nos ‘artefatos’” (HUHTAMO, 1997, tradução minha). Zielinski (2006, p. 21, grifos meus), enfatiza que a “*verdadeira* história da mídia *não é* o resultado do avanço previsível e necessário de um aparato primitivo para um aparato complexo”. Por sua vez, Elsaesser (2016, p. 183, tradução e ênfase minhas), aponta que o motor da Arqueologia das Mídias é, afinal, o “*descontentamento pelas narrativas lineares da variedade ‘de... para’*, a necessidade de ‘ler [a história da mídia] contra o grão’, para fornecer ‘fricção’, descobrir ‘camadas’, ‘sondar estratos’ e ‘escavar’ histórias esquecidas, suprimidas e negligenciadas”.

Frente a isso, a Arqueologia das Mídias se propõe como uma *des-escrita* da História das Mídias em direção a uma *reescrita* da disciplina nos moldes arqueológicos, onde o passado é entendido como um arquivo. É o arquivo que precisa ser desencavado a fim de liberar histórias alternativas possíveis, que colocariam em risco a reluzente linha do progresso tecnológico, encampada pelas *big tech*. Mas, quando esse projeto se volta contra os próprios mídia-arqueólogos – como faz Ernst (2013, 2018) –, sugerindo que o presente é tão fruto do arquivo quanto o passado, o que se coloca em evidência é que a forma que a Arqueologia das Mídias é praticada é, no fim, igualmente linear e história. Poder-se-ia inclusive inverter a fórmula de Flusser: a Arqueologia das Mídias tem a pós-História como *input* e a história como *output*. Ou seja, mesmo *des-escrevendo* a História – linear e narrativa – a Arqueologia das Mídias não pode cessar de *escrever* novas histórias: singulares, excêntricas, incomuns, desconhecidas. Essa multiplicação de histórias ocorre em “formas” igualmente narrativas – textos acadêmicos – com o resultado, talvez igualmente insólito, de proliferar “fatos alternativos”. A Arqueologia das Mídias, que talvez possuísse o intuito de demonstrar como nossas historiografias dependem dos meios técnicos que usamos para escrevê-las, se tornou um projeto irrealizado, ou até mesmo irrealizável, visto que aquilo que conseguiu produzir foram historiografias agnósticas.

Ademais, a “História das Mídias” tradicional e sua historiografia não deixaram de existir, e o questionamento se voltou contra a empreitada mídia-arqueológica. Em uma crítica bastante recente, Elsaesser observa que a Arqueologia das Mídias parece ter encontrando um campo mais fértil não na Comunicação, mas como metodologia aplicada ao campo das artes (e da artemídia), ao promover a noção de que

[...] tudo que era não-arte pode se tornar arte [...] A consequência é que a arqueologia da mídia [...] permite que todo experimento científico antigo, toda prática pseudo-científica, todo dispositivo de mídia fracassado, toda tecnologia

obsoleta, toda teoria desaprovada e toda invenção maluca ser revivida como ‘arte’ ou reciclada como ‘*vintage*’ e ‘clássica’ (ELSAESSER, 2016, p. 206, tradução minha).

Da mesma maneira, tudo o que Elsaesser lista pode se tornar objeto da Arqueologia das Mídias – e fazer orbitar historiografias a partir desses objetos dúbios (Zielinski, por exemplo). Todavia, gostaria de apontar que não é só na escolha de objetos excêntricos que a Arqueologia das Mídias é *escrita* como uma vertente estética de vanguarda: é também em seu texto. Não é por acaso que a ênfase na *forma* com que uma pesquisa é apresentada é tão ou mais importante quanto seu conteúdo, afinal, esse é um preceito básico da própria ideia de materialidade da mídia. Para além do arquivo que consegue construir ou dos objetos com que trabalha, uma pesquisa mídia-arqueológica deve ser apreciada enquanto texto, senão literário, ao menos que coloque em cheque a divisão estabelecida (“normalizada”) entre texto científico e texto ficcional. É neste interstício, novamente revertido em combinação formal, que a Arqueologia das Mídias prospera.

Na falta de algum método de comprovação eficaz reconhecido por pares – sua axiomática desconfiança de qualquer coisa que envolva História –, a Arqueologia das Mídias precisa recorrer a métodos próprios de validação, que acabam julgando artisticamente se uma arqueologia é válida ou não. Emerge como método de contraprova, um tipo de exegese dos textos mídia-arqueológicos que lembra a busca por “furos” de roteiro em uma obra ficcional. De novo, quem fornece o modelo é a obra de Kittler, exemplar dessa passagem entre um estudo exaustivo empregando métodos de comprovação filológicos reconhecidos, porém limitados em abrangência, para ensaios cada vez mais criativos e improvisados, conseqüentemente alheios ao tipo de investigação minucioso que tais hipóteses – grandes demais para serem comprovadas por um único pesquisador – exigiriam.

Todavia, essa inclinação à *performance* literária na escrita acadêmica talvez deva ser bem visto. Afinal, coloca em xeque algumas noções que parecem anacrônicas no novo panorama ultrainformacional, como o distanciamento entre pesquisador e objeto, o uso da primeira pessoa do plural, os cometimentos e as barreiras disciplinares. Sobretudo, enfatiza que a escrita *teórica* é uma *prática*<sup>64</sup>. Como disse Parikka em uma entrevista recente: “Queremos pensar o que ‘fazer coisas’ significa para a teoria, o que conceitos teóricos podem fazer, e como a teoria é, em si, uma prática” (PARIKKA; ARAGÃO, 2016, online). Isso é coerente com uma das primeiras utilizações do termo *media archaeology*, o ensaio homônimo de Zielinski publicado em Ctheory.net em 1996, que define a Arqueologia das Mídias como

---

<sup>64</sup> Esse entendimento será muito importante para a conceituação das Técnicas Culturais, no capítulo seguinte.

uma “prática” ou “atividade” – em alemão, *Tätigkeit*. Ela “não é algo para ser [feito] sentado em uma cadeira professoral” (1996, online, tradução minha), mas, assim como a filosofia seria um processo contínuo de elucidação em seu próprio meio – a língua –, a Arqueologia das Mídias deveria esclarecer as *suas* questões em seus próprios *meios*. A formulação da filosofia enquanto *Tätigkeit* que Zielinski almeja *inscrever* na TAM vem, obviamente, do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein:

O objecto da Filosofia é a clarificação lógica dos pensamentos.

*A Filosofia não é uma doutrina, mas uma actividade.* Um trabalho filosófico consiste essencialmente em elucidações.

O resultado da Filosofia não é "proposições filosóficas", *mas o esclarecimento de proposições.*

A Filosofia deve tornar claros e delimitar rigorosamente os pensamentos, que doutro modo são como que turvos e vagos (WITTGENSTEIN, 1987, 4.11.2, grifos meus).

Para Zielinski (1996, online, tradução e grifo meus), a Arqueologia das Mídias como “uma perspectiva *pragmática*” parece em desacordo com sua trajetória intelectual, mas ele é rápido em lembrar que escavar em arquivos também é uma “prática”, tanto quanto emendar circuitos eletrônicos – quase vinte anos mais tarde, Ernst advogará que não existe diferença entre uma prática e outra. Um dos destaques dados pela Arqueologia das Mídias tem sido apontar a necessidade de pesquisas em arquivos e *media labs* para os Estudos de Mídia<sup>65</sup>, da mesma maneira como nos últimos anos têm se levantado a questão da centralidade do arquivo, no sentido físico, para a filosofia e para a teoria cultural.

Tendo em vistas tal dimensão prática, Parikka e o artista de mídia Garnet Hertz almejam “ampliar a arqueologia da mídia para uma metodologia artística” (HERTZ; PARIKKA, 2018, p. 99), a partir do desmonte de tecnologias obsoletas, como brinquedos infantis movidos a bateria, criando “desvios de circuito” (*circuit bending*) – ou *gambiarras* – com a finalidade de gerar novas interações mediáticas sonoras ou visuais. Wanda Strauven (2015) encontra paralelo histórico no futurista italiano Bruno Munari (1907-1998), que encorajava a abertura de objetos tecnológicos “*fin dove è possibile*” enquanto método pedagógico. Para Munari, era importante criar familiaridade com a maneira com a qual os objetos tecnológicos eram utilizados a fim de entender todas suas funções, tanto quanto os limites do aparelho, o momento em que o aparato tecnológico *torcer-se-ia* (*to bend*) em outro. Nesse sentido, aliada à proficiência em eletrônica e em engenharia, a Arqueologia das Mídias transforma-se, potencialmente, em pedagogia da tecnologia mediática<sup>66</sup>, onde “[o] que conta é

<sup>65</sup> Cf. PARIKKA, 2012, p. 5. Como exemplos desse tipo de pesquisa em arquivos e documentos, cf. PARIKKA, 2007, 2010 e, sobretudo, ZIELINSKI, 1999, 2006.

<sup>66</sup> De novo, decisivo para a compreensão de *Kulturtechniken*, no capítulo a seguir.



a própria exploração, ou seja, a atividade de explorar a mídia, para a qual o conhecimento básico das ferramentas é fundamental” (STRAUVEN, 2015, p. 35, tradução minha). O que leva Hertz e Parikka (2018, p. 107) a declararem, bastante inspirados em Ernst: “O circuito, não o passado, é o lugar no qual a arqueologia da mídia começa”.

Embora a arqueologia como uma disciplina acadêmica seja originária do panorama intelectual alemão, é dentro do pensamento intelectual francês que a palavra arqueologia possui o rastro subversivo ao qual os mídia-arqueólogos tentam se agarrar. Antes da *persona* rebelde de um Michel Foucault, em 1926, Georges Henri Rivière, um curador do Trocadéro, já havia publicado um panegírico à arqueologia, chamada por ele de “filha parricida do humanismo” (apud DURING, 1992, p. 91, tradução minha). Cinco décadas mais tarde, com palavras mais ou menos semelhantes, outro rebelde, Kittler, proclamava seu polêmico desejo de “expulsar o humano das Humanidades”, apontando para o verdadeiro espectro que obsedia a Arqueologia das Mídias. Ou seja, o fantasma da “história tradicional das mídias” é um *falso espectro* para o qual se responde com um *falso problema* – a necessidade, com certa urgência, de uma conceituação positiva como a que surge no título do livro de Parikka (2012) e para a qual se vive encontrando respostas que são sempre insuficientes.

O perigo que correm os mídia-arqueólogos não é o de incorrer no pecado acadêmico (institucional) de “renomear ‘velhos’ estudos em novas ‘pesquisas’”, como pensam Fickers e Weber (2015, p. 5, tradução minha). Ao contrário, o perigo é não nomeá-lo o suficiente: é, em outras palavras, reduzir a Arqueologia das Mídias à História das Mídias. Pois é no próprio ato de *renomear* o velho como novo que o espectro do Espírito é mantido à distância, ao deslocar um modo de pensamento em vias de esgotamento (o pensamento hermenêutico, histórico, humanista) em direção a uma nova imagem do pensamento capaz de abarcar o pós-humanismo dos séculos XX e XXI. Esse é, de fato, um ato *punk* no sentido que Parikka (2012, tradução e ênfase minhas) dá ao termo, como “espírito de ajustamentos, bricolagem e *fascínio* com *ciência maluca* e tecnologias experimentais”.

Como vimos, a construção “negativa” da Arqueologia das Mídias como o inverso da História das Mídias não é apenas retórica, mas operatória, já que denuncia o que julga ser a inadequação do Espírito Humano (as Humanidades, a hermenêutica e a linearidade) para lidar com uma condição (pós-)Moderna cada vez mais técnica e menos humanas (não-hermenêutica e não-linear). A Arqueologia das Mídias almeja se consolidar como uma disciplina *pós-histórica* na qual a História é compreendida a partir da substituição de uma

imagem do pensamento em que os humanos (e seus espíritos) são agentes de uma narrativa linear por outra, que coloca “a mídia como agente primário da História”<sup>67</sup>.

Isso serve para lembrar que “Arqueologia” em “Arqueologia das Mídias” *não é* uma referência à Arqueologia do Saber de Foucault, por mais que os próprios mídia-arqueólogos insistam nessa descendência (PARIKKA, 2012; ELSAESSER, 2018, dentre outros). Pelo menos não como proposto pela primeira vez por Elsaesser. É um exemplo de “recursão” teórica em que se tenta fazer caber um conceito no outro, embora sejam de tamanhos diferentes. Em um primeiro momento, supus que se tratassem de “más leituras” de Foucault, da mesma forma que Kittler aponta um suposto ponto-cego na filosofia foucaultiana ao desconsiderar a materialidade dos arquivos, o que lhe permitira desenhar sua proposta. Se dependesse de Foucault, a Arqueologia das Mídias seria Genealogia das Mídias: não só as mídias são retratadas como configurações singulares que emergem das relações de poder, como o modelo de investigação das alternativas que existiam na época da consolidação de cada emergência sugere um ponto de vista que Foucault poderia muito bem nomear de genealógico, mais até do que arqueológico. É só quando o significado de genealogia é compreendido dentro do território da TAM como “uma linha contínua de descendência, do presente ao passado” (ELSAESSER, 2018, p. 186), em desacordo com o entendimento foucaultiano, que fica clara a proposta mídia-arqueológica.

Logo, a questão central da Arqueologia das Mídias, que só se revela na negação de seu conceito, é a seguinte: como estudar a história das mídias no século XX com um pensamento deste<sup>68</sup> século – e nos próprios “termos” (frequências elétricas, sinais, dados, infraestruturas, geologias) das mídias – e não continuar recorrendo ao pensamento do século XIX, linear, hermenêutico e demasiado humano? Ou, para continuar “geocomunicologicamente”: como estudar a história das mídias de dentro do próprio território traçado por suas sucessivas mudanças? Assim como os Estudos de Mídia têm a possibilidade de escrever um campo de estudos que seja independentemente “mediático”, a Arqueologia das Mídias, por sua vez, ultrapassaria a História das Mídias, pois seria capaz de substituir a “historiografia” pela “arqueografia”, feita com as e a partir das mídias. Não obstante o quão diferente os projetos pessoais dos autores sejam uns dos outros, eles sempre compartilham em comum um entendimento específico de história como “pós-histórica” nos termos propostos por

---

<sup>67</sup> Conforme a ótima crítica de Erhard Schüttpeitz que tive a oportunidade de assistir em um evento internacional: “The Ruins of Classical Media Theory and the Task Ahead”, conferência apresentada em The Toronto School, Then, Now, Next a 16 de outubro de 2016, Toronto, Canadá.

<sup>68</sup> Subentendido também o século XXI, no qual os processos históricos iniciados no XX se intensificam.

Gumbrecht/Flusser. Dessa forma, a Arqueologia das Mídias é a “Pós-História” das Mídias, um projeto de *des-escrita* do conceito linear de história.

## 5 CULTURA E TÉCNICA

*When the human face dissolves 'comme à la limite de la mer un visage de sable' the Humanities would best be known as Kulturwissenschaften.*  
(KITTLER, 2004, p. 251).

Em poucas palavras, o conceito de *Kulturtechniken*<sup>69</sup> descreve o que as mídias *fazem*, o que elas *produzem* e o tipo de ação que cada uma *exige*. A primeira ideia que é preciso afastar diz respeito ao que entendemos como “produção” midiática. Para as *Kulturtechniken*, o produto não é um filme como *Pantera Negra*, um disco como *Transa*, um livro como *O Apanhador no Campo de Centeio*, a versão anual de *Big Brother Brasil*, o último viral de YouTube ou uma campanha eleitoral vencedora. Seu produto é a lei, o território, a ciência, o conhecimento, a situação. Em algumas abordagens, o próprio humano é aquilo que a mídia *produz*. O que elas *fazem*, portanto, é o resultado de um conjunto de operações e endereçamentos, a *execução* protocolar de uma ação estruturada.

Para executar ações como atirar e ler há a necessidade do emprego de técnicas específicas. Atirar com arco e ler no papel exigem anos de treinamento, que envolve a aquisição de posturas corporais e habilidades particulares. As próprias técnicas descrevem o que esperam de quem as emprega, desde objetos materiais (um arco e um jornal), até condutas (ficando apenas nos olhos: usar o olho dominante para atirar; usar os olhos para seguir o texto no papel) e requisitos para levá-las até seus termos (relaxar a mão e soltar a corda; alucinar uma voz interior e produzir sentido a partir de marcas escuras em uma superfície de celulose). Tais cadeias de operações e tudo que envolvem é o foco dos interesses dos teóricos das *Kulturtechniken*.

Erhard Schüttpelz (1961-) considera que as *Kulturtechniken* investigam o que havia *antes* da transformação de substantivos em verbos como escrever, pintar, contar, tocar música, etc. (SCHÜTTPELZ, 2006). Ou seja, as contas antes de contar; as letras antes de escrever; os sons antes de musicar. Logo, as *Kulturtechniken* pressupõem duas grandes divisões: entre as técnicas e os objetos (SIEGERT, 2015; GEOGHEGAN, 2013) e entre o que se poderia chamar de *know how* e *knowledge* (KRÄMER; BREDEKAMP, 2003). O exemplo da técnica

---

<sup>69</sup> É um termo complicado de ser traduzido para o português. Entrarei em suas sutilzas em breve, cf. 5.1. Por ora, vou me ater a conceituá-lo de forma clara.

de cálculo é o que melhor reporta simultaneamente a essa divisão, já que não é necessário nem de numerais, nem de conhecimento teórico avançado sobre aritmética para realizar cálculos simples.

Como brinca um divulgador da abordagem em língua inglesa, as *Kulturtechniken* são “uma maneira de fazer Teoria Alemã da Mídia e também ‘falar sobre pessoas’” (GEOGHEGAN, s/d, online, tradução minha). Se os humanos, salvo os grandes inventores como Thomas Edison e Alan Turing, estavam ausentes das abordagens anteriores, essa terceira os reinsere em uma discussão que se assemelha às abordagens pós-humanistas dos teóricos norte-americanos, mas essa semelhança guarda diferenças mais profundas. Do ponto de vista “americano”, os teóricos das *Kulturtechniken* seriam radicais sem pudores quanto à inversão da posição entre sujeitos e objetos, fazendo rapidamente com que as mídias se tornem “agentes” e liberando a área para análises mais engajadas com as materialidades ao adotar o ponto de vista delas. Uma análise mais atenta, todavia, mostra que não se trata apenas de abraçar essa “inversão” com risco de desumanização e instrumentalização dos seres humanos. Primeiro, porque as *Kulturtechniken* ressaltam que essas posições não podem ser combinadas arbitrariamente, já que os “objetos possuem seus próprios operadores” (VISMANN, 2013, p. 83, tradução minha) prescrevendo seus usos. Segundo, porque não se trata de conferir agência aos objetos e pensar o que eles fazem conosco, mas sim que nós só somos capazes de fazer algo com e a partir deles.

Dessa forma, com as *Kulturtechniken* é a ideia de *medialidade* que é levada até o centro teórico da TAM. Como tenho tentando mostrar desde o primeiro capítulo, o conceito de mídia no território alemão é um terceiro na relação entre um meio (ou *medium*) e uma materialidade. A mídia é o que agencia ambas as partes e nenhuma das partes existiria – no sentido de “produziria sentido” – sem ela estar envolvida. É na gramática que alguns teóricos das *Kulturtechniken* irão encontrar justificativas para o qualificador da relação entre duas ordens distintas, a *medialidade*. A analogia que têm em mente é o emprego da voz *média* nas línguas indo-europeias<sup>70</sup>. Como explica Cornelia Vismann (1961-2010),

Ao contrário das construções ativa e passiva, essa forma verbal particular indica que o sujeito atuante é, gramaticalmente falando, dependente de um terceiro elemento. Na voz média, uma ação não deriva de alguém e encontra algo; nem funciona ao contrário [...] Certas ações não podem ser atribuídas a uma pessoa; e assim mesmo, eles são de alguma forma ainda executadas. Essa situação é refletida pela [voz] *média* (VISMANN, 2013, p. 84, tradução minha).

<sup>70</sup> Aqui se poderia argumentar que as TC ou estão muito próximos do registro estruturalista, ou que não são mais do que uma atualização do pós-estruturalismo, relido dentro do território comunicacional alemão.

O final da citação acima coloca em ambivalência justo o que está em jogo nas TC: traduzi a passagem por “[voz] média”, mas também poderia ter empregado “*mídia*”. Vismann (2013, p. 85-87) usa a voz média do grego para ilustrar esse ponto; eu tentarei adaptar os exemplos para a voz média do português, caracterizada pelo uso não-correferencial do pronome ‘se’, já que o efeito é o mesmo. Por exemplo, o verbo banhar – *banhar-se* – sugere que aquele que se banha é conduzido pela água, assim como banha a si mesmo. Ao contrário de uma lança, que é *lançada* da mão daquele que a empunha, “a trajetória do banho mantém-se ligada ao *medium* da água”. Essa distinção pressupõe duas maneiras de observar as coisas em redor: de um lado, verbos ativos como *lançar* possuem um agente como o ponto inicial da ação, associando os “meios” aos seus fins. Do outro lado, na voz média, “aquele que faz é deduzido das instrumentalidades da ação e o agente é derivado do próprio meio” (VISMANN, 2013, p. 85, tradução minha).

Tanto a lança quanto a água operam como carregadores de operações, porém essas operações são mais evidentes quando a voz média é utilizada. Por exemplo, se a empregarmos no verbo *lançar*, temos a mesma relação que banhar-se: *lançar-se* indica aquele que se lança, e o meio pelo qual essa ação é realizada é seu próprio corpo. É o mesmo no caso da leitura e da visualização: ler-se e ver-se. No caso do leitor, não é questão de um humano que lê um texto (voz ativa), nem que é “lido” pelo texto com uma agência adquirida (voz passiva ou voz ativa invertida), sequer que lê a si mesmo, mas que a técnica da leitura pressupõe um meio (uma *mídia*) do qual faz derivar os agentes (os leitores) e as operações necessárias (a leitura). É isso que precisamos manter em mente quando estivermos falando de *Kulturtechniken*.

Nos exemplos da voz média, a *mídia* não é o fluxo de água do banho (essa é sua materialidade), mas o banho só existe na relação medial que coordena a materialidade, os atores, as práticas e o meio de ocorrência. Note que está em operação o entendimento de *mídia* como viemos discutindo desde o início do trabalho. Logo, não importa a *mídia* – um jornal, um arco, uma lança, um computador ou um fluxo de água – todas sempre fornecerão seus próprios protocolos de execução. Ou seja, toda *mídia* pré-determina o modo como ela deverá ser operada, “mesmo antes de se submeterem à vontade do sujeito”, ressalta Vismann (2013, p. 84, tradução minha). Ela sempre será construída de maneira a permitir que realize sua tarefa: por exemplo, canetas preservam sua capacidade de escrita independente da continuada existência de humanos.

