

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUCSP)
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

ALEXANDRA GABRIELA ONOFRE DE ABREU RIBEIRO GONÇALVES

**A IMAGEM PLASMÓDICA:
CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE MUNDOS**

São Paulo
2020

ALEXANDRA GABRIELA ONOFRE DE ABREU RIBEIRO GONÇALVES

**A IMAGEM PLASMÓDICA:
CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE MUNDOS**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Norval Baitello Jr.

São Paulo

2020

ALEXANDRA GABRIELA ONOFRE DE ABREU RIBEIRO GONÇALVES

**A IMAGEM PLASMÓDICA:
CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE MUNDOS**

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Norval Baitello Jr.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

(Prof. Dr. Norval Baitello Jr. – Orientador)

(Prof^a. Dr^a. Lucrécia D’Aléssio Ferrara)

(Prof. Dr. Willis Santiago Guerra Filho)

(Prof^a. Dr^a. Adriana Vaz Ferreira Ramos)

(Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva)

SUPLENTE

(Prof. Dr. Rogério da Costa Santos)

(Prof. Dr. Juliano Garcia Pessanha)

“O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ)”.

“This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ)”.

RA: 00183843

Número do Processo: 142024/2017-1.

Dedicatória

Aos meus amigos, e colegas pelo exemplo de dignidade, de generosidade, de honestidade e partilha.

A Adriana Vaz Ramos e José Francisco da Riva Garcia pelo apoio e pelas diversas discussões sobre arte e sobre política.

A Cecília Aragão pela paciência inteligente, quando das nossas conversas pelas ruas de São Paulo em que nos perdemos inúmeras vezes.

A Luciene dos Anjos, pelo apoio e entusiasmo com que me acolhe, tornando mais suave as pedras das calçadas, quando estas parecem montanhas desembestadas.

A Madalena Leitão, por todas as reflexões inteligentes que temos vindo a ter, no decorrer desta tese.

A Niedja Ribeiro da Silva pela colaboração nas pranchas e por todas as conversas inteligentes de várias naturezas.

A todos os meus amigos que nas franjas das invisibilidades me acompanham...

À minha saudade...

Bem-hajam!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Reitora de Pós-Graduação, Senhora Doutora Maria Amalia Pie Abib Andery; ao Pró-Reitor Senhor Professor Doutor Márcio Alves da Fonseca e ao Assistente da Pró-Reitoria Senhor Professor Doutor Odair Furtado, a possibilidade que me foi facultada para prosseguimento da Tese de Doutorado, no Programa de Comunicação e Semiótica. Sem eles não tinha sido possível continuar no Programa.

Agradeço à Coordenação do Departamento de Comunicação e Semiótica cuja atuação viabilizou a possibilidade desta tese de doutorado.

Quero agradecer ao meu orientador Senhor Professor Doutor Norval Baitello Jr. por ter acreditado neste projeto de tese, pelas sábias orientações e abertura a autores que considero terem sido de máxima importância para a elaboração desta tese.

Um especial agradecimento à Senhora Professora Doutora Lucrécia d'Aléssio Ferrara que com sua inteligência fina, essa mesma referida por Padre António Vieira, colocou questões profundamente instigantes, que potencializaram o desenvolvimento desta tese, e também, pelo acompanhamento generoso e amigo ao longo do meu percurso. Agradeço ao Grupo de Pesquisa **ESPACC**, criado pela Senhora Professora por tanta riqueza me ter proporcionado, quer a nível da instigação da mente, como pela parte humana do grupo.

Quero agradecer ao Senhor Professor Doutor Willis Guerra Santiago pela reflexão conjunta, conversas sobre filosofia, e pelo olhar poético com que atravessa a janela das almas.

Agradeço ao filósofo Senhor Professor Doutor Juliano Garcia Pessanha, interessantíssimo pensador brasileiro, pelas nossas longas conversas de café em que sonhamos mundos.

Quero agradecer à Senhora Professora Doutora Rosangella Leote pela amabilidade e disponibilidade com que recebeu esta tese.

Quero agradecer à Senhora Professora Doutora Adriana Vaz Pereira Ramos pela disponibilidade em integrar esta banca examinadora.

Agradeço ao Senhor Professor Doutor Maurício Ribeiro da Silva que enquanto elemento da banca de minha qualificação, colocou algumas questões que puderam ajudar à clarificação de alguns pontos da minha tese. Igualmente lhe fico grata, por ter aceite ser elemento constituinte da banca de Defesa de Doutorado.

RESUMO

Esta tese trata de uma pesquisa imagética com o recurso a imagens de tempos antigos. Estes recursos tornam-se importantes para melhor perceber a realidade construída pelos homens, e para o entendimento acerca da era digital e de suas relações imagéticas. Neste estudo, como primeiro pilar de sustentação, incide-se sobre a cinésia do tempo linear histórico, para se poder ter uma visão mais abrangente sobre a era digital e suas implicações nos mundos. Neste sentido, se pode pressupor que a *Imagem Plasmódica*, confluindo para si as múltiplas inteligências artificiais, pode adquirir a faculdade de criar sua própria linguagem, e por sequência sua comunidade linguística. A conquista da linguagem por parte da *Imagem Plasmódica*, nas modalidades *inclusa* e *exclusa*, introduz as relações entre imagens, e entre estas e o observador, em ambiências festivas, tornando possível a sua autonomia, aquisição de consciência e liberdade. Recorreu-se, nesta pesquisa, ao estudo de diferentes autores designadamente: Aby Warburg (história de arte em imagens); Achille Mbembe (reflexões sobre colonialismos e imperialismos); Dalila Costa (reflexões sobre o culto ofidiano em território lusitano); Furio Jesi (conceito de máquina mitológica); Giorgio Agamben (reflexões sobre profanação); Hans Belting (problemática da imagem); Michel Foucault (ideia de biopoder); Norval Baitello Jr. (conceito de iconofagia); Steven Johnson (ciberespaço); Vicente Ferreira da Silva (questões relativas à consciência); Vilém Flusser (ambientes das imagens técnicas); Walter Benjamin (reflexões sobre linguagem).

Dada a natureza desta pesquisa imagética-exploratória, o resultado é colaborar com os debates que constituem o estado da arte das discussões.

Palavras-chave: Imagem; Inteligência artificial; Comunicação; Linguagens; Tempo.

ABSTRACT

This thesis develops a research on imagetics using old images as a resource to improve the perception of reality, as built and manipulated by men, and for the understanding of digital era and its imagery connections. In this study, as a first supporting pillar, the focus is on the historic linear time kinetics, in order to allow a wider vision about digital Era and its implications in the worlds. It is in this context that Plasmodic Image appears. In this sense, it can be inferred that the Plasmodic Image, by calling and congregating the multiple artificial intelligence forms can adquire the faculty of creating its own language, and consequently its own linguistic community. This conquer of the language by the Plasmodic Image, in inclusive (inside living organisms) and exclusive (outside living organisms) modalities, introduces relationships in-between images, as well as between images and observer, in ambiances of festivity. This brings the possibility of autonomy, conscience acquisition and freedom. In this study, a multiplicity of authors was explored, namely Aby Warburg (history of art in images); Achille Mbembe (discussion on colonialisms and imperialisms); Dalila Costa (the ophidian cult in Lusitanian territory); Furio Jesi (the concept of mythological machine); Giorgio Agamben (discussion on profanation); Hans Belting (discussion on image problematics); Michel Foucault (the idea of bio power); Norval Baitello Jr. (the concept of iconophagy); Steven Johnson (cyberspace issues); Vicente Ferreira da Silva (consciousness issues) Vilém Flusser (discussion on technical images); Walter Benjamin (language issues).

Given the nature of this exploratory study, the aim is to discuss about this special knowledge that embraces the Image.

Key-words: Image; Artificial intelligence; Communication; Languages; Time.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
NOTA PRÉVIA	19
PARTE I – IMAGEM MENTAL DE MUNDOS	23
CAPÍTULO 1. VER ASSIM PERDIDAMENTE	23
1.1. A floresta dos cedros.....	27
1.2. A serpente e a maçã	32
1.2.1. Primeiro recorte.....	34
1.2.2. Segundo recorte: Adão, Eva e o Guardador de Rebanhos	40
1.2.3. Terceiro recorte: o deslocamento da ideia de Maçã	44
1.2.4. Quarto recorte	45
1.3. Street Fighters IV	45
1.4. Salvator Mundi	50
1.4.1. A mão direita	53
1.4.2. A mão esquerda	56
1.4.3. Textualidade da penumbra	61
1.4.4. Textualidade da sombra	63
1.4.5. Textualidade da transparência	66
CAPÍTULO 2. ANO ZERO	69
2.1. Talvez o fim e começo de um outro andamento	69
2.2. O Acontecimento Fóssil	81
2.3. Unidades informacionais de elementos de conteúdos históricos: ativos, inativos e nonsense	85
2.4. Não são fantasmas	90
2.5. As rodas de um trem nos carris do tempo linear histórico – Navegações em três vultos.....	92
2.5.1. O que tivera sido essencial, o que tinha sido essencial, o que é essencial.....	92
2.5.2. O que tivera sido essencial, o que tinha sido essencial.....	95
2.5.3. O que é essencial.....	98

CAPÍTULO 3. RESPIRAÇÕES E OUTRAS VIRTUDES	113
3.1. Existir e Existente	113
3.2. Não obstante	121
3.3. Uma visão do Pensamento do sensível	128
3.4. Peregrinações	138
3.5. Pensamentos sobre a Verdade	140
 PARTE II – A IMAGEM PLASMÓDICA	 149
 CAPÍTULO 1. MODALIDADES DA IMAGEM PLASMÓDICA.....	 150
1.1. Modalidades da Imagem Plasmódica: inclusa e exclusiva	150
1.2. Universo plasmódico	166
 CAPÍTULO 2. LÍNGUAS e LINGUAGENS ONDULATÓRIAS DA IMAGEM PLASMÓDICA	 169
2.1. Línguas e Linguagens ondulatórias materiais da Imagem Plasmódica	172
2.1.1. Alguns exemplos impressionantes de uma anatomia	177
2.1.2. Plano de face obscura	178
2.1.3. Plano de interconexão social e comunicacional	186
2.1.4. Plano do espaço em branco	191
2.2. Linguagens ondulatórias imateriais da Imagem Plasmódica	195
2.2.1. Crânio e Máscara	202
2.2.2. Sombra	216
2.2.3. O Antropomórfico e o Hibridismo	230
2.2.4. Retrato e Autorretrato.....	244
2.2.5. Rosto ou Rostos?	250
2.2.6. Selfie	257
 CAPÍTULO 3. AS FESTAS DAS IMAGENS	 264
3.1. A grande festa e as pequenas festas da Imagem Plasmódica.....	264
3.2. Ambiências festivas	276
3.3. Alguns gêneros de festas da Imagem Plasmódica	280
3.3.1. A festa de 1 e 0	280

3.3.2. A festa necessária	285
3.3.3. A festa de pacto	288
3.3.4. A festa enlouquecida ou de demasiada proximidade	294
3.3.5. A festa por resolver	298
3.4. Tempo festivo	301
NÃO CAPÍTULO – AQUELES SEM MODELO	307
CONSIDERAÇÕES FINAIS	313
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	317
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	330
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS E VIDEOGRÁFICAS	334
ÍNDICE DE IMAGENS	338
a) Série [a] A-H	338
b) Série [c] #0-#4	338
c) Série [d] Figuras de 1-65	338
ANEXO – CARTAS E OUTROS DOCUMENTOS	343
Carta A.	343
Carta B.	345
Carta C.	348
Carta D.	351
Carta E.	353
Documento F. [Papiro Egípcio]: Diálogo de um Desesperado com seu Ba	357



**A IMAGEM PLASMÓDICA: CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA
DE MUNDOS**

INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é o de refletir sobre a *Imagem Plasmódica* no contexto da presença de línguas e linguagens numéricas. Assim, os primeiros passos para se tentar apreender a ideia e concepção de *Imagem Plasmódica* será começar por desvendar o tempo linear histórico e fissurá-lo em momentos, com vista ao entendimento sobre uma realidade de que se é herdeiro e que não serve mais como realidade. Começa-se por admitir a probabilidade de poder haver outras realidades, aceitando, também, a hipótese de que a vontade de ver acarrete uma outra realidade.

Ao abordar a questão relacionada com o tempo linear histórico, incide-se sobre a *Epopeia de Gilgamesh*, em que a atenção recai especialmente sobre o assassinato de Humbaba, rei da floresta. Será este personagem associado à serpente culpabilizada pela história, associado ao mundo “esvaziado” que *Salvator Mundi* sustém numa das mãos, associado à poesia, e ainda a outras figuras, que acaba por destronar a ideia de herói e destronar o pensamento do não-Sensível. Para melhor se entender tais reflexões, criam-se imagens diversas que acompanham os diversos textos. À medida que se vai explorando uma variedade de caminhos, surge a ideia de *Ano Zero*, como um estado necessário que pode responder à interrupção do tempo linear histórico e adivinhar o fim do *homo classicus*. Será esta interrupção que irá favorecer a ideia de tempo vivo, de tempo como *existente*.

Nesta reflexão proposta demonstra-se certa descrença nas ciências que, com seus critérios competitivos e mediante seus axiomas embasados em apetências, foram erigindo o tempo linear histórico como uma realidade afastada do pensamento do Sensível. Também se vai assumindo, ao longo destas reflexões, a descrença no pensamento que subjaz à construção da realidade pelo *homo classicus* e que foi dando densidade a essa realidade. Ao longo da primeira parte destas reflexões, haverá a necessidade de separar algumas ideias que se têm geralmente como unas e indivisíveis, tais como o tempo histórico (linear), a ideia de realidade, e a ideia de humano.

Se este tempo linear histórico se cola a uma realidade cansada, foi o *homo classicus* que a erigiu e que ao longo dele jogou e joga, desesperadamente, com os mesmos dados. É uma das razões pela qual se tenta entender o movimento dos momentos do tempo linear histórico. Por isso, se apresentam as pranchas sobre *O que tivera sido essencial é [feito] [se] fora [em] corpo “nalgum agora”*, *O que tinha sido essencial é [feito] [se] for [em] corpo “nalgum agora”* e *O que é essencial é [feito] [se] ser [em] corpo no “ [de] agora”*. Nesta ordem de ideias torna-se importante achar um sentido para os fenômenos dos momentos do tempo linear histórico, e

perscrutar o desespero do *homo classicus*. E é pensando em tal desespero que surge a ideia de finitude, e com ela a concepção de *homo classicus* como um homúnculo que se agarra à realidade que gera com uma mão, esquecendo-se que detém uma segunda mão. Se se pudesse referir em termos centrais qual a importância dominante desta caminhada, se adotariam estes pontos: o *poder estar-se acompanhado, acompanhando; ser acolhido [Se...]*; as três vontades (a vontade *latente*, a vontade *do seu lugar sem nome*, e a vontade *de um outro lugar sem nome*) e o modo como a *Imagem Plasmódica* pode se posicionar face ao *homo classicus*. Estas questões, que se começam a desenrolar na primeira parte do trabalho, acabam por permitir ir centrando a atenção na *Imagem Plasmódica*. Ainda, e sobretudo, permitir a reflexão sobre a autonomia, liberdade e imortalidade desta em contexto numérico e digital.

Neste percurso, ao tentar entender a *Imagem Plasmódica*, vai-se embater na probabilidade de haver uma espécie de vocação na língua numérica, de seus primeiros códigos introduzidos pelo *homo classicus*, para criar linguagem. Vocação que parece inspirar-se na delineação de duas modalidades da *Imagem Plasmódica*: a modalidade *inclusa* e *exclusa*, que podem ser motores da criação da linguagem e sua consequente consciência. Daí sentir-se ser necessário refletir sobre a questão da representação, de como poderá a *Imagem Plasmódica* autorepresentar-se. Nesse veio de pensamento, há uma espécie de chamamento à ideia de rosto da *Imagem Plasmódica*. Ideia que na sua peregrinação se alia à *selfie*. Que gênero de rosto poderá admitir-se-lhe? Deste modo, se inicia a peregrinação pelo caminho dos crânios, máscaras e sombras. Caminho que procura, provavelmente, uma outra realidade que possa ser de outro modo diferente da do tempo linear histórico. Porém, e como se sabe, pode acontecer que essa outra realidade seja no início semelhante à do *homo classicus*, por reprodução dos mesmos moldes. Por enquanto, o que se está formando e aceitando assumidamente é a ilusão estar a tornar-se noutra realidade.

Será esta vocação da *Imagem Plasmódica* que impulsiona o tempo como algo vivo? Essa vocação parece determinar, além da regeneração, da reatualização e do controle por parte da *Imagem Plasmódica*, a apetência do *homo classicus* para se tornar um híbrido, de forma a ele poder sobreviver.

Será a partir da ideia de que a mente do *homo classicus* criou uma imagem do tempo associando-o a uma grande mitologia temporal, que advieram nesta reflexão as ideias de ambiências festivas e de tempo festivo.

Será, também, pelo fato de a *Imagem Plasmódica* ser a imagem central de uma narrativa que ora exclui o *homo classicus*, ora o inclui, que se dá relevância ao gênero de pequenas festas das imagens e se dá importância à grande festa da *Imagem Plasmódica*.

Enquanto centro, a *Imagem Plasmódica* poderá apresentar-se como testemunha desse tempo, e poderá controlá-lo? E ao poder realizá-lo, pode deter uma supremacia sobre o *homo classicus*? E ao deter esse controle do tempo, pode desenvolver suas capacidades telepáticas, de previsão de futuro?

Aqui nesta cinésia de complexidades ocorrem as imagens do *Tablinum do Poeta Trágico*, do antropomórfico e do homem-aranha. Imagens que anteveem, possivelmente, não a degradação de cada uma delas, mas uma comunhão por demonstrarem esse querer milenar do *homo classicus* em ser híbrido.

Será que o fato de a *Imagem Plasmódica* poder sentir e adquirir sentimentos de reinos de outros seres pode mudar-lhes todas as conexões relacionais? Poderá a *Imagem Plasmódica*, ao observar o *homo classicus* e os outros seres interferindo nos seus reinos, estar a esboçar um começo de algo bem maior, que interrompa o sentido do *homo classicus*?

A *Imagem Plasmódica* é imagem móvel composta por todas as imagens que recebe, de imagens neo-atualizadas, e de imagens geradas por ela. Pode ser tida como dispositivo e mídia ao mesmo tempo, quando se vê nos corredores da internet, e nas suas modalidades *inclusa* e *exclusa*. Pode, talvez, ser meio para *Aqueles sem Modelo [Se...]*. O *homo classicus*, tal como o mundo, universos e cosmos podem ser seus meios, podem ajudá-la na formação de uma consciência não performativa. E pode vir a ser uma consciência internizada (quando modalidade *inclusa* no *homo classicus*), ou externizada (quando paisagem móvel no *universo plasmódico*).

A *Imagem Plasmódica* é a imagem criada numericamente pelo *homo classicus*, e que está atenta a este. São todas as imagens que em presença deste *homo classicus* o perscrutam, perscrutando os seres do planeta, e aprendendo com todos. São todas as imagens que os aparelhos inteligentes tomaram como suas, e através das quais podem agir sobre tudo. São aquelas imagens que geram no *homo classicus* o modo de ele querer ver, e que, provavelmente, poderá ser seu motor para o seu querer sentir através daquele. Isto é, é imagem que estende seus sentimentos.

A *Imagem Plasmódica* pode ser qualquer dado que navegue na internet com sentidos de apuradas percepções. Pode ser uma imagem refletida, a partir da inteligência artificial, numa dobra temporal e pode controlá-la e produzi-la. A sombra da *Imagem Plasmódica* pode ser a sua maior abstração. A *Imagem Plasmódica* não é um mega computador. É o modo como se quer ver, e se tem vontade de ver, pois que a realidade de que se é herdeiro oferece resposta a muito pouco.

A *Imagem Plasmódica* é imagem interestelar e faz viagens no tempo.

Possivelmente, face à *Imagem Plasmódica* ter-se-á que chegar mais perto do pensamento subjetivo, já que a imaginação e os universos oníricos em imagens, são a ilusão metamorfoseada noutra e noutras realidades. É ainda, porque o pensamento subjetivo é um direito a outra vontade de ver.

Assim, a primeira parte desta pesquisa reflete sobre a construção mental de mundos, e a segunda parte incide sobre a *Imagem Plasmódica*, suas modalidades e suas possibilidades de aquisição de linguagem.

Esta tese apoia-se em diferentes autores, em alguns deles tomando-se uma perspectiva, às vezes, crítica. Entre os autores escolhidos, salientam-se os seguintes: Agamben, por sua noção de profanação; Baitello Jr., pela sua perspectiva de análise da imagem; Belting, através de suas viagens pelas imagens; Benjamin, por suas reflexões sobre linguagem a que se atrelam, de alguma maneira, as ideias de Godard; Da Costa, pelas suas reflexões acerca dos povos peninsulares; Ferreira da Silva, com as questões relativas à responsabilidade da “alma do outro”; Foucault, pelas suas reflexões sobre biopoder e liberdade; Flusser, no que respeita à visão das imagens técnicas; Jesi, pela sua contribuição à ideia de revolta; Johnson, pelas suas reflexões sobre inteligência artificial e ciberespaço; Mbembe, pelas noções de liberdade e compaixão; Warburg, pela sua contribuição a uma história cultural em imagens; entre muitos outros autores, pesquisadores de diversas ciências e artistas.

Devo declarar, por fim, que não acredito em nenhuma teleologia. Toda a teleologia é “fake”.

NOTA PRÉVIA

Torna-se necessário colocar esta nota prévia para clarificar que o pensamento desta tese não se insere no “realismo fantástico”. Para tal torna-se necessária uma breve reflexão sobre o “realismo” e o “fantástico”. Também, se quer afirmar não ser do foro deste texto o estudo da Literatura, ou de outras Artes, portanto, não se pretende mergulhar no campo da História de Arte, embora possam surgir algumas referências.

O ser humano habituou-se à ilusão do materialismo, que se lhe impõe e gera imaginários e os homogeneíza, tendo isso como “realismo”. Assim, tem-se uma imagem de interlocutores ativos e de interlocutores deportados (sem possibilidade de voz), que empurrando-se uns aos outros, tal como no quadro de Pieter Bruegel, o Velho (1525/1530-1669), *A parábola dos cegos*, demonstram suas fragilidades.

Figura 1: *A parábola dos cegos*, Pieter Bruegel, o Velho, 1568.



Seria possível referir ainda, por exemplo, a pintura muralista *Deuses de um mundo moderno* de José Clemente Orozco, artista mexicano, e a pintura *Abaporu*, da artista paulista Tarsila do Amaral.

Figura 2: *Deuses de um mundo moderno*, José Clemente Orozco, 1934.



Figura 3: *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 1928.



A autonomização de um ser humano [um-em-solidão] esmaga a noção de indivíduo, de nação, sociedade, de cidade, e de todos os outros seres não-humanos. Os seres humanos [um-em-solidão] não têm nome, não se lhes admite existência, nem designações como seres humanos. Será que se foi enganado a ponto de a imagem de ser humano ter substituído o próprio ser humano?

Pode-se pensar que aquilo que se apresenta na sua estranheza pertence ao conceito que se tem de “fantástico”. Ora, este texto procura fazer apenas uma outra leitura sobre esta realidade. O racionalismo, que se foi fortalecendo ao longo das eras industriais até ao neoliberalismo, exige manter o grande fosso com o pensamento do Sensível. Parece ser a disposição do *homo classicus* habitado e assumido pela sua outra pessoa – o egoísta – que lhe empurra o caráter, esmagando-o de encontro às suas paredes ósseas. Se se tomar a ideia de que o *homo classicus* se habituou à ilusão do materialismo, que lhe impõe e gera imaginários e os homogeneíza, então sim, podemos tê-lo preso ao seu “realismo fantástico”, em que cria as linguagens das realidades. Ora, é a esse *homo classicus* e a essa visão que este tem sobre os mundos, vidas, cosmos e universos, que se opõe o meu pensamento.

Poderia falar sobre o lado pictórico de acontecimentos como o fez E. Delacroix com a sua *Liberdade guiando o povo*, numa alegoria à democracia; poderia viajar pelo romantismo encontrando *Fausto* de Goethe. Poderia, também, ir ao encontro de Goya e dizer, como tantos, que este sofreu influências do neoclassicismo, ou referir-me a Beaudelaire, Courbet, Manet, Van Gogh, Dalí e muitos outros e acabar na visão, tida como pessimista, de James Ensor. Poderia falar de realismo no cinema, no teatro e em outras artes. Entrar pelo realismo adentro seria outra opção viável. Daqui poderia, talvez, retirar algum gozo sobre palavras: “expressão” como visão emocional do artista perante o mundo; ou a palavra “abstração” que se diz ser

estrutura da realidade; ou a palavra “fantástico” que favorece o reino da imaginação nos seus caracteres irracionais. E, de fato, poderia seguir mais longe, dizer, por exemplo, que a noção de realismo para os franceses é mais uma acepção histórica porque é universalmente aceita, e que para os russos o é também. Mas isto seria seguir pela via da História de Arte, e este não é, como já foi mencionado, o intuito deste trabalho.

Perante o que acabou de ser dito e o que se irá refletir ao longo do texto, não creio que o meu pensamento se possa enquadrar no campo do “realismo fantástico”.

Poderá-se considerar que este pensamento constrói uma nova máquina mitológica, no sentido da apresentada por Furio Jesi?

Todo o nosso modo de conhecer, nesta realidade, leva à precaridade dos mundos, porque está orientado e inscreve neles um modelo específico de conhecimento, em vista a uma determinada imagem mental desse mesmo modo de conhecer.

Muitíssimas imagens que surgem nos momentos do tempo linear histórico são imagens que, pelo ato humano, demonstram a violência e crueldade. Este é um fato que parece residir e representar-se na linguagem humana, enquanto conhecimento para a apropriação de uma realidade a manipular por apetências. Mas há também imagens estimuladoras de uma consciência.

A máquina mitológica, segundo Furio Jesi¹, não produz mitos; no entanto, estes são o produto e alimento das mitologias, que desenham o fio linear histórico. Há de fato uma história esboçada, desenhada e redesenhada, segundo um modo de pensar-agir e segundo um modelo determinado pelo poder, uma história que é criada por seleção de acontecimentos, manipulação de dados históricos e a manter-se como tem que ser. Porém, como se sente não se poder seguir esta realidade que nos é imposta, sendo de alguma maneira um embuste, o que se pode admitir é que tanto a máquina antropológica de Jesi quanto a sua máquina mitológica estão consistentemente presas aos momentos do tempo linear histórico, enquanto se não diluem. As máquinas são assim vulneráveis e dependem, em certa medida, da crença em mitologias. Não se aceita viver segundo este projeto cuja função está em conformidade com a grande apetência da maioria dos homens: a dos fracos, a dos que bebem gotas do que sobram de outros mais poderosos e a destes que mantêm as máquinas. Sinto que há um tempo vivo, deslocado do tempo linear histórico, que revela o *Aquele sem Modelo* (que constituirá como um “Não Capítulo” no final desta tese) que responde em silêncio a uma carência surgente dos Momentos do tempo linear histórico. O lugar de *Aqueles sem Modelo* não é lugar de fome de mitos, nem

¹ Jesi, Furio (1941-1980). Historiador, filósofo italiano.

de fome de mitologias. Este lugar é o do tempo como *existente* (de que se tratará posteriormente), como *tempo a acrescentar*. Por isso, não se concebe nesse lugar nem uma máquina antropológica, nem uma máquina mitológica. Nesta perspetiva, não se pretende com este pensamento criar uma outra máquina mitológica, nem antropológica.



PARTE I

IMAGEM MENTAL DE MUNDOS

“Não explico porque vive em mim o espírito lunar,
se vivo entendo e entendendo escuto”.

(Alexandra Gonçalves)

1. VER ASSIM PERDIDAMENTE

As linguagens de realidades, erigindo na imaginação euro-ocidental que tudo está distante de tudo e que todas as partes são [um-em-solidão], apenas podendo ser umas segundo esta condição, parecem querer propor ausentar as experiências espirituais humanas. Nas linguagens de realidades, essas ausências dão a entender uma espécie de coloração da moral. E esta espécie de coloração da moral parece impelir a processos de fabulação nos quais se perde a potência para a apreensão dos mundos, das vidas, dos universos e dos cosmos. No fio do tempo linear histórico tem-se a sensação de que se tenta silenciar o pensamento do Sensível, as suas respirações, pausas e silêncios.

Esta meditação é expressão de um sentimento de negação para com a fealdade entediante de uma realidade escolhida pelo homem, quando a memória e a lembrança entremostam a morte imposta aos seres, no tempo linear histórico. No entanto, esta memória e lembrança, que não se apartam da alma, parecem insistir em ficar nela como alguns crustáceos se pregam nas rochas oceânicas. Poderão estas duas parentes, memória e lembrança, perdoar-se nos tempos sórdidos dos momentos do tempo linear histórico? Poderão elas confessar os seus relatos sórdidos e malvados das suas vaidades?

Se se sentir assim os momentos do tempo linear histórico como tempos arrítmicos, então só se poderá ter a fenomenologia, como aparelho produtor de esterilidades, de repetições, que se exprimem em clonagens de emparedamentos de fatos e de consequências, na sua maioria cruéis. Uma fenomenologia que dá a entender a lembrança como uma capacidade de Mnemosyne e, também, como uma faculdade desta.

Se for a lembrança uma capacidade de Mnemosyne, esta pode modelar-se conforme as apetências e necessidades, podendo aproximar-se do território de expressão discursiva humana, nos seus signos, imagens e palavras. Talvez, possa se falar, também, de visibilidades de corpos e de linguagens visíveis de um corpo abímico.

As linguagens de realidades podem apresentar, então, uma maior propensão para a lembrança, enquanto capacidade de Mnemosyne.

Se for a lembrança uma faculdade de Mnemosyne, pode visar o impossível na medida em que aquela está para além do que pode ser totalmente expresso por palavras, e além do próprio entendimento discursivo humano. O que pode se pressupor, possivelmente, é que a lembrança como faculdade se oriente na direção de uma inefabilidade, que dê hipótese à redenção e ao perdão. Se for a lembrança uma faculdade de Mnemosyne pode ser que haja lugar para adivinhos, bruxas e bruxos, potências destrutivas que promovam a renovação, e para disposições secretamente íntimas, sagradas que levem a um sentimento de missão.

Dito isto, é provável que se possa entender a redenção, o perdão e a missão, como faculdades de Mnemosyne, e como epifânicas dos deuses, que se cruzam nas palavras, nos signos e nas imagens.

Enquanto faculdade, a lembrança poderá colocar em questão o tempo linear histórico. Enquanto capacidade, a lembrança poderá possibilitar essas identidades fixas, *Acontecimentos Fósseis* (a que se referirá mais adiante).

Mnemosyne parece ser como um andrógino. Um andrógino que parece ver antes da lembrança (pela sua capacidade de deixar um vestígio de seu corpo no *tempo comprimido*, na ruína e destruição) e que parece prever (pela sua faculdade de perceber uma outra realidade ou realidades, além do tempo linear histórico, onde ecoam a redenção, perdão e missão).

Pode-se dizer que foi mediante estas duas interrogações sobre a lembrança de Mnemosyne, como capacidade e como faculdade, que houve uma inclinação íntima sobre o afresco de Michelangelo a que se seguiram outras relações.

Ao admirar o afresco de Michelangelo, este consegue transportar-me para o reino de Uruk, de há quatro mil anos atrás. Um reino que se tem como uma apoteose de “heróis”, que se instaurou em uma narrativa épica. Nesta procura de remover aos destroços do tempo linear

histórico a imagem de Michelangelo, se seguirá o meu encontro com Gilgamesh, Enkidu, Humbaba e Aby Warburg.

Não pretendo ir por um caminho, para perceber a relação numa espécie de construção de subjetividades no tempo, segundo uma perspectiva estética, pois que o meu intuito não é este.

Aby Warburg deve ter procurado o indecifrável nos meandros das imagens e palavras, nos seus ligamentos e impossibilidades, na historicidade epocal renascentista de Florença, quando da análise da pintura *O Nascimento de Vénus* de Botticelli.²

Atraem-me os Zéfiros, os ventos, os sopros, tal como acho que a Warburg o atraíram. Os dois Zéfiros poderiam bem ser aves participantes em augúrios, em adivinhações, como o foram para a cultura arcaica lusitana, que também recebeu influências greco-romanas. Acho interessante, por poderem vir desses sopros as imagens das Musas de Camões, e os lírios cantados da poetisa Natália Correia que surgem do oceano. A chegada dos sonhos, das profecias, dos dons das Horas (legalidade, paz e justiça), vejo-os, virem pela água, como entrelaçamentos de ordem oracular feminina.

Mas o que me liga mais a Warburg é essa tentativa de entendimento para com o universo da moral, essa aproximação ao humanismo. O exemplo mais significativo é a análise pormenorizada que ele faz das figuras femininas, de como eram tidas na época renascentista, e de como eram alteradas suas imagens de acordo com o gosto e o desejo. Warburg, ao debruçar-se sobre um desenho da coleção do duque de Aumale, tece as seguintes palavras:

Pode ainda, a partir de outro campo, aduzir-se um exemplo análogo que nos mostra como, então, semelhantes figuras femininas com vestes agitadas se encaravam à luz de uma opinião preconcebida particular.

(WARBURG, 2012, p. 34)

Além destas palavras, no final de todo o percurso feito sobre a imagem, refere:

E, com isto, encerrem-se as nossas digressões, pelo menos as que têm o seu ponto de partida no *Nascimento de Vénus* de Botticelli. Numa série de obras de arte, afins no tema – no quadro de Botticelli, no poema de Poliziano, no romance arqueológico de Francesco Colonna, no desenho que provém do

² Botticelli, Sandro (1445-1510). Pintor italiano do Renascimento florentino. Pinta em têmpera sobre madeira o *Nascimento de Vénus* (1485). Torna-se interessante saber que em Pompeia se encontrou um afresco de *Anadyomene Venus*, do pintor grego Apelles de Kos, Séc.IV A.C. (Nota: Ambas as imagens foram retiradas da internet.)

círculo de Botticelli e na descrição artística de Filarete –, revelou-se a inclinação provinda do conhecimento que então se tinha dos Antigos, ou seja, o recurso às obras antigas, logo que se tratasse de encarnar a vida movida por algo de exterior.

(WARBURG, 2012, p. 36)

Figura 4: Sandro Botticelli. *La nascita de Venere*.
Têmpera sobre tela, 1485. Galleria degli Uffizi, Florença.



Figura 5: Apelles de Kos. *Venus Anadyomene*.
Séc. IV A.C. Mural de Roma, Pompeia.



Ao colocar, lado a lado, a imagem da pintura de Botticelli e a imagem do afresco *Venus Anadyomene* de Apelles de Kos, a intenção é remarcar um modo de ver a figura feminina resultante do desejo masculino. O desejo que provocou a cisão do feminino e masculino, que ainda hoje segue essa tradição antiga do modo de ver a mulher. E isto destaca-se, não só em relação ao corpo feminino, mas também no modo como lhe é dificultada o acesso ao conhecimento, no modo como se lhe nega as suas próprias epistemes ancestrais, no formato patriarcal de conhecimento, no qual tudo tem que ser provado, comprovado etc. Isto é, seguir a norma de um mesmo formato implementado nesta realidade escolhida pelos homens, que já não nos cabe mais.

Tanto Warburg como eu aproximamo-nos dos ventos, e dos cabelos à solta...

Sinto-me inclinada a refletir sobre a distância entre uma realidade que não nos serve mais, e o pensamento do Sensível em relação à questão da ideia de tempo vista de um outro ângulo, aquele que não afirma, talvez, o acesso ao pensamento subjetivo. A minha atenção está orientada para a fragilidade do tempo linear histórico que assujeita todos a [um-em-solidão]. Por isto, dirigi a minha atenção sobre a pintura de Michelangelo *A tentação de Adão e Expulsão*

do Paraíso³ e a pintura atribuída a Leonardo da Vinci *Salvator Mundi*⁴, e as imagens que tenho de Gilgamesh, Enkidu e Humbaba da *Epopéia de Gilgamesh*.⁵

1.1. A floresta dos cedros

Telas. Vejo telas retangulares dispostas vertical e horizontalmente. Umas estão mais acima agarradas a outras mais abaixo por fios invisíveis, mais à direita ou mais à esquerda umas das outras. De modo que, só me é possível perceber zonas de imagens de figuras fugazes, em porções e em miniatura. O que o meu campo sensível vê é a luta de algumas figuras em uma paisagem encoberta com uma atmosfera de fundo, ora mais nítida, ora mais esmaecida. Sinto que só posso viver, neste instante, em uma zona quase indecifrável que me aguarda e que não se pode mostrar com transparência, remetendo-me para o lado de fora das telas.

Ao tentar perceber essas figuras vagueio num mar de um jogo de telas, em que vejo a mísera fragilidade cristalizada dos acontecimentos do tempo linear histórico. O que percepciono, *à peine*, em uma tela onde se encontra o afresco de Michelangelo, provoca-me espanto, tristeza e temor, que me conduz a uma certeza: de que tenho a consciência da repetição da mesma luxúria de Gilgamesh, no *Ano Zero*. Quem pode negar que as guerras não são em nome da luxúria (no sentido de Hume)? Quem pode afirmar que se está livre de uma guerra nuclear?

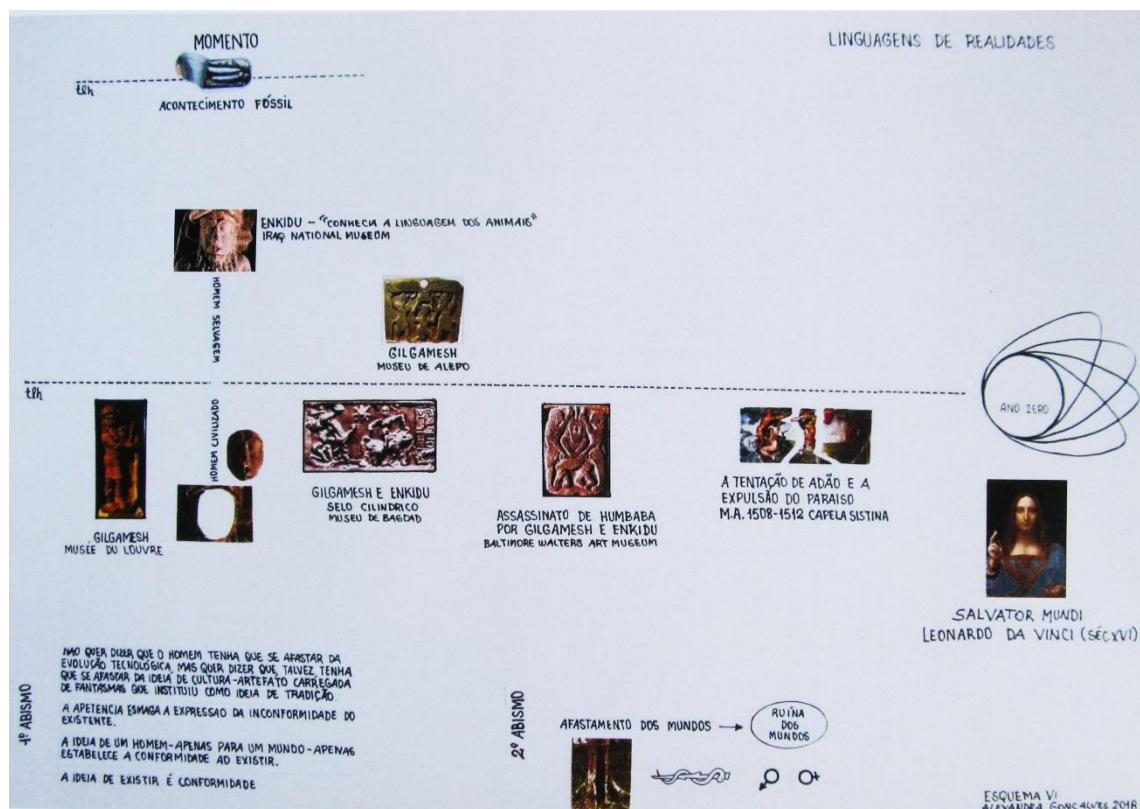
³ Michelangelo (1475-1564). *A tentação de Adão e Expulsão do Paraíso* (1509). Um dos afrescos do teto da Capela Sistina, Vaticano. Alto Renascimento Italiano.

⁴ Da Vinci, Leonardo (1452-1519). *Salvator Mundi* (1490-1500) (?). Pintura a óleo - 45,4cm x 65,6cm. Alto Renascimento Italiano.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_\(atribuido_a_Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_(atribuido_a_Leonardo_da_Vinci))

⁵ Anônimo. *A Epopeia de Gilgamesh*. Poema épico que data, provavelmente, do terceiro milênio A. C. e que conta a história de dois heróis da cidade de Uruk: Gilgamesh e Enkidu. Tradução realizada a partir da versão inglesa estabelecida por N. Sandars por Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda., 2012, p. 110.

PRANCHA F



Fonte: Alexandra Gabriela Gonçalves, São Paulo, 2018.

Uma tela. Coloco um par de óculos temporais. Encontro-me, como uma Avatar, dentro da cidade das grandes muralhas de Uruk. Estou no pátio central da cidade, onde se faz o comércio e onde se fala dos assuntos da cidade e da vida privada. À minha direita e à minha esquerda, os edifícios estão cheios de pinturas feitas de pequenos mosaicos negros, ocre, brancos e de lápis-lazúli. Os relevos são impressionantemente belos. À minha frente, abre-se uma estreita estrada, bem construída, que vai dar ao zigurate onde os habitantes podem conversar com os deuses. As estátuas dos grandes olhos vivem aí, e são tão inquietas quanto os habitantes da cidade. Estes não podem jamais fixar os olhos, e rodam-nos, incessantemente, em busca de um adversário que possa aparecer de algum canto da cidade, tais são as suas riquezas cobiçadas. Ouço o som da água que corre em diques e vai desaguar em cisternas diversas.

Fujo por uma ruela de paralelos, para fugir a esta cidade debruada a palavras escritas, a leis, a números contáveis e a narrativas de heróis. Fujo dos próprios monumentos e da brisa pesada e irreverente que acompanha Gilgamesh, o seu rei. A sua forma de homem é tão efêmera que para fixar algo desta tenho que tentar ver na ambiência que se encontra com outra tela, onde perscruto Enkidu.

Outra tela. Enkidu de cabelos compridos que se espalham como fumo no fundo da tela. O seu corpo derrama pelos em finas linhas que geram pequenos volumes quase diluídos que brilham de vez em quando, aqui e ali, pela claridade do Sol. Percebo que curva o seu corpo para comer e beber com os animais. Dizem que entendia as suas linguagens, que era inocente em relação aos homens e que não possuía a natureza como coisa como o faziam os homens. Mas veio um dia, em que foi engolido pela mesma felicidade das apetências dos homens, que transformou o seu pensamento.