Tão logo o foco mude de ideias para técnicas, e de verbos/substantivos para a voz média, passamos a nos ater às operações necessárias para a realização de uma determinada ação. Se fôssemos fazer uma espécie de “engenharia reversa” dos variados estudos de caso em

que o conceito é empregado, chegaríamos a algo próximo de um roteiro operacional de técnicas do qual “se extrairiam as regras de execução do próprio ato executado” (VISMANN, 2013, p. 87, tradução minha). Nesse momento, passamos da gramática à programação computacional, e o entendimento circunstancial de ordens como execuções que precisam ser seguidas conforme um plano pré-determinado de protocolos estruturados.

O ato de *banhar-se*, pensado enquanto protocolo, é inesgotável em relação à pessoa que se banha e à sua materialidade, já que o protocolo é capaz de ser reproduzido por outros desde que possuam o *know-how* necessário para praticá-lo. Essas instruções de operação não estão sob o controle dos agentes, mas existem de maneira independente, assim preservando sua reprodutibilidade (VISMANN, 2013). Nesse esquema, a operação de treinamento e, mais ainda, daquele que oferta esse treino, ganha força em relação a outras abordagens mais tradicionais a respeito de *práxis*. Tomando a deixa de Kittler com sua análise da figura materna como responsável pela alfabetização das crianças a partir do emprego de cantigas de ninar (KITTLER, 1990), alguns teóricos fazem proliferar “subalternos” dos esquemas mediais essenciais para sua manutenção e operação, como secretárias, criados, burocratas, técnicos elétricos, auxiliares de limpeza, etc.

Para Vismann (2013), as duas principais características das *Kulturtechniken* são reprodutibilidade e aprendizagem. De seu ponto de vista, contam como *Kulturtechniken* todas aquelas “disciplinas baseadas em *práxis* transferíveis” (VISMANN, 2013, p. 87, tradução minha), como ler, digitar, atirar, caminhar, cozinhar, etc. Aqui, precisamos resgatar a compreensão flusseriana da cultura como dispositivo de armazenamento (FLUSSER, 2014; cf. 4.1). A proliferação do termo advogado por Vismann e outros autores provoca os teóricos de forma criativa, fazendo com que encontrem “técnicas culturalmente transferíveis” em lugares insuspeitos (como no caso do banho), ao mesmo tempo revelando que a discussão tipicamente germânica de segunda natureza nunca abandonou o horizonte teórico do território comunicacional alemão.

Como consequência, conceitos como *bios*, *zoe* e *Umwelt* (respectivamente: KRAJEWSKI, 2013, 2018; VEHLKEN, 2013; PARIKKA, 2010), são reinseridos no território comunicacional da TAM. Como bem nota Geoghegan (2013), esses termos soam problemáticos na Alemanha por suas conotações com o passado racista do pensamento germânico<sup>71</sup>, todavia são essenciais para a discussão teórica sobre as mídias no século XXI. No trabalho de Markus Krajewski (1972-), por exemplo, a *biopolítica* é essencial para

---

<sup>71</sup> Visto sua relevância para o território comunicacional da TAM, sobretudo Heidegger (cf. FAYE, 2015).

compreender as técnicas empregadas pelos criados caseiros dos abastados vitorianos ingleses, responsáveis por selecionar, processar e transmitir as mensagens que chegavam a seus senhores (KRAJEWSKI, 2013, 2018). Krajewski (2013) chama atenção para como técnicas como o pigarro eram ensinadas aos novos empregados domésticos assim que assumiam seus cargos, com diversas maneiras de pigarrear significando comunicações distintas. Dessa maneira, a TAM abre o campo da mídia e da comunicação para análises que pensam as técnicas midiáticas e comunicacionais como produtoras de formas de vida, ambientes e relações “intraespécies” específicas.

Vista a quantidade de práticas que poderiam vir a se enquadrar a partir dessa primeira conceituação de *Kulturtechniken*, alguns autores têm feito um esforço em limitá-las. O comentarista alemão Bernard Dionysius Geoghegan, um dos primeiros a verter o termo para o inglês enquanto *Culture Techniques*, define a abordagem como o interesse em “descrever e analisar como signos, instrumentos e práticas humanas consolidam-se em sistemas *simbólicos* duráveis capazes de articular distinções dentro e entre culturas” (GEOGHEGAN, 2013, p. 67, tradução minha). Essa ênfase na produção *simbólica* utiliza-se do entendimento estrito de Thomas Macho (2013, p. 30, tradução minha), que tenta limitar o conceito de *Kulturtechniken* somente àquelas “[...] tecnologias simbólicas que permitem recursões autorreferentes”. É possível escrever sobre a escrita e ler sobre a leitura, assim como a pintura pode ser retratada em quadros e filmes contêm outros filmes. Dessa maneira, as *Kulturtechniken* seriam restritas às técnicas de segunda ordem capazes de discursar a seu próprio respeito, efetivamente excluindo técnicas de primeira ordem como banhar-se, atirar, ladrilhar e cozinhar. Logo, na definição dessa corrente, as *Kulturtechniken* “são operações pré-conceituais que geram os próprios conceitos que serão posteriormente usados para conceituar tais operações. Fenômenos emergentes se transformam em suas próprias propriedades fundacionais” (WINTHROP-YOUNG, 2014, p. 385, tradução minha).

Todas essas ideias são derivadas, por um lado, das conotações agronômicas do termo *Kultur* dentro do território comunicacional alemão; por outro, do caso *sui generis* de *Technik* dentro desse mesmo território. A introdução da palavra *Kulturtechnik* ao alemão durante o século XIX marca a fratura entre *colere*, cultura, *Cultur*, *Kultur*, *techné*, técnica, *Technik* e tecnologia na era moderna (GEOGHEGAN, 2013). Esse mapa semântico polvilhado de palavras mais ou menos com traços comuns altera a topologia do território comunicacional que até agora estive explorando. Se antes o espaço era liso, com ocasionais acidentes geográficos provocados pelos solavancos causados no encontro entre dois ou mais territórios distintos (por exemplo, na passagem do termo “mídia” do alemão para o português), aqui o



espaço se mostra abaulado a partir de dentro. A proliferação de termos para os quais nem os alemães possuem acordos quanto a seus significados gera ruídos em seus próprios debates. Assim como os textos escritos para o público internacional da Arqueologia das Mídias não conseguia deixar de perguntar pedagógica e retoricamente o que era a Arqueologia das Mídias, não serão poucos os artigos direcionados à comunidade *interna* que lançarão a pergunta “Aber was bedeutet ‘Kulturtechnik’?” (KRÄMER; BREDEKAMP, 2003, p. 16<sup>72</sup>).

Logo, se antes estive discutindo processos de estabilização interna que criava uma espécie de consenso, não exatamente expresso, mas com certeza subentendido pelos “*players*” de dado território, aqui indico um processo de desestabilização, fragmentação, perturbação. É como se a rede discursiva que agenciava os discursos teóricos alemães sobre mídia e arqueologia agora já não pudesse mais dar conta dos debates a respeito das técnicas. Dessa maneira, cada texto, cada autor e cada conjunto de obra na relação com outros textos e autores, desencadeia um processo paradoxal de expansão e restrição simultânea dos limites e das condições de possibilidade discursiva. Por um lado, esse é um problema comunicacional: há uma abundância de informação que coloca em suspenso os acordos mútuos que garantiriam a comunhão de sentido dos processos comunicacionais. Por outro lado, também é um problema “técnico-cultural”, pois aponta para o papel das instituições de aprendizagem, dos protocolos de validação e das operações que comunicam, processam, registram, armazenam, conectam e transmitem as regras de formação discursivas dos textos da TAM. Afinal, toda teoria é uma “técnica cultural” no tocante que aprendizagem e reprodutibilidade são duas características internas. Assim, fica evidente que todo território comunicacional depende de práticas para sua continuidade “*comunhacional*”<sup>73</sup>.

Este último capítulo do trabalho irá se dedicar a pensar a dimensão “técnico-cultural” dos territórios comunicacionais a partir da exploração da questão “o que são, afinal, *Kulturtechniken*?”. Para isso, lançarei mão de uma estratégia divergente de exploração geocomunicológica: ao invés de marcar as diferenças de intelecção de um conceito em sua profundidade comunicacional na relação entre dois territórios distintos (o brasileiro e o germânico), vou tentar explorar a polissemia do conceito *dentro* do território alemão e como essa rede constrói os pressupostos teóricos das *Kulturtechniken*. Como minha proficiência em alemão é apenas instrumental, vou empregar essa exploração de significados e significantes a partir dos territórios disciplinares que cada um dos conceitos carrega consigo. Ou seja: para além de marcar a diferença entre o entendimento na língua alemã de *cultura* em relação à

<sup>72</sup> “O que é, afinal, ‘Técnica Cultural’?”.

<sup>73</sup> Um neologismo para apontar o entrelaçamento não obrigatório entre comunicação e comunhão.

língua portuguesa (já bem documentado por ELIAS, 1990), irei tentar compreender como a existência de termos como “cultura”, “técnica” e “tecnologia”, explorados em disciplinas tão díspares quanto Agronomia, Pedagogia, Comunicação e Estudos Culturais na Alemanha foram carregados para dentro do território comunicacional alemão *da TAM* (cf. 5.1).

Até agora, estive apontando para a existência de um território comunicacional germânico único enquanto rede discursiva que balizava as discussões teóricas feitas dentro dele. Com este capítulo, tentarei propor que cada abordagem – neste caso, as *Kulturtechniken* – faz emergir um território essencial para que a comunicação aconteça. Esse território pode ser separado de outros mais gerais, ainda que existam fronteiras, cercanias e pontes entre os muitos territórios distintos. Afinal, me parece perfeitamente possível compreender as discussões dos Estudos de Mídia e da Arqueologia das Mídias em suas especificidades e, ainda assim, estar completamente alheio às proposições das *Kulturtechniken*.

Para falar em territórios, algo que é preciso ter em mente é a distribuição geográfica das duas correntes que apontei em cima, ainda que existam trocas e transposições teóricas entre elas<sup>74</sup>. De um lado, estão os “berlinenses” lotados na Humboldt-Universität e na Freie-Universität – Horst Bredekamp, Christian Kassung, Sybille Krämer e Thomas Macho – que identificam as *Kulturtechniken* como sistemas simbólicos rigorosamente formalizados, tais como leitura, escrita, matemática, música e imagem. De outro, há os pesquisadores em Siegen, Lünenberg, Basileia (Suíça) e Weimar – Markus Krajewski, Claus Pias, Erhard Schüttpehlz e Bernhard Siegert, além da falecida Cornelia Vismann – que tendem a definições que incluam práticas como o conhecimento tácito, os rituais de vitorianos, os arquivos legais e as técnicas corporais como caminhar e nadar. Entre ambos está, mais uma vez, Friedrich Kittler. A fundação, por ele, do Institut für Kulturwissenschaft na Humboldt e sua guinada grega na última fase de sua pesquisa contam a favor de sua inclusão no grupo dos berlinenses. Por outro lado, as ideias de treinamento para as técnicas são derivadas de seu interesse pela psicofísica, assim como a inclusão dos “subalternos” como relés para a transmissão dessas mesmas práxis é uma consequência direta de seu trabalho pioneiro em *Aufschreibesysteme 1800/1900* (KITTLER, 1990).

Winthrop-Young (2013) sugere que as *Kulturtechniken* podem ser melhor compreendidas a partir do projeto geral de Kittler e dos Estudos de Mídia, como se elas estivessem contidas no autor. Todavia, me parece mais produtivo pensar o projeto teórico de Kittler como um *produto* das *Kulturtechniken* e, por conseguinte, da TAM. Kittler pode ter

---

<sup>74</sup> A sugestão de divisão dos grupos é de GEOGHEGAN, 2013.

sido o cartógrafo do território e servido de intercessor para muitos autores, mas também ficará mais claro que o tipo de pensamento apresentado, e as pressuposições que lhes são axiomáticas, acabam por produzir a situação que ele mesmo investiga. Nesse sentido, a TAM e Kittler são “desde sempre” técnico-culturais.

No subcapítulo 5.2, investigarei a proposta que Kittler defende em muito de seus estudos como uma tentativa de *superação* da Filosofia, não (apenas) no sentido heideggeriano, mas inclusive pedagógico e acadêmico. Sua tentativa é pela criação de uma disciplina *uber*-Humanística, para-além-das-Humanidades, capaz de englobar todas as dimensões do pensamento e da atividade humana a partir de um ponto de vista “não-humanista” e “não-hermenêutico”. Mais do que um desejo particular, essa parece ser uma necessidade da rede discursiva agenciada pela TAM. Assim como promulgar um construto que desconhece a linearidade da história acaba por exigir soluções que neguem formas narrativas, a defesa de uma compreensão que achate técnica à tecnologia lança dúvidas sobre o projeto pedagógico humanístico e a própria ideia de humano – aliás, do “assim-chamado-humano”. O local dessa atualização é a Universidade. Ao longo de sua carreira, Kittler sempre se mostrou receptivo a ideias germânicas como *Bildung* e debateu o papel da Universidade frente à sua competição com as mídias. Em sua última aula, vários fios soltos nessa trajetória são agenciados, retomando a proposta de “Expulsão do Espírito da Ciência dos Espíritos” como inconclusa ou, pior, como realizada pelos operadores capitalistas que acabaram por expulsar o *Geist* não apenas das Ciências Humanas, mas de todo o modelo universitário.

No terceiro subcapítulo, debato a provocação de Siegert de que, ao contrário da filosofia analítica e do pensamento senso comum sobre a representação, para as TC, “o mapa é o território” (SIEGERT, 2011). Mais do que propor uma redução à representação, a asserção aponta para o real domínio das *Kulturtechniken*: nem o mapa, nem o território, mas a *medialidade* que instaura a possibilidade de relacionar mapa e território no primeiro lugar. Esse é um problema epistemológico, além de representacional.

## 5.1 TÉCNICAS CULTURAIS, TÉCNICAS DE CULTIVO OU TECNOLOGIAS DA CULTURA?

*Kulturtechniken* é a junção de três termos: *Kultur*, derivado do latim *colere* para designar cultura, introduzido ao alemão no século XVII; *Technik*, proveniente do grego e

adotado em alemão no século XVIII para designar tanto técnica quanto tecnologia; e *Kulturtechnik*, expressão germânica do século XIX empregada na engenharia agrônoma e apropriado por pedagogos nos anos 1970 para indicar competências básicas como leitura, escrita e aritmética (GEOGHEGAN, 2013; KRÄMER, BREDEKAMP, 2003; WYNTHROP-YOUNG, 2013, 2014).

Nenhuma dessas três (ou quatro, em português) dimensões do termo jamais foram abandonadas: cultural, técnica-tecnológica e pedagógica. Quando se fala em *Kulturtechniken*, todas estão implicadas ao mesmo tempo. Como nota Winthrop-Young (2013, p. 4, tradução minha): “Nem sempre é claro qual significado os teóricos têm em mente (se é que eles têm algum em particular); além disso, alguns teóricos gostam de jogar os significados uns contra os outros”. Por conseguinte, não só o conceito é uma espécie de sanfona, como a rede de significações composta é gerativa das possibilidades de pensar o conceito.

Em inglês, *Kulturtechniken* pode ser traduzido por “*cultural technologies*”, “*culture technics*” ou “*cultural techniques*”. O termo mais adotado nas traduções para o inglês tem sido o último. Isso aponta para a existência de dois conjuntos de problemas semânticos distintos, um relacionado à *Kultur*, o outro à *Technik*. No primeiro caso, além das conotações agronômicas, vem à mente a conhecida distinção germânica entre *Kultur* e *Zivilisation*. No segundo, a inexistência de palavras distintas para técnica e tecnologia em alemão embola a dimensão técnico-tecnológica da proposto. Para piorar, autores canadenses como Jody Berland (2009) utilizam-se do termo “*cultural technologies*” como um construto teórico muito próximo do entendimento alemão das *Kulturtechniken*. A questão que parece surgir é: “Será que *Kultur* governa *Technik* ou estará *Kultur* subsumida em *Technik*?” (WINTHROP-YOUNG, 2013, p. 6, tradução minha).

No caso brasileiro, salvo engano, não existe tradução de nenhum dos textos aos quais faço referência nesse capítulo. As duas menções em português à abordagem são um texto de minha autoria (TELLES, 2017b), em que utilizo o termo “técnicas culturais” (ainda que eu proponha, em dada altura, “técnicas de cultivo”); e outro apresentado por Liráucio Girardi Júnior (2017) em um encontro da Compós que, sabiamente, evita qualquer tradução e se utiliza do termo em inglês. Por causa disso, o objetivo deste subcapítulo é auxiliar na escrita de um conceito em português capaz de captar o maior número possível das nuances do termo em alemão, ao mesmo tempo sendo operacional em nossa língua. Da mesma maneira em que neguei a tradução para o inglês de *Aufschreibesysteme* para *Discourse Networks*/redes discursivas por não dar conta do conceito (cf. 3.2), penso que a geocomunicologia como ferramenta investigativa deverá dar conta da construção dessas traduções de modo a facilitar a

possibilidade de comunhão dos universos de significação entre territórios distintos. Para cumprir esse objetivo, vou tentar des-escrever o que está inscrito em cada conjunto a fim de clarear como o conceito *Kulturtechniken* é empregado em alemão, tentando relacionar cada um dos grupos à tentativa de resolução do termo a partir da ênfase em cada parte do construto.

Creio ser possível separar os dois grupos citados de teóricos divididos por área geográfica pela ênfase que costumam dar a cada um dos construtos: os berlinenses parecem se focar em uma discussão sobre *Technik* (talvez influenciados por Kittler); os teóricos do resto da Alemanha parecem começar suas investigações a partir de *Kultur*. Vou seguir mais ou menos essa divisão nos dois próximos subcapítulos. É claro, por se tratar de um território comunicacional comum, não obstante a fragmentação e os bolsões teóricos que se formam, as fronteiras são constantemente cruzadas. Formulações e questionamentos teóricos avançados por um grupo servem de interlocução para ampliar a discussão do outro. Por isso mesmo, não são duas escolas distintas, mas um mesmo “colégio invisível” recuperando e processando informações ao longo de seus relés. Afinal, o ato de classificar é também uma técnica cultural, assim como o é a tentativa de descrever um território comunicacional.

### **5.1.1 Kultur**

No século XIX, a sociedade burguesa alemã fez surgir a concepção de *Kultur* como a propriedade do ser humano que é cultivado através das artes, da leitura, da filosofia e da escrita. Enquanto o conceito francês e mesmo inglês de cultura engloba política, economia, sociedade, tecnologia, esportes e moral, o conceito germânico de *Kultur* privilegia o que chamaríamos de “Alta Cultura”, as esferas essencialmente intelectuais, artísticas e religiosas como literatura, teatro, pintura, música e ópera, teologia e filosofia (WATSON, 2011). No território comunicacional alemão, *Kultur* é contraposto à *Zivilisation*, que significa a aparência externa e superficial da existência humana. Elias (1990) traça a origem desse entendimento particular de civilização ao olhar que os alemães lançavam às sociedades de corte francesa e inglesa, onde a virtude, o bom comportamento e o refreamento dos impulsos passionais eram indícios do indivíduo civilizado, cuja observância servia para agradar ao príncipe e assim garantir sua boa-vontade. Para os alemães, a civilização não se referiria a qualquer realização a não ser a de aparentar ser civilizada.

Enquanto *Zivilisation* indicaria cortesia, superfície, autoengano (pelo refreamento das pulsões) e a inclusão dos diferentes (todos podem vir a ser civilizados), *Kultur* remeteria à virtude, profundidade, autenticidade e delimitação ou exclusão (ELIAS, 1990). Como nota o historiador britânico Peter Watson (2011), essa divisão sublinha a oposição entre *Geist* e *Macht*, entre o reino sublime do intelectual e o mundano exercício do poder político. Portanto, o termo *Kultur* acompanharia consigo o desprezo pela política cotidiana e as coisas mundanas. Na “sociogênese” do termo, *Kultur* apontaria para o fato, bastante germânico, de uma sociedade fragmentada em diversas cortes, sem centros políticos de imenso poder como Paris e Londres. Embora as grandes cortes ainda procurassem se mover à sombra da etiqueta francesa de civilização (Frederico, o Grande, falava e escrevia em francês), o vácuo de poder na classe média burguesa possibilitou aos alemães com condições que desenvolvessem hábitos intelectuais a fim de adquirir “cultura”, sobretudo através das figuras dos professores e dos clérigos protestantes (ELIAS, 1990). O “cultivo” da *Kultur* visava gerar um ser humano mais refinado (GEOGHEGAN, 2013) através da “educação” ou “aculturação”, dois termos que servem de aproximação ao conceito germânico de *Bildung*:

Difícil de traduzir, em essência [*Bildung*] refere-se ao desenvolvimento interno do indivíduo, um processo de realização através da educação e do conhecimento, uma busca secular pela perfeição, representando progresso e refinamento tanto no conhecimento quanto em termos morais, um amálgama de sabedoria e autorrealização (WATSON, 2011, loc. 248-250, tradução minha).

Não é difícil ver como *Kultur* através de *Bildung* torna-se uma segunda natureza: o processo educacional (*Erziehung*) chega a seu término quando é capaz de produzir (*erzeugen*) um ser humano como membro de uma comunidade, através da inserção ou impressão de um conjunto de virtudes valorosas. Assim como o conceito de *Medium*, segunda natureza também é uma herança aristotélica, subsequentemente trabalhado por Hegel (MENKE, 2013). A consequência é uma compreensão de pedagogia enquanto tanto treinamento quanto transformação, sugerindo a submissão a um regime de autoprodução (WELLBERY, 1990).

Essa compreensão também sugere que *Kultur* é relativa às coletividades que as validam, e que a Civilização Ocidental não pode ser o exemplo mais acabado delas. A partir de Johann Gottfried Herder (1744-1803), passa-se a falar de culturas no plural, como “específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, e também as culturas específicas e variáveis de grupos sociais e econômicos dentro de uma nação” (WILLIAMS, 2015, p. 51, tradução minha). Os dois vértices serão essenciais para as *Kulturtechniken* e sua insistência em diferenciações *entre* culturas e *na* cultura. Diferencia-se uma definição etnocêntrica da cultura (*Zivilisation*) por uma compreensão de cultura como algo específico e relativo a um dado indivíduo “cultivado” que precisa ativamente lutar por sua condição, sempre *vis à vis* a

coletividade na qual está inserido (*Kultur*). Esse sentido é essencial para a então nascente disciplina da Antropologia.

É nesse contexto que surge a *Kulturwissenschaft* (Ciência da Cultura), cujo exemplo clássico é a Escola de Frankfurt, em que o conceito de *Kultur* fica subentendido na análise da indústria cultural. Ao fazer o conceito de *Kultur* ser “processado” pelo território da TAM, o que surge é uma espécie de crítica não-hermenêutica com foco na exterioridade das práticas culturais. O que avança essa crítica é, mais uma vez, a impressão de crise frente à oscilação do *Leitmedium*: agora não da “história” frente às tecnologias mediais; mas da cultura frente às tecnologias de produção imagética. Krämer e Bredekamp (2003), por exemplo, notam que, “talvez por tempo demais”, a cultura foi vista como *Text*, fazendo com que a metáfora textual sempre dominasse os debates teóricos a respeito dos processos culturais. Para os dois teóricos berlinenses, o foco excessivo no texto teve três efeitos: 1) o mau julgamento do poder epistemológico das imagens; 2) a recusa ao formalismo matemático e 3) a concentração no estudo das relações entre alfabetização e oralidade (KRÄMER; BREDEKAMP, 2003, p. 11-13). Assumindo um discreto flusserianismo, os dois teóricos avisam: “[...] a cultura-como-texto está erodindo [ou ‘sujeita à erosão’]” (KRÄMER; BREDEKAMP, 2003, p. 14, tradução minha). Tendo a “textualização” (*Vertextung*) da cultura chegado ao seu limite, o conceito de *Kultur* assume novos contornos:

A cultura não é mais uma questão de imobilidade monolítica, congelada em obras, documentos e monumentos, mas se liquefaz em nossas práticas cotidianas em objetos, símbolos, instrumentos e máquinas (KRÄMER; BREDEKAMP, 2003, p. 15, tradução minha).

Assim, se o processo de “cultivo” do indivíduo apontava para a “internalização” de obras “monolíticas” através das práticas de leitura, reflexão, audição e apreciação, não há nada que justifique a exclusão de outros objetos e instrumentos que não são contados como “artísticos”, mas com certeza são “desde sempre” culturais. Nesse sentido, os teóricos germânicos irão insistir na dimensão de “cultivo” dos processos de aculturação: com certeza, sé é através de práticas como leitura, observação e audição atenta, reflexão e escrita que se constrói a própria erudição (*Bildung*), existem outras séries de práticas “não-hermenêuticas” – isto é, que prescindem dos processos interpretativos que parecem demarcar os limites do que era até então incluído na categoria de *Kultur*, por exemplo, pela Escola de Frankfurt – que também precisam ser analisados como parte da *Kulturwissenschaft*. Para tanto, os teóricos da *Kulturtechniken* irão se voltar para outro termo que também se utiliza da raiz *Kultur*: o conceito até então esquecido das Ciências Agrônomas de *Kulturtechniken*.

O termo *Culturtechniken* [sic] (plural) projeta-se na academia alemã pela primeira vez ao final do século XIX, quando o engenheiro agrônomo Friedrich Wilhelm Dunkelberg (1819–1912) oferta um curso à Academia Real de Agricultura Prussiana de Bonn (WINTHROP-YOUNG, 2014). Inicialmente o termo faz referência às técnicas de aperfeiçoamento rurais e/ou ambientais, como irrigação e drenagem, construção de canais e reservatórios de água e preparo da terra para o cultivo. O cultivo, nesse caso, não se limita apenas ao plantio e à colheita (“*cultura horti*”), mas aponta para o procedimento anterior de separação do pedaço de terra fértil para o cultivo (“*cultura agri*”) que precede qualquer lavração de terra e instaura *de facto* a distinção entre a terra cultivável e a “outra”, “natural” e intocada (WINTHROP-YOUNG, 2014; KRÄMER; BREDEKAMP, 2003).

De certa maneira, esse é um retorno às origens do termo, que está na raiz etimológica de “colônia” a “culto”. No geral, as palavras com dependências em suas raízes etimológicas latinas de *colere* apontam para algo como “cuidar *de* algo”: da terra (cultivo), de uma nova sociedade (colônia), da devoção religiosa (culto) (WILLIAMS, 2015), centrando o conceito de cultura ao redor das técnicas, habilidades, práticas e rituais capazes de construir um espaço de vida humana (*Lebensform*<sup>75</sup>), seja na colônia ou no cultivo. A partir do cultivo da terra transformada em território, há um processo de “territorialização”.

É o ato de desenhar uma linha na terra o *a priori técnico* do território. O território não existiria antes desse processo cultural. Logo, o Império Romano seria o resultado do ato de desenhar uma linha, assim como o regime de propriedade privada seria a consequência dessa mesma ação. O Império e a propriedade não preexistiriam ao ato de tracejar<sup>76</sup>. Da mesma forma, como discutido na seção anterior em relação à voz média, a ação de demarcar não é praticada por ninguém: é a “ferramenta que determina o ato político, e a operação por si mesma que produz o sujeito, que só então demanda autoridade [*mastery*] sobre a ferramenta e a ação com ela associada” (VISMANN, 2013, p. 84, tradução minha).

A fundação da cultura seria uma espécie de *grilagem* (*entwilderte*): a “usurpação da terra pública, dando-lhe a aparência de particular” (DEVISATE, 2017, p. 11). A grilagem tanto estabeleceria quanto é estabelecida em primeiro lugar pelas ordens de racionalização e sistematização que codificam as relações entre os humanos, a terra e o maquinário necessário para o cultivo, assim dando conta de uma lógica de reprodução do espaço cultivado, tornando-o continuamente habitável para os seres humanos. Cultura é aquilo que precisa ser

<sup>75</sup> Esse é o termo que os próprios autores utilizam (como KRÄMER; BREDEKAMP, 2003). A ideia parece muito próxima do infame conceito de *Lebensraum* dos nazistas.

<sup>76</sup> Esse exemplo da linha na terra é um dos *tropos* da *scholarship* das *Kulturtechniken*. O exemplo é repetido, dentre outros, em VISMANN, 2013, p. 84; SIEGERT, 2013, p. 68; KRÄMER; BREDEKAMP, 2003, p. 14.



“melhorado, cuidado, transformado em habitável e, como consequência, é estruturalmente oposto à natureza” (WINTHROP-YOUNG, 2013, p. 5, tradução minha). Se é oposto à natureza, é oposto também ao humano: daí que todo ato de cultura é “desde sempre” (*immer schon*) violento. Nenhum exemplo é mais claro do que a utilização, por Flusser, de termos como “expulsão” e “alienação” para lidar com o processo de aculturação. Por suas contas, o homem “está *alienado* do mundo, protegido e aprisionado pela cultura” (FLUSSER, 2007b, p. 37, grifo meu), e a Segunda Revolução Industrial teria “expuls[ado] o homem de sua cultura, assim como a primeira o *expulsou* da natureza” (FLUSSER, 2007b, p. 38, grifo meu).

Mantida a medialidade da voz média, o processo de cultivo indica que aquele que toma posse é tanto o autor da violência quanto sua vítima. Ao mesmo tempo em que um humano pratica o ato de usurpação, esse é mediado através dele e, portanto, só poderá reclamar sua responsabilidade *a posteriori*. Mas o ato de usurpar é, *a priori*, algo que *lhe* acontece, não a terra e nem a ferramenta: o produto da grilagem é o Império e o regime de propriedade, ou seja, é da ordem da cultura e faz separar – expulsar – o homem do meio “natural”. A cultura seria um esquema de soma zero que indica – sobretudo em Flusser – que quanto *mais* cultura os humanos tiverem *mais* afastados estarão da natureza. “Humanos como tais inexistem independentes das técnicas culturais de hominização” (WINTHROP-YOUNG, 2014, p. 387, tradução minha).

A questão é óbvia: se tudo que é humano é cultural, então como compreender o ato de constituição de uma prática cultural? A qual dos dois lados (Natureza/Cultura) pertence um ato de criação? Por exemplo, arar a terra para possuí-la parece supor um conjunto gigantesco de práticas, objetos técnicos e convenções socioculturais antes mesmo que qualquer linha tenha sido traçada. Inclusive a linha pode ser pensada como uma técnica que não faz sentido externa ao sistema cultural que *lhe* ancora a significação. É preciso saber que a linha instaurará a propriedade para traçá-la? Porque uma linha e não outra demarcação? Será a própria marca indispensável? Ou seja: traçar uma linha na terra para demarcá-la instauraria a cultura, já estaria dentro dela ou não pertenceria a nenhum dos lados da divisão entre Natureza e Cultura (WINTHROP-YOUNG, 2013)? Podemos dizer que os colonos alemães e italianos no Brasil não possuíam cultura, ou mesmo que “retrocederam”, já que trocaram a lavoura de arado pela a de enxada e adotaram o uso de queimadas, visto que “o emprego do arado é muitas vezes contraproducente em certas terras tropicais e subtropicais” (HOLANDA, 2016, p. 104)?

Decorre que traçar uma distinção entre natureza e cultura e, inclusive, falar da cultura como uma segunda natureza, é esquecer que a própria distinção é “desde sempre” cultural. Culturas irão demarcar essa linha divisória de maneiras distintas, conforme esteja estabelecida em seu próprio sistema interno de referências, ou seja, sua própria cultura. A ideia da cultura como uma fita de Möbius está contida na expressão filosófica alemã *immer schon*, amplamente utilizada na TAM e ubíqua nas *Kulturtechniken*<sup>77</sup>. *Immer schon* (ou, igualmente, *immer auch*), traduzida em inglês como “*always already*”, não é exclusividade da filosofia heideggeriana, mas é especialmente empregada por Martin Heidegger (1986; POLT, 2005) em sua obra *Ser e Tempo* a fim de apontar que o *Dasein* não possui início fora do mundo no qual existe, pois é produzido nele e por ele. Logo, a pergunta do que instaura a cultura, a linha ou o território, esquece que qualquer impulso na direção de lavrar a terra já é produção cultural e inexistente fora da cultura.

Como consequência, as *Kulturtechniken* estariam situadas antes da divisão epistêmica entre cultura e tecnologia (SIEGERT, 2013), pois precederiam essa distinção ao posicionar-se no início do processo de aculturação. Isso levanta questões a respeito da possibilidade ontológica de qualquer definição a respeito do conceito. Esse é um problema semelhante ao que havia sobre o conceito de mídia, e sua solução é mais ou menos parecida. Ao substituir um modelo ontológico binário por um triádico, as *Kulturtechniken*, assim como as mídias, não ocupam nem o lado de lá, nem o de cá, mas encontram-se *no meio*. Ou seja, elas podem ser igualmente pensadas como “desde sempre” mediais. Siegert (2013) sugere que toda a cultura inicia com a introdução de uma distinção binária: no caso da terra demarcada, o ato de tracejar separa a porção de terra incluída da excluída. As cercas processam a distinção entre dentro e fora, portanto uma análise completa dessa técnica/tecnologia não poderia se restringir a nenhum dos lados, mas necessariamente incluiria um terceiro – a *medialidade* – que é a *própria técnica*.

O segundo desdobramento é a inexistência de “técnicas bárbaras” (VISMANN, 2013, p. 89). O contrário de *Kulturtechnik* não é técnica a-cultural. Por mais “bárbaro” que o ato de queimar a terra para o plantio pareça à sensibilidade ocidental, ele exige um conjunto de habilidades e é transmitido para as novas gerações. Essa é uma técnica dos indígenas condizente com o seu ambiente (HOLANDA, 2016, p. 104-105): logo, há agenciamento entre o território e a técnica, em uma produção mútua de lado a lado. Outro exemplo interessante de

<sup>77</sup> Para um brevíssimo e já vertiginoso catálogo: KITTLER, 1999, p. 3, 12, 86, 140, 148, 166, 250; KRÄMER; BREDEKAMP, 2003, p. 16; MACHO, 2013, p. 44; SIEGERT, 2015, p. 3, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 27, 36, 37, 71, 99, 111, 128, 193.

técnicas “bárbaras” é apresentado por Deleuze e Guattari em seu *Tratado de Nomadologia* (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 91-106). As análises clássicas da metalurgia partem da pressuposição de que os metalúrgicos são controlados pelo aparelho de Estado, o que faria dos nômades forjadores de armas meros alunos das técnicas metalúrgicas dos imperiais através de seus agentes sediciosos. Mas, como observam os filósofos franceses, “não há desertores que traem o segredo, mas metalúrgicos que o comunicam, e tornam possível sua adaptação e propagação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 92). Uma propagação da técnica que se dá além das margens do Estado: os “bárbaros” também estão engajados em aprender e reproduzir as suas técnicas.

Logo, essas técnicas não podem deixar de ser culturais. Como nada pode ser produzido fora da cultura (SCHÜTTPELZ, 2006), a única contraparte possível às *Kulturtechniken* é a total ausência de técnica. Mas até a mera concepção da existência de um mundo sem técnica é difícil sem a utilização de outra técnica cultural: o ato de nomear, que permite que algo seja estudado em primeiro lugar (VISMANN, 2013). A existência de técnicas por todos os lados e em todas as culturas (elas mesmo sendo conjunto de técnicas), onde as diferenças entre técnicas operam tanto dentro de culturas quanto entre elas, faz com que a alteridade torne-se a condição necessária, e não o efeito, das configurações técnico-culturais (GEOGHEGAN, 2013).

### 5.1.2 *Technik*

Nos anos 1970 e 1980 surge na Alemanha um segundo entendimento de *Kulturtechniken*, vindo agora da Pedagogia, preocupada com a ascensão das novas mídias e seu impacto na educação (WITHROP-YOUNG, 2014). As indagações partem das novas técnicas necessárias para navegar em um ambiente sociocultural cada vez mais inchado de informação. Em uma espécie de “recursão” do conceito, a percepção de que os processos pedagógicos são intermediados por tecnologias (*Technik*) que demandam técnicas (*Technik*) passa a questionar quais outras técnicas são empregadas no cultivo pessoal dentro da tradição de *Bildung* (GEOGHEGAN, 2013). Disso surgem mais dois sentidos que, de novo, jamais serão separados ao longo da formação de *Kulturtechnik* como conceito teórico: o imbróglgio da *Technik*.

*Technik* serve para traduzir tanto tecnologia quanto técnica, abrangendo um campo semântico que vai de habilidades, procedimentos e práticas até infraestruturas, ferramentas, máquinas e conhecimento avançado. Ao contrário da língua portuguesa, a alemã não diferencia a técnica – o *conhecimento prático*, o modo como algo é realizado – da tecnologia – tanto a aplicação de *conhecimento científico* quanto o maquinário desenvolvido como seu intermediador. Significativamente, autores como Sybille Krämer e Horst Bredekamp (2003, p. 18) irão sugerir no panorama das tecnologias de mídia do século XXI a crescente separação entre prática (*Wissen wie*) e conhecimento (*Wissen dass*), que parece apontar para a obsolescência do termo germânico frente à *technic* e *technology*. É claro, essa divisão é vista como um viés negativo e prejudicial aos processos técnico-culturais de subjetivação.

Isso tem importância de um ponto de vista geocomunicológico: não se trata mais apenas da distinção interna aos termos que ancoram os processos comunicacionais e que se relacionam a uma rede discursiva estabelecida dentro de cada território comunicacional, como acontecia com a diferença entre “mídia”, no território alemão e no brasileiro; sequer trata-se de termos que são empregados enquanto figuras retóricas a fim de uma performatividade da linguagem que avança o discurso, à revelia de seu significado preciso, como no caso de “história”. Aqui, acontece uma espécie de sucessivos acoplamentos de territórios a partir de um termo-valise: a imprecisão germânica de *Technik* só pode ser medida em relação a outros territórios comunicacionais, como o anglófono. O conhecimento dos teóricos alemães de que *Technik não é “techniques” nem “technology”* é justamente o que lhes permite inserir as duas dimensões comunicacionais no interior da mesma palavra. Que *Technik* não possa ser traduzida corretamente por técnica nem por tecnologia não é uma desvantagem comunicacional, pelo contrário. No resto deste subcapítulo, tentarei apontar como os teóricos alemães “brincam” com essa imprecisão entre técnica e tecnologia para “conceituar” *Technik*.

Nos anos 1970, interessava aos pedagogos que seus jovens aprendizes adquirissem aquilo que é chamado, em português, de “competência midiática” (FERRÉS; PISCITELLI, 2015) ou, em inglês, de *media literacy* (JENKINS, 2009; LIVINGSTONE, 2004). Conceituada como a “capacidade de manipular imagens e sons a partir da consciência de como representações da realidade são construídas” (FERRÉS; PISCITELLI, 2015, p. 6), essa espécie de “pedagogia das mídias” reconhece que, para usar uma determinada tecnologia de comunicação, é necessário um conjunto de conhecimentos, práticas e hábitos, que passam desde o conhecimento técnico necessário para utilizar-se de tecnologias complexas, até habilidades de abstração para a decodificação da mensagem, aliadas à capacidade de distinguir entre mensagens intencionais e acidentais e separar o “verdadeiro” do “falso”

(WINTHROP-YOUNG, 2014). No caso dessa educação para as mídias, torna-se evidente a separação entre um domínio técnico mais próximo do saber-fazer (*Wissen wie, know how*) e outro, abstrato, do saber que se sabe (*Wissen dass, knowledge*) (KRÄMER; BREDEKAMP, 2003): o conjunto de habilidades para assistir a um filme é diferente tanto das necessárias para produzi-lo quanto para refletir a seu respeito.

A necessidade de adquirir as *técnicas* necessárias para compreender as mensagens das *tecnologias* de comunicação é relida dentro de um contexto pedagógico criticado como tecnicista e utópico (GEOGHEGAN, 2013), que vê essas tecnologias como auxiliares do processo educacional. Como primeira consequência, há um entendimento do cultivo pessoal *através* das tecnologias de mídia, o que passa a demandar uma articulação coerente entre humanos, técnicas, tecnologias e signos. Outro resultado é que essa compreensão pragmática das competências técnicas para a comunicação passa a abarcar, também, as “perícias básicas como contar e escrever” enquanto técnicas/tecnologias de comunicação, rotuladas em alemão como “*elementare Kulturtechniken*” (WINTHROP-YOUNG, 2013, p. 6). Quando Kittler – que já empregara o termo *Kulturtechniken* no prefácio de *Aufschreibesysteme 1800/1900* para se referir à leitura e à escrita<sup>78</sup> – leva o termo consigo para Berlim no início dos anos 1990, a ideia de escrita, leitura, produção visual/imagética e música como técnicas *ur-culturais* (GEOGHEGAN, 2013) já está assentada no território comunicacional da TAM:

As pessoas escreviam muito antes que qualquer noção de escrita ou alfabeto fosse concebida; imagens e estátuas não inspiraram a ideia de uma imagem até milhares de anos depois; até hoje, algumas pessoas ainda cantam e fazem música sem qualquer concepção de tom ou um sistema de notas. Contar também é mais antigo que números. A maioria das culturas conhecidas contava, sem dúvida, ou executava certas operações matemáticas, mas não derivava necessariamente a noção de um número dessas operações. (MACHO, 2013, p. 44-45, tradução minha).

Em um argumento que faz sentido de um ponto de vista antropológico, o que está sendo sugerido é que o conceito (a ideia) de número não é o ponto de partida de uma operação matemática, mas, ao contrário, deriva dessa mesma operação. Por operação também não se entenda nada como  $1 + 2 = 3$ , o que envolveria uma série de abstrações, mas algo como o ato de acrescentar duas conchas a outra somaria três conchas. Números e operadores matemáticos abstratos derivam de situações concretas, das materialidades da comunicação. Para calcular corretamente, não é necessário saber o que é um número, pois é possível realizar cálculos sem qualquer teoria de número ou de algoritmos (KRÄMER; BREDEKAMP, 2003), apenas com objetos como ossos e pedras. Os romanos não possuíam algoritmos para zero, desconheciam números negativos e, mesmo assim, eram capazes de realizar cálculos básicos. Isso não quer

---

<sup>78</sup> “It is the Mother who manages the child’s initiation into the cultural techniques of reading and writing” (KITTLER, 1990, p. xxiii).

dizer que a existência da prática de cálculo seja suficiente para provocar que números venham a existir (MACHO, 2013): algumas línguas, por exemplo, coincidem numerais a diferentes classes de objetos. Da mesma maneira, é possível somar e subtrair com dedos, pedras, ossos e conchas – mas não multiplicar, e dividir exige um pequeno salto abstrativo, mas é exequível.

O que está sendo sugerido é que o *medial a priori* é, em verdade, um “*technical a priori*” (GEOGHEGAN, 2013, p. 69): antes vieram as técnicas para as quais tecnologias foram ajustadas, ou constituíram tecnologias. As técnicas seriam “[...] *desde sempre* mais velhas que suas mídias” (MACHO, 2013, p. 44-45, grifo meu). Nem sempre, porém, técnicas e tecnologias ocupam o mesmo contínuo. Por exemplo, algumas das primeiras formas de escrita, como a mesopotâmica, são derivadas das formas atuariais de inscrição como número de cabeças de gado, resultado de safras, riquezas acumuladas, etc. (BOTTERO, 1992). “Alfabetos” poderiam derivar de técnicas de contagem de cabeças de gado; assim como conchas são abstraídas na forma de numerais. Seria possível estudar as diversas técnicas que *in-formam* uma tecnologia sem se ater apenas às suas efetuações sistemáticas. O que não quer dizer – longe disso – que as tecnologias e suas materialidades não modificam as técnicas e suas *práxis*. Ao contrário, conta-se muito diferente com números arábicos e romanos. O importante é ser capaz de perceber a alteridade das práticas em relação tanto à formalização tecnológica quanto às suas materialidades.

Dessa maneira, parece retornar o já familiar esquema triádico semelhante ao das mídias, porém agora dividido entre técnica, tecnologia e materialidade. Técnica designaria as práticas; tecnologia o conjunto de práticas articulados na direção de conhecimentos específicos; materialidades os dispositivos modulados a partir das tecnologias orientados para a aplicação prática. As relações entre cada uma dessas partes seriam agenciamentos provisórios: assim como uma materialidade pode deixar de expressar a relação entre a medialidade e seu *medium*, também poderia deixar de juntar as tecnologias às técnicas. Da mesma maneira, a tecnologia em sua expressão material poderia dar lugar a outras práticas inesperadas – a artemídia (PARIKKA, 2017) e, mais especificamente, a proposição de reformatação de materialidades de mídia “mortas” em *zombie media* (HERTZ; PARIKKA, 2018), parecem se guiar nessa direção.

Winthrop-Young (2014) sugere que as *Kulturtechniken* operam através da “tecnologização” das técnicas: como as materialidades da comunicação são essenciais para a cultura contemporânea, as *Kulturtechniken* passariam a ler todo o universo de objetos materiais prévios usados para comunicar como igualmente tecnológicos, dos ábacos às pedras, dos dedos usados para contar aos dígitos do digital. Para além de uma crítica, parece ser

exatamente esse o ponto: se técnicas derivam em tecnologias e tecnologias precisam de técnicas, logo, inexistente qualquer domínio humano fora do tecnológico, pois a ausência de técnica é impossível, como concluímos ao fim do subcapítulo anterior. As técnicas ditas essenciais, como ler, desenhar e contar, são “desde sempre” (*immer schön*) tecnológicas.