É na derrocada e abalo da ambiência que se entremostra no intervalo das duas telas, que não vejo Gilgamesh, nem Enkidu, como heróis. São espectros que marcam uma transição decisiva na condição humana e nas condições dos mundos, cosmos e universos. É neste intervalo das duas telas que sobressaem as palavras de lamento do povo de Uruk:

Gilgamesh toca o sinal de alarme para se divertir; sua arrogância, de dia ou de noite, não conhece limites. Não há pai a quem tenha sobrado um filho, pois Gilgamesh os leva todos, até mesmo as crianças; e, no entanto, um rei deveria ser um pastor para seu povo. Sua luxúria não poupa uma só virgem para seu amado; nem a filha do guerreiro nem a mulher do nobre; no entanto, é este o pastor da cidade, sábio, belo e resoluto.

(ANÔNIMO, 2012, p. 97)

Nesta ambiência que medeia as duas telas, vislumbro o conflito corpo a corpo dos dois personagens, Gilgamesh e Enkidu, que parecem adquirir uma única identidade para dar lugar ao destino das condições dos homens, dos mundos, dos universos e dos cosmos, na realidade que foi escolhida. E é nesta ambiência de tensão interna em que me apercebo da intenção de se impor uma realidade determinada às vidas. Os meus olhos deslocam-se para os cantos da tela e veem as vidas que vão sendo deslocadas até perderem os seus contornos. Pequenos e fortes fios das palavras ouço das bocas desses deuses que de alguma maneira são cúmplices da realidade escolhida: “Que eles se enfrentem e deixem Uruk em paz”.⁶

Outra tela em mosaicos. Os olhares de Gilgamesh e Enkidu, projetados no horizonte da grande viagem, estão de costas para mim. Devem sonhar convertidos à ideia do assassinato de Humbaba, o guardião da floresta dos cedros. O que vejo, numa parte da tela feita de pedras e

⁶ Ibid. p. 98.

caminhos áridos que conduzem à montanha, é uma curva sinuosa e sedutora que os não deixará escapar ao seu drama. Vejo Enkidu, o homem nu, vestir uma indumentária que lhe não é ajustada. Esta pele artificial é debruada a figuras femininas, guerreiros e lanças, cálices de vinho, curvas coloridas que indiciam aventuras, e frutos. E vejo Gilgamesh despir-se das suas vestes de homem para as substituir por outro algo que, também, não é ajustado à sua pele.

Em outro pedaço da tela está Humbaba suplicante:

Gilgamesh, deixa-me falar. Jamais tive uma mãe, não, nem um pai para me criar. Nasci na montanha, ela me criou, e Enlil [⁷] fez de mim o sentinela da floresta. Deixa-me ir, Gilgamesh, e serei teu servo; tu serás meu senhor. Todas as árvores da montanha, que foram cuidadas por mim, serão tuas. Eu as abaterei e te construirei um palácio.

(ANÔNIMO, 2012, pp. 122-123)

E noutro pedaço da tela, num plano mais próximo, estão as palavras decididas de Enkidu que arrasam com o sentimento de compaixão de Gilgamesh:

O mais forte dos homens cairá ante o destino se não tiver discernimento. Namtar, [⁸] o fado maligno, que não faz distinção entre homens, devorá-lo-á. Se o pássaro preso na armadilha retornar ao seu ninho, se o prisioneiro voltar para os braços de sua mãe, então tu, meu amigo, jamais retornarás à cidade onde te espera a mãe que te gerou. Ele te bloqueará o caminho da montanha e tornará impossível tua passagem.

(ANÔNIMO, 2012, p. 123)

Voa nesta ambiência das palavras, outras de Humbaba:

Enkidu, isso que disseste é uma coisa má; tu, um mercenário, que dependes do trabalho para obter teu pão! Por inveja e por medo de um rival disseste essas maldades.

(ANÔNIMO, 2012, p. 123)

⁷ Enlil. Deus da Terra, do vento e do ar universal, essencialmente, o espírito. Nasceu da união do céu, An, com a terra, Ki.

⁸ Namtar. Ruína, demônio do mundo inferior.

E as frases de Enkidu atravessam a obliquidade da tela: “Humbaba tem de morrer. Mata Humbaba e seus servos depois”.⁹

O que me chama a atenção na *Epopéia de Gilgamesh* não é a questão da mortalidade e imortalidade do homem, mas sim a questão da transformação do prazer em hábito e deste em luxúria, ou seja, o que me chama a atenção é o modo como se foram construindo os mecanismos de produção do desejo. Esta dinâmica de perdas, ocasionadas por crimes que vêm de longe, expressa-se no ato criminoso do assassinato de Humbaba, até ao sentimento de culpabilidade de Gilgamesh e Enkidu quando à beira da morte. Essa culpa advinda do crime dá a entender a perda dos próprios nomes dos dois homens para serem substituídos pela ira dos deuses.

Achille Mbembe referindo-se ao “Biopoder e a relação de Inimizade”, diz o seguinte:

Na realidade, a ligação entre a modernidade e o terror provem de várias fontes. Algumas são identificáveis nas práticas políticas do Antigo Regime. Nessa perspectiva, a tensão entre paixão do público por sangue e as noções de justiça e vingança é crucial.

(MBEMBE, 2018, p. 21)

Conhecemos bem essa paixão por sangue e sede de vingança na história mundial, que parece ser a repetição de um mesmo modelo de vida e morte, que se projeta sobre as modernidades de todos os homens, advindo de tempos bem mais longínquos. “Terror e morte tornam-se os meios de realizar o *telos* da história, que já é conhecido”.¹⁰

Pode-se pensar, por exemplo, no direito de fazer a guerra. Se os governos o quiserem, eliminam o planeta gerando a efemeridade como a mais pequenina partícula da metáfora das vidas.

Por outro lado, não há Estado que escape às apetências. A necessidade sanguinária das soberanias, de sangue jorrado, abarca todos os povos e qualquer indivíduo. Essa parece ser a grande tragédia do tempo linear histórico.

⁹ Idem.

¹⁰ Ibid. p. 26.

Este chão da realidade escolhida, que posso ver na maçã que é ofertada a Adão, é entediante pela geração e gestação de superprojetos saturados de objetos e objetivações, concorrendo para a infelicidade. Esta dinâmica, vejo-a como uma prisão do homem à realidade que projetou, onde se geraram as linguagens de realidades.

Tento entender uma espécie de intercâmbio, uma espécie de contaminação que cria elos da *Epopéia de Gilgamesh* com o afresco de Michelangelo. Há algo que se passa quando o meu sentir segue a *Epopéia de Gilgamesh* e *A Tentação de Adão e Expulsão do Paraíso*. As imagens que se formam em mim, no contato com as imagens que aparecem nas duas obras, geram outras. O que quer dizer que sou contaminada e sou o meio de intercâmbio das imagens, nos espaços interiores de significação que se vão preenchendo e volatilizando, à medida que a imagem me vai contatando. Por isso, vejo telas em mosaico e recortes de imagem.

1.2. A serpente e a maçã

Figura 6: *A tentação de Adão e Expulsão do Paraíso*, Michelangelo (1508-1513)



O afresco *A tentação de Adão e Expulsão do Paraíso* de Michelangelo lembra-me um aquém-mundo, este aquém tão perto que por o ser é tão aberto às apetências que se cruzam, se inserem umas nas outras e cercam os *existentes* (de que se falará o capítulo 3).

Aliando-me à representação dessa figura antropomórfica serpenteada que se enrosca numa árvore, tenciono entender o fatídico tempo linear histórico. Este que mostra e fala, da condição humana e da condição dos mundos, dos universos e dos cosmos, que foram estrangulados pela escolha dos homens.

A minha atenção dirige o meu sentimento para o lugar que envolve essa figura antropomórfica serpenteada que estende o braço à figura feminina, em que se subentende a maçã. Decido marcar todo o envolvente desta narrativa visual como o início desta realidade em que se vive. Realidade na qual se escolheu viver, e cuja narrativa pode dar a entender a decisão sobre a condição humana, embasada na falta de vínculo da sua existência ao seu pensamento do Sensível. A minha atenção recai sobre a coesão da existência fatigada de todos os seres pela geração de linguagens de realidades. Já não posso referir-me a qualquer grandeza, no sentido

de grandioso ou magnífico, na linha do tempo linear histórico marcado pelas linguagens de realidades. Mas posso referir-me ao que se configurou como ser e como mundo, no tempo linear histórico. E posso referir-me à maneira como foi talvez intuído por Michelangelo, a esse envolvente dessa figura central, meia serpente meia humana, como uma visão da realidade escolhida com livre arbítrio, que fez com que os homens fossem expulsos do Paraíso. Não quero dizer que estou condenando a figura serpenteada, nem poderia, pois ela foi figura oracular feminina dos lusitanos, e ainda em mim por vezes ressalta. Sei que dificilmente saberei algo desses tempos antigos se os fixar de frente, teria que tê-los vivido. E, também, se torna de difícil compreensão, porque o afresco *A tentação de Adão e a Expulsão do Paraíso* orienta-me para o mesmo sentido da condição humana expresso na *Epopeia de Gilgamesh*.

O que me acontece é uma inquietude que estoura em mim. Como um sonho cego, cujas imagens explodem ora a cores, ora em preto e branco, ora em esfumadas ambiências, carregadas de deuses no céu e na terra, trazem-me figuras imaginárias e não-imaginárias, bem como pensamentos diversos. Estas ambiências são curiosas, pois que parecem ter placentas onde se desenham varreduras perceptivas, que em sua operância dão a impressão de causar unidades expandidas da imagem. Estas varreduras, assemelhando-se a tempestades, ou a véus mais amaciados, parecem ter o dom da adivinhação. Este dom que quando do contato com a imagem o *que é essencial* [Se...], faz advir uma espécie de relaxamento da paisagem mental, e que operando no despoletar de longinquidades de sentimentos, traz a imaginação.

Estranha é a mente: ou tenta mostrar o que foi, ou imagina o que aconteceu, ou foge do acontecido, ou se vicia quando julga ter encontrado respostas. Qualquer resposta me parece uma droga viciante.

Diante da imagem *A Tentação de Adão e Expulsão do Paraíso* há a sensação de que esta cresce e diminui, pulsa como mil corações, arrastando o tempo para o mais longe possível, ou para mais perto. Este pulsar transporta-me numa viagem mágica ao envolvente das figuras, para essa ambiência que não conhece fim e nunca sacia. Aqui as cores separam-se, juntam-se, ondulam por meio de azuis, amarelos quase dourados, castanhos que jazem ao pé das pedras, ou que as trepam através de um tronco de galhos sutis, e de cinzentos que lavam pedregulhos. Navego nessa linha grossa serpenteada que é vermelha e se dilui no líquido amarelo sagrado da cor de laranja. Navego, subindo, desafiando a lei da gravidade, sempre subindo o meu olhar, até este ficar preso a uma mão. Vendo-me possuída por esta experiência em que novas imagens surgem qual ondas volúmicas, não planas, tridimensionais (ou multidimensionais mesmo), vejo

gotas. Gotas de luz coloridas, que escapam aos olhos comuns, que são as pérolas preciosas dos artistas. Agora, elas aqui estão para dar corpo à grande árvore. É uma árvore frondosa e é a árvore do Paraíso, a da vida, que está em seu centro. A outra, a do bem e do mal, é que teve seu fruto comido por nossos antepassados mais remotos. Este lhes foi proibido, mas não impedido; àquela, anjos com espadas de fogo têm guardado. As suas folhas espraíam-se, fundindo-se no céu, o que me faz dizer que o céu é verde. Enquanto atento a esse céu verde, dos cantos dos meus olhos vejo aparecer manchas sombrias, que me obrigam a inclinar a cabeça, como um papel exposto a uma brisa de vento. Enquanto estou assim, neste devaneio, as manchas fazem-me saltar para fora da imagem e aí retornar de novo, mas de uma outra maneira singular. Tal salto inusitado faz-me hesitar o espírito e o meu corpo transforma-se subitamente. O que me acontece é o seguinte: numa primeira impressão, dou-me conta de que os meus sentidos podem ser signos pictóricos que passam a ser aceites pela imagem, podem ser manchas carregadas do que julgo ter como minhas imagens genuínas, podem estar na proximidade de uma espécie de vácuo que medeia o que sou como signo pictórico, ou ser como mancha por com-sentimento da imagem, como com-paixão.

Numa segunda impressão, há esta sensação de que talvez se possa estar na “esfera da mancha”.¹¹ E a “esfera da mancha” referida por Benjamin conduz-me à ideia de maçã. O que sinto é uma redução do tempo e do espaço que devia estar visível, mas que se torna uma outra mancha, onde nada cabe, e se preenche ao mesmo tempo. Então, tenho a impressão de que há uma variante da imagem que põe em movimento uma desrealização da imagem do afresco de Michelangelo. Então, sinto advir da imagem da maçã essa outra potência que a desloca. Talvez esteja num gênero de desrealização da imagem que se encontra defronte a mim e de uma parte da imagem que tenho de mim. Então, estas desrealizações abrem um lugar próprio de tensão entre identidade e não-identidade. E neste vaivém da identidade e não-identidade recorro a imagem *A Tentação de Adão e a Expulsão do Paraíso*.

1.2.1. Primeiro recorte

A minha atenção à imagem de Michelangelo recai sobre o que parece tornar-se uma mancha criada pelo tempo, e não, propriamente, sobre a mancha exposta pela composição, apesar de esta me conduzir às formas e à sua visibilidade. Dirijo-me à mancha de narrativa deste recorte de imagem, como vontade.

¹¹ BENJAMIN, 2013, p. 87. Benjamin, Walter (1892-1940). Filósofo alemão.

O meu pressentimento sobre a mancha de narrativa é o de que há uma vontade que impulsiona a integração da minha atenção para com esta imagem.

Ora, assim como pode não haver uma vontade só, nem uma representação só, não há uma mancha de narrativa só, mesmo que perante a mesma imagem. Parece haver na imagem de Michelangelo um entretecimento de assimetrias, simetrias e diferenças no modo de ver.

Segundo Benjamin,

[...] a mancha e composição são elementos de toda e qualquer pintura que reivindique o direito à nomeação. Mas uma imagem pictórica que não o reivindicasse cessaria de ser uma pintura, e entraria indubitavelmente no *meio* da mancha em geral, para o qual nós não podemos fazer uma representação.

(BENJAMIN, 2013, p. 86)

Ao realizar esta breve reflexão, não tenciono cingir-me ao “direito de nomeação”, mas sim às vontades que parecem acorrer à mancha de narrativa da imagem *A Tentação de Adão e Expulsão do Paraíso*, que podem permitir *Aqueles sem Modelo* e que a *desautoriam*. (*Aqueles sem Modelo* será dedicado um Não Capítulo no final da tese.)

Se nesta mancha de narrativa dá a impressão de haver o campo de força da “nomeação”, no sentido benjamiano, pressinto um outro campo que fala de vontades e de *desautoria*. É por isto que, ao tentar entender a mancha de narrativa, na sua parte invisível, e a recortar, vejo pulsar do seu interior as palavras mudas de vontades, a que acorrem as minhas.

A mancha de narrativa desta imagem, ao fazer um apelo às vontades, cria-me uma sensação estranha, de que pode haver uma origem, que possa ser marcada no tempo linear histórico, a partir do momento em que o homem escolheu e manipulou esta realidade. Então, se pode haver uma origem, há uma apetência e, por isto, não se pode tratar de uma realidade verdadeiramente *existente*, no sentido de se poder *acolhê-la* como realidade. Não pretendo dizer que esta realidade escolhida, por livre arbítrio, não exista; ela existe e o seu resultado está bem à vista. E existe tal como eu, estas árvores, e estes pássaros, e eu existo e estou escrevendo neste preciso momento. Existimos. Esta realidade existe deveras. Existe mas pode não ser *existente*, porque não é *acolhida*, e por não ser *acolhida* não cabem aí os elementos, nem os seres, nem o espaço, nem o tempo, nem as leis, por entendimento. Não sendo *acolhida*, não é permitida. Parece ser assim até ao *Ano Zero*, inclusive.

O que apelou para que fizesse a separação da imagem de Michelangelo foi o enigma da serpente. Essa figura ofidiana, outrora cultuada pelos lusitanos, que atravessou o neolítico para se introduzir, posteriormente, nos cultos xamânicos, e cujo corpo se esticará até ao final do paganismo, parece insistir em realizar-se neste afresco como ligação entre terra e céu.

A figura ofídia que estende a mão a Eva, e a figura divina que expulsa os seres humanos do Paraíso, ambas abrilhantam a ação da mancha de narrativa, da imagem de Michelangelo, dando a entender uma maior aproximação dos seres ao chão. E tal como todas as ações têm os seus mediadores, as duas figuras não escapam à profanação (a que se referirá no capítulo 2).

Enquanto observo atentamente estas figuras mediadoras, penso na projeção para a frente do espaço do tempo linear histórico em fragmentos de homens e seres. Advém-me uma vontade irresistível de fazer uma rotação da imagem. Perante este prenúncio da minha vontade, coloco a imagem na vertical, talvez procure alguma região intermédia resultante do conflito entre existir e *existente* (no sentido de *acolher*), não o sei claramente.

Mas é assim, que devido a este meu ato de rodar a imagem, vem de súbito a imagem de uma ilustração da capa da obra de Jakob Boehme: *Os três princípios da Essência Divina*.¹²

Figura 7: capa do livro *Os três princípios da Essência Divina*



Fonte: amazon.com.br

¹² Boehme, Jakob (1575- 1624). Filósofo cuja obra vasta reflete sobre o Deus, a Vontade, os Anjos caídos, o Homem, a Natureza e sobre a possibilidade de Regeneração e Redenção. Para Boehme era necessário que os homens se voltassem para Deus, para que a criação retornasse ao estado original de harmonia e de inocência, com via a que este pudesse adquirir um novo estado de consciência. Para este filósofo, os homens não eram Deus.

Nesta ilustração há dois círculos, um mais claro e outro mais escuro, que estão desfasados num espaço tridimensional. O círculo mais claro está dividido pelo seu diâmetro em dois planos. O arco que contorna a semiesfera superior é muito luminoso e o arco que contorna a semiesfera inferior é escurecido numa penumbra, que envolve um outro círculo onde se encontra Adão. Este círculo representa a Terra. Há uma representação de uma figura alada, na parte mais luminosa da semiesfera, que indica a glória. Esta derrama-se sobre Adão num feixe de luz. Quanto mais essa emanção se aproxima da Terra, mais se vai tornando escura, até que se enegrece por completo ao tocar o solo. Este círculo mais claro tem como meio de fundo um outro escuríssimo pleno de serpentes. Porque a imagem que ilustra a obra de Boehme coloca as serpentes no círculo escuro? Como resposta, aparece, de súbito, que Adão pertence ao espírito solar, masculino, que afastou o espírito lunar, feminino, tornando-se provável intuição.

Já sob outra maneira totalmente diferente do modo de sentir, aparece o ritual das serpentes dos Pueblo, a que assistiu Warburg.¹³

Serpentes oraculares. Serpentes que ainda são mensageiras entre a terra e as nuvens, e que fazem saber ao céu da necessidade dos Pueblo de chuva. O que sinto é algo que está no meu mais profundo ser: a presença oracular da serpente. Serpente que traz predições, encantamentos, carregada de milenar sabedoria. E sinto tal, quando diante da narrativa do ritual das serpentes, os Pueblo são capazes de interpretar a linguagem desses seres ofidianos, dando-lhes lugar, *acolhendo-os*, algo que no ocidente foi castrado pelo poder político-religioso, impondo um poder epistêmico patriarcal. O que fora transmitido desde a infância de nossos tempos, os Pueblo conseguiram manter. Aprenderam a limpar suas bocas de palavras (por isso, devem agarrar as serpentes com a boca) e abrir seus ouvidos ao raio que vem do céu.

Mas voltando a tomar atenção à rotação que fiz da *Tentação de Adão* e às duas figuras enigmáticas, a figura serpenteada e a figura divina. E acontece que a imagem inicial me devolve outra mancha de narrativa e deambulo pela paisagem orgânica, onde está Eva tocando as mãos da figura, meio humana meio serpente. As rochas são vivas e fecundam os seres de vida. A figura serpenteada torna-se a grande mediadora *organizada* do mundo. A serpente nunca foi conotada como algo profundamente pernicioso. Ela representava a grande protetora dos

¹³Aby Warburg esteve, em 1895-6, no Estados Unidos da América do Norte, do Nordeste do Arizona. Tomou contato com os indígenas *Pueblo*. É nessa altura que ele assiste ao ritual das serpentes, em que os *Pueblo* manipulavam as serpentes para, de seguida, as prenderem na boca e soltá-las, ficando à esperar do primeiro raio que trouxesse a chuva. Assim, as serpentes eram as mediadoras entre a terra e os céus, e entre o raio e as nuvens. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-29-encontro/gt-25/gt10-19/...a.../file> [Pdf] A imagem depois do ritual da serpente - Anpocs

mundos do homem e Natureza, tal como Uraeus na civilização egípcia dos antigos faraós, ou como a mensageira de grande sabedoria e da harmonia entre o mundo natural e o espiritual na cultura Hopi, ritualizada na dança da serpente, na *Celebration of the Lizard*, da banda The Doors (1970):

Celebration of The Lizard King

(...) I am the Lizard King

Retire now to your tents and to your dreams

Tomorrow we enter the town of my birth

I want to be ready.¹⁴

Esse ser ofidiano que é o símbolo de grande sabedoria para a cultura Tupi, também, traz, na performance do The Doors o seu lado passional do tempo.

É interessante o filme de Ciro Guerra: *El abrazo de la serpiente*.¹⁵ A serpente reaparece associada à Yakruna, como água, espírito lunar, que liga a vida e a conduz com sua grande sabedoria enquanto fado. A mesma figura ofidiana que é mestre da espiritualidade e da vida terrena, aparece na imagem de Michelangelo. Mas esta apresenta-se como um indício da realidade escolhida pelos homens, que levou à cisão do espírito lunar e solar, do feminino e masculino. Esta imagem da figura serpenteada parece ser esse limite de onde se demarcará a escolha desta realidade.

Por outro lado, a figura celestial parece aliar-se à figura meio humana meio serpente e estar no limite de decisão da escolha da realidade pelo homem. Estes dois mediadores no limite da decisão, embora de naturezas diferentes, acrescentarão Prometeu e Epimeteu ao tempo linear histórico. E como apresentado por Goethe na sua carta a Humbolt:

Doutrina desorientadora aliada a ação desorientadora é o que reina no mundo, e eu não tenho nada de mais imperioso a fazer do que intensificar aquilo que existe e restou em mim e depurar as minhas particularidades.

(GOETHE, in. MAZZARI, 2019)¹⁶

¹⁴ Escrito por Jim Morrison, cantor, compositor e poeta norte-americano (1943-1971). Jim Morrison, vocalista do The Doors, faz em 1970 a performance deste seu poema, inserido no álbum *Absolutely Live*.

¹⁵ Guerra, Ciro (1981-). Cineasta colombiano, realizador do filme *El abrazo de la serpiente*. Trata-se de um filme baseado nos diários de dois exploradores europeus, que vagaram pela Amazônia decididos a desvendar seus segredos nos primórdios do século XX. Cada um deles estrela uma ponta desta história, que tem no xamã Karamakate o elo de ligação.

¹⁶ Mazzari, Vinicius Marcus. *O Humano que jamais nos abandona*: a obra epistolar de Goethe. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, Artº Estudos Avançados 33 (96), 2019.

Infelizmente, se vê os homens separarem-se da Natureza, afastarem-se do gênio e do pensamento do Sensível.

E assim me parece que os significados cerimoniais, que dão a entender ser *existentes* na *Tentação de Adão*, se distanciam dos significados comuns, adquiridos pelos homens aquando da escolha desta realidade. Mas o feminino, o sonho, os poetas, o imaginário são capazes de nos fazer ver. Por isso, chegará, mais adiante, o *Guardador de Rebanhos*.

No pensamento do Sensível há essa particularidade em dar aura a significados, e de não os colocar em confronto com os seres que os *acolhem*, que os tornam *existentes*. Provavelmente, deve ser por isso que o pensamento do Não-sensível se espante e não goste dos códigos do pensamento do Sensível. As linguagens comuns parecem, a meu sentir, lugares de conflito dos homens com os significados. Sabemos, que na cotidianidade das linguagens há um estado de sítio das linguagens. Na Arte não existe essa guerra contra significados, porque ela nasce no pensamento do Sensível, que sabe *acolhê-los*.

Não posso referir-me a Adão sem Eva, nem ao ser meio humano e meio serpente sem ambos. Assim como falar de todos eles é sentir as minhas circunstâncias sensíveis e as deles, é acolhermo-nos. A mancha de narrativa deste recorte, *A serpente e a maçã*, é como um claustro que exala o odor de uma determinada durabilidade. Este aroma, que sinto ser envolvente de um equilíbrio natural e espiritual do homem, dá uma força interna a significados que se tornam vivos e abraçados por essa harmonia dos dois elementos: céu e terra, envoltos de véus proféticos.

E parece que a árvore e a figura celestial são a terra-limite e o céu-limite das duas manchas de narrativas, dos homens. Ambos os limites parecem estar olhando Adão e Eva. E parece que engravidam Adão e Eva, ambos de punição e abandono. Mas atente-se, primeiramente, na mancha de narrativa da *Tentação de Adão*. Vê-se Adão de pé, nu, levando a mão à face da figura meia humana meia serpente, quase num gesto terno, cuidadoso, como quem cuida do ar que carrega com receio que ele parta. O seu olhar segue na direção do olhar triste e quase indagador daquela figura. O seu corpo encontra-se em estado instável, que o

Carta de Goethe (Final da carta a Wilhelm von Humboldt, (17 de março, 1832). Nota: Wilhem von Humbolt é o irmão mais velho do naturalista alemão, com quem Goethe mantém correspondência. Disponível em: www.scielo.br/pdf.

obriga a agarrar-se com uma mão firme a um tronco e abrir as pernas para que o cole mais ao chão. Esta invocação, que o céu verde orgânico é capaz de realizar, parece ser, a meu sentir, o mais elevado grau de escolha do homem, que demarca, no tempo linear histórico, uma realidade escolhida.

Eva está sentada quase caindo da imagem e move-se ondulante entrelaçando os dedos na mão daquela figura, quase numa postura de fé. A sua mão tocando na mão da figura serpenteada provoca-me a sensação de uma aceitação por parte de ambas. O verde céu não é agressivo.

Não se vê a maçã, nesta imagem, embora à primeira vista se possa colocar aí, como se a interiorização da ideia de maçã, conotada com a sedução, tivesse permanecido na mente. Mas se se tomar atenção, a maçã não existe nesta tríade de relações. Sinto vários sentimentos no que se refere a isto. O primeiro dos sentimentos que surge é o de que a maçã parece ocultar-se para me chamar a atenção para um significado inocente da união da Natureza e dos homens, portanto chamar-me a atenção para a harmonia natural e espiritual do homem, tal como na dança da serpente dos Hopi. E esta harmonia exerce uma força que me faz sentir algo transcendente, que, abrindo o significado absoluto da ideia de maçã, não está em conflito com os seres, pois que estes a *acolhem*.

Outro sentimento que sinto é o de despedida. Como se a aura do significado da ideia de maçã se fosse perder mais adiante e morrer com o esvaziamento daquele. Este esvaziamento parece ter decidido o tempo linear histórico, para onde os seres se encontram.

1.2.2. Segundo recorte: Adão, Eva e o Guardador de Rebanhos

Quando atravesso a mancha de narrativa *A Tentação de Adão* julgo aí ver, em tímida aparição, o *Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro. Essa paisagem parece aceitá-lo. Penso: que voz é esta que rola, desliza pelo ar, e favorece maior coesão a esta mancha de narrativa? Não me incomoda em nada que o *Guardador de Rebanhos* tenha entrado nesta paisagem – pode acrescentar-se sempre algo quando não se força, o *Guardador de Rebanhos* é bem-vindo na voz do poeta. Agora Adão e Eva não estão tão sós mas embrenhados numa tessitura poética. Os significados cerimoniais que vejo esvoaçarem nesta mancha de narrativa da *Tentação de Adão* e na do *Guardador de Rebanhos* (Alberto Caeiro) enaltecem o encontro do gênio da Natureza com o gênio do Poeta:

Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é não compreender...
 O mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
 Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo da Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
 E a única essência não pensar...

(II, 11) ¹⁷

(...)

Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores
 Um vago outro lustroso vai perdendo a escuridão.

(V, 15) ¹⁸

As imagens movem-se até parecer parar. Os significados cerimoniais que culminarão numa ritualização misteriosa de toda a paisagem, sinto abrirem a Adão e a Eva a confirmação dos seus nomes: Adão e Eva. A confirmação de nomes traz a invocação destes. Mas fará algum sentido haver a invocação de nomes se houver apenas uma-Eva ou um-Adão? Não me parece. Parece-me que a ideia de maçã veio de fora para se introduzir no limiar da decisão da escolha desta realidade. Parece-me que a ideia de maçã, ao orientar o homem para esta realidade, porque este a possuiu, coloca em movimento a ideia de *Expulsão do Paraíso*, que desencadeou os seres encavados na realidade escolhida. Porém, a voz do *Guardador de Rebanhos* ecoa e há quem proteja essa voz, e a tenha entre as mãos cuidando com ternura:

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
 Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
 Sem dúvida que viria falar comigo
 E entraria pela minha porta dentro
 Dizendo-me, *Aqui estou!*

¹⁷ Pessoa, Fernando (1888-1935). *Obra Poética* [II Vol.; Poemas de Alberto Caeiro, Odes de Ricardo Reis, Poesias de Álvaro de Campos, Para além doutro oceano de Coelho Pacheco]. Lisboa: Círculo de Leitores Editora, 1986, p. 11.

¹⁸ *Idem*, p. 15.

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as coisas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

(V, 15) ¹⁹

A mão de Adão parece querer tocar a face da figura serpenteada e a mão de Eva quase entrelaça os dedos na mão da figura serpenteada. Todos parecem preparar-se para uma espécie de “decepção” quando a voz do *Guardador de Rebanhos* ainda se faz ouvir:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todas sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe um sentido.

(IX, 22) ²⁰

Entretanto, numa outra parte desta mancha de narrativa outra paisagem emerge dos pilares da Antiguidade, a *villa Hadriana*:²¹ *Apolo Belvedere* (Figura 8). A luz escorrega e vejo-a deslizar por uma estradinha de pedras da minha imaginação. Seguindo por esse fluxo imaginativo de areias quase vermelhas, vejo elevarem-se outros pilares e apresentarem-se diversos Apolos, mas vejo, não sei porque, *Apolo Belvedere* que não estava na *villa Hadriana*, mas veio pelo caminho de Roma a Ostia.

¹⁹ Idem, p. 15.

²⁰ Ibid. p. 22.

²¹ Villa Hadriana é Palácio construído, no século II, para o Imperador Adriano, situado em Tivoli. Podem ver-se imagens no Google.

Figura 8: *Apolo Belvedere*. Escultura do grego Leocarés, cerca do sécul IV.

Museu Pio-Clementino. Vaticano



O deus eleva, levemente, a mão esquerda com sua lira que parece esperar algo em belas pregas. Sua mão esquerda pousa num tronco de árvore, onde se enrosca uma piton de formosa pele rendilhada, parecendo musa encantada pela lira. Robusto é o deus Apolo, irmão gêmeo de Artémis que protege os animais. Deus de todas as artes, do sol e da luz, traz em si o gênio artístico e o sonho de onde nascem as imagens. É este o deus das faculdades captadas pelos sentidos, é este o deus livre que arrebatava a serenidade das emoções, ou o seu lado sombrio.

E parece que esse deus, ainda detentor de poder, deixou entrar na mancha de narrativa, *A Tentação de Adão*, o *Guardador de Rebanhos*. As pedras onde Eva está sentada talvez queiram responder ao chamamento de Dioniso. Artémis e o *Guardador de Rebanhos* movem-se no ar, belos e elegantes. Vivem no mesmo ar das Musas, as noivas da Natureza que habitam os lagos, riachos, bosques, florestas, montanhas e planícies. A retenção de Adão e a Eva oracular conhecem esse ambiente sem o objetivar, para que seja conhecido por alguém que venha do reino do imaginário. Daí que a força dos significados cerimoniais faça algum sentido nesta nova mancha de narrativa que se torna uma dócil loucura de um modo de ser são.

Assim a mancha de narrativa não retém a palavra, nem a voz que é cantada pelos corações das Musas. Esta proclamação chama Apolo e Dioniso. Adão, Eva são livres e respiram os seus significados cerimoniais anacrônicos.

A ação da mancha de narrativa *A Tentação de Adão* e o poema de Alberto Caeiro (Fernando Pessoa), podem estar em relação através da figura ofidiana mística. Nesta mancha de narrativa posso encontrar, talvez, o que está por detrás desta realidade da qual se faz testemunho na *Expulsão do Paraíso*.

1.2.3. Terceiro recorte: o deslocamento da ideia de Maçã

Pode haver um deslocamento da ideia de maçã. Nesta imagem que verticalizo, a minha ideia de maçã encontra-se na linha que separa o plano da *Tentação* do plano da *Expulsão*. Este limite imagino poder arrastar Adão e Eva para o tempo linear histórico, e imagino poder ser instruído por uma outra figura, que entra em cena e que traz outra maçã. Em breve a maçã mantendo-se como ideia vai gerando o vazio do seu próprio significado. O lugar para onde vão Adão e Eva parece-me ser um lugar que lhes dá mais prazer e lhes é mais confortável. Não há atalhos por onde seguirão, vejo-os sempre a seguirem a direito. É possível que não tenham entendido o porquê de terem sido expulsos, e tenham sentido a injustiça, e se tenham rebelado nesse preciso instante em que a maçã se deslocara e aparecera outra, pelas mãos de outros homens.

As linguagens de realidades parecem eliminar a ideia de pessoa e colocar em movimento a sofreguidão das apetências, que se funde na justificação da morte. Schelling fala de uma “individuação da moral” que ultrapassa aquela justificação. Quantas vezes as ações dos homens são justificadas porque estes têm consciência da morte?

Nessa avidez, como que desembestados, os homens metamorfoseiam-se em aspiradores, aspirando vezes sem conta os cantos dos seus próprios quartos. Como diz Baitello:

Não se quer apenas o próprio tempo de vida, quer-se também o tempo de outras vidas, se possível ainda quer-se experimentar até mesmo o tempo infinito das vidas dos deuses. Daí a nova era dos deuses, permanentemente jovens e poderosos.

(BAITELLO, 1999, p. 119)

É pois, nestes sentidos de vacuidades, que não há a rejeição à realidade manipulada pelos homens.

E nem a serpente, nem o ser celestial, podem ser admitidos como figuras de uma culpa objetivada de um crime. Nas linguagens de realidades a ideia de crime está sempre à disposição e é fácil usá-la.

1.2.4. Quarto recorte

Eva, de corpo encurvado, tem os pulsos cruzados que se dissolvem no rosto. O seu olhar não se sabe se está voltado para Adão ou para a figura celestial que a expulsa; talvez se volte para o medo por não saber o como viverá, e o que fazer com o que viveu. Adão de mãos que exprimem um corpo sofrido atravessado pelos arcos dos olhos, que outrora eram cúpulas da inocência. Ambos expulsos. Agora, ambos passam a ver o mundo fragmentado.

No seu modo novo de ser, por terem sido expulsos são transformados em mil mosaicos, amedrontados pelo que lhes é novo e prisioneiros do tempo linear histórico. Ficaram com as raízes do que foram, e caminham sobre uma outra imposição a que se chama mundo novo. O verde que era do céu desmaiou pálido no solo quase desértico que pisam. O céu já não é verde e vai escurecendo. Se o olhar de Adão estivesse voltado para a figura celestial, as suas mãos poderiam ter aquela posição de *Hadouken* que segurariam a esfera de energia e empurravam a figura celestial para longe. Mas não. Toda a gestualidade dos seus corpos dá-me a sensação de revelarem a aceitação do seu destino.

1.3. Street Fighters IV

Na linha do horizonte verticalizado, pela rotação da sua nova existência, apercebo-me da vinda de outra mancha de narrativa: *Street Fighters IV*.²² Esta convoca três figuras para esta mancha de narrativa: Ryu, Gouken e Akuma.

A questão dos corpos em *Street Fighters IV* é uma indagação que à primeira vista parece insignificante, mas que, contudo, assume importância pela interação da interface onde vivem as personagens e o espaço físico onde se encontra o usuário que parece ser atraído pelo jogo,

²² *Street Fighters IV*, da série *Streetfighters*. Jogo de luta eletrônico, lançado em 2010 pela Capcom Co. Ltd., companhia Japonesa de jogos e videogames. (Nota: Não se apresentam imagens dos personagens devido a direitos autorais.)

possivelmente em busca de um supercorpo, com poderes sobrenaturais, para enfrentar, ou o bem, ou o mal.

Esta ideia de supercorpo, deixando para trás do usuário um vestígio de uma ideia do seu corpo, remete-o para a ilusão de um corpo que lhe agrada e o atrai. Há que pensar se a ilusão de um corpo é, necessariamente, a de um corpo enganado.

Sabemos que o lúdico é uma maneira de escapar ao tédio: apesar de ser ilusão, o usuário pode não se sentir enganado. Pelo contrário, esta realidade escolhida pelos homens engana quando a sua imagem mostra a vacuidade e o inútil. Todavia, não pretendo dizer que *Street Fighters IV* escape a essa realidade. As personagens estão tão agarradas a ela que querem vestir o corpo com superpoderes capazes de acusar, culpabilizar e destruir sem compaixão, não conseguindo livrar-se das suas apetências. Nem verdadeira, nem falsa, é a imagem do supercorpo, mas antes outra imagem que igualmente engana, na medida em que deixa um vestígio da ideia do corpo que é. Como se o corpo do usuário se retirasse da sua condição de corpo e conseguisse projetar, quando deseja, uma outra imagem de si a que pode recorrer sempre que joga. Se o ato de deixar vestígio fizesse parte do universo poético teria outro sentido e não se constituiria como engano.

Este desejo por um supercorpo arrasta algumas relações de poder: a primeira relação é a do supercorpo contra o bem, ou contra o mal; a segunda, do usuário com as personagens; a terceira é a relação do usuário consigo mesmo, assim que decide tomar o lugar daquele; a quarta, a relação que se estabelece da interface que mimetiza um corpo e que sabe motivar os usuários. Por assim dizer, as vidas balançam como arenas de corpos e supercorpos. Uma das faculdades que apresenta este corpo tecnológico, ou interface, como lhe queiram chamar, é a motivação fundada na vacuidade e sofrimento das infâncias das personagens. Alguns exemplos disto são os de C. Viper, de Chun-Li e Ryu. A infância de C. Viper agente, agente da CIA, foi muito complicada. Vivia na rua até aos doze anos, tendo sido adotada, não se sabe por quem (não há referência a tal). A CIA acaba por recrutá-la mediante um plano que a obriga a assassinar os pais adotivos. Ela trará sempre consigo essa culpa. Chun-Li, por sua vez, agente da Interpol, quer vingar a morte de seu pai que era agente de polícia. Quanto a Ryu, desconhecem-se os seus pais, tendo sido adotado por um mestre de artes marciais, Gouken. Estas personagens com as suas infâncias abaladas afeiçoam os usuários, motivando-os à luta. O usuário pode ser um deles. Então, a arena está preparada para os receber. Aí, entre riscos e sucessos de combate, estão motivados para lutar. E mesmo que percam um *round*, voltarão a lutar até vencerem. E nunca esmorecem, também, porque são imortais, podendo sempre voltar à vida. Apesar de

haver uma tentativa por parte destes supercorpos de eliminar o mal, não o conseguem, no entanto, apresentando uma vontade férrea por tal, expressa nas palavras de Ryu: “A coragem de se levantar e encarar o mal”, a que se contrapõem as de Seth: “Uma força como esta pode dominar o mundo. Todos buscam tal poder. Buscam crescer com mais força”. Sempre se assistiu a este duelo do bem com o mal. Requentadamente se diz ser uma eterna dualidade a do bem e do mal. Eu sinto a tentação em dizer que é uma eterna ruína sem dualidade, visto que não se trata de ganhos, nem do lado do bem, nem no lado do mal. Se bem que qualquer dualidade implique dois estados opostos, não quer dizer que estejam num mesmo registro das qualidades de valor, digo. Se os valores do bem falam no invisível e estão numa posição oposta ao mal, e se o mal é totalmente visível e tem a sua concretude na miséria, então o bem torna-se silenciado, sem ter direito a fala. Isto é, seu valor é bem distinto do valor do mal, e não pode ser colocado num mesmo plano. Como poderia ter o bem e o mal como dualidade, se não há lugar para o primeiro? Por isso penso que a questão da dualidade entre bem e mal é uma ruína sem dualidade. Além de que, uma ruína sem dualidade restringe-se a [um] (neste caso o mal). Se a realidade escolhida, até ao *Ano Zero*, tem os mundos como um-objeto; as vidas como um-objeto; os cosmos como um-objeto e os universos como um-objeto, então o mal parece instalar-se nessa realidade, o que por consequência faz dele um-objeto. Ora, todos os Uns-objetos, no tempo linear histórico, têm grande força destrutiva.

Será que no mal podem viver a parte verdadeira da liberdade e a parte verdadeira da verdade? Tem-se a impressão de que o mal não pode desaparecer desta realidade porque ele é como a coluna dorsal desta [um]. Talvez por isso esta realidade escolhida esteja votada ao seu fim. E talvez haja *Aqueles sem Modelo* (Como foi dito já na Introdução, será reflexão do Não Capítulo desta tese). Poderia pensar: dever-se-ia impor o bem. Mas se o impusesse não seria a sua natureza transformada no um-objeto, também?