Isso parece pender a balança a favor de nomear<sup>79</sup> *Kulturtechinken* como tecnologias culturais. Porém, há outro precedente a ser considerado: o termo *Cultural Technologies*, que compõe o subtítulo do livro *North of Empire* de Jody Berland (2009), uma teórica canadense da Ecologia das Mídias que atualiza o referencial teórico de Marshall McLuhan e, sobretudo, Harold A. Innis acrescentando as reflexões sobre espaço e governamentalidade de Michel Foucault. Para Berland, tecnologias culturais

[...] medeiam e alteram as relações entre corpos humanos, tecnologias, espaço e Império. [...] [o termo] refere-se às propriedades formais, fenomenológicas e sociais das tecnologias de mídia, juntamente com o mecanismo de conhecimento e poder através do qual elas surgem e dentro do qual elas funcionam, e reconhece os sujeitos e as subjetividades produzidas por interação com essas tecnologias, juntamente com sua heterogeneidade e ambivalência (BERLAND, 2009, p. 11-12, tradução minha).

Tudo o que Berland inclui em seu conceito de *tecnologias* culturais está inserido no que os alemães chamam de *Kulturtechniken*. O importante na passagem acima é o destaque que o espaço adquire como principal articulador das relações mediais, algo que só fica claro no termo alemão pela recorrência do *tropos* da demarcação de terras. Por exemplo, a “maquinaria” das estruturas institucionais que produzem configurações particulares de saber-poder não é independente dos limites demarcados de um território específico, sejam essas fronteiras materiais ou não. Os sistemas prisional e educacional parecem exemplos claros de como “tecnologias culturais” submetem corpos humanos às suas formulações dentro de um espaço delimitado. Ao mesmo tempo, toda ação cultural também ocorre *sobre* um corpo e dele decorre – da técnica de banhar-se a de escrita. Dessa maneira, o conceito de *cultural technologies* de Berland estaria intimamente ligado à ideia foucaultiana de *tecnologias de si* (FOUCAULT, 2004).

Uma das muitas tentativas de conceituar *Kulturtechniken* é, coincidentemente, enquanto “*technologies of self*”<sup>80</sup> (MACHO, 2013, p. 40), pois, “Em certo sentido, [elas] geram os sujeitos que, retrospectivamente, passam a se entender como pré-condições e pontos nodais de suas próprias operações” (MACHO, 2013, p. 44, tradução minha). Nesse caso específico, há a dependência das “*Kulturtechniken* de segunda ordem” – aquelas capazes de discurso autorreferente – de serem capazes de realizarem trabalho recursivo de dotação

<sup>79</sup> O ato de nomear é também uma *Kulturtechnik*.

<sup>80</sup> A tradução para o português varia entre “tecnologias de si” e “tecnologias do eu”.

simbólica. Quer dizer: é ao praticar as *Kulturtechniken* que os indivíduos se compreendem enquanto praticantes dessas mesmas técnicas. Por exemplo, apenas quem é treinado na escrita é capaz de escrever (alfabetização), e o ato de escrever é ele mesmo uma operação de segunda ordem em relação à escrita. As técnicas são recursivas sobre aqueles que as praticam. Tateando um pouco os limites dessa ideia a fim de tornar mais claro a mútua implicação técnica-tecnológica, poder-se-ia argumentar que a disposição com que os indivíduos constroem cuidadosamente seus perfis em redes sociais, conforme aptidões técnicas adquiridas, sugere que a “identidade” é o produto das técnicas/tecnologias e não vem *a priori*. Para Macho (2013, p. 44, tradução minha), isso significa que *Kulturtechniken* “não podem ser praticadas sem [tecnologias de] mídias”, mas também sugere o inverso, que tecnologias de mídias não existem sem técnicas culturais.

Ainda assim, a lógica continua sendo de derivação: é fácil perceber a passagem dos dedos às contas, à aritmética e ao ábaco. Mas e quando as técnicas não derivam em tecnologias ou materialidades separadas daquelas nas quais são praticadas? Nesses casos, a relação tênue entre técnica, tecnologia e materialidade estaria colocada *a priori* de qualquer distinção. Técnica e tecnologia se inscreveriam na própria matéria que possibilita suas atualizações. Esse é o caso das *elementare Kulturtechniken*. Sua principal diferença em relação às outras *Kulturtechniken* é que suas materialidades não são dispositivos entrelaçados ao conhecimento aplicado (tecnológico): sua exterioridade são os próprios corpos com que são praticadas em primeiro lugar. É com e através do corpo que *se* escreve, lê e conta (note o uso do pronome “se” para indicar a voz média). Aprender a escrever e/ou a ler exigem anos de exercícios físicos, desde posturais – como acostumar-se a passar horas sentado – até a prática caligráfica (WYNTHROP-YOUNG, 2014). De um ponto de vista técnico-cultural, o corpo humano é uma “superfície de escrita” (WYNTHROP-YOUNG, 2013, p. 10, tradução minha), como qualquer outra mídia de armazenamento. Poder-se-ia dizer, visto sua relação com as *elementare Kulturtechniken*, que o corpo é a *ur*-superfície de inscrição. Não apenas a leitura e a escrita, mas todas as outras tecnologias e técnicas culturais terão uma relação essencial com o corpo humano, independente de que outras materialidades estejam em questão.

O corpo humano seria o *medium* sobre o qual se inscreveria a hominização: são estas “antropotécnicas” (SLOTTERDIJK, 2013) – exercícios físicos, ascetismo, religião, autoajuda – que produzem o sujeito. A subjetividade é produzida *na* e a partir *da* exterioridade. Essa substituição do sujeito pelo corpo acaba por dispersar, complexificar e situar o conceito de indivíduo. Daí Kittler (1990) chamar o homem de *sogeannte Mensch*, algo como “o assim chamado homem”, pois ele não aparece apenas como figura do discurso, mas de fato



enquanto efeito técnico-cultural para os processos de endereçamento e operacionalização (SPRENGER, 2016).

Isso já estava implícito em Flusser (2008) que, não por acaso, chama as quatro fases do estar-no-mundo humano de “escalada de abstração”: dos objetos às imagens, delas aos textos, e desses aos números que sustentam a informação digital, há um distanciamento cada vez maior do “mundo concreto”, abstraído progressivamente do horizonte humano. O próprio ato de hominização é tanto uma ação cultural quanto envolve um objeto material:

Um macaquinho [...] anda pelo mundo e pega deste mundo um troço qualquer, uma pedra, por exemplo, e a transforma em um objeto, em um problema. O fato de ele pegar algo que, para falar como Kant, agrade sem que haja interesse, com que não se pode copular, que não se pode devorar e que não oferece perigo – é algo que nunca antes acontecera. Aquele animal arranca algo do mundo da vida e o transforma em objeto. Ele ainda não lasca a pedra, simplesmente a coloca diante de si. Ele faz de seu mundo da vida um mundo objetivo, e se torna um sujeito do mundo objetivo. Com essa ação [...] surge o abismo do estranhamento, da hominização, onde de um lado está o sujeito último e do outro, o mundo objetivo. Em que consiste essa ação? Consiste no gesto da abstração. Do mundo da vida quadridimensional em que vivo, que se constitui de fenômenos que dizem respeito a mim, surge algo tridimensional, uma pedra. Eu diria que aquela pedra é um suporte tridimensional de memória. A tridimensionalidade é uma consequência do gesto do compreender. Quando eu compreendo algo, a coisa compreendida é tridimensional (FLUSSER, 2014, p. 37-38).

A passagem sugere que só é possível falar em existência “humana” quando objetos tridimensionais como ferramentas entram em jogo: “o homem esbarra de todos os lados no mundo objetivo”, sugere Flusser (2014, p. 38). Assim, a humanidade é mais uma vez estabelecida como consequência das *Kulturtechniken*, todavia agora pelo lado da *Technik*.

Partindo do etnógrafo e antropólogo francês Marcel Mauss, Erhard Schüttpelz retrabalha o conceito de *techniques du corps*, definido como “[...] a maneira como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 2003, p. 401). Logo no início do seu ensaio, Mauss recorda que foi assistindo a filmes que percebeu pela primeira vez que a maneira de caminhar era diferente em Nova Iorque e na sua França natal.

De volta à França, passei a observar, sobretudo em Paris, a frequência desse andar; as jovens eram francesas e caminhavam também dessa maneira. De fato, os modos de andar americanos, *graças ao cinema*, começavam a se disseminar entre nós. Era uma ideia que eu podia generalizar. A posição dos braços e das mãos enquanto se anda é uma idiosincrasia social, e não simplesmente um produto de não sei que arranjos e mecanismos puramente individuais, quase inteiramente psíquicos (MAUSS, 2003, p. 404, grifo meu).

Ao longo do resto do ensaio, Mauss irá tentar conceber um entendimento das técnicas que instrumentalizam o corpo a partir da decomposição da ação corporal em séries discretas. Schüttpelz (2006) irá trazer para o primeiro plano a dupla-articulação *medial a priori* que Mauss insinua: por um lado, como uma técnica específica (caminhar) é disseminada e

condicionada por um novo meio técnico (cinema); por outro lado, o estudo dessas técnicas corporais a partir de sua decomposição só podem se dar através de outros meios técnicos, como a fotografia. Schüttpelz (2006) encontra no trabalho de Étienne-Jules Marey (1830-1904) o início de um tipo de pensamento (de uma “rede discursiva”) sobre o corpo que só seria possível através da cronofotografia (o “sistema de transcrição”). Isso faz com que o próprio movimento torne-se um sistema simbólico caracterizável por séries discretas modificáveis, fazendo surgir diferenças que podem ser usadas para a “discriminação” entre culturas – por exemplo, o jeito de caminhar dos franceses em relação aos africanos – e dentro de uma mesma cultura, como entre as classes sociais (SCHÜTTPELZ, 2006).

Da escrita aos videogames, passando pela atenção e a distração, antes de um treinamento da “mente”, é o corpo que precisa ser educado nas práticas midiáticas, como a posição dos dedos para a digitação, os gestos para agarrar o *mouse* e o olhar para seguir o ponteiro na tela. “A presença da técnica como elemento constitutivo da experiência moderna acaba por obrigar o sistema sensorial humano a se submeter a um treinamento complexo” (GIRARDI JUNIOR, 2017, p. 3). O uso de tecnologias de imagem para o treinamento de atletas e a captação de movimento através de sensores elétricos na indústria de videogames (PIAS, 2017) são dois empregos modernos de tecnologias produtoras de culturas que dependem de uma compreensão do corpo como instrumento através do qual as técnicas são praticadas:

Caminhar não é apenas uma questão de fisiologia, gravidade e cinética; envolve cadeias de operações que ligam habilidades deambulatórias a protocolos culturais. Não é apenas um marcador de espécie ou um dado biológico, é desde sempre [*always already*] a interação entre o fato de que você pode caminhar e a expectativa de que você pode ou deveria andar de maneiras particulares (WYNTHROP-YOUNG, 2013, p. 10, tradução minha).

Explorando o jogo semântico indisponível no alemão, o que Schüttpelz demonstra é a passagem entre técnica cultural (*Kulturtechnik*) e tecnologia cultural (*Kulturtechnik*): um conjunto de práticas (técnicas) é ativamente estudado, decomposto, catalogado até que seja possível, com esse conhecimento construir um saber-poder (tecnologia) capaz de intervenção sobre o real. Por si, conceitos, corpos, filmes e políticas são técnicas culturais; mas como componentes de um sistema simbólico integrado, tornam-se uma tecnologia cultural (GEOGHEGAN, 2013). Criminologia, Frenologia e a Eugenia, de um lado, e o Fordismo e o Taylorismo, de outro, são tecnologias culturais construídas a partir de técnicas corporais-culturais e, ao mesmo tempo, produtos do novo horizonte de possibilidades habilitado pelas

tecnologias de mídia do final do século XIX<sup>81</sup>. Ao mesmo tempo, são essas mesmas tecnologias que permitiram ao etnógrafo francês Maurice Mauss desenvolver o conceito das novas formações culturais em técnicas do corpo em primeiro lugar. Recentemente, em um extenso trabalho sobre *games* de computador, Claus Pias (2017), um dos alunos de Kittler, tentou compreender como os *videogames* são técnicas de treinamento para gestos e movimentos empregados no trabalho de chão de fábricas ao longo do século XX. Com a passagem, ao menos em partes do primeiro mundo, do trabalho manual ao cognitivo, os *games* tornaram-se mais interessados em preparar o indivíduo para padrões de ação, percepção, atenção e reação que se repetem nos ambientes profissionais. Logo, a TAM, a partir sobretudo das *Kulturtechniken*, seria parte de uma tradição de pensamento crítico que enfatiza o treinamento dos sentidos como parte da Modernidade (PARIKKA, 2012), ao lado não apenas de Marcel Mauss, mas também de Walter Benjamin.

Assim como as tecnologias de mídia “arqueografam” seu próprio passado (cf. 4.5), são as tecnologias culturais que escrevem suas próprias técnicas. Os pesquisadores das técnicas e das tecnologias, da mesma maneira que os mídia-arqueólogos, só podem apreender essas mudanças *a posteriori*. Por isso mesmo, para Schüttpelz (2006), o termo *Kulturtechnik* é duplamente redundante: toda técnica já é cultural, assim como toda cultura já é técnica. A necessidade seria por uma teoria geral da técnica e da tecnologia (*Techniktheorie*), inalcançável sem a descrição da inter-relação entre culturas, mídias e técnicas (SCHÜTTPELZ, 2006). Ou, para continuarmos na tríade sugerida mais acima: entre tecnologias, materialidades e técnicas.

Não obstante os bons pontos levantados por Schüttpelz, tanto em *Kulturtechnik* quanto em *Techniktheorie* o problema continua sendo a intraduzibilidade de *Technik*. No contexto anglófono, Winthrop-Young (2013) sugere que *Cultural Techniques* é preferível a *Cultural Technologies*, pois *techniques* (nosso equivalente a técnica) abrangeria uma gama maior do que *technology* na tradução do alemão *Technik*. Não estou tão certo se o mesmo se aplica ao português; estou quase convencido de que o contrário é o caso. Todavia, tecnologia possui um discurso tão saturado de ideias de progresso, melhoramentos e dispositivos que torna difícil pensar a leitura e a escrita como tecnologias. Ou como “desde sempre” tecnológicas; o que, talvez, seja justamente o ponto das *Kulturtechniken*. Pelo outro lado, Técnicas Culturais ou, abusando do paralelismo, *Práticas Culturais*, correria o risco de perder o estranhamento que o

---

<sup>81</sup> Para a relação entre criminologia e fotografia, cf. GUNNING, 2004. Entre Fordismo e Taylorismo com a TV, cf. ZIELINSKI, 1999, p. 114-130, ELSNER et al., 1990; e o cinema, cf. DOANE, 2002, p. 5-10 e 81; ELSAESSER, 2000. Sobre eugenia e banco de dados, cf. DOANE, 2002, p. 128-129; DRISCOLL, 2012. Bons exemplos gerais de treinamento dos corpos em relação à tecnologia são KILLEN, 2003 e PIAS, 2017.

conceito em alemão provoca. A solução monstruosa e mais fiel seria preservar os dois termos: *Kulturtechniken* são as “Técnicas e Tecnologias Culturais”.

Uma solução parece ser duplicar o conceito, como sugeri fazer com *Aufschreibesysteme*: Técnicas Culturais, quando se falar em *práxis*; Tecnologias Culturais, quando se referir aos dispositivos com que são praticadas. Igualmente, isso garantiria a separação entre o saber-fazer (Técnicas Culturais) e o saber-poder (Tecnologias Culturais), mas causaria alguns problemas, como a conceituação dos conjuntos de conhecimento como “tecnológicos”. De certa forma, volta-se à origem do problema: por certo que uma teoria, como a própria Teoria Alemã das Mídias, é tanto uma tecnologia (um saber-poder) quanto uma técnica (um saber-fazer). Essas dimensões são indissociáveis do ponto de vista produtivo de uma teoria; da mesma maneira, deveriam ser inseparáveis do ponto de vista técnico-tecnológico. A linha que separa, por exemplo, saber escrever de saber que se sabe escrever é sempre traçada de maneira arbitrária – ou, *mutantis mutandis*, é já “técnico-cultural”. É justamente essa arbitrariedade que está sempre em suspenso nas *Kulturtechniken* e que torna o conceito de difícil tradução para o inglês e o português. Existe um esforço teórico considerável por parte dos alemães em demonstrar a interação entre esses dois sentidos unidos por *Technik* (como visto no caso de Schüttpelz).

Intuitivamente, a melhor tradução parece ser de fato “Técnicas Culturais”: tanto o alemão *Kulturtechniken* quanto o inglês *Cultural Techniques* tomam o vocábulo em português como cognato imediato. Também não se pode esquecer que o principal contato com o território alemão no Brasil é intermediado pelos anglófonos<sup>82</sup>. Ainda que Girardi Júnior (2017) tenha se recusado a verter o conceito para o português, seu cuidado em nomear em inglês demonstra a quase inevitabilidade que ele um dia venha a ser transposto como Técnicas Culturais por leitores menos cuidadosos. Em prol das Técnicas Culturais, existe o fato que o termo também é utilizado na agronomia brasileira para indicar técnicas de cultivo de plantas, ao mesmo tempo sendo de fácil compreensão nas áreas da Cultura. Desde que não se esqueça da duplicidade entre técnica e tecnologia, esse pode ser o melhor termo para uma tradução provisória. Mantê-lo-ei ao longo do resto do capítulo.

---

<sup>82</sup> O que é um problema para o conceito *Aufschreibesysteme*, como já vimos (3.2).

## 5.2 “EXPULSAR O HUMANO DAS HUMANIDADES”: KITTLER E A UNIVERSIDADE

Em uma rua apropriadamente nomeada Sophienstraße, no antigo lado oriental de Berlim, Kittler e alguns colegas fundaram o Instituto para Teoria e História da Cultura nos anos 1990. Vinculado a Universidade Humboldt de Berlim, o instituto abrigou durante quase vinte anos uma vasta quantidade dos autores estudados neste trabalho<sup>83</sup>, de forma que Sophienstraße se tornou sinônimo do ramo berlinense das *Kulturwissenschaften*. Então veio 2011. Em poucos meses, o Instituto cruzou o Spree e realocou-se no lado ocidental, Friedrich Kittler aposentou-se e faleceu alguns meses mais tarde. Em seu último ato na Sophienstrasse, Kittler proferiu uma das palestras mais incompreensíveis do instituto. Como acontecera trinta anos antes com sua *Habilitationsschrift*, surgiu uma avalanche de paratextos<sup>84</sup> tentando desvendar as derradeiras palavras públicas do “Der letzte Große aus dem 19. Jahrhundert”<sup>85</sup>.

Em sua breve fala, Kittler (2016a) retorna à Grécia Antiga para comentar a relação entre professores e estudantes na *polis*, ressaltando que, para os gregos, “[...] tudo se resumia ao ajuste entre as gerações, um acerto de contas” (KITTLER, 2016a, p. 960, tradução minha). Após algumas voltas sobre o futuro dos Estudos de Mídia – “[...] ainda existem muitos campos abertos desde que não se entenda os Estudos de Mídia como o estudo dos meios de comunicação de massa” (KITTLER, 2016a, p. 961, tradução minha) –, Kittler chega a um sermão que cairia bem nos fóruns reacionários desse fim de década:

Devemos continuar a acreditar nas línguas antigas e não abusar de nosso ceticismo com elas, de repente começando a falar neo-alemão ou neo-inglês ou inglês *pidgin*. Eu estremeço sempre que tenho que ler *aqueles-que-estão-estudando* [*Studierenden*], como se fosse necessário suprimir as distinções entre estudantes do sexo feminino [*Studentinnen*] e estudantes do sexo masculino [*Studenten*]. Na verdade, o termo [recentemente cunhado] ‘aqueles-que-estão-estudando’ é uma má compreensão do termo latino *studentes*, um termo completamente neutro que inclui mulheres e homens e, como tal, poderia ter sido mantido. Da mesma forma para o [novo] termo mestre/mestra [*Magistern*] usado no lugar de máster [*Magister*]. [...] Mas, não, o poder de um Império – cujo declínio a civilização europeia escolhe não perceber, embora esteja acontecendo bem diante de nossos olhos – compele uma anglicização do conhecimento, que é uma aniquilação do saber, porque o melhor que sabemos nós só podemos sabê-lo (em parte graças a Martin Heidegger) em nossa

<sup>83</sup> Markus Krajewski, Thomas Macho, Jussi Parikka, Claus Pias e Bernhard Siegert. Também estudaram lá Peter Berz, Annette Bitsch, Hartmut Böhme, Wolfgang Hagen, Ute Holl, Birgit Schneider e Christina Vagt.

<sup>84</sup> Para um sumário das discussões sobre a última aula cf. GEOGHEGAN; KASSUNG, 2016. A última aula é KITTLER, 2016a. A edição em que ambos os textos foram publicados é do jornal *Critical Inquiry*, número 42, toda dedicada aos últimos debates em torno de Kittler, contando inclusive com um texto de Gumbrecht (2016) relatando a amizade dos dois.

<sup>85</sup> Literalmente, “o último grande do século XIX”. Título do obituário de Kittler no jornal *Die Welt*, publicado em 18 de Outubro de 2011 (POSCHARDT, 2011).

língua-mãe [*Muttersprache*]. (KITTLER, 2016a, p. 961-962, grifos no original, tradução minha).

Como um teórico revolucionário termina sua carreira lamuriando pelo fim da autêntica *Muttersprache*, resistindo à “genderização” do linguajar institucional, sonhando com o retorno do título latino de Mestre, lamentando o declínio da civilização europeia e condenando métodos objetivos para a avaliação da educação? Seria essa ácida fala a repetição do clichê do jovem revolucionário ao velho conservador (GEOGHEGAN; KASSUNG, 2016)? Ou, ao contrário, teria o sempre visionário Kittler apenas reconhecido antes de todos nós a direção para a qual a política do século XXI estava caminhando? Ambas as hipóteses precisariam “psicologizar” Kittler, para quem, afinal, a Psicologia não era mais que uma relação entre “comandos, endereçamentos e dados” cujo produto é um “assim-chamado homem”.