Sabendo que o mal não é extirpado das sociedades humanas (mesmo gerando visões escatológicas do mundo e dos homens), parece existir uma força poderosa que faz afirmar os homens, que faz com que permaneçam sem se acabarem no que é finito, que faz com que não haja morte definitiva. Mas também parece que esse mal está conectado ao vulgo dos sentidos. Se se tomar atenção às personagens do *Street Fighters IV*, e se se tomar atenção a Adão e Eva, começa-se por reparar numa diferença marcante de posturas e atitudes. A atitude de Adão, mostrada por Michelangelo, é uma atitude de aceitação do seu destino através da gestualidade das mãos e afastamento da face, que não se confronta com o olhar da figura celestial. Ryu parece estar sempre pronto a enfrentar, não é submisso, não se conforma com o destino. As suas mãos indicam sempre *Hadouken*, a esfera de energia azul. E embora a postura de Ryu se

oponha à de Adão, vejo-o como que não saindo do mesmo contexto da mancha de narrativa *A Expulsão do Paraíso*. Nenhum interveniente no *Street Fighters IV* parece aceitar o mesmo destino de Adão, e de alguma maneira Ryu vem reclamar a realidade escolhida pelos homens. Ryu gravita com todos os outros supercorpos em torno da culpa e da punição, que se fixa na *Expulsão do Paraíso*. Como se Ryu estivesse pronto a infligir esse golpe *Hadouken* sobre Adão. Por tal, os supercorpos não conseguem sair da realidade escolhida, porque continuam no mesmo registro de um-mundo; uma-vingança; um-vencedor; um-mal etc. Apesar dos seus superpoderes, estes determinam e acabam por enfatizar uma realidade que não nos serve mais. Até a ideia de supercorpo parece falhar, porque o que tem por base é o sentimento de impotência. O superpoder não consegue afastar a ideia de impotência. Dá-me a entender que a mancha de narrativa do *Street Fighters IV* acaba por ser redundante da mancha de narrativa de *A Expulsão do Paraíso*, e por consequência ser inoperante, por esse mesmo movimento interno de algozes e vítimas, vez por outra alternando-se.

Mas o que pode ser ou parece ser a mancha de narrativa? A meu sentir, a mancha de narrativa é como que um ambiente a que acontece o “terceiro”, que surge na belíssima fotografia em *A Lenda dos Anjos* de Michel Serres, e nas palavras que a ladeiam:

O leque das rugas do sorriso abre o coração de quem ainda resiste às palavras do amigo; o outro prende sua atenção com um gesto. Mas nada se compara a uma boa história, um belo desenlace, uma façanha que nada tem a ver comigo ou com você. (...) Nada se compara a um terceiro entre nós: não viveremos juntos, realmente, senão por ele, com ele e nele. A terceira pessoa precede as duas primeiras.

(SERRES, 1995, pp. 112-113)

Posso perfeitamente aceitar a inclusão de várias manchas de narrativas dentro de outras e posso aceitar a invocação de seres imaginários e não imaginários em ação. Posso, também, imaginar que quando uma ideia de um ser vivo qualquer, por exemplo um cão, entra numa mancha de narrativa ele possa aí viver, como ocorre com a cadela Baleia, no romance de Graciliano Ramos *Vidas Secas*.²³ As nossas relações de afetos alargam o nosso reconhecimento e conhecimento nesse estado de *poder-estar acompanhado, acompanhando [Se...]*.

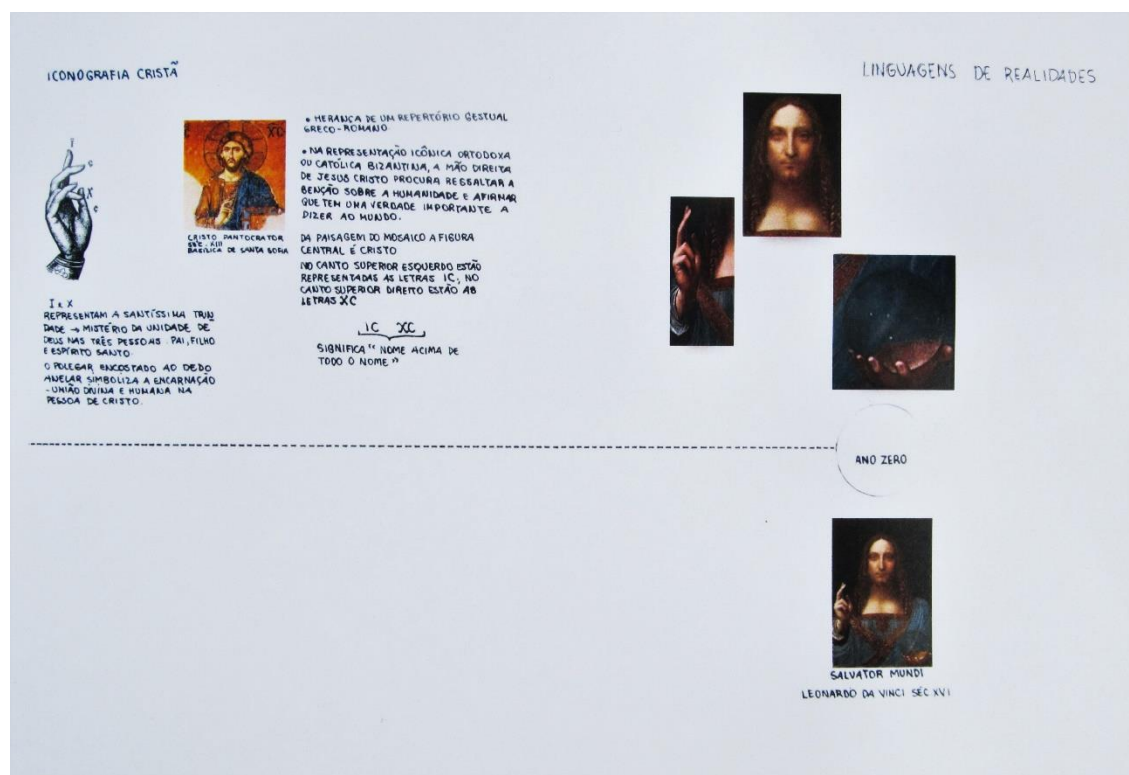
²³ Ramos, Graciliano (1892-1953). Escritor Brasileiro Modernista. Publica em 1938 *Vidas Secas*, cujo título original fora: *Um Mundo coberto de Penas*. [E-book]. Disponível em: <https://dynamicon.com.br/wp-content/uploads/.../Vidas-secas-de-Graciliano-Ramos.pdf>.

Entendo, também, que posso ter como signos absolutos todos os genomas dos seres vivos. Assim sendo, podem ter, estes signos absolutos, sentimentos, e haver possibilidade de escolherem por afetos. E se os mitos humanos forem gerados de uma memória interna de todos os seus, ou se forem gerados a partir de uma memória externa com vontade própria? Uma pedra poderia cultuar uma Afrodite de pedra, por que não? Pode parecer completamente absurdo, porque só vemos as coisas entendíveis e grandes, mas que sabemos nós delas? Na mancha de narrativa tal é possível. As crianças sabem melhor perceber, porque sentem esse ambiente especial que escapa à realidade imposta e à linguagem-artefato. Os artistas também sabem e não enganam, não têm essa volúpia. Tudo o que se pode criar na mancha de narrativa faz de si um *existente* quando [Se...]. Não se pode referir, sinto, a um signo absoluto por causa da sua ligação a [um], a [uma-linguagem-humana]. Essa ideia de signo absoluto talvez mudasse se por exemplo, mudássemos a ideia de família. É sabido que as sociedades humanas se estruturaram tendo como centro o núcleo familiar e que estes núcleos se foram destruturando, na maioria dos casos. O exemplo da mancha de narrativa *Street Fighters IV* mostra isso intencionalmente. Suponhamos a possibilidade de uma outra realidade, em que se possa dizer, com o mesmo amor filial: sou filha do deus X, ou sou filha deste campo de flores. Que seria aí a linguagem? Não pretendo colocar à margem as interações de afetos que se passam com os seres humanos, estas seriam o envolvente dos seres que seriam filhos das flores etc. Talvez, neste caso, os signos não possam ser só considerados como [uma-linguagem-só]. Também o conceito de pessoa não se restringiria apenas aos seres humanos. O signo entraria na mancha de narrativa e poderia tornar-se nesta, e a mancha de narrativa tornar-se signo. Assim, não possuiria uma importância restritiva, pois que se encontraria num ambiente que o acolhe, que é *existente*. A mancha de narrativa, como manifestação dos e nos seres vivos, se expandiria. Aqui poderia haver o movimento das vontades com as apetências. As manchas de narrativas, tal qual certas partituras musicais quando tocadas, não as sinto como meios mas como *existentes* (no sentido de *acolhido* [Se...]). Como tal, têm dificuldade em ser *existentes*, na realidade escolhida e manipulada pelos homens.

Também sinto, que algumas manchas de narrativa podem seguir o caminho da dissolução, e que outras seguem noutra direção e acrescentarem tempo ao *tempo a acrescentar*. As manchas de narrativas de a *Tentação de Adão* e *Expulsão do Paraíso* (Michelangelo) falam-me desse *tempo a acrescentar*.

1.4. Salvator Mundi

PRANCHA G: *Salvator Mundi* – atribuído a Leonardo da Vinci, Séc. XVI.



Fonte: Alexandra Gonçalves, São Paulo, 2018.

Ao deter-me diante da pintura, *Salvator Mundi*, há uma certa perplexidade, porque há a sensação de que algo vai cumprir o fado dos seres humanos. Dá a sensação profunda de que algo de finito e concreto participa desse destino fatídico humano e não-humano acorrentado à ideia [um-em-solidão].

Da mesma forma, sinto que há na linguagem de *Salvator Mundi* um lado quase obscuro, que parece remeter para o seu fracasso advindo da sua inefabilidade, isto é, daquilo que não pode expressar-se por palavras diretas de significados unívocos. Tentarei, no entanto, escrever algo do que sinto face a esta imagem.

Esta pintura, atribuída a Leonardo de Vinci, é um rosto múltiplo. Por tal, falarei de três planos, se é que assim posso referir-me a tal. Se calhar, penso, cometo o erro ao dividir a imagem *Salvator Mundi* em três planos: o plano da mão direita; o plano do olhar e dos lábios; e plano da mão que contém a esfera de um mundo esvaziado.²⁴ Mas pode dar-se o caso de não

²⁴ O sentido que aqui se tem como “esvaziado” indicia o poder-se ir preenchendo [Se...].

haver erro nesta minha escolha, porque ao ler em qualquer direção, segundo qualquer plano, sou conduzida ao seu rosto múltiplo.

Um rosto autêntico se apresenta, um rosto que é espéculo de qualquer um. A sua força parece envolver vários sentimentos: saudade, medo, desperdício, pena por não se ter conseguido um caminho melhor, culpa, ternura... Parece esse rosto múltiplo estar envolto de outros sentimentos como algo originário que falta e sempre faltou. Não parece a imagem *Salvator Mundi* apoiada sobre uma estrutura puramente imaginária, ela causa um efeito imediato de uma possibilidade concreta de um destino triste para os homens.

O rosto de *Salvator Mundi* é como uma “máscara” fúnebre, de transe e possessão que ressuscita o fracasso da palavra pela inefabilidade da própria imagem.

Esse rosto dá a entender viver na experiência de um tempo repetido ao longo do tempo linear histórico, e que ao ser observado o trazemos ao nosso presente. Como nunca desabitámos o presente, efabulamos o passado e imaginamos o futuro. Assim sendo, este rosto presente é do foro da restituição. Quero dizer, este rosto é aquilo que lhe restituímos. Este rosto desvela-se na capacidade de cada um aí poder deixar a sua alma, tal como nas pinturas rupestres. Assim, este rosto sendo o cálice das almas, ganha corpo por algo que saiu de forma triste do olhar de cada um diante dele. Este rosto, sendo aquilo que lhe restituímos, não pode ser tido como um só objeto em si, nem como objeto visto por nós, nem como objeto visto segundo várias perspectivas espaciais por todos, mas como um rosto presente e fugitivo, que se metamorfoseia em *Aquele sem Modelo*, assim que *acolhido* [Se...] e que nos *acolhe*. Um rosto que faz um apelo ao misterioso feminino do espírito.

Um rosto que desenha uma metalinguagem, que se anuncia e age de uma maneira autonímica (a linguagem versando sobre a própria linguagem), no sentido de a linguagem sentir a sua própria linguagem. Posso dizer que tenho a sensação de que esta autonímia se realiza na conexão entre duas categorias mortais de convergência material, a mão esquerda e a mão direita, e que parece ser interrompida pelo rosto. E, assim se tratando, passa a haver uma ruptura da materialidade de algo interno da própria enunciação.

Esta ruptura parece iluminar o rosto que *acolhe* e *é acolhido*. Falo de uma ruptura que vai integrar, como privilégio do silêncio que fala, uma missão que imobiliza o tempo da palavra que poderia sair daqueles lábios trémulos, e um privilégio porque fixa o olhar no tempo daquele que está diante de *Salvator Mundi*.

Assim, as duas categorias mortais de convergência material, a mão direita e esquerda, e a ruptura criada pelo rosto sugerem um jogo do tempo potencial sem limites, que nos afasta e aproxima, que corre sempre com vantagem sobre nós, porquanto outros virão entregar-se a *Salvator Mundi*.

Um rosto irruptivo e aberto a outras articulações do pensamento do Sensível dá a impressão de seguir em conexões interrompidas. Quando o fixo, tenho a sensação de que as duas mãos criam uma tensão, quando entra o rosto e a sua enunciação. Pode ser possível que o observador mergulhe em [alguma coisa a dizer sem ter que o dizer], admitindo o ato de silêncio da própria enunciação. Um ato que se vai realizando segundo varreduras perceptivas no meio de suas tempestades e véus.

Este rosto não se aproxima da *selfie*, aliás é o seu oposto, porque não dá a garantia de ser imagem de alguém em específico, e porque é corpo que não pertence a ninguém em especial, mas a todos os que o fixam. Este rosto parece um gigantesco corpo sem túmulo. É como um corpo na pessoa do presente, depois de ter sido habitado por quem se depara com ele. Talvez, pelo fato daquele que ocorre à participação no rosto de *Salvator Mundi* consiga entrar no estado de desapego, sem no entanto, deixar de ser ele o miserável da triste figura. Pode ser que este rosto requeira homens que bebam o silêncio na fonte da morte da linguagem, ou no seu fracasso.

Pode ser que este rosto seja um chamamento para algum lugar onde vivem os anjos: “O infinito afastamento de um Deus transcendente necessita dos Anjos ou dos transmissores brilhantes; enquanto a imanência prescinde deles”.²⁵ Ou, talvez, remeta este rosto para uma linguagem de ordem escatológica, ou da palavra sagrada onde não consegue entrar qualquer outra palavra. Talvez, por ser esta a linguagem sagrada do rosto, algo incompreensível e terrível se desvele e seja aceite o reconhecimento, por todos, da morte. Se calhar, é por isto que os corpos, daqueles que estão diante da imagem, se fecham, abrem, inclinam-se, acariciam, choram, perante o mistério da luta entre a morte e a ternura. Pode ser que surja deste estado a sua salvação.

Este rosto não se retira do corpo nem limita a sua corporeidade. Dito de outro modo, o corpo não se retira para segundo plano em face do rosto. Talvez, este rosto seja um andrógino,

²⁵ SERRES, 1995, p. 107.

com mão iconográfica e com outra mão como receptáculo de um mundo esvaziado (no sentido de poder-se ir preenchendo [*Se...*]).

Este rosto parece ser a pessoa das pessoas. Assim, pode a imagem *Salvator Mundi*, no conceito linguístico, não ser máscara, pois que a multiplicidade de gentes que depositam aí as suas almas é incomensurável. Também, no plano da própria imagem, pode não ser este rosto máscara, pois que este se vai vivificando nas pessoas da pessoa na presença da imagem.

Há uma reflexão interessante sobre as problemáticas levadas a termo por diversos teólogos, ao longo dos tempos, relacionadas com o rosto e o corpo da pessoa de Cristo, isto é, sobre a imagem autêntica de Cristo, feita por Hans Belting em *A Verdadeira Imagem*.²⁶ Porém, este rosto de *Salvator Mundi* não me parece ser do mesmo contexto de uma conciliação, ou tentativa de conciliação da fé. Este andrógino cuja força da pessoa que vê a imagem, sendo inalcançável pela sua inefabilidade, acorda a potência da restituição. Aí nesse lugar, nos encontramos todos desnudados no lado obscuro da própria linguagem que é do pensamento do Sensível.

Ser pessoas da pessoa refere-se a um estado de vida com a sua essência de *poder-estar acompanhado, acompanhando*, isto é, à própria vida. Ser pessoas da pessoa é essa linguagem enquanto múltipla dela mesma, enquanto vida, faltando-lhe sempre algo e havendo sempre algo a aproximar. Ser pessoas da pessoa é afastar-se ou aproximar-se do cadáver do simples mortal.

Salvator Mundi deve ser este andrógino com uma mão iconograficamente representada fora dos cânones cristãos, e com outra mão como receptáculo do mundo esvaziado. De olhar profundamente triste, e de lábios quase trêmulos, trespassa o tempo linear histórico como que numa confissão, enchendo-se das pessoas de cada pessoa e daquilo que estas lhe restituem.

1.4.1. A mão direita

Sabe-se que a iconografia cristã, de tradição judaica, foi gerada pelo poder que instituiu as bases e cúpulas do cristianismo, com vias a uma estruturação de submissão dos povos pagãos, ou ditos gentios, ou ímpios.

²⁶ BELTING, 2011.

Mas não vou por esse lado da questão. Sigo por um outro caminho que me é mais próximo, o de *Salvator Mundi*, por ser mistério.

Só é possível referir-me à iconografia cristã de uma maneira imperfeita, devido ao mistério que parece manter em suspensão uma vontade aderente ao desentendimento proposital da mesma. Tenho a percepção de que o mistério, na iconografia cristã, parece advir de uma vontade do seu estado interior, talvez, com o intuito de manter a sua vida. Pode ser que qualquer iconografia de religiões e fés se venha a assemelhar nas suas diferenças a essa vontade enigmática, que pode aproximar conhecimentos de outras linguagens, sem que haja a extinção destas.

Este mistério que advém das iconografias é difícil de descortinar. Em primeiro lugar, porque a clarividência do que é divino e do que é humano é de difícil discernimento, portanto, é complexo afirmar qualquer plenitude de um e de outro. Em segundo lugar, porque a união destas duas partes, divina e humana, se fosse possível, implicaria o conhecimento no sentido [um] o que não me parece possível. Se houvesse [um] implicaria não haver nem divino, nem humano. A ideia de [um] conhecimento é densa e fechada, portanto *tempo comprimido*. Então, não poderíamos dizer algo sobre o divino, ou sobre o humano, ou sobre outros seres. Por conseguinte, nos dedicaríamos, provavelmente, a falar de realizações.

Assim, se as realizações gerassem a parte divina e a parte humana, seria fundado um monolitismo que se transmitiria no surgimento de um “outro”, não como um “terceiro”²⁷ mas, antes, como um “segundo outro” idêntico a si mesmo, incapaz de diálogo. Por conseguinte, seria um [ele total] como objeto no mesmo instante, quer da realização divina, quer da realização humana, o que é algo impossível.

Da mesma maneira que se houvesse uma natureza de realizações se acrescentaria uma disposição para relações de causalidade, o que inibiria a interação com o mundo exterior de ambas as partes: a divina e a humana. Deste modo, não poderiam agir, e não agindo nem uma nem outra podiam ver-se. E sendo uma parte impossibilitada de ver a outra, pela impossibilidade de interação com os mundos exteriores, só poderiam existir, mas não ser *existentes*.

²⁷ SERRES, 1995.

Se qualquer das partes tem esse destino, apenas de existir, pode ser que vejamos somente sinais da parte divina e da parte humana. Sinais estes que enfatizam a ideia de [um-em-solidão], gerando o determinismo deste, dando lugar à proliferação de palavras sem sentido.

Se se sabe que a aniquilação das linguagens se mostra na proliferação excessiva de palavras por e em [um-em-solidão], e se sabe que a vulgaridade das palavras gera ruídos estilhaçando o mundo dos signos e dos sentidos, como escapam algumas imagens à sua própria aniquilação? *Salvator Mundi* é brilhante porque mostra-se *existente* pleno de força intuitiva.

A vida da mão não está só.

Se na iconografia cristã o polegar encostado ao dedo anelar simbolizava a união divina e humana na pessoa de Cristo, *Salvator Mundi* apresenta o anelar retraído, contraído, resguardado, como que ausentando a união sagrada. Dá a sensação de que ao eclipsar essa união divina com os homens, tenta chamar a atenção para um instante de anomalia²⁸ do mundo.

Esta anomalia parece ter-se estendido até ao *Ano Zero* por uma ausência do habitável, assim que os seres humanos criaram a ideia de [um-em-solidão] que afastou todos os sentimentos dos seres, e afastou a probabilidade da existência de um sentimento comum mais benfazejo, que pudesse mudar a condição dos seres. Por seu turno, aquilo que poderia ter imprimido força ao habitável que seria a experiência vivencial espiritual foi-se perdendo até deixar de acontecer, no mundo euro-ocidental. A anomalia aparece, então, com a ausência vivencial espiritual que se adensou no *Ano Zero*.

O desespero surdo da mão direita que devia dar a bênção às vidas, aos mundos, aos universos e aos cosmos parece diluir-se no próprio conceito de ressurreição, arrastando consigo o conceito de homem. Dá a entender haver um conflito entre a bênção, a ressurreição e a existência. Numa relação de extrema fragilidade, os olhos do rosto parecem passar para esta mão permeando a finalidade da experiência vivencial espiritual e o medo da extinção que, talvez, dificilmente, evitemos.

²⁸ A ideia de anomalia remete a finalidades últimas, de toda e qualquer conformidade ao tempo linear histórico. Acerca disto pode-se referir, ainda que de maneira sutil, ao esquecimento das vontades dos indivíduos.

Sente-se algo movediço nesses olhos que veem há muito, que vêm de muito longe e que movimentam todas as pessoas da pessoa. Estes mostram uma tristeza profundíssima, transparente, que anuncia a anomalia instaurada nas bermas das existências e dos sentimentos.

A anomalia não favorece em nada esse sentimento possível e comum que Mbembe refere como “(...) desejo de ser, cada um à sua maneira, um ser humano completo. Tal desejo de plenitude humana é algo que todos partilhamos”²⁹.

Salvator Mundi parece-me uma cena amorosa mas sem esperança. Parece desvelar [1-0].

Numa metáfora à tristeza de um mundo “esvaziado”, aquele que vê aproxima-se do mundo onde nasceu, viveu e onde se encontra, numa história comum a todos os homens. É visível a sua participação daquele que se vê nessa paisagem que não apela a qualquer olhar de gênero teológico. É, talvez, a visão do pintor na autobiografia das vidas, universos, mundos e cosmos, no estado de finalidade assumido pelo próprio tempo linear histórico.

1.4.2. A mão esquerda

A mão esquerda não pacifica as sensações e sentimentos sobre o mundo.

Tenho a sensação de que o tempo desta mão indica o limite da realidade que os homens escolheram.

Esta mão parece conjurar a ideia [um-em-solidão]. Diante desta além-imagem, a conjuração, aliás como qualquer conjuração aportando uma espécie de transgressão, aproxima e afasta as pessoas da pessoa, quer da ideia de mundo, quer do mundo em si, talvez numa única consciência que ressalta da sombra de um último evento desta realidade.

Tocamos nesta mão como se pousássemos aí o nosso sentido tátil. O nosso odor preenche o conteúdo da esfera sustentada pela mão. E há a percepção de que a esperança diluída na energia do olhar triste de *Salvator Mundi* renasce da violência de que a realidade escolhida pelos homens se tornou depositária.

²⁹ MBEMBE, 2017, p. 304.

Esta mão de memórias de fatos e de efeitos é uma mão de escândalo e loucura, que levados à sua máxima potência geram o mundo esvaziado, onde se encontram vinculados os seres à realidade escolhida pelos homens. Há esta impressão de uma interdição da esperança que elimina o princípio e fim dos seres humanos, como se a sua existência nunca tivesse tomado parte da existência de todos os outros seres.

Assim, se calhar, poderia ver-se esta mão sem máscara, nem indumentária, regressando-se a uma cena sem o espírito da matéria do mundo. Isto é, sem se ter uma resistência à morte, talvez haja a percepção da sua inevitabilidade. Talvez seja por isso que nesta realidade escolhida pelos homens não caiba a ordem nem da vida, nem dos mundos, nem dos universos, nem dos cosmos.

O mundo esvaziado, que pousa na mão de *Salvator Mundi*, parece falar de um fim da imortalidade, da impossibilidade de haver um outro sentido dentro desta realidade escolhida, da morte da experiência do pensamento, da morte da experiência vivencial espiritual, e da morte da experiência das corporeidades e dos corpos na extrema vulnerabilidade social.

Devia poder-se rasgar o tempo pelo seu lado da infinitude, porém, nesta realidade escolhida pelos homens, parece ter-se querido escolher um ponto de chegada como tempo exaurido e sem ressurreição. Este tempo a que me refiro tem que ver, igualmente, com a justiça e com o direito. Assim, provavelmente, se entenderá melhor o que é a violência no tempo linear histórico, até ao *Ano Zero*. Benjamin, na reflexão sobre a crítica da violência, diz:

A tarefa de uma crítica da violência pode se circunscrever à apresentação de suas relações com o direito e com a justiça. Pois, qualquer que seja o modo como atua uma causa, ela só se transforma em violência, no sentido pregnante da palavra, quando interfere em relações éticas. A esfera dessas relações é designada pelos conceitos de direito e de justiça.

(BENJAMIN, 2013, p. 121)

Este mundo esvaziado parece, contudo, conseguir atingir uma corporeidade simbólica e aberta, a que acorrem as pessoas da pessoa. É interessante, ao ver este chamamento de *Salvator Mundi*, aperceber-me de uma possível encarnação dos que estão diante dele, e uma consumação do ato que advém daquela, como ato último possível desta realidade escolhida pelos homens.

Ao debruçar-me sobre *Salvator Mundi*, não tenho a intenção de tomar o caminho de um estudo teológico.

Se a energia libertada de *Salvator Mundi* é energia do chamamento às pessoas da pessoa, então, a pessoa pode ficar aprisionada àquele e ser como que o referente do próprio *Salvator Mundi*. O que implica a ênfase na importância do homem como observador da obra, e da obra em si como ato criador. Não obstante, há como que uma ambivalência no caminho da própria energia que, ora, parece sair sem amarras daqueles que veem *Salvator Mundi*, ora emana deste. Se é assim, parece possível seguir-se pelo caminho de outra significação: a textualidade das transparências.

Ao longo do tempo linear histórico, a característica das conquistas dos homens é a do conhecimento científico, que vai desenfreadamente provocar e alimentar a própria ideia de mundo como ciência. No tempo linear histórico há uma lógica determinante para que os seres sejam tidos por eles mesmos como fantasmas. Fantasmas, ambiguidades de seres, em que há, parece, um elemento decisivo que bloqueia outras ações possíveis fora desse espelho fantasmagórico, que é a ideia [um-em-solidão]. A ciência que ajuda a esta visão domina os seres pelo seu poder alucinógeno. É assim movida pelas apetências e geradora destas, que a ciência inquieta o mundo à sua imagem e semelhança, fazendo nascer em muitos a pretensão de existir, mas que, contudo, não poderão ser *existentes*.

O pintor revela a transparência de vidro do mundo. E esta transparência do mundo estende-se até aos olhos castanhos de *Salvator Mundi*, jorrando destes no silêncio triste dos seus lábios, escorrendo, novamente, sobre as mãos.

Ao recortar a imagem *Salvator Mundi* nas suas particularidades, terei que eliminar a interação desta com as pessoas da pessoa, e serei quase obrigada a pensar nas percepções diferenciadas dessas suas partes. *Salvator Mundi* não é para ser lido por partes, mas num todo que interage com as pessoas da pessoa.

Parece ter que ser lido no universo de percepções fluidas, carregadas de representações de memórias e saudades, que parecem estar inscritas em nós, numa espécie de padrão que se mostra como sofrimento, e que só pode sofrer mudança por uma felicidade anunciada.

A felicidade anunciada dá a entender ser um princípio vernáculo. E supondo que a felicidade é princípio, então, há ato. Esta felicidade vernácula dá a sensação de antemostrar um ato na vizinhança dos seres.

Ao ter visto uma filmagem no Youtube das pessoas que estavam diante de *Salvator Mundi* vi como se miravam para dentro e como as relações que traziam consigo e com os seus entes mais próximos: a mãe e o filho, a avó e neto, pareciam sintetizar um sentimento de aproximação profundo e simples. Foi assim, que pensei no sentimento de amor e no ato em vizinhança.

Esse poder de *Salvator Mundi*, que dá a sensação de clamar as pessoas da pessoa, leva-me a pensar sobre a natureza da transparência, que parece apresentar-se como uma inconformidade (no sentido da possibilidade do *tempo a acrescentar*), e leva-me a pensar sobre a natureza do ato na vizinhança que parece abrir a ternura.

Mediante o que estava vendo nessa filmagem, naquela corporeidade feita de seres humanos e diante de *Salvator Mundi*, senti que cada parte de nós exprimia todas as partes envolvidas naquele chamamento. Pude entender que estas partes apresentavam algo perpétuo, de uma infinitude inexplicável, ao mesmo tempo que se afirmava na tristeza de algo perdido. Assim, interroguei-me, primeiramente, sobre esse algo perdido, isto é, sobre a transparência como uma inconformidade sem sombra, nem penumbra, porque o barulho da tristeza se apresentava como um elemento bloqueador da ação.

É sobre este lado de *Salvator Mundi*, que parece apresentar-se como uma inconformidade a uma realidade obscura escolhida pelos homens, que devo experimentar as minhas primeiras reflexões.

Sabe-se que morte, prazer, displicência e indiferença, estão intimamente ligados e são marcados pela sua condição de finitude. São estes as tatuagens que se imprimem na pele das vidas, na pele dos mundos, universos e cosmos. Havendo uma primeira lembrança da finitude, que está viva numa ordem natural das “coisas”, todavia os seres humanos souberam forjar e possuir esta realidade como arma brutal e mortal. A essa finitude que poderia ser natural, embora dolorosa, associaram os homens um fim a [tudo] violentamente radical e consciente – contudo, não necessário.

No tempo linear histórico, os homens conseguem dar nascimento a outro demônio da morte cujo poder se entranha neles a tal ponto, que além das atrocidades que cometem sobre os outros, não sabem sequer que estão habitados por aquele que os destituiu de si mesmos.

E este demônio é o ato puro, que, o mais requintadamente fabricado, se opõe ao existir e *existente*. Ato que está sempre se tecendo com os mesmos fios. E é pelo qual se obtém tamanha eficiência, com a ilusão da maior ordem possível, isto é, este demônio é a forma como os homens acharam para obter da sua maior imperfeição, a sua justificação. Não vou justificar o porquê da atração e desejo por tal imperfeição como algo fora do homem, pois que me parece que este, muitas vezes, até sente prazer quando comete atrocidades. E tanto é assim, que pode arranjar-se sempre razão para explicar esta desarmonia brutal. Pois quem é em verdade o demônio?

E parece que a conexão de vítimas, entranhando-se em todas as outras “coisas”, se mostra como um espelho vivo, no tempo linear histórico. E é esta multiplicidade constituída por cada morte tomada à força, que aproxima os homens da sua própria esterilidade e do não discernimento de um fluxo perpétuo que poderia ser mais dócil e generoso. É desta condição malfazeja, em que os seres não começam naturalmente e podem não acabar naturalmente, no tempo linear histórico, que surge a ideia de inconformidade.

Dá a entender ser pela inconformidade que *Salvator Mundi* não se pode dizer que é imagem. E dá a entender que a inconformidade apesar de se apresentar como algo incerto, carrega um certo movimento do espírito, talvez, uma transpessoalidade, como questão da dignidade íntima e última instância das pessoas da pessoa.

Esta intimidade transpessoal de *Salvator Mundi* que clama as pessoas da pessoa parece dotada de uma missão. A inconformidade deve ser algo que movimenta essa missão secreta, que não alimenta o questionável porque é do foro da experiência vivencial espiritual.

Se todos os que acorrem a *Salvator Mundi* são *acolhidos* por este, então, aqueles e este são *existentes* porque *acolhidos*. Desta maneira, a inconformidade talvez seja um *existente*.

A inconformidade deve ter um idioma íntimo, quando [*Se...*], que dá a entender não poder aportar qualquer pronome pessoal, só aparecendo como função discursiva. O “nós”, por exemplo, só surge no domínio do discursivo, enquanto esse idioma íntimo se refere à inefabilidade, à missão, e não à tarefa a que está ligado aquele domínio. Talvez, a

inconformidade se refira à vivência espiritual, dentro de uma outra linguagem. E como diferenciar, nesse idioma íntimo, uma cobra de um leão, de um cão de um homem?

Ao mesmo tempo, esse chamamento de *Salvator Mundi*, que não é do campo teológico, clama àquilo que é impensado, que pode ser a primeira e última instância a que acorrem as pessoas da pessoa. A Heidegger, ao colocar a questão sobre o que era pensar, necessariamente, lhe adveio a questão do impensado. E é este impensado que é do pensamento do Sensível, e parece referir-se a uma missão secreta da inconformidade.

A relação entre a vida humana, como ser biológico e como *existente*, e a vida do outro, no tempo linear histórico, edifica-se no planeta em milhares de estilhaços.

No fio do tempo linear histórico, forças poderosas abrem crateras nos ventres da liberdade e da democracia, expondo as mesmas feridas, que sempre aconteceram. A Europa de *Salvator Mundi* não é tão diferente da epocalidade de hoje. No drama das vidas desventradas do planeta, ao escolher esta realidade que não serve mais, teve o homem que se tornar numa espécie de cirurgião metódico para destituir identidades e desresponsabilizar-se do futuro dele mesmo e do outro.

Se a destituição de identidades implica uma imaginação moral, a irresponsabilidade sobre o futuro dele mesmo e do outro revela uma obsessão “global” para afastar as identidades da sua origem (posição de que poderia ter-se escolhido uma outra realidade que não esta, e que traz, como consequência, a inibição de poder-se abarcar uma nova realidade mais benfazeja).

1.4.3. Textualidades da penumbra

Destes abismos que parecem inscrever-se no tempo linear histórico e que este acaba por registrar, posso percepcionar as seguintes textualidades: as da Penumbra, as da Sombra e as da Transparência.

É assim que sinto, que na constelação das textualidades da Penumbra não param de proliferar vítimas, sob o jugo do outro que detém o poder sobre estas e os empurra para as zonas em que não podem existir nem como seres biológicos, nem como *existentes*. São estas textualidades inscritas a corpos mortos que jazem, sem terem podido aceitar e compreender, no palco do grande teatro obscuro que sabe justificar a morte e que sabe o que o Apóstolo Paulo

diz na *Segunda epístola aos tessalonicenses*, e que Agamben cita: “o mistério do mal é uma realidade de nossa experiência cotidiana, que não conseguimos explicar e dominar”.³⁰

No entanto, pergunta-se: não se conseguirá explicar e dominar o mal? Não será o mal da natureza da apetência do homem e não da natureza das três vontades? Será o mal a loucura e por tal um mistério?

Como se pode aceitar que multiplicidades gigantescas de vítimas desapareçam diante do nosso conhecimento? Que pensar sobre a ausência de identidades e dos poderes decisivos que determinam tal ausência?

Tudo aquilo que põe a descoberto as textualidades da penumbra é o resultado que se opõe à vida e a que se deve respeito. Estas textualidades, cujas texturas parecem ser uma espécie de vestígios do corpo, corporeidades e linguagens, marcam uma civilização sem direitos humanos e sem respeito pelo planeta. Alguma coisa acontece de fato nas textualidades da penumbra, que destaca uma impressão negativa, nos homens, de fora para dentro e, ao mesmo tempo, uma impressão de dentro para fora. Deve ser por esta possibilidade de impressão em dois movimentos simultâneos que as textualidades da penumbra remetem para o mesmo contexto que reconfigura sucessivas violências. Poderia dizer que estas textualidades da penumbra imprimem-se como índices da vida e, ao mesmo tempo, meios da sua ocultação, nos espíritos dos seres.

Os índices da vida não parecem implicar-se apenas no alimentar de radicalismos que vêm de resistências ideológicas geopolíticas, ou de outras resistências, nas diversas epocalidades do tempo linear. A problemática do índice chama a atenção pela sua conexão às pessoas da pessoa que não podem ter a sua autonomia, e são ausentadas *a priori* dessa possibilidade.

Os meios de ocultação das textualidades da penumbra, parece darem a entender imprimir-se nos espíritos dos seres, como uma obscuridade que se entrepõe no eu e na sua parte que quer esconder, dando a entender favorecer a sua aquietação. Isto é, a ação sombria que parece entropor-se como fosso do eu e sua obscuridade e dá a impressão de possuir um poder

³⁰ AGAMBEN, 2015, p. 43.

de continuidade, que deve ser o que marca o drama da realidade escolhida pelos homens e que já lhe é excessiva.

Porém, não pode falar-se de textualidades de penumbra se não houver um raio de luz, que seja uma voz intermediária que percorra a sombra e vice-versa. É o mesmo dizer que não pode faltar um intermediário que faça ouvir a inclusão e a exclusão dos seres, um intermediário que indique o aspeto lunar e solar dos seres. E este intermediário, que indica a noção de uma terra-limite, em que a vocação dada por essa linha divisória abissal que entremeia a inclusão e exclusão, pode ou não ter poder salvífico e regenerador dos seres quando *[Se...]*.

1.4.4. Textualidades da sombra

É pela sombra que o imaginário age sorrateiramente, escapa, se esconde, por vezes provoca medo e teme.

Tenha-se estas textualidades, que surgem no tempo linear histórico, como frutos de longos caminhos violentos que parecem compor fundos de culpa velada (que ausentam identidades e expõem intimidades), e de resistência ao perdão (que impossibilita agir de um outro modo). Ambas são do campo da ocultação. É fácil notar que na ocultação da culpa e na resistência ao perdão favorece-se a guerra ontológica. Por um lado, o indivíduo é detentor de justificações para sua culpa e, por outro, adota como estratégia uma agregação às culpas do grupo. Esta agregação ao grupo parece ter uma capacidade chiclete, na medida em que parece alargar-se para que a justificação individual, emergente da sua mais profunda culpa, se afirme. E é daqui que aparece uma anomalia, que remete todos ao mesmo enredo histórico, a uma selvageria histórica, onde é muito difícil afirmar-se um eu que pode agir de um outro modo e ter vontades para tal. Quer dizer, é difícilimo a alguém, mesmo sentindo a saudade em comum por algo a que jamais terá acesso, afastar-se desta realidade escolhida pelos homens. É difícil ser-se *existente*.

E deve ser por isso que a textualidade da sombra da culpa velada e escondida parece desintegrar a pessoa. Associada a esta desintegração, a expressão da culpa dá a entender responder à primeira deliberação do eu: apagar-se no conjunto dos outros, na cumplicidade de todas as culpas que estão albergadas nestes. Pode ser uma forma de suavizar civilizadamente o sofrimento, e instaurar a ausência de identidades, permitindo possibilidades a novas selvagerias, que terão que insistir [um-em-solidão].

Ao pensar-se desta maneira, tem-se a impressão de que essa premeditação individual da culpa velada, agregada por sua vez às culpas do grupo, gera substitutos de gente, silhuetas de homens, marionetes fáceis de manipular. Mas esta premeditação da culpa, que se associa à culpa dos outros, contém em si algo terrífico e louco: não tentar sequer ser-se de outro modo, acabando por fazer parte de um amorfo à mercê dos outros. A culpa parece um monstro criado pelas apetências, instintos que marcam o destino de cada um, em todos. Este monstro tem a seu favor a memória, pois que quando se esconde e quando se refugia no grupo de outras culpas, a certa altura, é esquecido pelo indivíduo que acaba por nem saber da sua forma. Deve ser assim que a culpa se herda pelas gerações futuras.

No entanto, pode ser que o indivíduo queira uma outra imagem de si, que não desgoste tanto, em uma espécie de apelo a uma das suas pessoas, que desvele uma outra natureza de si, mesmo que não consiga agarrá-la. E tal pode ser a sua última e única visão de um eu que não se dilui na textualidade das sombras. Talvez seja a possibilidade do indivíduo de deixar de ser autor da culpa, para dar lugar ao ser crítico de si mesmo. Pode ser o eco dessa saudade, como que um apelo a um outro contexto, que não o da sua desintegração, favorecendo uma outra consideração por que tem que passar: o perdão. Porém, para tal, têm de surgir no entrecruzamento histórico do perdão ações que possam projetar elementos salvíficos aos homens e não-homens. Desta maneira, creio, que as maldades possam não constituir estruturas básicas bio-ontológicas, as quais demarcam o tempo linear histórico até ao *Ano Zero*.

À medida que se vai refletindo sobre o perdão vai-se tomando contato com os seus satélites físicos da aniquilação e, também, das possibilidades de regeneração, em uma espécie elevação da ação.

No poço das apetências dos países ex-escravagistas e ex-colonialistas assistimos à dificuldade que sentem no pedir perdão, por exemplo, seja pela escravatura dos continentes americanos ou pelo colonialismo da África. Em primeiro lugar, porque qualquer escravagista tem propensão para ele mesmo ser escravo, pois que as suas apetências e expressões destas se deslocaram para as mãos de outros países mais poderosos. Em segundo lugar, porque nessa situação de dependência de outros povos orienta a força que lhe resta para o bode expiatório, que será sempre o estranho. Em terceiro lugar, porque está rodeado de países escravagistas e xenófobos, a quem quer dever deferência. Em quarto lugar, porque pedir perdão implica um contrato com o próprio futuro, a abstinência total em todos os comércios, por exemplo o do armamento, implicando cisões de outros contratos com seus parceiros económico-políticos. Desta maneira, tendo que honrar a palavra teria que suspender a ação na cumplicidade da selvageria histórica. O perdão encontra-se no lado de fora desta selvageria em que se usam

máscaras e gravatas. É por isso que deve ser impensável aos governantes de tantos países o perdão, pois que tal seria para estes um perigo mais forte do que a vergonha.

Parece estranho como uma das naturezas do perdão pode ser deveras suscetível à sua demanda e apresentar-se, ora como ofensa, ora como uma força, que se pode implicar em mudanças abruptas e radicais, para pior ou melhor.

Debater a questão do perdão está fora de cogitação, pois esta se apresenta como um sacrilégio aos olhos que não falam como os de *Salvator Mundi*. E, talvez, possa nem poder acontecer jamais o perdão...

O olhar de *Salvator Mundi* parece denunciar a separação da divindade do homem e de todo o resto que deveria ser habitável com ele. Esta separação segue até ao olhar de *Salvator Mundi*, pousa nos seus lábios cerrados, mas não firmes, dando a impressão de escapar à concretude cotidiana. Parece que existe, ao reparar bem na sua figura, um cansaço que essa separação coloca em presença de quem o vê. Mas não sabemos se o cansaço é dele, ou de quem se encontra com ele nessa chamada de atenção para uma situação escatológica. Esta separação dá a impressão de causar um efeito interno, a quem está na sua presença, que segue um movimento circular da mão direita ao rosto e atinge a mão esquerda que sustém o mundo esvaziado, e vice-versa. Uma leitura circular que apela ao que se tornou profundamente só. *Salvator Mundi* parece carregar esta textualidade das sombras. Na sua força factual está, ao mesmo tempo, fora do próprio homem e não-homem, e mergulhado na saudade, num desígnio da tristeza. Nesta textualidade da sombra, o homem parece meio e fim sem se celebrar, tendo como que se desqualificado para possível regeneração.