Um caminho mais interessante é pensar a intervenção de Kittler justamente como o entrecruzamento dos comandos, endereços e operações latentes ao território comunicacional da TAM, executadas até o fim do seu programa. Desde o início da abordagem, manifestada a partir de Kittler e seu “mito fundador” da defesa de *Aufschreibesysteme 1800/1900*, a discussão sobre o conjunto de técnicas/tecnologias que produzem sujeitos parecia ser uma bomba-relógio prestes a comer por dentro a própria estrutura de argumentação que a sustentava em primeiro lugar. Afinal, a fórmula que Kittler (1999, p. 203) retira de Nietzsche supõe a autorreflexão como necessária: não apenas nossas ferramentas de escrita operam sobre nossos pensamentos, elas também operam sobre o pensamento a respeito de nossas ferramentas escritas<sup>86</sup>. Esse é o *a priori* da TAM, e deveria ser de qualquer teoria das mídias. Como nota Winthrop-Young,

Reduzida ao seu esqueleto, a [TAM] se assemelha a um loop autocatalítico no qual duas reações ou operações continuam se catalisando mutuamente. Operação 1 - a análise de uma tecnologia de mídia (pouco) analisada até então - resulta em insights específicos sobre ela que, por sua vez, servem como um catalisador para a operação 2, ou seja, a análise das premissas subjacentes à operação 1. Os resultados da operação 2 alteram essas premissas, e essas premissas alteradas agora guiam a próxima e aprimorada parcela da operação 1. Em suma, a teoria da mídia [alemã] é, portanto, tanto uma teoria da mídia quanto uma teoria da medialidade, com as duas camadas constantemente se alimentando umas às outras. Enquanto tudo isso contribui para insights engenhosos e leitura fascinante, é um procedimento analítico

<sup>86</sup> Kittler toma essa citação de Nietzsche – “Unser Schreibzeug arbeitet *mit* an unseren Gedanken” –, acrescentando um grifo à palavra “*mit*” (“com”). Uma tradução literal, com problemas gramaticais, seria algo como “Nossas ferramentas de escrita funcionam *com* os nossos pensamentos”. Winthrop-Young traduziu a passagem como “our writing tools are also working on our thoughts”, algo como “nossas ferramentas de escrita também atuam sobre nossos pensamentos”. A diferença é entre colaboração e submissão: no primeiro caso, ferramentas e pensamentos atuam em conjunto; no segundo, os pensamentos são o resultado das ferramentas, portanto viriam depois delas. Quer dizer, não só nossas tecnologias atuam “sobre” nossos pensamentos, como são inseparáveis deles (“com”). Esse é, mais uma vez, o *tropos* do “desde sempre” (*immer schon*) em operação. Nossos pensamentos são “desde sempre” nossas ferramentas de escrita.

com um modo de autodestruição embutido. (WINTHROP-YOUNG, 2018, p. 201, tradução minha<sup>87</sup>).

Nesse sentido, desde as páginas iniciais de seu *Aufschreibesysteme 1800/1900*, a investigação das “premissas subjacentes” à análise técnico-cultural-midiática empregada era uma questão de tempo. O território para essa investigação é a Universidade e o sistema universitário alemão (as condições de possibilidade da TAM), com suas *técnicas e tecnologias, culturas e instituições*. Dito isso, o objetivo deste subcapítulo é investigar como a TAM reporta-se à análise de pressupostos pedagógicos desde o princípio de sua proposição, criando um programa – no sentido computacional e educacional – que resultará na reiterada afirmação da obsolescência do modelo universitário atual, e sua necessidade de expansão para abarcar as novas tecnologias de mídia e a “situação” que lhes acompanha. Essa é a repetição da fórmula apresentada na discussão da Arqueologia das Mídias *vis a vis* a História das Mídias; aqui, todavia, a oposição é entre Humanidades *vis a vis* *Kulturwissenschaften*, as Ciências (das Técnicas) Culturais. O arauto dessa novidade, que a toma como “necessária”, é Kittler. Mas, como eu gostaria de demonstrar, essa “necessidade” é consequência de sua própria estrutura de argumentação.

No primeiro texto publicado por Kittler<sup>88</sup>, datado de 1978, ele define a educação infantil burguesa como uma estratégia de controle através da reprodução por meios semióticos, técnicos, escriturais, literários e biológicos, dos traços culturais que assujeitam o indivíduo e ajudam a identificá-lo como jovem, alemão, burguês. Se mantivermos aberta a definição de mídia apenas para os três processos identificados por Kittler e pela TAM – armazenamento, processamento e transmissão – não fica muito difícil de compreender “educação infantil burguesa” enquanto um meio de comunicação. Estaria em operação a transmissão de uma rede discursiva “burguesa” através de uma mídia – a educação – que exige treinos, exercícios e provas. Mídia, nesse caso, não é o foco de análise, mas a ferramenta heurística que permitirá a Kittler investigar a rede discursiva e as técnicas culturais que lhe interessavam.

Lido desse ponto de vista pedagógico, *Aufschreibesysteme 1800/1900* apresenta as mães com suas cantigas de ninar inspiradas em Goethe e Schiller como relés educacionais em um circuito fechado de transmissão e treinamento da língua, da qual o produto são as primeiras gerações alfabetizadas da classe média alemã (KITTLER, 1990). Nesse conjunto, “Mãe” é uma mídia, pois armazena, processa e transmite informação para seus filhos,

<sup>87</sup> Substituí “Teoria de Kittler” que o autor usa no original por “Teoria Alemã das Mídias [TAM]”.

<sup>88</sup> “*Erziehung ist Offenbarung*” (citado em GEOGHEGAN, 2016), literalmente “Educação é revelação”.

treinando-os nas técnicas de alfabetização, leitura e escrita. Cantigas que marcam o “o” servem para gravar nos filhos como reproduzir a posição dos lábios para a pronúncia correta. As demandas de calar-se e ouvir atentamente treinam o corpo para suportar os anos vindouros nos bancos escolares. Mais do que intelectual, o treinamento é, antes de tudo, físico e corporal, baseado na transmissão de posturas necessárias para a participação em uma “Sociedade de Letrados”. A Mãe é a primeira instituição responsável pela domesticação (um termo não gratuito) de humanos através da reprodução cuidadosa de protocolos pré-estabelecidos a partir das próprias técnicas. Mesmo a “Mãe” como executora de um protocolo de treinamento imbuída da transmissão de técnicas culturais é o produto de outras técnicas e tecnologias culturais: a mudança no papel materno é produto da melhoria de situação social da iminente classe média, com as mulheres deixando as horas de lida de campo para cuidar dos infantes. Entre as primeiras gerações a passarem por esse processo de treinamento, estava a de Nietzsche, que não deixou de perceber

[...] os remotos processos milenários pelos quais, graças a um íntimo entrelaçamento de criação, domesticação e educação, a produção de seres humanos foi até agora empreendida – um empreendimento, é verdade, que soube manter-se em grande parte invisível e que, sob a máscara da escola, visava ao projeto de domesticação (SLOTERDIJK, 2000, p. 51).

O humano é a consequência da técnica, não seu *a priori*. Para a TAM – dos Estudos de Mídia às Técnicas Culturais, passando pela Arqueologia das Mídias – importaria, então, estudar as “mídias” como treinadoras, domesticadoras e produtoras de seres humanos. Como nota Sloterdijk (2000, p. 39), isso “faz explodir o horizonte humanista”. Tal explosão do humano é justamente axiomática ao pensamento da TAM, vide sua reiterada expressão em Kittler (3.2), Gumbrecht (3.3, 4.2), Flusser (4.1), Ernst (4.5), Parikka (3.4) e nas Técnicas Culturais de maneira mais expressiva (5.1).

Nesse sentido, as mídias devem ser pensadas como pontos transitórios em uma história maior da produção e da domesticação humana. Comentaristas da obra de Kittler ressaltam como, no fim de sua carreira, ele teria abandonado o projeto “midiológico” para dedicar-se a um quase incompreensível estudo sobre as origens do alfabeto grego a partir das técnicas de notação musical e da matemática. Para esses comentaristas, a impossibilidade de falar das condições tecnológicas atuais das “novas mídias” em suas diversas formas como dispositivos móveis, interconectados e “pós-digitais” (GEOGHEGAN, 2013); a recusa a olhar para outros contextos que não o Ocidental (entenda-se europeu e alemão; cf. WINTHROP-YOUNG, 2011) e o desdém por questões éticas e políticas (PETERS, 2010), fez com que Kittler reorientasse seus estudos para a Grécia Antiga, onde, protegido pela distância do tempo, teria tranquilidade para trabalhar. Sua mudança de foco deixou a maioria de seus discípulos



sozinhos, “escrevendo histórias técnicas de mídias mortas e de teóricos falecidos” (GEOGHEGAN, 2013, p. 69, tradução minha). Todavia, se observada pelo prisma da TAM como a investigação sistemática das técnicas culturais de produção de seres humanos, a suposta reviravolta nos interesses de Kittler faz perfeito sentido. Talvez não seja sequer uma virada: deslocando-se da leitura “midiática” de seu projeto, é possível perceber que as mídias meramente pontuam o estágio mais recente na *longue durée* das práticas culturais da leitura e da escrita, sobretudo na Europa. São exatamente essas condições materiais da epistemologia que sustentam o interesse da investigação técnico-cultural (cf. 5.3). Isso contraria anos da recepção internacional de Kittler em particular e da TAM como um todo, que tem privilegiado um ponto de vista sobre as mídias em par com a leitura “mcluhaniana” de como as condições tecnológicas moldariam a cultura.

Relendo as técnicas de ensino como técnicas impessoais para a produção de endereçamentos aparentemente autônomos, fica claro que não está em jogo apenas a produção de um leitor através da prática da leitura, mas que qualquer técnica de leitura pressupõe um relé de endereçamento que precisa ser ocupado. O sistema educacional seria mais semelhante à planta-baixa de um computador (e vice-versa) do que qualquer sonho Iluminista de uma sociedade orgânica: há casas que precisam ser ocupadas, circuitos que têm de ser formados, condições que exigem serem atendidas e correntes “elétricas” que demandam transmissão, a fim de serem reinseridas no sistema através de controles de *feedback* – como testes e provas – antes que o produto dessa máquina despeje sua produção: mais um estudante burguês. Toda sociabilidade seria técnica, produtivista e maquínica.

Por exemplo, o interesse da TAM na psicofísica e nas “técnicas corporais” pode ser traçado ao surgimento de uma nova concepção de *self* nervoso na Alemanha ao redor da virada do século XIX para o XX contra o pano de fundo de uma vida urbana cada vez mais veloz e industrializada, sobretudo na capital. Um conjunto de tecnologias elétricas (cinema, telefone, bondes elétricos, luz elétrica) que contribuem para acelerar o cotidiano são vistas também como as responsáveis por causar alterações no esquema sensorio-motor. Por sua vez, elas possibilitam a emergência de uma constelação discursiva ao redor da neurastenia, um novo construto patológico sugerido pelo americano George Miller Beard na década de 1860 (KILLEN, 2006). Não por acaso, é essa mesma época que vê crescer o interesse na Psicofísica, na Psicologia e na Psicanálise. A estrutura que faz coincidir avanços tecnológicos com alterações no horizonte discursivo parece preceder o próprio território discursivo da TAM.

Embora a estrutura de argumentação da TAM pareça repetir pressupostos mais amplos

do pensamento filosófico germânico, é importante compreender que um dos intercessores da TAM é o pós-estruturalismo, um subterrâneo importante que faz passar pelo território epistemológico francês várias das suposições germânicas. Mais do que isso, o território francês serve de ligação entre a Alemanha e os Estados Unidos. Kittler, por exemplo, via o pós-estruturalismo francês como coordenando e avançando algumas das teorias sociais norte-americanas desenvolvidas ao longo dos anos 1940 e 1950: teoria dos jogos, teoria dos sistemas, teoria da informação e cibernética. A expulsão do homem das Humanidades incluía a inserção da matemática e da engenharia nas quais se baseavam os americanos, através do intermédio dos franceses (VON HERMANN, 2018). É através da França que a Alemanha completa uma viagem teórica em direção aos Estados Unidos, transformando as *Geisteswissenschaften* germânicas em uma espécie de *Amerikanismus* pós-filosófico. Mais do que com o Canadá de McLuhan e Innis, é com os Estados Unidos que a TAM marca suas fronteiras<sup>89</sup>.

O cerne de *Aufschreibesysteme 1800/1900* é a relevância das técnicas de escrita e leitura mediadas por tecnologias de mídia para a formação subjetiva e seus impactos no estabelecimento das instituições de ensino, compreendidas como reprodutoras de modelos técnicos. A educação, como qualquer outra técnica cultural, pode ser decomposta em séries de operações ou protocolos. Como nota Winthrop-Young (2013, p. 14), falar em *operações* permitira à TAM estudar práticas sem precisar de um conceito de *sociedade*. Isoladas enquanto linhas como as de um programa de computador, o que as operações executam é uma série de objetivos que precisam ser controlados a fim de que o programa rode até seu fim.

Por conseguinte, de um ponto de vista técnico-cultural, o problema parece ser sobre as habilidades necessárias para a existência individual na era das mídias eletrônicas e suas imagens técnicas (sobretudo em KITTLER, 1999). Em outras palavras, “O que significa *Bildung* para nós hoje?” (LÖFFLER; LOVINK, 2013, p. 550, tradução minha). Como percebe Von Hermann (2018), esse projeto aproximaria as duas figuras de proa dos territórios teóricos alemão e canadense (Kittler e McLuhan, respectivamente) muito mais do que as formulações teóricas que parecem compartilhar. Ou, colocando de outra maneira: é porque existe um interesse pela dimensão pedagógica das tecnologias de mídias na era elétrica-eletrônica que se torna possível alterar o foco de análise dos “conteúdos” (da hermenêutica) para os “meios” (a não-hermenêutica).

Não obstante o texto de *Aufschreibesysteme 1800/1900* estar recheado de estudos de

---

<sup>89</sup> Apesar da percepção geral que a ponte é Alemanha-Canadá, cf. a coletânea organizada por FRIESEN, 2016.

caso sobre as técnicas de leitura, alfabetização e escrita, convém também observá-lo enquanto materialidade dentro de um sistema de transcrição chamado Universidade. Seguindo o princípio de “exterioridade”, é preciso compreender esse livro como uma expressão que torna claro os limites da rede discursiva (do que é aceitável ser estudado) e do sistema de transcrição (os circuitos que permitem avaliar e conferir títulos acadêmicos) da universidade alemã dos meados dos anos 1980. Como já notaram tanto Geoghegan e Kassung (2016) quanto Sprenger (2016), a indecisão a respeito da apresentação da *Habilitationsschrift* de Kittler à Universidade de Friburgo (discutido em 3.2) demonstrou que a Universidade na Alemanha Ocidental praticava técnicas culturais de outra época. Esse sistema universitário contra o qual Kittler se contrapunha nos anos 1980 ainda possuía alguns “[...] remanescente do monoteísmo [...] do legado monástico datado da Idade Média” (KITTLER, 2004, p. 251, tradução minha). Não obstante a expansão do conceito de “texto” para a inclusão de outras produções além de livros (STANITZEK, 2005), a Universidade alemã ainda tinha dificuldades em incluir alguns dos “objetos empíricos” não-usuais apresentados por Kittler (como mães). Nesse sentido, a Universidade da época não possuía os parâmetros – os conjuntos de regras e protocolos – necessários para avaliar o trabalho apresentado. Como deixaram claro alguns dos comentaristas, a recusa em seguir os parâmetros vigentes fora compreendida como uma afronta à própria universidade (SPRENGER, 2016). Eventualmente, a aceitação da habilitação de Kittler aponta para a capacidade de expansão do sistema universitário através da inclusão da irritação (nesse caso, a *Habilitationsschrift*), o que só é possível pelos mecanismos de *feedback*, de observação de segunda ordem no sistema. Essa capacidade de auto-observação não vem sem receios, como nota um dos comentadores quando confessa seu temor em relação à validação daquele trabalho pelos parâmetros então contemporâneos (SPRENGER, 2016). A inclusão do que era então excluído acaba por levar o sistema de transcrição universitário em direção a uma nova rede discursiva (GEOGHEGAN; KASSUNG, 2016) capaz de incluir “objetos empíricos” não-hermenêuticos, supostamente atualizando a Universidade – sobretudo os departamentos de Humanas – para os séculos XX e XXI.

Se tomada como um “discurso sobre as condições discursivas do discurso”, as duas partes de *Aufschreibesysteme 1800/1900* (KITTLER, 1990) mostram duas imagens da educação e do ensino alemão. A primeira cena descreve a rede discursiva ao redor da fundação da universidade alemã moderna pelos reformistas Wilhelm von Humboldt, Johann Gottlieb Fichte e Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher. Nesse modelo fortemente inspirado na tradição de *Bildung* e na ideia de *Kultur* como cultivo, a Filosofia é a disciplina colocada

no epicentro universitário, fazendo convergir todo o conhecimento em sua direção. Esse paradigma serve de base para as *Liberal Arts* nos Estados Unidos e em outros países do mundo, e sua influência sustenta a epistemologia até hoje<sup>90</sup>. Na segunda metade do livro, Kittler foca na substituição do sistema de transcrição acadêmico um século antes por uma rede técnica-tecnológica de mídias que processam dados. Com o gramofone, o cinema e a máquina de escrever, as *Geisteswissenschaften* (Humanidades) chegavam ao fim no exato momento em que Wilhelm Dilthey as conceituava.

O que as novas tecnologias de 1900 mostram é que todo conhecimento sempre fora intermediado pela técnica e pela tecnologia. O engajamento com os meios técnicos abriu um horizonte de preocupações sobre sua influência nos processos comunicacionais e sociais, algo não resolvido até hoje, mas de forma algum inédito ao sistema de transcrição 1900. Ao mesmo tempo, essa percepção de que a tecnologia tem papel no que é possível pensar e comunicar permite indagar o estatuto técnico das outras técnicas/tecnologias que pensávamos serem naturais do homem, como a fala, a escrita e a leitura. Como vimos nos últimos subcapítulos, esse é o fundamento das Técnicas Culturais: desenrolar um manuscrito, segurar um livro e escrever com uma caneta são todas técnicas culturais que envolvem o uso aperfeiçoado de tecnologias: “Nunca há um documento da cultura que não seja também um documento da tecnologia” (WYNTHROP-YOUNG, 2013, p. 383).

Como sugere Flusser (2008), a era das imagens técnicas teria expulsado os números dos alfabetos. Portanto, se torna incompatível com a nova “situação” reduzir todos os livros à homogenia do *Geist* filosófico (KITTLER, 1993). Primeiro, porque não existem mais apenas livros e textos; segundo, porque há linguagens formais construídas a partir de códigos numéricos, como as linguagens de computação. Ao contrário das linguagens alfabéticas e ideogramáticas, as linguagens numéricas podem ser lidas e escritas, mas não interpretadas: não há *Geist* para a qual elas poderiam servir como veículos. Talvez, recursivamente, jamais houvera Espírito<sup>91</sup> algum: ele mesmo podia ser um produto da hermenêutica, não seu *a priori*. “Sob essas condições, *Geisteswissenschaften*, que por isso mesmo deveriam se chamar *Kulturwissenschaften*, só têm duas opções: mudar ou serem abolidas” (KITTLER, 1993, p.

<sup>90</sup> Um exemplo curioso é o da arquitetura epistemológica da Wikipedia. Ao clicar no primeiro link do texto principal de um artigo de seu banco de dados, e repetir o processo nos artigos seguintes, eventualmente se chegará ao verbete “Filosofia”. Segundo a própria Wikipedia, em fevereiro de 2016, 97% de todos os artigos em seu banco de dados levavam à Filosofia. Para uma explicação do mecanismo, cf. <<[https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Getting\\_to\\_Philosophy](https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Getting_to_Philosophy)>>, acessado em 28 de fevereiro de 2019.

<sup>91</sup> A tradução mais usual de *Geist* é Espírito. Todavia, *Geisteswissenschaften* é traduzido como Ciências Humanas, e não literalmente como Ciências do Espírito. As propostas da TAM implicam que há uma sobreposição entre Humano e Espírito, portanto um paradigma não-hermenêutico seria pós-Humano e pós-Espírito.

16; apud VON HERMANN, 2018, p. 187, tradução minha). Como o empreendimento filosófico pós-Modernidade não levaria mais a um *Geist* universal, mas a devires contingentes localizados materialmente, o paradigma das *Geisteswissenschaften* é conflituoso. Ao contrário de um modelo universal convergindo em direção ao *Geist* através da Filosofia, multiplicar-se-iam os modelos de pensamento centrados nas tecnologias que instauram as próprias condições do que é possível pensar e comunicar. O pensamento deixaria de ser “filosófico” para ser tecno-tecnológico-cultural.

Como observam Krämer e Bredekamp (2003), a computação hoje coordena toda nossa comunicação social e interfere na nossa produção de conhecimento, dando tanto as ferramentas (as rotinas) quanto as práticas (os comandos) para o mundo cotidiano. Logo, eles se perguntam, “Não é aconselhável subsumir os discursos variados que minam uma noção de cultura baseada em texto sob o título de ‘técnica cultural’ e, assim, dotá-los de uma direção focada e programática?” (KRÄMER; BREDEKAMP, 2003, p. 16, tradução minha).

Desse ponto de vista, a máquina universal de Turing, que “processa, armazena e transmite qualquer dado que recebe, quaisquer livros-texto, medidas ou álgebra” (KITTLER, 2004, p. 249, tradução minha) seria a única capaz de estabelecer uma “Ciência da Cultura” porque é ela mesmo quem modela a cultura à imagem-semelhança do computador, transformando *Kultur* em uma enorme máquina de processamento de dados. Essa parece ser a consequência do emprego das “Digital Humanities” dentro dos departamentos de Humanidades: a terceirização da escrita das ciências sociais para os computadores. Em breve, não serão mais apenas “arqueografias” que as tecnologias de mídia escreverão. “Historicamente”, há um caminho claro de assalto das Humanidades pela máquina de Turing: dos departamentos de matemática onde começaram, passando pela física, química e medicina, os computadores finalmente chegaram aos departamentos de Humanas (KITTLER, 2004). Depois da divisão do conhecimento nas línguas vernáculas, a computação é uma espécie de “neo-Latim”: pela segunda vez na história quase milenar da Universidade, ela é “tecnicamente uniforme simplesmente porque todos os departamentos compartilham o mesmo *hardware*” (KITTLER, 2004, p. 249-250, tradução minha). Daqui em diante, toda ciência do *Geist* precisará de ao menos um especialista em computação, da mesma maneira como quatrocentos anos atrás todo departamento possuía proficiência em Latim. Se a língua latina “homogeneizava” o pensamento até a Era Moderna dentro de seu próprio horizonte técnico-tecnológico, o mesmo parece estar no horizonte do século XXI. Latim e computação servem de barreira técnico-cultural de acesso ao sistema de transcrição universitário: a falta de habilidades básicas de informática barra a entrada em qualquer universidade, assim como a

ausência de conhecimento de Latim impedia o acesso ao ensino superior na Idade Média. Cada época descreve e inscreve suas técnicas culturais.

Assume-se a relação contrária: assim como todo departamento de Humanas precisará de especialistas em informática, todos os outros departamentos precisarão de especialistas em Humanas, vide as consequências cada vez maiores sobre a vida cotidiana que terão a redução do universo do pensável a um único sistema de transcrição técnico-tecnológico-cultural. Logo, não é apenas uma espécie de “tecnologização” das Ciências Humanas, mas o reconhecimento de que “O futuro da universidade depende de sua capacidade de unir sistemas de transcrição separados de alfabetos e símbolos matemáticos em um superconjunto” (KITTLER, 2004, p. 252, tradução minha). A ciência é uma tecnologia cultural como tantas outras e, assim, gera mudanças substanciais no mundo ao classificá-lo para observação. Como todo processo de classificação, observação e estudo é desde sempre *cultural*. Por que Humanas e Exatas possuem a mesma base técnico-tecnológica-cultural (os computadores), elas são frutos do mesmo horizonte epistemológico. Logo, não apenas toda Ciência Humana é *Kulturwissenschaften*; qualquer “Ciência” também.