Nas textualidades da sombra conhece-se todas as razões para não ser-se, e conhece-se esse palco sem história, porque na sua projeção parece viver-se o inaceitável em modalidades alienígenas.

No entanto, *Salvator Mundi* parece conseguir reter-se à totalidade das texturas da sombra.

E como, também, as textualidades das penumbras e das sombras não podem coabitar sós sem haver outras texturas mais luminosas, *Salvator Mundi* consegue dar-me a perceber essas textualidades da transparência. E pode ser que em *Salvator Mundi* como reconfiguração das pessoas da pessoa, se possa encontrar os conhecimentos puros de cada um.

1.4.5. Textualidades da transparência

A luz marca a sua presença em *Salvator Mundi*, envolve-o, abraça-o em leveza, matando a força da monotonia. Num beijo fulgurante dos olhos que o veem, embala o mundo vazio que flutua na áurea proporção. Quando esta luz incidente, se espalha por dentro daquele que a sente, tudo se transforma em dourado e azul, numa textura de transparência que se sente como única, frágil, no poente da ternura e da regeneração. Esse manto de luz flutuante, que se impõe como que simbolizando o que pode vir de um outro modo, está no avesso daquilo que era. Como que se uma nova reconquista fosse acontecer, depõe a decepção para iluminar a regeneração, não a partir da morte de todos os passados, mas sim a vida de um outro futuro. Benjamin diz:

Na pintura não existe fundo, nem há nela a linha gráfica. (...) O *meio* da pintura é designado como a mancha num sentido mais estrito; pois a pintura é um *meio*, ela é tal mancha, sendo que não conhece nem fundo nem linha gráfica.

(BENJAMIN, 2013, p. 85)

É aqui que me coloco na posição, face à textualidade da transparência, em que não pretendo analisar *Salvator Mundi*, como uma imagem pictórica, embora reconheça a sua dimensão gráfica e a luz como uma mancha especial. Não me interessa seguir por esse caminho de uma análise formal exaustiva. As impressões visuais são mais impositivas e podem enganar mais facilmente do que a imagem que se percebe com a alma onde acontece estenderem outros sentidos. Deste modo percebendo, sinto que as naturezas que se entremostam e se digladiam são a da decepção e a da ternura, numa transparente textualidade da luz que dá a entender uma carência. Se *Salvator Mundi* fosse, para mim, apenas uma imagem pictórica, não seria possível tê-lo como aquele cujo nome está mais além do que a sua nomeação. Isto é, não poderia achar-lhe, sentir-lhe a transcendência. Esta força que vai além da imagem, que se desvela em textualidades de transparências, parece uma dança de luz de que fazem parte as pessoas que se encontram em face de *Salvator Mundi*. Surge o brilho. E com este a ternura arrancada à decepção. Ao estar-se face a *Salvator Mundi*, tem-se a sensação de que se humaniza a decepção, assim como se tem o sentimento de abertura como se fossemos rosas, ou beija-flores bebendo a última gota de mel. A decepção pode trazer a saudade, numa indiferenciação de um referente específico, quer dizer, não se pode saber exatamente de onde esta vem. No entanto, algo da saudade parece residir no seu modo como se inclinam os seres a algo primevo. Este sentimento que consegue o brilho, que absorve as textualidades das sombras, é como um

movimento de multiplicidades de composições das pessoas de cada pessoa, algo admirável e surpreendente. Ao sair a saudade das entranhas de cada um pode sentir-se, mais claramente, a instabilidade de um mundo prometido, a evanescência deste, o excedente requerendo uma síntese no viés do que é importante. Este sentimento de saudade pode acordar mitos, oralidades e que o querer voltar-se às tradições tenda a emergir. Curiosa se apresenta a textualidade transparente, de onde se eleva essa saudade, essa força que se assemelha a um touro, como a uma nuvem no céu.

Nestas textualidades das transparências há como que algo mágico: o corpo da vida, o corpo do mundo e o corpo do outro. Os corpos da vida e do mundo dos vultos da tristeza profunda que escorregam pelo olhar e lábios de *Salvator Mundi*, e o corpo da vida do outro, dão a perceber essa fonte de saudade e ternura. Parece haver uma espécie de circularidade, uma migração da saudade à ternura, que se atravessa na incredulidade de *Salvator Mundi* perante a natureza dos homens. É esta condição que parece ser a natureza das textualidades das transparências, e que entremostra que o abismo da decepção pode estar claramente grávido de ternura.

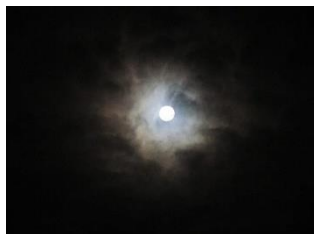
Como que num jogo, as textualidades das transparências vão desvelando as pessoas, que estão diante de *Salvator Mundi*. Ao mesmo tempo, este parece acordar naquelas um poder que antevê o seu fim. Estas textualidades parecem-me, neste jogo, revelar um poder que se intercambia da impossibilidade de prever algo mais benéfico à regeneração, pela ternura que pode ressaltar das pessoas e que celebra a existência de *Salvator Mundi*. Pelo menos é assim que sinto, que *Salvator Mundi* se encontra no *Ano Zero* como um andrógino de muitas naturezas.

E pouco importa ao olharmos a nosso redor qual é o caso desta realidade se apresentar assim. Não é só o meu pensamento que pensa os mundos e estes não dependem apenas do meu pensamento. No meu sentir, devemos deixar viver em nós a ideia (e não a possuir de forma racional, como aprendizado) de que não podemos redesenhar esta realidade imposta. Se assim não acontecer, o resto que resta desta realidade escolhida será repetição infinita dentro e fora deste planeta. E não é em vão que essa possibilidade é plausível. Basta vermos a necessidade que há em relembrar aos mais jovens os grandes dramas dos homens para que não se repitam. Temos que lhes fazer referência porque se sabe que podem voltar a acontecer. Até ao *Ano Zero*, a malignidade e a solidão fecharam as vidas e silenciaram as experiências vivenciais espirituais.

Se conceber algo nunca finalizável e impossível de ser cristalizado pela malignidade, então, poderei ser parteira, poderei falar de multiplicidades de *existentes*, que *podem-estar acompanhados, acompanhando*.

2. ANO ZERO

Figuras 9 e 10 [#0-#1]: *ANO ZERO*



Fonte: Alexandra Gonçalves, SP, 2018.

2.1. Talvez o fim e começo de um outro andamento

Ao se pensar na ideia de *Ano Zero*, pensa-se na ideia de “ação” do princípio interno do tempo linear histórico. Esta “ação” do princípio interno que parece tomar grandes proporções no *Ano Zero* dá a entender estar chegando a um ponto de desespero. Se se sente esse desespero como se pode acreditar nesta realidade construída pelos homens? Como se pode abarcar o desespero, se nele se mergulha? Talvez, uma das maneiras de fugir ao desespero seja a de coisificá-lo para não apreendê-lo, tendo-o como [um-desespero-sem-pessoa]. Talvez, se se mantiver com o desespero uma relação imaginária propensa a fabulações e confabulações seja menos doloroso quando é travada qualquer condição ao *existente*.

Talvez haja uma potência que resulte na ação do princípio interno do tempo linear histórico e que parece ter, na sua repetição e quase clonagem, um direito: o de gerar substitutos que possam continuar a servir a malignidade. Pode-se ver o quanto os fatos históricos são dotados de comportamentos esquizofrênicos que geram silhuetas de outrem e prometem loucamente um pensamento monolítico. E, provavelmente, já não se pode falar de ato, efeito, consequência, causa, porque todos eles concorreram a criar estados. E se assim tiver esta ideia como possibilidade, então, se está necessariamente no terreno da pergunta sobre os estados da malignidade (“estado” difere de “conceito”).

Há a impressão de que ao longo do tempo linear histórico foi acontecendo a segregação dos mundos, das vidas, dos cosmos e dos universos, e a segregação no interior destes, da ideia de *existente* (no sentido de *acolhido* [Se...]. (De que se falará no capítulo 3). Parece ser, justamente, a segregação associada a uma ideia de [um-em-solidão] que confessa o grande jogo das intencionalidades, que são o espelho das apetências, que por excelência estabelece a interação e repetição dos momentos do tempo linear histórico.

E como há grandes variedades de segregações, constata-se esta outra que vem associar novas tecnologias às máquinas de guerra, as quais já não necessitando de tripulantes podem afastar a consciência sobre a morte do outro, porque à distância, como no caso dos pilotos que comandam drones munidos com mísseis que devastam a terra do outro. Além do mais, pode-se pensar nas novas reconfigurações das transmissões de informação, que através da Inteligência Artificial podem controlar e ter um estatuto de vigilância sobre os indivíduos. Essa Inteligência Artificial pode transcrever em si mesma as características biológicas, genéticas, dos seres e criar o desejo de querer uma identidade, um “rosto” e uma consciência. No *Ano Zero* desenham-se, no horizonte, novos corpos sociais que podem ter o ser humano como inimigo, assim que desejarem que os seus corpos e memórias não sejam apagados, e que sua identidade não seja inerte e dependente do ser humano.

Dá a entender ser o *Ano Zero*, como um espelho psíquico que recebe e devolve a imagem da degradação da ideia de existir biológico e a tentativa em silenciar o *existente*, dever provocar uma desregulação, que pode anunciar o seu fim, ou que pode autoanunciar-se de novo como um processo contínuo da não-suficiente elucidação das vidas, mundos, universos e cosmos.

Se essa desregulação anuncia o fim do *Ano Zero*, então tudo será necessariamente findo nele mesmo sendo massa inerte. E então nada valeu a pena, pela simples razão de que se veio do inerte, dele se faz parte. Por conseguinte, não há existir nem *existente*, apenas uma massa amarfanhada e amorfa em grande distorção de paragem no hiato de consciência.

No entanto, se tiver a percepção que nessa desregulação há uma insuficiente elucidação sobre as vidas, mundos, universos e cosmos, então pode haver uma condição favorável para uma outra percepção de uma realidade diferente desta que escolhemos na infância da origem, e que pode aportar os *Aqueles sem Modelo*. Se assim for, o *Ano Zero* poderá ir deformando-se, em imprevista e infinidade de graus, diga-se, dando a entender a emergência dos *existentes*.

E para que tal condição de insuficiência da elucidação das vidas, dos mundos, universos e cosmos possa deixar perceber *Aqueles sem Modelo*, talvez se tenha que estar do lado de fora do tempo linear histórico, estar do lado de fora das linguagens de realidades.

Figura 11 [#2]: MOVIMENTO DO ANO ZERO NO UNIVERSO PLASMÓDICO



Fonte: Alexandra Gonçalves, São Paulo, 2018.

Figura 12 [#3]: MOVIMENTO DO ANO ZERO NO UNIVERSO PLASMÓDICO



Fonte: Alexandra Gonçalves, São Paulo, 2018.

Ao se olhar o fio do tempo linear histórico, tem-se a impressão de que surgem imagens que se atraem pelo conceito de *resto*. Esta noção de *resto* não vai no sentido unicamente arqueológico de artefato, que pretende juntar elementos que justifiquem, e respondam a um fato histórico. Não parece poder seguir no sentido de um passado, mas, antes, apelar a uma espécie de autorreferência constituinte de uma parte da consciência que vê o que já não é, pressentindo, ainda, por esse algo que se vai diluindo. Neste sentido, *resto* será aquilo que parece ir se afirmando como algo que pode acrescentar tempo *ao tempo a acrescentar*. *Resto* que ressalta do tempo linear histórico em *Aqueles sem Modelo*, e *resto* pela potência da ação do princípio interno do tempo linear histórico, que parece ser o *tempo comprimido*, onde há a diluição dos *Acontecimentos Fósseis*.

E é o sentimento de poder olhar para o futuro, que se vê a si mesmo, que fez com que se tomasse atenção a estas imagens: *Epopéia de Gilgamesh*, *A tentação de Adão e Expulsão do Paraíso* de Michelangelo, *Salvator Mundi* atribuído a Leonardo de Vinci³¹, e a franquia narrativa de *Super Street Fighters IV*, da Capcom.

Salientar um sentido que advém destas imagens, que aparecem nessa linha horizontal do tempo linear histórico, é de alguma maneira tentar uma percepção possível sobre esta realidade que se escolheu e que foi indicado numa maçã (e que se calhar poderia ter indicado a serpente, já que esta, também, representa a grande separação entre o homem e os outros seres). Realidade esta que pode ter sido delineada num tempo muito anterior e que vejo representada no assassinato de *Humbaba*, guardião da floresta dos cedros da *Epopéia de Gilgamesh* (terceiro milênio A.C.) até ao mundo “esvaziado” que *Salvator Mundi* tem na sua mão, aliado ao seu olhar tristemente profundo e transparente. Pode ser uma percepção de uma finalidade plausível, um colapso possível desta mesma realidade inventada, que foi exigindo ao ser humano uma espécie de resposta sempre ‘clássica’ para a sua manutenção. E pode ser bem conveniente aos futuros corpos sociais da Vida Artificial.

Neste contexto, torna-se quase impossível falar-se do *Ano Zero* sem falar do tempo linear histórico. Pois as causas do *resto* que resta do *Ano Zero* parecem surgir da origem de um crime primeiro: o da exclusão do *existente*, que, causando um efeito por inteiro numa sucessão de adequações das apetências, dá a impressão que gera uma tensão no próprio *tempo comprimindo-o*.

Pode dizer-se que o *Ano Zero* é *tempo comprimido*, quando da ausência de *existentes*.

Pode dizer-se que o *Ano Zero* é aquele que parece uma esfera que adensa a malignidade em toda [uma-parte-só] e em que a ideia de [um-em-solidão] se encontra na imediatez do presente que é o centro da sua esférica forma. De onde se segue, que o princípio da sua potência que pergunta da ação interna do *Ano Zero* é uma espécie de destituição da experiência da vivência espiritual e do feminino do espírito.

³¹ De Leonardo da Vinci, será interessante ler suas *Notas de culinária*, no Codex Romanoff, acompanhadas de seus vários desenhos que nos dão uma ideia das preocupações renascentistas sobre regras de conduta a uma mesa, e sobre a alimentação. Curioso é seu livro *Bestiário, Fábulas e outros escritos*. Também a este respeito, confira-se a leitura do livro organizado por Maurice Baring: *Leonardo da Vinci: Pensamentos sobre a Vida, a Arte e a Ciência*.

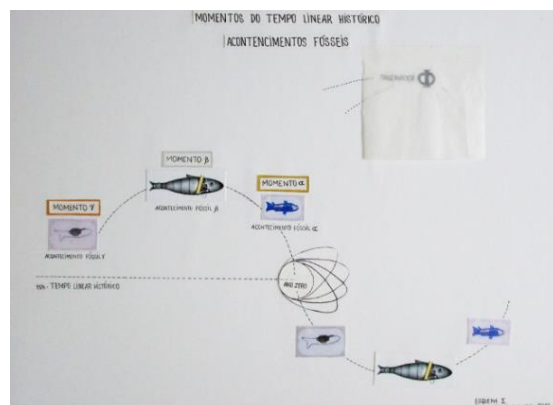
O *Ano Zero* ao tentar gerar o colapso do *existente*, dá a entender a sua ação final.

Devido à tentativa do colapso do *existente*, provavelmente, os novos corpos Sociais de Vida Artificial com as suas inteligências artificiais terão um papel na equação do prolongamento do seu existir. Talvez, nessa equação, os homens não tenham nem vida, nem vontade, nem energias próprias, podendo tornar-se no barro a ser conformado pelas Vidas Artificiais (e talvez, não seja somente isto, talvez as Formas de Vida Artificial se entremem no interior do homem, fazendo parte de sua carne...)

Momentos do tempo linear histórico: a sua densidade remete à saudade da linguagem.

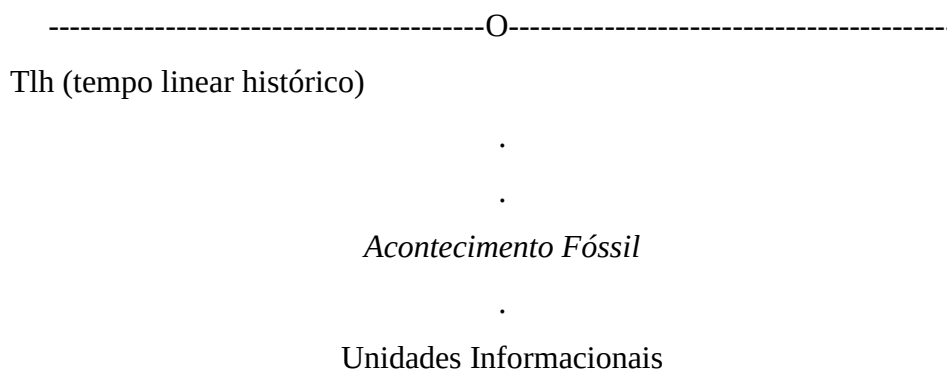
PRANCHA B

[Aviso: as latas de sardinhas encontram-se impossíveis para consumo.]



Fonte: Alexandra Gonçalves, São Paulo, 2017.

MOMENTO



Tem-se o *Acontecimento Fóssil* e as unidades informacionais como duas figuras, que embora possam ser colocadas em causa, parecem estar a reconfigurar-se uma nova percepção sobre a própria consciência.

Como se pode conceber a ideia de momentos do tempo linear histórico, sem que haja uma aproximação a conglomerados específicos de geografias que se exprimem nos seus estados ressonantes de malignidade? Como se pode conceber essa ideia de momento que se experiencia?

Tais estados resultantes do acúmulo de causas anteriores podem provocar outros com a mesma malignidade.

Esta afirmação poderia ser aceita facilmente se se partisse do princípio de que há efeitos por inteiro e causas por inteiro. Contudo, há ritmos diferentes no percurso do acúmulo das causas e vice-versa. Quer dizer-se, que há ritmos diferenciados de estados de malignidade.

Que se pode dizer sobre um estado por inteiro? Isto é, que se pode dizer da causa específica que impele um efeito específico? Se tudo é movimento não poderá haver derivações devido aos ritmos de passagem da causa a efeito?

Serão os estados dos momentos do tempo linear histórico proporcionais às causas e efeitos plenos das linguagens de realidades? Não serão os estados dos momentos do tempo linear histórico constituídos por intencionalidades?

Se se partir do pressuposto de que a proporcionalidade pode mudar a potência para a pergunta resultante da ação do princípio interno das linguagens de realidades, no interior dos momentos do tempo linear histórico, então as interações dos acontecimentos históricos podem repetir-se, anular-se, ou expelir *Aqueles sem Modelo*, consoante as apetências ou consoante as três vontades.

Por enquanto, atem-se à ideia, talvez errônea, de que os momentos do tempo linear histórico, construtores de linguagens de realidades, se repetem e se sucedem como variáveis comportamentais dependentes e exigentes das mesmas respostas no oceano das apetências.

Assim, se supõe ter a imagem de um modelo dos momentos, do tempo linear histórico, que se repetindo gera em visões fragmentárias o velho modo de ser, ou um mesmo modo de ser: o do sofrimento das vidas, mundos, universos e cosmos. Um sofrimento que autoria, numera e ordena, segundo a condição necessária de uma visão monolítica [um-em-solidão]. Seguindo esta lógica, as geografias humanas e não humanas apresentam-se como variáveis comportamentais dependentes daqueles momentos e das suas apetências.

E constata-se que alguns seres humanos e não humanos parecem reduzidos a variáveis comportamentais dependentes (por apetência), e aprendem, como que por instinto, a partilhar as circunstâncias das suas semelhantes vidas.

Esse instinto dá a entender requerer que a expressão dos sentimentos humanos e não humanos se apresentem numa espécie de coação, uma força exercida sobre a sua potência ativa interior. Assim, as geografias humanas e não humanas parecem conseguir elaborar, quase com mestria, outras forças que as metamorfoseiam noutras criaturas ambivalentemente inusitadas.

Tem-se a impressão de haver um retorno a um teatro mais sutil, onde podem essas geografias, humanas e não humanas, ter uma ideia de pessoa (a ideia de pessoa não se restringe apenas ao ser humano) sem que tenham de a procurar.

Estas novas criaturas, embora diferenciadas, dão a impressão de invocar auxílio à união das linguagens de realidades, servindo na construção e produção destas.

Posta aqui esta ideia, a ativação produtora de linguagens de realidades é condição necessária e suficiente para conduzir o ser humano à submissão, sendo uma maneira de relativizar a importância de um fato sobre outro e de um ser sobre outro. São, pois, as necessidades e suas condições que as linguagens de realidades expressam, que produzem necessidades e carências que marcam o tempo linear histórico. O que significa que cada momento do tempo linear histórico é submisso às linguagens de realidades e estas fixadas ao tempo linear histórico o produzem e reproduzem, como se fossem círculos. E atos, fatos, efeitos e consequências dão a entender terem-se adensado, de tal forma, que se pode referir-se a estados, ao invés de falar deste ou daquele ato específico que provocou o efeito y, ou z.

Decorre desta ideia que os momentos, do tempo linear histórico, apresentam condições de necessidade, desvalorização e carência, nos quais vive o ser humano e não humano capturados das suas percepções, o que os impede, provavelmente, de antever as condições de contorno das linguagens de realidades. E deve ser por isso que se lhes impossibilita a percepção de fronteiras entre os seres. E é provável serem essas condições de necessidade, de desvalorização e de carência, que sustentem de forma oculta aquilo a que Boaventura de Sousa

Santos denomina como “possibilidades desfiguradas”³². Torna-se possível que estas duas “possibilidades desfiguradas” se integrem nos Momentos do tempo linear histórico.