Ao fim e ao cabo, toda Ciência é Ciência da Cultura; tudo se resume ao estudo detalhado das técnicas e das tecnologias empregadas que sustentam os sistemas de transcrição e as redes discursivas dos empreendimentos científicos particulares. A Teoria Alemã das Mídias não é apenas *uma* teoria entre várias outras; é a teoria que transforma tudo em teoria da mídia. Assim como antes nenhum empreendimento do conhecimento existia sem uma discussão filosófica para assentar suas bases, hoje nada pode existir sem levar em consideração o “metanível” da medialidade. É a partir de uma superação da Filosofia pelos Estudos de Mídia que se deve entender o que é primeiro articulado por Kittler como “*die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*” [“A expulsão do Homem das Humanidades”, literalmente “A expulsão do Espírito das Ciências do Espírito”]. Mais do que apontar para uma possível superação do paradigma hermenêutico (como Gumbrecht), ou mesmo um revolucionarismo pós-humano (como Flusser), essa é, em realidade, uma proposta de reforma pedagógica do sistema universitário alemão, a fim de atualizá-lo para uma situação em que ler não é mais o ato clássico de interpretar, mas a compreensão das “[...] regras simbólicas, práticas materiais e tecnologias das quais surgem diferentes culturas midiáticas e de conhecimento” (VON HERRMANN, 2018, p. 187, tradução minha). Esse programa parece se efetivar apenas com a chegada à TAM das Técnicas Culturais, sobretudo porque os institutos formados para praticá-las são nomeados de “Ciência da Cultura” (*Kulturwissenschaften*). Do mesmo modo como existem Filosofias das Ciências, das Artes, da

Política, etc., é preciso que existam “Midiologias” das Ciências, das Artes, da Política, etc. As *Kulturwissenschaften* destronam a Filosofia como “*Wissenswissenschaften*”, ciência das ciências (KITTLER, 2004, p. 254). Ou, para voltar a Foucault na epígrafe que acompanha esse capítulo: “Quando o rosto humano dissolver ‘comme à la limite de la mer un visage de sable’, as Humanidades serão conhecidas como Técnicas Culturais” (KITTLER, 2004, p. 251, tradução minha).

Espero que tenha ficado claro como a ideia de uma “expulsão do humano das Humanidades” só faz sentido dentro do panorama mais amplo do território comunicacional da TAM e a importância heurística que confere às “materialidades da comunicação” e ao “paradigma não-hermenêutico”. O projeto de revolução universitária que a TAM advoga – e que Kittler parece ter instituído – é não apenas indissociável de seus pressupostos teóricos, mas a consequência lógica desses mesmos pressupostos. Assim como a Arqueologia das Mídias não conseguia suportar a existência de uma “História das Mídias” porque a situação que ela via era “obviamente pós-histórica”, o projeto epistemológico da TAM possui um mecanismo de autoanálise que questiona os pressupostos de sua própria epistemologia. Em decorrência, o projeto pedagógico que advoga precisa constantemente dar conta das bases materiais em que esse mesmo pensamento é possível. Todas as Ciências se tornam “Ciências da Cultura” contanto que sejam vistas como compartilhando do mesmo sistema de transcrição que, por sua vez, fixa os limites do visível e do enunciável. Essa é uma proposta interessante que, se não tomada pelo todo, serve em parte para argumentar contra a suposta neutralidade das ferramentas digitais dentro das práticas científicas<sup>92</sup>.

Retornemos à aula final de Kittler. Como nota um comentador (VON HERMANN, 2018, p. 183), a principal palavra dessa última performance pública do alemão é *paideia* (*παιδεία*) que, além de educação, significa regras para a transferência de conhecimento e comportamento na lida entre as gerações. Um termo mais próximo às Técnicas Culturais do que os usos que damos à Pedagogia. Se a TAM, através de Kittler, gostaria de “exorcizar” o Humano das Humanidades, as reformas administrativas e burocráticas do sistema universitário alemão<sup>93</sup> parecem ter “colocado o espírito à venda” (GEOGHEGAN; KASSUNG, 2016, p. 974, tradução minha). Através do encolhimento do tempo de formação, da aceleração e do acúmulo de habilidades práticas voltadas para a geração de valor, da

<sup>92</sup> Cf. o debate entre ANDERSON, 2008 e FAZI, 2017.

<sup>93</sup> Sobretudo após a reorganização gestada dentro da União Europeia que culminou no Processo de Bolonha, a partir de documento assinado em 1999. O Processo sugere uma reorganização das políticas públicas de ensino superior dos países membros a fim de aumentar a competitividade internacional dos formandos dos países signatários. Na Alemanha, o Processo foi particularmente sentido na reorganização da formação em três ciclos com período de tempo limitado, o que alterou a tradição germânica de doutorados extensos.

incorporação de estágios profissionais, os *Studierende* (estudantes homens e mulheres no neutro) foram treinados para o sucesso em um mercado de trabalho global e competitivo. A descrição de Kittler da Universidade como uma máquina de produzir sujeitos “passou de chocante à banal” (GEOGHEGAN; KASSUNG, 2016, p. 975, tradução minha). O sistema universitário germânico abriu-se ao financiamento externo, às condições precárias de trabalho do corpo docente e à concentração de fundos em poucos centros de excelência internacional (GEOGHEGAN; KASSUNG, 2016; PIAS, 2016).

O Estado cada vez mais tecnocrático do século XXI “tecnicizou” o processo de achatamento e domesticação de humanos. Ao mesmo tempo, incorporou a lógica de suas próprias métricas. Hoje estamos ainda com menos capacidade de resistência, já que não possuímos o conhecimento técnico-tecnológico para contrapor as práticas culturais dos agentes balizados por um suposto conhecimento isento de viés “ideológico” (cultural), assim como de sua burocracia. A crítica expressa na fala de Kittler assemelha-se à que Nietzsche lançara contra a educação universal, que via como um “achatamento” do conhecimento através das técnicas de domesticação empregadas arbitrariamente por governos, escolas e igrejas em nome de um falso universalismo. A linguagem de gênero neutra promete um universalismo ambíguo que disfarça o autoritarismo da nova burocracia: do ponto de vista do processamento de dados e das tecnologias de mídia, neologismos que neutralizam o gênero podem processar estudantes de maneira mais veloz e homogeneizá-los com melhor resultado (GEOGHEGAN; KASSUNG, 2016). A diferença é neutralizada no controle burocrático. Dessa feita, a pompa acadêmica que Kittler antes denunciava torna-se agora a arma para suspender as normas da universidade neoliberal.

De certa maneira, não me parece que o tipo de redução “transcritiva-discursiva” identificada pela TAM ainda durante os anos 1970 não tenha se realizado; o problema parece ser o contrário: a TAM identificou o processo de digitalização da Ciência, mesmo se ainda as bases materiais dela (Comunicação inclusive) sejam pouco investigadas. O questionamento sobre a materialidade das ferramentas heurísticas de investigação teórica ainda estão longe do horizonte acadêmico “normal”, e continua correndo o perigo de ser taxado de “tecnodeterminista”. Nesse sentido, convém pensar a performatividade de uma fala acadêmica como materialidade em vistas de uma produção concreta de realidade, ou seja, também como técnica cultural a fim de deixar claros os limites sistêmicos da Universidade. A última fala de Kittler e seu processo de *Habilitationsschrift* fecham este círculo de exploração das condições de possibilidade discursiva dentro do ambiente acadêmico.

Positivando a fala final de Kittler, podemos também lê-la como a esperança de que



seus estudantes encontrem as possibilidades para criar “espaços de vida” para a prática acadêmica em outro tipo de universidade. Do ponto de vista das Técnicas Culturais e sua relação entre *Techik* e *Kultur*, pensá-las a partir de uma instituição responsável pelo treinamento e aprendizado revela que, mais do que inauguradas a partir da grilagem de um território, seus resultados são a produção desses mesmos territórios. A produção *cultural* de um espaço de ensino é a construção de um território sem o qual qualquer prática inexistente. Se o resultado de toda prática cultural é uma cultura, se retornarmos às origens agronômicas do termo, todo cultivo é um espaço, uma terra, um território. Mas, o que de fato significa a construção de um território? Como territórios são criados? Parece já estar implícita na necessidade de “criar espaços” a possibilidade de sua inexistência para além das técnicas culturais que o criam em primeiro lugar.

### 5.3 “O MAPA É O TERRITÓRIO”: DES/RE/ESCREVENDO AS TÉCNICAS CULTURAIS

Em “Sobre o Rigor na Ciência”, o argentino Jorge Luís Borges relata sua descoberta de um fragmento deixado pelo viajante “prudente” Suárez Miranda que, em 1658, encontrara um império cuja cartografia atingira “tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava uma cidade inteira” (BORGES, 1999, p. 247). Para o império perdido, a única cartografia capaz de “representar” o território real era a própria realidade. Escrito nos anos 1940, o fragmento de Borges pode ser uma resposta ao artigo do polímata polonês Alfred Korzybski, que defendera em 1931 um modelo “não-aristotélico” de rigor na matemática e nas ciências resumido em um refrão: “O mapa não é o território”.

Para Bernhard Siegert (1959-), teórico e historiador das mídias nascido em Bremen – graduado, doutorado e pós-doutorado sob a orientação de Friedrich Kittler em Friburgo, Bochum e Berlim, respectivamente – a categórica afirmação de Korzybski resume a filosofia do senso comum britânica (SIEGERT, 2011). Ao diferenciar mapa e território, Korzybski dá as bases para a filosofia analítica: cientificismo, insistência em uma lógica da representação e crença na objetividade de uma realidade *a priori*. Como resposta, “O núcleo dos Estudos de Mídia [alemães] é a negação dessa afirmação de Korzybski, ou seja, [para a TAM] ‘o mapa é o território!’” (SIEGERT, 2011, p. 13, tradução minha).

Siegert é relativamente conhecido do público anglófono pela publicação da coletânea

de ensaios *Culture Techniques* (2015). Ao lado de Lorenz Engell (1959-), dirige o Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM), um dos mais prestigiosos centros para o estudo das “Ciências das Técnicas e Tecnologias da Cultura”. Mais do que qualquer outro dos autores estudados nesse capítulo – talvez Cornelia Vismann chegue próximo –, Siegert é aquele que defende mais abertamente a independência das Técnicas Culturais como uma área de pesquisa *par excellence*, soberana sobre todos os outros ramos das Humanidades. É adequado, portanto, que este capítulo termine com uma rápida revisão de sua obra e discuta alguns dos procedimentos de escrita, des-escrita e reescrita que as Técnicas Culturais propõem, a partir dessa controversa afirmação.

Se Kittler apontava para a cibernética e a informática como modelos adequados para a análise técnico-cultural, Siegert irá levar a lógica binária computacional para o grau zero de sua analítica cultural. Para ele, toda cultura inicia com a introdução de distinções binárias (SIEGERT, 2013): homem e mulher, europeu e não-europeu, mapa e território, representação e realidade, figura e fundo, etc. Nesse sentido, o estruturalismo – que, como observa, nasce mais ou menos junto à informática – é uma caixa de ferramentas lógico-computacional capaz de processar e executar sistemas binários. Todavia, Siegert não fica aí. Para ele, a verdadeira contribuição das Técnicas Culturais é superar essas distinções na tentativa de resolvê-las pelo meio, ou seja, pela medialidade. Enquanto o binarismo trabalharia com uma lógica “ou... ou...”, a lógica da medialidade é “e... e...”, pois tão importante quanto aquilo que é incluindo para a análise é aquilo que ela exclui.

Portas, por exemplo, processam a distinção entre dentro/fora, não sendo possível restringir a análise a nenhum dos lados da distinção (SIEGERT, 2015). A medialidade é a qualidade de lidar com elementos incluídos e excluídos simultaneamente. Desse modo, a forma assume a posição de um terceiro que também precede os outros dois, sendo anterior à formalização da própria distinção: não existe dentro e fora sem a materialidade da porta. Tal “materialidade do simbólico” é o foco das análises de Siegert e, a bem dizer, de toda a produção intelectual das Técnicas Culturais.

Um aspecto importante da abordagem técnico-cultural é que as técnicas/tecnologias *produzem* suas relações. Dessa maneira, os mapas *escrevem* o mesmo território que descrevem. Eles não são “representações do espaço, mas espaços de representação” (SIEGERT, 2011, p. 13). Não é o caso apenas de afirmar que a representação simbólica preceda a realidade; está em jogo perceber que a própria condição de possibilidade de reivindicação do real através da representação já é uma técnica cultural e é feita a partir de um ponto de vista epistemológico. Sem um acordo sobre o poder da representação, ela não pode

produzir realidade. Do lado inverso, a insistência em uma realidade *a priori* esconde que, antes dessa afirmação, existe uma técnica cultural que constrói uma visão de mundo que o divide entre real e representado. Essa “epistemologia” é a medialidade que instaura a distinção. O mapa não é apenas o território; ele é o mapeamento das possibilidades de mapear.

Nesse sentido – e aqui se aproximando da Sociologia da Ciência e da Tecnologia –, qualquer ideia de objetividade e realidade é sempre secundária em relação às ordens simbólicas que as colocam em funcionamento. Esse é, em efeito, o que não apenas as Técnicas Culturais, mas a TAM como um todo investigam: “[...] as operações ontológicas e estéticas que processam as distinções (e seus ofuscamentos) básicas para a produção de sentido de qualquer cultura” (SIEGERT, 2011, p. 14, tradução minha).

Dessa maneira, as Técnicas Culturais *reescrevem* a história da representação ao *des-escreverem* a representação da história (SIEGERT, 2011, p. 14). De um ponto de vista técnico-cultural, mapas instauram a distinção entre real e representado. Ao longo dos séculos, o fabrico dos mapas se tornou cada vez mais numérico e menos imagético: hoje, sobretudo em tecnologias de ponta como GPS e satélites, os mapas são feitos a partir de operações matemáticas, o que parece supor a existência não apenas de distinções de natureza entre real/representado, mas também graus de efeitos de realidade. Mas essa possibilidade de diferenciar entre mapas “mais” e “menos” reais é ligada a processos epistemológicos anteriores à produção dos mapas, localizados contingentemente. “Analisar a especificidade de uma dada cultura requer, portanto, um enfoque naquelas características tecnológicas e institucionais historicamente contingentes que regulam o *input*, o processamento e a produção de dados” (WINTHROP-YOUNG, 2006, p. 97, tradução minha). Isso altera o registro de análise da *representação* para as *condições* dessa representação:

A questão não é como o mapa interpreta o território objetivo que representa, mas que técnicas de representação ele usa e como essas técnicas de representação fazem parte das relações de poder, e como o próprio conceito de território está relacionado com essas técnicas e essas relações de poder (SIEGERT, 2011, p. 14, tradução minha).

Não existe território sem mapas; da mesma maneira, não existem humanos sem técnicas de hominização (SLOTERDIJK, 2013), leis sem arquivos (VISMANN, 2011), espaços sem medição (SIEGERT, 2015, p. 97-120), tempo sem calendário. Além de ordenadores epistemológicos, as técnicas culturais também são criadores ontológicos: elas produzem “materialmente” as mesmas categorias que simbolizam. O humano, a lei, o território e o tempo são os produtos das técnicas culturais, não seu *a priori*.

Do ponto de vista hermenêutico advogado, por exemplo, pelos Estudos Culturais britânicos, os mapas dizem mais sobre as intenções daqueles que os fabricam do que dos

territórios que descrevem. A análise cuidadosa dos mapas serviria para compreender a “visão de mundo” e as intenções da elite que detêm os meios de produção de mapas, assim como os meios pelos quais categorizam e “tomam posse” do território descrito. “O que é *usado* para a interpretação na abordagem hermenêutica dos Estudos Culturais é exatamente o que precisa ser interpretado na abordagem das Técnicas Culturais”, ressalta SIEGERT (2013, p. 14). Para a abordagem não-hermenêutica das TC, os mapas *descrevem* não apenas o território, mas as próprias técnicas que ordenam sua fabricação. Ao contrário<sup>94</sup> de indagar as intenções daqueles que fabricam mapas, eles servem para descrever a “ordem epistêmica” que coordena coisas, locais e fronteiras “objetivamente”, quer dizer, simbolicamente (SIEGERT, 2011, p. 13). Importaria mais as técnicas e as tecnologias de projeção de mapas e o que elas dizem sobre a maneira através da qual observamos o mundo do que discutir a relação entre dominados e dominantes.

Enquanto os mapas são pensados tanto como a representação legal de uma posse ou como um instrumento de dominação por parte das elites, eles ainda operam como mídias de representação histórica. Mas, ao virar o registro, e indagar-se sobre as condições para produção desse mesmo modelo de representação, chega-se ao tipo de análise da cultura que as Técnicas Culturais gostariam de *escrever*. O que está em jogo para as Técnicas Culturais em particular e para a Teoria Alemã das Mídias no geral é a possibilidade de mostrar que toda produção de conhecimento é desde sempre medial, inclusive a sua própria literatura (como vimos em 5.2). A *escrita* de uma nova tecnologia epistêmica, assim como de qualquer teoria, pressupõe conjuntos imensos e coordenados de sistemas de transcrição, instituições de treinamento, técnicas e habilidades adquiridas. O mapa não é apenas o mapeamento de sua medialidade epistemológica; ele liga essa medialidade a um conjunto gigantesco de outras práticas. Da mesma maneira que Parikka supunha materialidades *mise en abyme* (3.4), é a própria episteme que seria um abismo de articulações.

Nesse sentido, seria importante pensar a produtividade de palavras-chave como as técnicas culturais capazes não apenas de discutir os pressupostos teóricos de um pensamento comunicacional, mas apontar os vieses através dos quais esse mesmo sistema é construído. Elas seriam o ponto fulcral a partir do qual é possível indagar sobre o “modelo de representação” ou, nesse caso, o “pressuposto de comunicação” de um território. O uso que cada grupo específico confere às semânticas das palavras-chave parece demonstrar a visão de

---

<sup>94</sup> Alguns comentadores sugerem inspirações mútuas entre Técnicas Culturais e Estudos Culturais, como MÜLLER, 2009. Outros, por outro lado, apontam que é exatamente essa distância que justifica a empreitada das *Kulturtechniken*: VISMANN, 2013, p. 89; WINTHROP-YOUNG, 2006, p. 91.

mundo que distribui a relação entre produtor e produzido, representação e “realidade”, teoria e problema. As inflexões dadas à “cultura” e à “tecnologia” dentro da TAM mostram como a visão de mundo que agencia é pensada sempre em termos de produção: do cultivo à tecnologia, há sempre uma intromissão do cultural no “natural”.

Ao mesmo tempo, essa mesma “visão de mundo” passível de ser mapeada a partir das palavras-chave seria a própria medialidade da teoria. Assim como o mapa inexistente sem território, e o território sem mapa, teorias não existem na ausência de problemas, e problemas não produzem sentido para além de suas molduras teóricas. A medialidade é o agenciamento dos dois lados que produz a possibilidade da distinção. As palavras-chave que organizariam os limites do que é possível conhecer e estudar dentro de uma teoria. Nesse sentido, a “rede discursiva” que as palavras-chave acessam não existe de maneira alguma no exterior de suas próprias medialidades e acoplamentos. Para a Arqueologia das Mídias dar conta da história da mesma maneira que a História das Mídias seria preciso desfazer o agenciamento mediado por “história” dentro do território germânico no qual se ancora, cuja consequência seria a dissolução da própria abordagem.

Da mesma maneira, se mapa e território são agenciados através de uma medialidade, teorias e problemas são mediados pelas palavras-chave que os ancoram em um território de debate. Em ambos os casos, as teorias seriam “desde sempre” o território comunicacional, e vice-versa. É nesse sentido que a TAM precisa ser compreendida: não apenas como uma rede discursiva ou um sistema de notação, mas como uma máquina de produção de visão de mundo (epistemologia) que medeia entre os problemas que dá a ver e as teorias que consegue respondê-los. Da mesma forma que qualquer medialidade, essa relação entre teoria/problema é igualmente provisória. A superação das teorias, assim como a superação das mídias, é o movimento que sempre está prestes a ocorrer.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Introdução do trabalho, fiz referência aos questionamentos contra a existência de uma Teoria Alemã das Mídias. Segundo vários comentaristas e, principalmente, segundo os próprios autores, seria um absurdo tratar literaturas e conquistas intelectuais tão díspares como uma única Teoria homogênea. Para eles, a Teoria Alemã das Mídias simplesmente não existiria. O que existiria no lugar é um ambiente intelectual possibilitado pelo *Sonderweg* do academicismo germânico, que teria libertado a investigação sobre as mídias das constrições da educação profissionalizante em Comunicação. Esse ambiente composto por institutos de *Medienwissenschaften*, *Filmwissenschaft*, *Theaterwissenschaft*, *Kulturwissenschaften*, *Kulturwissenschaftliche Medialitätsforschung* – mas nunca de *Publizistik und Kommunikationswissenschaft* – caracterizar-se-ia pela liberdade e permissividade às empreitadas individuais dos pesquisadores que, ocasionalmente, tenderiam a tocar em questões comuns.

Procurei demonstrar que, ao contrário, não só existe uma Teoria Alemã das Mídias, como as questões comuns não são casuais. Elas são consequentes às questões levantadas pela dimensão epistemológica das palavras-chave que articulam os principais conceitos da TAM em primeiro lugar. A maneira como as palavras mídia, história, cultura e técnica são usadas pelos autores mostra o desenho do território comunicacional que permite pensar como um teórico alemão das mídias. Da mesma forma, a dificuldade em transpor esses conceitos para outros territórios comunicacionais a fim de preservar as possibilidades de comunhão de sentido – na verdade, de reduzir o ruído – é o que exige um cuidadoso trabalho de mapeamento semântico das possíveis traduções. A questão é de deslocamento e transposição: ao retirar um conceito de seu território, como plantá-lo em outro, preservando o quanto for possível de suas raízes?

Esses dois parâmetros levaram às análises propostas nesse trabalho. O que surge é um mapeamento do território comunicacional da TAM, seus pressupostos teóricos e seus limites epistemológicos. Ao mesmo tempo, faz existir a possibilidade de transposição. Ao conhecermos melhor a rede discursiva em que as discussões estão inseridas, seremos capazes, acredito, de estudar dentro da moldura epistemológica proposta pelos alemães. No pior dos casos, o menor dos efeitos produzidos por esta tese seria o conhecimento desse território, independente do quão frutífero seja para nossas investigações teórico-metodológicas.

De toda maneira, gostaria de retomar algumas das discussões travadas neste trabalho a

fim de traçar o mapa do território comunicacional da TAM. De forma autoconsciente, essa escrita supõe que a possibilidade de desenhar o mapa da TAM é simultânea à constituição de seu território. Em um sentido técnico-prático ou técnico-cultural, isso quer dizer que a insistência germânica com a inexistência de uma teoria em comum não pode resistir à tentativa de mapear o que existe em comum na empreitada, com o efeito de produzi-la em primeiro lugar. Negar essa possibilidade de existência *a priori* do mapeamento é contrariar os próprios pressupostos teóricos em que a empreitada se sustenta.

Para essa empreitada de resumo, utilizarei três das quatro operações de (re)escrita que apresentei: descrição dos achados, escrita dos resultados e reescrita apontando para os limites e as consequências teóricas. O quarto princípio seria o da *des-escrita*. Tomando um passo atrás, a “des-escrita” do território comunicacional da TAM foi aquilo que efetivamente foi produzindo nas últimas 150 páginas. Sem mais delongas, é hora de traçar esse mapa.

A primeira palavra-chave investigada (capítulo três) foi mídia. No geral, essa palavra também é um conceito – para as Teorias das Mídias e as Ciências da Comunicação – o que dificulta as tentativas de precisar a que contextos semânticos ela está ancorada. No território comunicacional da TAM, e do pensamento germânico em geral, mídia está ancorada no entendimento aristotélico de *Medium* como mediador entre o sensível e aquele que sente, colocando-se ao mesmo tempo como condição de possibilidade da sensação. Essa ideia é carregada para a distinção entre fundo e figura ou, no caso, entre *Medium* e forma. De um lado, está um grupo heterogêneo e inacessível de elementos; do outro, está o agenciamento contingente que recorta o *Medium* e torna possível experimentá-lo. Nesse sentido, o *Medium* seria o lado discursivo, enquanto a forma ou a *materialidade*, o lado não-discursivo. Surge a necessidade de um terceiro termo: *mídia*. Mídia é *medialidade*, a capacidade de articular *Medium* e forma: a medialidade televisiva não é redutível nem à materialidade da televisão (vide a existência de medialidades televisivas que prescindem da TV), nem expansível de maneira a incorporar todo o horizonte do *Medium*. É um agenciamento concreto e localizável: desse modo, pragmaticamente, existe apenas no momento em que é capaz de articular meio (*Medium*) e forma (materialidade). Do contrário, diríamos que a mídia e sua materialidade estão obsoletas.

Essa conceituação acompanha todas as abordagens da TAM. Um exemplo é a relação *medial* que se estabelece entre mapa e território. Se “o mapa é o território” (SIEGERT, 2011), não apenas é o mapa que instaura o território, como também a possibilidade dessa distribuição de papéis é instaurada pela *medialidade* do mapa que possibilita sua inscrição no primeiro lugar. Ao objetivar – no sentido de tornar objetivo – a visão de mundo (a episteme) que separa

real e representado e articula a técnica cartográfica, o que é efetivado é o mapeamento das possibilidades de mapear. Nesse sentido, toda investigação da TAM é sempre *medial* porque a mídia é seu conceito mais basilar.

Em Kittler, a função discursiva da literatura permite a investigação das condições discursivas do discurso: ou seja, do que ele chama de *Aufschreibesysteme*. Esse é um dos conceitos que precisou passar por uma tentativa de des-escrita de sua tradução em *redes discursivas* ou *discourse networks* a fim que pudesse voltar a ser operado dentro de uma produtividade que corresponda às expectativas do território comunicacional alemão. Como resultado, propus a divisão do termo em *duas* traduções: redes discursivas, pelo lado do *Medium*; e sistemas de transcrição, pelo lado da materialidade. Nesse sentido, a rede discursiva é o *Medium* cuja máquina de escrever é um dos sistemas de transcrição. Daí que toda “rede discursiva”, a face interior e discursiva, tem como face exterior e não-discursiva uma ou mais tecnologias que compõem seu “sistema de transcrição”, responsável por materializar todo discurso produzido na medialidade que atravessa essas duas instâncias. Que esteja claro: inexistente discurso para fora da materialidade. Rede discursiva e sistema de transcrição são dois lados da mesma moeda mutuamente coproduzidos. Essa produção é um “fato brutal”: não é a questão de que outra coisa poderia ter sido expressa no lugar do que está dito; a questão é justamente que aquilo foi expresso e nada mais.

Essas últimas observações apontam para alguns dos pressupostos que ancoram a possibilidade de discussão do território comunicacional da TAM. Primeiro, “não-hermenêutica” sugere uma recusa à interpretação, caracterizada pela diferença entre possibilidade do que foi dito e do que poderia ter sido dito no lugar. Ao se recusar escavar as profundidades de significação de um texto, a “não-hermenêutica” privilegia a exterioridade (o fato brutal) e a corporalidade (a materialidade). Esse é um ponto de vista estritamente imanente e pragmático do pensamento midiático e comunicacional. De um ponto de vista metodológico, ele advoga pela produtividade das relações, como se cada traço discursivo fosse uma verdadeira usina de novos agenciamentos concretos. De novo, retorna-se a uma das inquietações dos críticos da TAM: a facilidade em pluralizar os objetos de estudo. Não apenas tudo possui *medialidade*, mas tudo é um agenciamento coletivo concreto capaz de produzir infinitamente. Qualquer coisa pode ser um objeto de análise.

Uma dessas produções de produções é um construto interno à TAM: a segunda palavra-chave analisada, história. Ao contrário de mídia, história é uma construção ativa dos teóricos da Arqueologia das Mídias. Não se trata de algo basilar e de difícil apreensão por parte dos teóricos. Ao contrário, seu sentido é bem conhecido, trabalhado e articulado para



sustentar o empreendimento teórico ao qual se dedicam. Tentei mostrar, inclusive, que a Arqueologia das Mídias não existiria sem a articulação de história em primeiro lugar. Porém, da mesma maneira que a palavra-chave anterior, a existência de significados tanto do senso comum quanto conceituais dificulta a apreensão do que os teóricos alemães estão querendo dizer quando se utilizam de “história”. No mais das vezes, a inquietação é com o espantinho conceitual que é ativado.

O significado de história da TAM é construído por Flusser e Gumbrecht. Do primeiro, vem a ideia de que a história é uma consequência da linha escrita e, portanto, é linear e narrativa. A emergência das imagens técnicas no final do século XIX teria provocado uma crise nessa linearidade, expulsando os números do alfabeto, e transformado a cultura letrada em digital. Nessa nova perspectiva, a história é um anacronismo incapaz de dar conta da atual situação “pós-histórica” justamente porque seu “sistema de transcrição” é incapaz de transcrever as expressões matemáticas que *in-formam* o digital. Referindo-se à operacionalização de mídia, há nessa estrutura conceitual a dissolução da medialidade que mantinha unida a rede discursiva histórica (o modelo narrativo linear) a seu sistema de notação de preferência (a escrita).

Já Gumbrecht, ao mesmo tempo em que se reporta à ruptura identificada por Flusser, propõe a existência de um bloqueio em direção ao futuro. Pressionado por crises ambientais, econômicas, migratórias e políticas, a cultura contemporânea retoma a idealização do passado a fim de encontrar possibilidades de fuga. Esse passado é artificial, o produto das próprias tecnologias de mídia e da crescente midiaticização da memória. Como nem avançar ao futuro é desejável, nem retornar ao passado é possível, o resultado é a ampliação de um presente onipresente e eterno.

Essas duas contribuições à palavra história dentro da TAM desenha as possibilidades epistemológicas e metodológicas da Arqueologia das Mídias. Primeiro, a insistência na ruptura entre um modelo linear de história e outro, não-linear e não-hermenêutico, sustenta a caracterização da Arqueologia das Mídias como negação da História das Mídias. Essa é a definição de Arqueologia das Mídias que o maior número de mídia-arqueólogos parece concordar. Segundo, a certeza de uma catástrofe iminente leva à investigação do arquivo de memória em buscas de novas possibilidades para o presente. Isso atiza o interesse por histórias contrafatuais, alternativas, variantes e imaginárias. A tentativa é de atualizar futuros esquecidos e manter sempre provisórias as articulações que levariam ao fim do futuro. Ao mesmo tempo, por mais que os mídia-arqueólogos questionem o modelo “linear”, a expressão de novos futuros e de passados alternativos se dá na criação de mais narrativas. Ao fim, o

desejo parece ser tomar o arquivo e sua produção de passados, a fim de corrigir o curso em direção ao futuro. Nesse sentido, a Arqueologia das Mídias é uma espécie de política da memória.

A “destemporalização” da história reemerge no conceito de equiprimordialidade de Ernst, uma espécie de “tecnologização” da formulação de Gumbrecht. Para Ernst, como todo o passado, presente e o futuro são redutíveis às trocas elétricas dos aparelhos de computação (o *Leitmedium* do momento) então, os três processos que Kittler identificara como midiáticos – o armazenamento, o processamento e a transmissão de dados – são agora simultâneos. Não só inexistente diferença fenomenológica entre assistir um vídeo gravado e um ao vivo, como não existe qualquer desigualdade ontológica. O tempo da mídia é equiprimordial e, portanto, sempre alienígena à experiência humana da duração. Essa noção tem duas consequências: primeiro, leva Ernst a propor que as próprias tecnologias das mídias são arqueólogas mais capacitadas do que os mídia-arqueólogos humanos, já que conseguiriam chegar a regimes de verdade inacessíveis às pessoas de carne e osso; segundo, finaliza a separação entre Arqueologia e História das Mídias ao nomear de “arqueografia” o processo de escrita arqueológica.

Liberta da “historiografia”, a Arqueologia das Mídias vai compreender a arqueografia como um movimento não exatamente para trás – o que envolveria um vetor em linha – mas em direção às profundezas midiáticas, tanto os *hardwares* que sustentam e conferem possibilidade material à medialidade, quanto os *softwares* que armazenam a memória. É nessa escavação – conceituada como uma atividade prática – que a Arqueologia das Mídias se mostrará mais produtiva. Como espero que tenha ficado claro, chegar a essa conceituação só foi possível devido à compreensão semântica de história e sua internalidade ao território comunicacional alemão.

O terceiro rincão da TAM analisado é coberto por duas palavras: técnica e cultura. Essa não é a única diferença em relação às partes anteriores. Primeiro, há uma divisão interna nos teóricos que se filiam ou que se utilizam da perspectiva das *Kulturtechniken*, entre aqueles de Berlim, que parecem preferir o lado *Technik*, e os outros, que privilegiam *Kultur*. É claro que todo ato classificatório já é uma técnica cultural, mas essa divisão serve para perceber que os territórios comunicacionais são fragmentados em diversos bolsões, embora existam pontes e transposições entre eles. Quanto às palavras, tanto *Kultur* quanto *Technik* possuem lastros semânticos dentro do território comunicacional alemão em geral, não apenas da TAM em particular. Esses sentidos são ativamente negociados pelos teóricos quando utilizam essas palavras para tentar conceituar a abordagem para a qual se dedicam.

Do lado de *Kultur*, está a noção de cultivo, que se refere tanto à tradição alemã de *Bildung* do autocultivo, o processo educacional que leva à própria maturação pessoal e intelectual, quanto às raízes agrônômicas desse procedimento. A compreensão desse procedimento de aculturação como uma consequência das técnicas de aprendizagem está em uma das raízes de *Kulturtechnik*. A outra é *Technik*, que pode ser traduzido do alemão tanto por tecnologia quanto por técnica. A imprecisão do vocábulo é explorada pelos teóricos alemães, que fazem passá-lo de um lado ao outro.

Surge um problema de tradução mais delicado do que o de *Aufschreibesysteme*. No contexto anglófono, a opção de tradução de *Kulturtechniken* foi por *Cultural Techniques*, que Winthrop-Young (2013) supôs abranger mais significados compartilhados entre técnica (prática, saber-fazer) e tecnologia (conhecimento, saber-poder). No caso brasileiro, essa dualidade parece ser mais difícil de ser resolvida, se é que seja de todo. Um dos movimentos pareceu aproximar-se de Técnica através de sua dimensão pragmática e sugerir “Práticas Culturais”. Todavia, ainda que isso preservasse a percepção de conjunto de operações através do qual algo é produzido, ela perdia o estranhamento do compartilhamento etimológico da palavra existente entre Técnica e Tecnologia. Outra solução proposta, acompanhando Schüttpelz (2006), foi dividir *Kulturtechniken* em duas: Técnicas Culturais, quando se referir à *práxis*; Tecnologias Culturais, quando se reportar aos dispositivos com que são praticadas. Essa opção, todavia, parecia criar uma separação – ela mesma uma “técnica cultural” – que, no conceito alemão, permanece indistinta e provisória. Intuitivamente, optei por manter Técnicas Culturais como a melhor possibilidade de tradução. Conta a favor desse termo o fato que ele também é empregado na agronomia brasileira para indicar as técnicas de cultivo de plantas. A tentativa, ao fim, é mantê-lo sempre em aberto na percepção de que a diferença entre técnica e tecnologia é arbitrária. Como consequência, mais de uma vez me referi a elas na forma de adjetivo como “técnicas-tecnologias culturais”.

De maneira descritiva, o conceito de Técnicas Culturais parte da percepção de que todo movimento capaz de instaurar uma divisão entre natureza e cultura é, desde sempre, cultural. Um território, por exemplo, seria a consequência da técnica cultural de demarcar a terra – não o *a priori*. Como consequência, o conceito provoca a pensar as ações (verbos no infinitivo) como consequência das técnicas (verbos na voz média) e das materialidades (substantivos). Logo, é a linha na terra que produz o território, da mesma maneira como é a educação burguesa que produz seres humanos universais.

Em um dos sentidos da expressão “o mapa é o território”, está a perspectiva medial dessa junção entre o simbólico e o material. Retorna-se à estrutura que aludi no começo: a

separação triádica entre *Medium*, forma e mídia. Nesse sentido, o que fica claro é que o objeto de interesse das Técnicas Culturais, para além dos treinamentos físicos, é a dimensão epistemológica que possibilita a distribuição de papéis entre representação e representado. Daí que é a própria epistemologia uma medialidade: ao definir os limites e as possibilidades dessa distribuição, ela efetivamente mantém unidos figura e fundo, mapa e território.

De uma maneira geral, isso explode o horizonte humanista no qual se baseiam ainda hoje as Ciências Humanas (dentre elas, a nossa Comunicação), de novo apontando para a produtividade dos encontros materiais concretos. O projeto aludido no início da TAM é levado até suas últimas consequências: uma desconstrução dos próprios preceitos epistemológicos que estruturam qualquer investigação teórica, inclusiva da Teoria Alemã das Mídias. Esse projeto leva à insistência de expulsar o *Geist* das *Geisteswissenschaften*, a negação da universalidade hermenêutica em prol da produtividade provisória da não-hermenêutica.

É porque todo conhecimento no século XXI é redutível ao mesmo sistema de transcrição (de novo, o computador), que existe a necessidade de se atualizar os pressupostos epistemológicos das Humanidades ao se desfazer de um construtor anacrônico como “Espírito” (no caso brasileiro, “Humano”). Mais uma vez, o diagnóstico da necessidade da expulsão é, de novo, interno aos pressupostos teóricos da TAM, da mesma maneira que Arqueologia das Mídias como negação da história só faz sentido caso se parta de dentro do território comunicacional. Espero que isso demonstre como é o próprio território que produz não apenas os conceitos, como também o escopo de seus problemas e as possíveis soluções.

Nos três casos – das Mídias, da Arqueologia e das Técnicas Culturais – teorias, argumentos, conceitos, problemas e soluções foram gestados através de e dentro do território comunicacional da Teoria Alemã das Mídias. É como se a TAM produzisse a própria moldura epistêmica a ser povoada por “seus” teóricos; ou, para usar um dos conceitos explorados neste trabalho, a “rede discursiva” da TAM é inseparável do “sistema de transcrição” (os textos, os livros e as palestras) que a materializam. Agenciando de um lado ao outro está o território comunicacional como a medialidade transitória que torna a articulação discursiva possível.

Esse ponto de vista que chamei de “geocomunicológico” mostra a contingência, a transitoriedade, a produtividade e a “tecnicidade” (no sentido das *Kulturtechniken*) do empreendimento teórico. Cartografar um território comunicacional é mapear a moldura na qual o debate é capaz de existir como condição para a sua existência. Nesse sentido, todo discurso teórico é “desde sempre” um território comunicacional, assim como todo território comunicacional é “desde sempre” um discurso teórico.

Espero ter ofertado uma possibilidade de investigação teórica da comunicação (“comunicológica”) a partir de um ponto de vista territorial (“geo”), que é mais geológico que geográfico. Pensar as velocidades dos diversos estratos que possibilitam a emergência de discursos específicos ao redor de palavras-chaves específicas é o mote da investigação geocomunicológica. A “geocomunicologia” foi, aqui, ferramenta heurística da investigação ao mesmo tempo em que era testada e construída através de vários dos conceitos da TAM estudados: redes discursivas, sistemas de transcrição, medialidade e técnica cultural foram apenas alguns dos utilizados. É, sem dúvida, uma abordagem ainda provisória. Ela precisaria dar conta de outros territórios, explorar melhor as articulações de produção discursiva, compreender as dinâmicas comunicacionais de recepção e circulação teórica e testar sua produtividade em discursos não-teóricos, etc. As possibilidades foram recém abertas.

## REFERÊNCIAS

ALY, Natália. Dossiê: Arqueologia das mídias. **Teccogs**: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 14, p. 21-40, jul.-dez. 2016.

ANDERSON, Chris. **A Cauda Longa**: A nova dinâmica de marketing e vendas: como lucrar com a fragmentação dos mercados. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

\_\_\_\_\_. The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete. **Wired Magazine**. 23 de junho de 2008. Disponível em: <[www.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb\\_theory](http://www.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory)>. Acessado em 27 de outubro de 2018.

ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições Espectrais**: o Idealismo Alemão, o Romance Gótico e a Mídia Óptica. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Possuídos**: crimes hipnóticos, ficção corporativa e a invenção do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014b.

ARAÚJO, Valdei Lopes de. Para além da autoconsciência moderna: a historiografia de Hans Ulrich Gumbrecht. **Varia História**, v. 22, n. 36, p. 314-328, jul.-dez. 2006.

ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. **A escrita do (in)visível**: ambientes midiáticos na literatura contemporânea. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BALKE, Friedrich; SCHOLZ, Leander. The Medium as Form. In: JÄGER, L.; LINZ, E.; SCHNEIDER, I. (Orgs.) **Media, Culture, and Mediality**: New Insights into the Current State of Research. New Brunswick, EUA: Transaction Publishers, 2010, p. 37-48.

BARBOSA, Marialva. **História da Comunicação no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. Ed. Kindle.

BASTOS, Marcus T. Medium, media, mediação e midiatização. In: M.A. MATTOS; J.S. JANOTTI Jr.; N. JACKS (orgs.), **Mediação & Midiatização**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 53-78.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BERLAND, Jody. **North of Empire**: essays on the cultural technologies of space. Durham, Estados Unidos: Duke University Press, 2009.

BERNARDO, Gustavo. Prefácio à Língua e Realidade. In: FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 9-23.

\_\_\_\_\_; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. Vilém Flusser: uma introdução. São Paulo: Annablume, 2008.

BOLTER, David Jay; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas (1952-1972)**. São Paulo: Globo, 1999.

BOTTERO, Jean. **Mesopotamia: writing, reasoning, and the Gods**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. A Materialidade da Teoria. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. Org.: João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998, p. 7-22.

CHENEY-LIPPOLD, John. A New Algorithmic Identity: Soft Biopolitics and the Modulation of Control. **Theory, Culture & Society**, v. 28, n. 6, p. 164-181, 2011.

\_\_\_\_\_. **We Are Data: Algorithms and the Making of Our Digital Selves**. Nova Iorque: NYU Press, 2017.

CUBITT, Sean. What is a Journal for? **Media Theory**, v. 1, n. 1, p.187-191, 2017.

DaMATTA, Roberto. Você tem cultura? **Jornal da Embratel**, RJ, 1981. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/877886/mod\\_resource/content/1/2\\_MATTA\\_Voc%20C3%AA%20tem%20cultura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/877886/mod_resource/content/1/2_MATTA_Voc%20C3%AA%20tem%20cultura.pdf)>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad.: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – vol. 5**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEVISATE, Rogerio Reis. **Grilagem das Terras e da Soberania**. Rio de Janeiro: ImagemArtStudio, 2017.

DOANE, Mary Ann. **The Emergence of Cinematic Time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press, 2002.

DRISCOLL, Kevin. From punched cards to ‘big data’: a social history of database populism. **communication +1**, v.1, artigo 4, 2012.

DURING, Simon. **Foucault and Literature: towards a genealogy of writing**. Londres: Routledge, 1992.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador, vol. 1: Uma História dos Costumes**. Trad.: Rui Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990

ELSAESSER, Thomas. Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology. In: ELSAESSER, Thomas (Org.). **Early Cinema: Space Frame Narrative**. Londres: BFI, 1990, p. 11-28.

\_\_\_\_\_. **Metropolis**. Londres: BFI, 2000.

\_\_\_\_\_. Media archaeology as symptom. **New Review of Film and Television Studies**, v. 14, n. 2, p. 181-215, 2016.

\_\_\_\_\_. **Cinema como Arqueologia das Mídias**. Trad. Carlos Szlak, São Paulo: Edições

Sesc São Paulo, 2018.

ELSNER, Monika; MÜLLER, Thomas; SPANGENBERG, Peter M. The early history of German Television: the slow development of a fast medium. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 10, n. 2, p. 193-219, 1990.

EMERSON, Lori. Media Archaeology and Media Poetics, programa do curso de Lori Emerson, Universidade de Colorado, Boulder, EUA, primavera de 2014. Disponível em: <http://mediarchaeology.wordpress.com>

ENNS, Anthony. Media History versus Media Archaeology. In: ERNST, Wolfgang. **Chronopoetics: the temporal being and operativity of technological media**. Londres e Nova Iorque: Rowman & Littlefield International, 2016, p. xiii-xxx.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Constituents of a Theory of the Media. **New Left Review**, n. 64, p.13-36, nov.-dez. 1970.

ERNST, Wolfgang. **Digital Memory and the Archive**. Minneapolis, EUA e Londres: University of Minnesota Press, 2013.

\_\_\_\_\_. **Chronopoetics: the temporal being and operativity of technological media**. Londres e Nova Iorque: Rowman & Littlefield International, 2016.

\_\_\_\_\_. **The Delayed Present: media-induced tempor(e)alities & techno-traumatic irritations of 'the contemporary'**. Berlim: Sternberg Press, 2017.

\_\_\_\_\_. **Arqueografia da mídia: método e maquina versus história e narrativa da mídia**. In: BASTOS, Marcus; ALY, Natália. **Audiovisual experimental: Arqueologias, diálogos, desdobramentos**. São Paulo: Pontocom, 2018, p. 23-50.

FAYE, Emmanuel. **Heidegger: a introdução do nazismo na filosofia**. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: É Realizações, 2015.

FAZI, M. Beatrice. The Ends of Media Theory. **Media Theory**, v.1, n.1, p. 107-121, 2017.

FEIGELFELD, Paul. "Kittler is a Liar!" **Metaphora**. Journal for Literary Theory and Media. EV1: Was waren Aufschreibesysteme? Ed. Arndt Niebisch e Martina Süess. 2015. Acessado em 20 de novembro de 2018. Disponível em: <<http://metaphora.univie.ac.at/volume1-feigelfeld-eng.pdf>>

FELINTO, Erick. Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. **Ciberlegenda**, n. 5, Rio de Janeiro, RJ: 2001.

\_\_\_\_\_. Cibercultura: ascensão e declínio de uma palavra quase mágica. **E-Compós**, v. 14, n. 1, p. 1-14, jan./abr. 2011.

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

FERGUSON, Niall. **Virtual History: alternatives and counterfactuals**. Cambridge, RU: Basic Books, 1999.

FERRÉS, Joan; PISCITELLI, Alejandro. Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. **Lumina**, v. 9, n. 1, jun. 2015, p. 1-16.



FICKERS, Andreas; WEBER, Anne-Katrin. Towards an archaeology of television. **View: Journal of European Television History & Culture**, v. 4, n. 7, p. 1-6, 2015.

FISCHER, Gustavo. Arqueologia e genealogia das mídias, uma articulação necessária. **Revista IHU On-Line**, v. 11, n. 375, p. 20-22, 3 de Outubro de 2011.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2007a.

\_\_\_\_\_. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Org.: Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007b.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas**: ou elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pós-História**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Annablume, 2011b.

\_\_\_\_\_. **Vampyroteuthis Infernais**. São Paulo: Annablume, 2011c.

\_\_\_\_\_. Retradução enquanto método de trabalho. **Flusser Studies**, n.15, maio de 2013.

\_\_\_\_\_. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. **verve**, n. 6, 2004, p. 321-360.

\_\_\_\_\_; DELEUZE, Gilles. Intellectuals and power. In: FOUCAULT, M. **Language, Counter-Memory, Practice**: Selected Essays and Interviews, editado por D. F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977, p. 205-217.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** 8ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2012.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 18**. O mal-estar na civilização e outros textos (1930-1936). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Obras completas volume 10**. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O Caso Schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FRIESEN, Norm (Org.). **Media Transatlantic**: Developments in Media and Communication Studies between North American and German-speaking Europe. Basileia: Springer International, 2016.

FUCHS, Christian; QIU, Jack Linchuan. Ferments in the Field: introductory reflections on the past, present and future of communication studies. **Journal of Communication**, v. 68, p. 219–232, 2018.

GALLOWAY, Alexander R.; THACKER, Eugene; WARK, McKenzie. **Excommunication**: Three Inquiries in Media and Mediation. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2013.

GEOGHEGAN, Bernard D. After Kittler: on the cultural techniques of recent German media theory. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 6, p. 66-82, 2013.

\_\_\_\_\_. An Introduction to Kulturtechnik: American Liberalism as a Cultural Technology; on-line, sem data (s/d). Disponível em: <http://bernardg.com/blog/introduction-kulturtechnik-american-liberalism-cultural-technology>. Acessado em 22 de fevereiro de 2019.

\_\_\_\_\_; KASSUNG, Christian. Friedrich A. Kittler, Professor. **Critical Inquiry**. Chicago, n. 42, p. 963-977, 2016.

GIRARDI JÚNIOR, Liráucio. "Cultural Techniques" e a Materialidade da Comunicação:

contribuições para uma “Digital Literacy”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Ciberultura do **XXVI Encontro Anual da Compós**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 6 a 9 de junho de 2017.

GEISLER, Michael. From Building Blocks to Radical Construction: West German Media Theory since 1984. **New German Critique**, n. 78, p. 75-107, 1999.

GODDARD, Michael. Opening up the black boxes: Media archaeology, ‘anarchaeology’ and media materiality. **New Media & Society**, v. 17, n. 11, p. 1-16, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Org.: João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

\_\_\_\_\_.; PFEIFFER, K. Ludwig. **Materialities of Communication**. Stanford, EUA: Stanford University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1999.

\_\_\_\_\_. **Elogio da Beleza Atlética**. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2010.

\_\_\_\_\_. **Nosso amplo presente**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

\_\_\_\_\_. Mythographer of Paradoxes: How Friedrich Kittler’s Legacy Matters. **Critical Inquiry**, Chicago, n. 42, p. 952-958, 2016.

\_\_\_\_\_. A história das mídias como evento da verdade: sobre a singularidade da obra de Friedrich A. Kittler. In: KITTLER, Friedrich A. **A verdade do Mundo Técnico**: ensaios sobre a genealogia da atualidade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33-66.

HAKE, Sabine. **The Cinema’s 3rd Machine**: writing on film in Germany 1907-1933. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Parte I. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. **Parmenides**. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press, 1992.

HERTZ, Garnet; PARIKKA, Jussi. Mídia zumbi: desvio de circuito da arqueologia da mídia para um método de arte. **Teccogs**: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 14, p. 93-113, jul-dez. 2016.

HERZOGENRATH, Bernd. Media|Matter: an introduction. In: HERZOGENRATH, B.(Org.) **media|matter**: the materiality of media|matter as medium. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2015, p. 1-18.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Edição crítica. Org.: MONTEIRO, Pedro Meira; SCHWARCZ, Lila Moritz. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HORN, Eva. Editor's Introduction: "There Are No Media". **Grey Room**, n. 29, p. 7-13, 2007.

HUGHES, Joe. **Deleuze's "Difference and Repetition"**: a reader's guide. Nova Iorque: Continuum Books, 2009.

HUHTAMO, Erkki. From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Towards an Archeology of the Media. **Leonardo**, v. 30, n. 3, p. 221-224, 1997.

\_\_\_\_\_; PARIKKA, Jussi. Introduction: an archaeology of media archaeology. In: HUHTAMO, E.; PARIKKA, J. (Orgs.). **Media Archaeology**: approaches, applications, and implications. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2011, p. 1-21.

INNIS, Harold A. **O Viés da Comunicação**. Trad. Luiz C. Martino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

JENKINS, Henry. **Confronting the Challenges of Participatory Culture**: Media Education for the 21st Century. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009.

KAFKA, Franz. **Um médico rural**: pequenas narrativas. Trad.: Modesto Carone. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Processo**. Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KEEN, Andrew. **O Culto do Amador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KILLEN, Andreas. From Shock to Schreck: Psychiatrists, Telephone Operators and Traumatic Neurosis in Germany, 1900-26. **Journal of Contemporary History**, v. 38, n. 2, p. 201-220, 2003.

\_\_\_\_\_. **Berlin Electropolis**: shock, nerves, and German modernity. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 2006.

KITTLER, Friedrich A. **Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften**: programme des Poststrukturalismus. Paderborn, Alemanha: Schöningh, 1980.

\_\_\_\_\_. Den Riß zwischen Lesen und Schreiben überwinden: Im Computerzeitalter stehen die Geisteswissenschaften unter Reformdruck. **Frankfurter Rundschau**, 12 de janeiro de 1993.

\_\_\_\_\_. **Discourse Networks**: 1800-1900. Stanford, EUA: Stanford University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. **Literature, Media, Information Systems**. Nova Iorque: Routledge, 1997.

\_\_\_\_\_. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford, EUA: Stanford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Universities: Wet, Hard, Soft, and Harder. **Critical Inquiry**, v. 31, n. 1, outono de 2004.

\_\_\_\_\_. **Musik und Mathematik I**. Hellas 1: Aphrodite. Munique, Alemanha: Fink, 2006.

\_\_\_\_\_; ARMITAGE, John. From Discourse Networks to Cultural Mathematics: An Interview with Friedrich A. Kittler. **Theory, Culture & Society**, v. 23, n. 7-8, p. 17-38, 2006.

\_\_\_\_\_. Farewell to Sophienstraße. **Critical Inquiry**, n. 42, p. 959-962, 2016a.

\_\_\_\_\_. Unpublished Preface to Discourse Networks. **Grey Room**, n. 63, p. 91-107, 2016b.

\_\_\_\_\_. **Mídias Ópticas**: curso em Berlim, 1999. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016c.

\_\_\_\_\_. **A verdade do Mundo Técnico**: ensaios sobre a genealogia da atualidade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

KLUITENBERG, Eric. On the Archaeology of Imaginary Media. In: HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (Orgs.). **Media Archaeology**: approaches, applications, and implications.

Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2011, p. 48-69.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**. Estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KRAJEWSKI, Markus. The power of small gestures: On the cultural technique of service. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 6, 2013.

\_\_\_\_\_. **The Server**: a media history from the present to the baroque. New Haven e Londres: Yale University Press, 2018.

KRÄMER, Sybille. The cultural techniques of time axis manipulation: on Friedrich Kittler's conception of media. **Theory, Culture & Society**, v. 23, n. 7-8, p. 93-109, 2006.

\_\_\_\_\_; BREDEKAMP, H. Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur?. In: KRÄMMER, S.; BREDEKAMP, H. (Orgs.). **Bild, Schrift, Zahl**. Munique: Fink, 2003, p. 11-22.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIVINGSTONE, Sonia. Media Literacy and the Challenge of New Information and Communication Technologies. **The Communication Review**, v. 7, n. 1, p. 3-14, 2004.

LOGAN, Robert K. Figura/Fundo: Decifrar o Código McLuhan. **E-Compós**, v. 14, n. 3, p. 1-13, set./dez. 2011.

LÖFFLER, Petra; LOVINK, Geert. The aesthetics of dispersed attention An interview with German media theorist Petra Löffler. **NECSUS**, v.2, n.4, p. 545-555, 2013.

LOVINK, Geert. Debating German Media Theory in Siegen. 23 de abril de 2009. Disponível em: <<http://networkcultures.org/geert/2009/04/23/debating-german-media-theory-in-siegen/>>. Acesso em 24 de novembro de 2018.

\_\_\_\_\_. Media Studies: Diagnostics of a Failed Merger. In: LOVINK, Geert. **Networks without cause**: a critique of social media. Cambridge, Reino Unido e Malden, Massachusetts, Estados Unidos: Polity, 2011, p. 76-94.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação**. Trad. Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 2005.

MACHADO, Irene. O que há de novo no século XX? Sobre o curso "Arqueologia das mídias". **Galáxia**, n. 3, 2002, p. 201-206.

\_\_\_\_\_. **Vieses da comunicação**: explorações de Marshall McLuhan. São Paulo: Annablumme, 2014.

MACHO, Thomas. Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 6, p. 30-47, 2013.

MARTINO, Luiz Cláudio. **Escritos sobre epistemologia da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

\_\_\_\_\_; McLuhan, Eric. **Laws of Media: the new science**. Toronto: University of Toronto Press, 1992.

MELLO, Jamer Guterres de; CONTER, Marcelo B. (Orgs). **A(na)rqueologias das mídias**. Curitiba: Appris, 2017.

MIGUEL JÚNIOR, Rafael; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Entre língua e realidade: Vilém Flusser no reverso de uma urdidura estruturalista. **Eco-Pós**, v. 19, n. 1, p. 58-70, 2016.

MÜLLER, Adalberto. As contribuições da teoria da mídia alemã para o pensamento contemporâneo. **Pandaemonium germanicum**, n. 13, p. 107-126, 2009.

MUSIL, Robert. **O Homem Sem Qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

NATALE, Simone. Understanding Media Archaeology. **Canadian Journal of Communication**, v. 37, p. 523-527, 2012.

\_\_\_\_\_; BALBI, Gabriele. Media and the Imaginary in History. **Media History**, v. 20, n. 2, p. 203-218, 2014.

NÖTH, Winfried. **Handbook of Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

PARIKKA, Jussi. **Digital Contagions: a media archaeology of computer viruses**. Nova Iorque: Peter Lang, 2007.

\_\_\_\_\_. ; SAMPSON, Tony D. **The Spam Book: On Viruses, Porn, and Other Anomalies from the Dark Side of Digital Culture**. Cresskill: Hampton Press, 2009.

\_\_\_\_\_. **Insect Media: an archaeology of animals and technology**. Minneapolis, Minnesota, EUA: University of Minnesota Press, 2010.

\_\_\_\_\_. Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst's materialist media diagrammatics. **Theory, Culture & Society**, v. 28, n. 5, 2011, p. 52-74.

\_\_\_\_\_. **What is media archeology?** Cambridge, EUA: Polity Press, 2012.

\_\_\_\_\_. **Dust and Exhaustion: The Labour of Media Materialism**. Ctheory, nov. 2013a, Disponível em: <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=726>>. Acessado em 26 de setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Cultural Techniques and Media Studies: An Afterword. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 6, nov. 2013b, p. 147-159.

\_\_\_\_\_. **A Geology of Media**. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 2015a.

\_\_\_\_\_. Mutating Media Ecologies. **Continent-journal**, n. 4.2, p. 24-32, 2015b. Disponível em: <<http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/183>>. Acessado em: 27 de setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. Sites of Media Archaeology: Producing the Contemporary as a Shared Topic. **Journal of Contemporary Archaeology**, n. 2.1, p. 8-14, 2015c.

\_\_\_\_\_. Earth Forces: Contemporary Media Land Arts and New Materialist Aesthetics. **Cultural Studies Review**, v. 21, n. 2, p. 47-75, set. 2015d.

\_\_\_\_\_; FEIGELFELD, Paul. Media Archaeology Out of Nature: An Interview with Jussi Parikka. **e-flux journal**, n. 62, p. 1-14, fev. 2015.

\_\_\_\_\_. **A Slow Contemporary Violence: damaged environments of technological culture.** Berlin: Sternberg Press, 2016.

\_\_\_\_\_. Arqueologia da Mídia: interrogando o novo na artemídia. Trad. Marcio Telles e Luiza Müller. **Intexto**, n. 39, p. 201-214, maio/ago. 2017.

\_\_\_\_\_; ARAGÃO, Thaís. AMT é um lugar que as tecnologias estão em uso. 2016. Disponível em: <<https://escutanovaonda.wordpress.com/2016/12/10/amtenumlugarqueastecnologiasestaoemuso>>. Acessado em 11 de dezembro de 2016.

PARISER, Eli. **O Filtro Invisível: o que a internet está escondendo de você.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PATTERSON, Annabel. Keywords: Raymond Williams and Others. **ESC: English Studies in Canada**, v. 30, n. 4, p. 66-80, dez. 2005.

PETERS, John Durham. **Speaking into the air: a history of the idea of communication.** Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Friedrich Kittler's Light Shows. In: KITTLER, Friedrich A. **Optical Media: Berlin Lectures.** Cambridge: Polity Press, 2010.

PIAS, Claus. (Org.) **Was Waren Medien?** Zurique: diaphanes, 2011a.

\_\_\_\_\_. Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung. In: PIAS, Claus. (Org.) **Was Waren Medien?** Zurique: diaphanes, 2011b, p. 7-30.

\_\_\_\_\_. What's German About German Media Theory? In: FRIESEN, Norm. (Org.). **Media Transatlantic: Developments in Media and Communication Studies between North American and German-speaking Europe.** Basileia: Springer International, 2016, p.15-27.

\_\_\_\_\_. **Computer Game Worlds.** Chicago: University of Chicago Press, 2017.

POLT, Richard. Ereignis. In: DREYFUS, Hubert L.; WRATHALL, Mark A. **A Companion to Heidegger.** Malden, Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2005, p. 370-391.

POTTS, John. Jussi Parikka, What is Media Archaeology? & Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (eds), **Media Archaeology: approaches, applications and implications; Resenha de Screen**, v. 54, n. 1, p. 113-117, 2013.

POSTMAN, Neil. **Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business.** Londres: Penguin Books, 1985.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galáxia**, n. 32, p. 38-51, ago. 2016.

REYNOLDS, Simon. **Retromania: pop culture's addiction to its own past.** Nova Iorque: Faber and Faber, 2011.

SCHREBER, Daniel Paul. **Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken.** Leipzig: Oswald Mutze, 1903. Edição fac-símile em formato ePub.

\_\_\_\_\_. **Memórias de um doente dos nervos.** Trad. Marilene Carlone. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **Memory of my nervous illness.** Nova Iorque: The New York Review of Books, 2000.

SCHÜTTPELZ, Erhard. Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. In: ENGELL, Lorenz; SIEGERT, Bernhard; VOGL, Joseph. (Orgs.). **Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)**. Weimar: Universitätsverlag, 2006, p.87–110.

SEITTER, Walter. [Meta]physics of Media. In: HERZOGENRATH, B. (Org.) **media|matter: the materiality of media|matter as medium**. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2015, p. 19-27.

SHAVIRO, Steven. **The Post-Cinematic Affect** [2010]. Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/220>. Acessado 15 de julho de 2012.

SIEGERT, Bernard. The map is the territory. **Radical Philosophy**, n. 169. p. 13-16, set.-out. 2011.

\_\_\_\_\_. Cultural Techniques: or the end of the intellectual postwar era in German Media Theory. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 6, p. 48-65, 2013.

\_\_\_\_\_. **Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2015

SILVA, Alexandre Rocha et al. **Semiótica crítica e as materialidades da comunicação** (no prelo). 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019.

SILVEIRA, Fabrício. Além da atribuição de sentido. **Verso e Reverso**, v. 24, n. 57, p. 183-186, 2010.

\_\_\_\_\_. Arqueologia da mídia: preocupação com os estudos da técnica. **Revista IHU On-Line**, v. 11, n. 375, p. 17-19, 3 de Outubro de 2011.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o Parque Humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanos**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. **You Must Change Your Life: on anthropotechnics**. Cambridge: Polity Press, 2013.

SPRENGER, Florian. Academic Networks 1982/2016: the provocations of a reading. **Grey Room**, n. 63, p. 70-89, 2016.

STANITZEK, George. Texts and Paratexts in Media. **Critical Inquiry**, v. 32, n. 1, p. 27-42, 2005.

STEINBERG, Marc; ZAHLTEN, Alexander. **Media Theory in Japan**. Durham e Londres: Duke University Press, 2017.

STERLING, Bruce. **The Dead Media Project**. 1995. Disponível em <http://www.deadmedia.org/>. Último acesso: 13 de julho de 2017.

STORK, Matthias. **Chaos Cinema** [2011]. Vídeo. Disponível em: <http://vimeo.com/28016047>>. Acessado em 4 de novembro de 2014.

STRAUVEN, Wanda. The (Noisy) Praxis of Media Archaeology. In: BELTRAME, Alberto; FIDOTTA, Giuseppe; MARIANI, Andrea (Orgs.). **At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories: XXI Convegno internazionale di studi sul cinema**. Udine, Itália: Forum, 2015, p. 33-42.

TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia - e outros ensaios**. Org. VARGAS, Eduardo Viana. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TELLES, Marcio. **A Recriação dos Tempos Mortos do Futebol pela Televisão**: molduras, moldurações e figuras televisivas. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

\_\_\_\_\_. Anarqueologia de um futuro passado. In: MELLO, Jamer G.; CONTER, Marcelo B. (Orgs.). **A(na)rqueologias das Mídias**. Curitiba: Appris, 2017a, p. 47-60.

\_\_\_\_\_. Medium/forma nas teorias alemãs das mídias: exterioridade, a priori tecnológico-medial, corporalidade, presença e Kulturtechnik. **Verso e Reverso**, v. 31, p. 173-181, 2017b.

\_\_\_\_\_. Des/Re/Escrevendo a história dos meios de comunicação: quatro contribuições a partir das Arqueologias das mídias. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 7, n. 12, p. 101-116, jan. 2019.

TOCQUEVILLE, Alexis. **A democracia na América**. Trad. Neil Ribeiro da Silva. 1. ed. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010

VEHLKEN, Sebastian. Zootechnologies: Swarming as a Cultural Technique. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 6, p. 110–131, 2013.

VISMANN, Cornelia. **Files: Law and Media Technology**. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Medien der Restsprechung**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2011.

\_\_\_\_\_. Cultural techniques & sovereignty. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 6, p. 83-93, 2013.

VOGL, Joseph. Becoming-media: Galileo's Telescope. **Grey Room**, n. 29, p. 14–25, 2007.

VON HERMANN, Hans-Christian. Media Culture: Bildung in the Information Age. In: CHAMPLIN, Jeffrey; PFANNKUCHEN (Orgs.). **The Technological Introject: Friedrich Kittler between Implementation and the Incalculable**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2018, p. 184-192.

WATSON, Peter. **The German Genius: Europe's Third Renaissance, the Second Scientific Revolution, and the Twentieth Century**. Londres: Simon & Schuster, 2011, edição ePub.

WELLBERY, David E. Foreword to Discourse Networks: 1800-1900. In: KITTLER, Friedrich A. **Discourse Networks: 1800-1900**. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

WINTHROP-YOUNG, Geoffrey. Cultural Studies and German Media Theory. In: HALL, Gary; BIRCHALL, Clare (Orgs.). **New Cultural Studies: adventures in theory**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006, p. 88-104.

\_\_\_\_\_. Krautrock, Heidegger, Bogeyman: Kittler in the anglosphere. **Thesis Eleven**, v. 107, n. 1, p. 6-20, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Kittler and the Media**. Cambridge, Reino Unido: Polity Press, 2011b.



\_\_\_\_\_. Cultural Techniques: Preliminary Remarks. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 6, p. 3-19, 2013.

\_\_\_\_\_. The Kultur of Cultural Techniques. **Cultural Politics**, v. 10, n. 3, p. 376-388, 2014.

\_\_\_\_\_. Recursive Innovation. In: CHAMPLIN, Jeffrey; PFANNKUCHEN (Orgs.). **The Technological Introject: Friedrich Kittler between Implementation and the Incalculable**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2018, p. 193-208.

WISSENSCHAFTSRAT (Org.). **Empfehlungen zur Weiterentwicklung der Kommunikations- und Medienwissenschaften in Deutschland**. 2007. Disponível em: <<http://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/7901-07.pdf>>. Acessado em 17 de janeiro de 2018.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tratado Lógico-Filosófico**. Lisboa: Ed. Fund. Calouste Gulbenkian, 1987.

WOLTON, Dominique. **Pensar a Comunicação**. Trad. Zélia Leal Adghirni. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

WOODWARD, Keith. Geophilosophy. In: RICHARDSON, D. et alli (Orgs.). **The International Encyclopedia of Geography**. Hoboken, Nova Jersey, EUA: John Wiley & Sons, 2017.

ZIELINSKI, Siegfried. Media Archaeology. **CTheory**, 7 de novembro de 1996. Disponível em: [www.ctheory.net/articles.aspx?id=42](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=42). Acessado em 7 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. **Audiovisions: Cinema and television as entr'actes in history**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir**. São Paulo: Annablumme, 2006.