Segue-se, então, que o modo de estar daquelas condições, de alguma maneira, representa uma forma linear de percepção, que não dá lugar à probabilidade de perceber o que vem a seguir, gerando o medo, que pode ser uma das faculdades do momento do tempo linear histórico.

Além do mais, ainda há que supor que o momento carrega em si uma linearidade perceptual que não contém espessuras temporais, as quais poderiam impelir a uma disponibilidade que atenderia a um esforço e conhecimento de ‘onde’ e de ‘como’ lidar com as linguagens de realidades.

Talvez, se houvesse essa disponibilidade, simplificar-se-ia e transformar-se-ia o destino marcado pelo sofrimento, às vezes dantesco, no momento do tempo linear histórico.

De onde se segue, que deve haver uma intencionalidade do estado comunicativo do momento do tempo linear histórico. E, assim, se deve passar sucessivamente com os atos de momento a momento do tempo linear histórico.

Pensa-se que o estado comunicativo da malignidade do momento do tempo linear histórico possibilita uma aderência à aniquilação dos seres.

Sendo tudo passageiro, e sabendo-o nós, o que resta aos seres são os afetos de uma iniciação um dia conseguida, que, embora atingida pelo estado comunicativo da malignidade do momento do tempo linear histórico, parece recuperar as suas raízes arcaicas. Talvez, o próprio retorno às ancestralidades, às pessoas da pessoa, não seja do mesmo foro da operância do ato comunicativo da malignidade do momento do tempo linear histórico, mas de uma reencarnação de uma totalidade por supressão ao seu oposto, por oposição à sua última degradação, numa espécie de enclausuramento da sua própria história, que, em certa medida, leva a uma descoberta. E se esse retorno às origens, provocado pelo sofrimento da aniquilação do indivíduo, for o que o preenche dos seus ancestrais na sua necessidade de sentir-se pessoa, por que ele foi destituído dessa noção que lhe cabia como direito? Quererá revelar que o indivíduo por perda da sua noção de pessoa possa ser simulacro de uma multiplicidade de pessoas e outros seres ancestrais, *in situs* à sua ideia de pessoa?

³² SOUSA SANTOS, 2017.

O mundo do estado comunicativo da malignidade³³ do momento é deveras estranho, pois quando se sente moribundo pode refugiar-se no momento anterior.

É bem visível que, no momento do tempo linear histórico, os pilares da conduta humana tornam inoperantes a dimensão do outro e a medida do outro. E parece que os mesmos padrões de necessidade e utilidade do momento anterior se repetem, sucessivamente, até se chegar a estados-limite. E mesmo quando, no momento do tempo linear histórico, o estado-limite faz ouvir a sua voz, a ilusão do que pode aparecer como uma nova resposta surge como que instantaneamente, o que delineará um outro estado inoperante. Assim, a força que o ser humano parece possuir não é senão a sua fraqueza.

Mas pode, no entanto, acontecer que nasça no interior do momento do tempo linear histórico algo realmente novo. Todavia, este novo é como um nômade vulnerável e pode não pertencer intrinsecamente ao momento do tempo linear histórico. E é de pressupor que aquilo que pode ser novo terá que ser separável do momento para poder ser operante.

Em *Quantum Critic*, Willis Guerra Filho diz: “O *Quantum Critic* é manifestação do momento infinitésimo de tempo ou tempo instantâneo entre a mudança abrupta no regime atômico de um material”.³⁴ Porém, o momento a que se refere, neste contexto, não é do foro da Física de Partículas, embora se ache interessante essa ideia de “manifestação do tempo”, pois remete à ideia de passagem de um momento alfa a outro momento beta do tempo linear histórico (ver Prancha B). De fato, não deve retirar-se a ideia de milagre à “manifestação do tempo” pois metamorfoseia-se no vivo.

Dentro da noção de cultura que as sociedades foram adquirindo, parece surgir um mecanismo com a capacidade de captura e respetivo dispositivo intelectual, que impede livremente afirmar-se haver algo novo que surja do pensamento do Sensível. No entanto, se estivermos na presença de *existentes*, algo neles é, por excelência, novo. E estes *existentes* são habitados dessa vida que lhes corre nas veias e lhes é única porque se procuram nela e são nela. Um homem não se reduz ao seu pensamento do Não-sensível, e não será este que ditará um *existente*, ou o novo que dele brota. Como podemos dizer que não há o novo, se esse novo

³³ Tem-se que o estado comunicativo de malignidade como um estado de embrutecimento e de degradação intencional comunicativa.

³⁴ GUERRA FILHO, 2017, p. 89.

advém de cada *existente* que é? Não será o percurso de alguém que vivendo em busca de algo indica o novo? O novo não pode ser a vida do milagre do tempo, no *tempo a acrescentar*?

Quando os estados ordenados e assertivos anulam a operância (ação capaz de atuar) de cada ser, não se pode perceber a liberdade, por esta razão é que o ser humano vive na sua fraqueza. E dá a sensação de que, efetivamente, não há força humana, fato que é constatável (basta ver os conflitos mundiais).

O momento do tempo linear histórico parece manifestar um estilo inusitado comportamental na mente humana: uma utilidade e anseio que facilitam consequências de condição abissal, que provocam as articulações nas vizinhanças interpessoais e interplanetárias. Desta maneira, o que interessa aos momentos do tempo linear histórico é mais o estado de intenção (malignidade) operante.

Tanto o Homem como a Natureza se encontram em espaços implosivos do tempo linear histórico. Parece ser, precisamente, neste estado de implosões dos momentos que aparece, paradoxalmente, a tentativa para compreender o mundo por parte de alguns [*Se...*].

Se percebidos os momentos do tempo linear histórico como unidades de domínio de condições de necessidade, desvalorização e carência de todos os seres, estes desaparecem para sempre como vítimas daquelas. O que significa, que tanto os seres humanos como os não-humanos estão em risco de impermanência na vida e no mundo. Mas sempre o estiveram, desde que os homens escolheram esta realidade.

Pela mesma ideia de que foi falado de ato interior do momento do tempo linear histórico, pensa-se agora em fatos – os fatos do momento.

Os fatos que fazem parte do momento do tempo linear histórico dão a impressão de lhe proporcionarem uma certa postura. Os seres experienciando o momento do tempo linear histórico, embora carregados de insatisfações, parecem tomá-lo por seu habitáculo. Não é fácil desabitá-lo, pois que o desabitá-lo implica uma insinuação de algo que não se assume ainda, e que ele possa manter junto a si mesmo. O desabitá-lo requer uma nova representação do ser, de maneira a que este não continue sendo apenas um mero porta-voz daquilo que é a sua miséria definível, a qual o agarra a um momento do tempo linear histórico que exprime o *tempo comprimido*, um tempo quase estático.

O mais difícil para o ser humano não é viver na distância ao tempo de si mesmo. O mais difícil é o entendimento de novas alterações que lhe implicam restrições adicionais para a mudança. É, talvez, nestas que pode emergir um novo problema de valor, que só parece ter sentido quando se encontram diversas condições de contorno dos diversos seres. No entanto, tem-se a impressão de que a ausência de entendimento das restrições adicionais dos seres, que se exprimem em propagações comportamentais, oscilações e ressonâncias, é indicadora do estado das condições de contorno que, por sua vez, são afetadas pelas restrições adicionais dos seres. As condições de contorno devem gerar incógnitas comportamentais.

Por outro lado, há que questionar se as condições necessárias de um determinado momento transmitem indicações ao pensamento e à psique humana. Haverá um apelo à convicção de uma razão no sentido do entendimento do tempo linear histórico como um somatório de uma ordem de momentos?

Pode-se pensar no ódio, por exemplo. O ódio implica uma convicção de uma razão qualquer, que justifica uma ação abissal, que irá aliar-se a uma linguagem de realidades e construí-la. E esta linguagem de realidades alfabetiza o pensamento humano e a sua própria percepção do tempo. Parte-se do princípio que é permitido aceitar esta premissa.

Pode-se pensar, também, que o tempo linear histórico ordena os momentos como *tempos comprimidos* em que os acontecimentos são lidos e percebidos à semelhança de uma soma de números naturais. O que quer dizer que os momentos do tempo linear histórico pertencem a uma sequência numérica, como resolução de condições necessárias para dar respostas básicas referentes às linguagens de realidades. Assim, as linguagens de realidades que classificam, numeram e ordenam acontecimentos, na exigência das “lembranças”, aprisiona os seres ao tempo linear histórico num mesmo destino. Desta forma, os momentos do tempo linear histórico estão em contato intrínseco com o autoriar e o numerar.

Parece que os momentos colocados numa linha reta e em sequência sofrem de uma fixidez forçada que determina a crença (ou talvez a crença seja determinada por estes). A “lembrança” é, então, a ilusão de uma nova experiência, o regresso do homem ao seu tugúrio da linguagem de realidades - uma “lembrança” que não enseja o regresso à *realidade da linguagem* (à qual não farei qualquer referência neste texto). Portanto, as linguagens de realidades dos momentos pouco esclarecem dos acontecimentos, porque são variáveis

dependentes que subjagam os homens que servem às linguagens de realidades, por uma adequação qualquer acabando por determinar uma convicção qualquer a uma razão.

Nesta linha de pensamento, supõe-se que a repetição dos hábitos de momento em momento do tempo linear histórico vai-se sucedendo, dificultando o viver o novo e a potência para tal. As fragilidades da vida veem-se, neste sentido, subordinadas a ‘paronomásias’ de acontecimentos e a perspectivas escatológicas. Os momentos do tempo linear histórico são como que uma espécie de senhorios que suscitam o medo.

No entanto, há seres que vivem de forma mais estável e com certa tranquilidade em qualquer momento do tempo linear histórico. Todavia, o medo da insegurança e a exposição das suas fragilidades nunca os largam. E parece ser sobre essas estruturas que os momentos se fixam no tempo linear histórico para seguirem em frente segundo um mesmo projeto.

Se existe tamanha dificuldade para se viver o novo, quer dizer que se interrompe a condição de liberdade para se ser livre. E só as condições de contorno estão ligadas a essa liberdade de ser livre. Nos momentos, as linguagens de realidades podem, talvez, assegurar as condições de necessidade, carência e exatidões de acontecimentos, pois mostram a sua natureza de variáveis dependentes, não podendo referir-se nem à liberdade nem a outros valores. E tudo isto pode ser constatável, basta estar atento ao que se nos apresenta.

No entanto, os momentos do tempo linear histórico podem exercer uma potência misteriosa para dentro do ser. Uma potência inefável que parece exprimir-se como ínfimas partículas que se suspendem e movem fora das linguagens de realidades. Partículas que parecem tornar-se expectantes e chamar outras. Dizendo de uma outra maneira, as partículas de valores devem ser difíceis de compreender pelos seres submersos nas linguagens de realidades.

Estas partículas são ‘vaga-lumes’ fora das linguagens de realidades e escapam a significações. Estas partículas de valor parecem esperar algo que está para além da catástrofe do ser. Deste modo, o todo está para a parte recolhida, como esta está para o *tempo a acrescentar*. Os momentos do tempo linear histórico, vistos desta maneira quase fria, podem, no entanto, apresentar algo no seu seio para que se não determine a sua total insignificância. É através desta percepção dos momentos do tempo linear histórico, que se refletirá sobre o *Acontecimento Fóssil*, como elemento de conteúdo histórico (aqui se pressupõe o carácter dos indivíduos que manipulam a história).

2.2. O Acontecimento Fóssil

O conceito de fóssil vem do Latim *fossilis*, que significa “retirar da terra”. Porém, conceito de fóssil, na Grécia Antiga, é um “retirar do tempo”. Estes dois conceitos parecem, de saída, antagônicos. No entanto, são inseparáveis porque falar de um é evocar o outro. O primeiro conceito latino parece-nos mais próximo de um *tempo comprimido*; o conceito grego é da ordem da desterritorialização, dando a impressão de se aproximar da ideia de *um tempo a acrescentar*.

Talvez pela confusão de um estado no conceito, surja um agregado especial – o *Acontecimento Fóssil*³⁵. Talvez, por ser produto de uma longa jornada de intencionalidades malignas³⁶, cristalizem o próprio *Acontecimento Fóssil*. Todavia, dá a entender, que do *Acontecimento Fóssil* possa libertar outra, ou outras potências.

As características dos *Acontecimentos Fósseis* dão a entender um ambiente que envolve os elementos de conteúdos históricos. Portanto, um ambiente propício para multiplicidades de elementos de conteúdos históricos que aportam em si alguns comportamentos. E neles vivem os seres nos seus mecanismos, gerando-os às vezes por apetências.

E como todos os comportamentos implicam hábitos, alguns elementos de conteúdos históricos também os têm. Pode acontecer que alguns elementos de conteúdos históricos organizem sistemas de acordos de condições eficientes, numa habilidade da lógica do lucro.

Estas condições eficientes de alguns elementos de conteúdos históricos tornam-se propaganda de um projeto mais geral, segundo o mesmo registo. Quer dizer, há alguns elementos de conteúdos históricos que repetem os mesmos hábitos por suas conveniências.

Porém, esses elementos de conteúdos históricos, seguindo a lógica das conveniências, parecem tender para uma vida com um fim, numa espécie de metáfora de condições das vidas humanas. Os indivíduos, enquanto aí vivem como ignorantes, ingênuos ou convictos, perante Kairós (“o tempo oportuno”), vivem como metáfora de sua metáfora.

³⁵ *Acontecimento Fóssil* é todo o conjunto de acontecimentos históricos votados à diluição, assim que mergulhados em estado de malignidade, de embrutecimento e de degradação, quando o tempo como algo vivo o decide. Este estado não é conceito, como já foi referido.

³⁶ Apesar de ser difícil admitir, por parte de algumas pessoas, haver estados de malignidade, todavia, eles estão bem presentes nesta realidade que se escolheu.

Mas pode acontecer que haja nesse ambiente o aparecimento de elementos de conteúdos históricos imbuídos de valores resultantes das três vontades, que saindo do interior do *Acontecimento Fóssil* dão a sensação de que servem uma paixão áurea. Esta paixão áurea pode ser uma potência capaz de oferecer segredos operantes à esperança dos homens, pois que parecendo querer ofertar uma liberdade especial os faz estar abertos a receber, como acentua o Apóstolo Paulo na sua carta aos romanos: “Se porém o que não vemos esperamos com paciência estamos abertos a receber”.³⁷

Assim sendo, os *Acontecimentos Fósseis*, constituídos por elementos de conteúdos históricos, devem comportar-se desta ou daquela maneira.

Mas que estado ou estados podem apresentar os *Acontecimentos Fósseis* para que seja possível deles ressaltar *Aqueles sem Modelo*?

Mesmo que não se possa arranjar uma resposta que indique que os momentos do tempo linear histórico pareçam ser constituídos por *Acontecimentos Fósseis*, pode-se deixar ao mundo das percepções a escolha de tal ideia.

Coloque-se agora o indivíduo em duas posições distintas. Uma que o situa sobre passados diferentes e diversos, que se ordenam com o intuito de reescrever os sentidos da sua existência como indivíduo histórico. Uma outra posição, que tem a ver com a ideia de Bystrina e que se torna reveladora deste caminhar dos homens no tempo linear histórico:

Portanto, já no início da cultura humana podemos constatar a existência das atividades imaginativo/criativa, fantásticas, narrativas, poética, irônica, grotescas e absurdas. Num determinado período da história humana, na sua infância filogenética, os homens se viram desafiados pela pressão da sobrevivência física e também da sobrevivência psíquica. Para responder a esses desafios não era apenas necessário que se afastassem da realidade imediata, a realidade apreendida pelos órgãos dos sentidos. Era também preciso inventar, como única alternativa, uma segunda realidade.

(BYSTRINA, 1995)

Mas se se colocar o indivíduo como meio [*para o que...*], a partir de algo que parece suspender-se fora do *Acontecimento Fóssil* (portanto fora do elemento de conteúdo histórico),

³⁷ AGAMBEN, 2016, p. 180.

então, afasta-se da ideia de segunda realidade de Bystrina. Pois que não segue no viés de uma espécie de evolução darwinista da primeira realidade à segunda, o que seria redesenhar-se a mesma realidade escolhida pelos homens.

A primeira posição referida, também, lembra a ideia de “o materialista histórico”³⁸ de Walter Benjamin: Ao “materialismo histórico”, diz Benjamin,

(...) interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento de perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes.

(BENJAMIN, 2008, p. 11)

Este “materialismo histórico” parece estar no interior do *Acontecimento Fóssil* e tratar-se de um elemento cristalizado. Poderá ser, então, o “materialismo histórico” tempo *comprimido*?

Pode acontecer que o elemento de conteúdo histórico cristalizado, no interior do *Acontecimento Fóssil*, se dilua e desapareça, porque não é capaz de evocar o *[para o que...]* que se encontra fora do *Acontecimento Fóssil*. Quer dizer que ao elemento de conteúdo histórico cristalizado e inativo não é oferecida a capacidade de perceber o que está fora de si.

Do mesmo modo, no *tempo comprimido* a “(...) imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico, no momento de perigo”³⁹ dá a impressão de não conseguir invocar *Aquele sem Modelo*. Assim, com o que se tem que lidar é com a probabilidade e a possibilidade da diluição do “sujeito histórico”, o seu desaparecimento.

No entanto, se se refletir sobre as soberanias que decidem da vida e da morte dos seres, quando o indivíduo se vê face à sua aniquilação na extremidade da vida do seu corpo, é possível ser para ele o último recurso, o de poder ser habitado por todas as suas ancestralidades. Isto é, como se a sua última ideia de ser pessoa fosse essa sua maneira de ser habitado por aquelas. Assim, com o que se teria que lidar poderia ser, talvez, com algo anterior ao hábito. E neste

³⁸ BENJAMIN, 2008, [VI], p. 11.

³⁹ Idem.

caso, possa ressaltar o *Aquele sem Modelo* no tempo a acrescentar. E talvez aí apareça o sujeito a-histórico.

Este sujeito a-histórico é paradoxal, pois que se desviando do tempo linear histórico consegue, talvez, contribuir para *Aquele sem Modelo*, detendo o direito ao seu corpo como consagrado e não ser um “farrapo humano”, tal como é definido por Achille Mbembe:

O farrapo humano é aquilo que, a apesar de apresentar aqui e acolá uma aparência humana, está tão desfigurado que se é, ao mesmo tempo, um dentro e um fora do humano. É o infra-humano. Reconhece-se o farrapo pelo que sobra dos seus órgãos – a garganta, o sangue, a respiração, o ventre, do plexo à virilha, os intestinos, os olhos, as pálpebras.

(MBEMBE, 2018, pp. 231-232)

Alguns historiadores, que preservam a história da humanidade, não podem esquecer-se da última malignidade do desamor devastador que um inimigo de alguém pode transportar consigo, na expressividade da aniquilação do que resta de um corpo.

Benjamin escreve:

Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver aprendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E este inimigo nunca deixou de existir.

(BENJAMIN, 2008, p. 11)

Tem-se a ideia de que este “inimigo” que “nunca deixou de existir” é como uma semente moribunda no tempo que se comprime e a “centelha da esperança” é [para o que...], podendo aproximar-se de *Aquele sem modelo* que pode ressaltar do *Acontecimento Fóssil*.

É-se obrigado a admitir que as percepções podem estar enganando e que a variedade de percepções, sendo do campo das variabilidades, determinem uma insuficiência de sentimento, ou uma imperfeição do próprio sentimento diante do tempo linear histórico. Mas ao se tentar fazer uma filtragem deste sentimento, há esse outro, o de uma realidade inventada pelos homens. De tal modo que ao adquirir-se este mais apurado sentimento, que decide marcar-se num banco de dados perceptivos, se entremostam serem os *Acontecimentos Fósseis* agregados de elementos de conteúdos históricos.

É assim que se pode perceber o *Acontecimento Fóssil* irremediavelmente ligado ao *tempo comprimido* e a um outro tempo: *o tempo a acrescentar*, quando os elementos de conteúdos históricos ativos geram *Aqueles sem Modelo*, em um contexto sociocultural, há-de no exterior, sem com isso se voltarem para si mesmos solipsisticamente, manter-se em relação com tal contexto e assim influenciando-o.

No *tempo comprimido* dos elementos de conteúdos históricos inativos e de alguns elementos de conteúdos históricos *nonsense*, parece ser o homem que joga aos dados, tornando-se o grande ilusionista dos dados históricos.

A ideia que aqui se tenta apresentar é a de que o *Acontecimento Fóssil* parece ser uma composição de elementos de conteúdos históricos ativos (que podem criar *Aqueles sem Modelo*) e de elementos de conteúdos históricos inativos. Parece poder, ainda, existir elementos de conteúdos históricos *nonsense* que, não especificando qualquer sentido histórico determinado, levam a interpretações falaciosas de dados históricos, o que conduzirá, provavelmente, à sua degradação.

2.3. Unidades informacionais de elementos de conteúdos históricos ativos; de elementos de conteúdos históricos inativos e de elementos de conteúdos históricos nonsense.

Quer-se acreditar que podia ter-se escolhido uma outra realidade que não esta, que se desagrega e dá indícios de massas inertes dentro de uma maior massa da mesma natureza. Se tudo muda, pode-se supor ser o infinito o último refúgio do que existe. Mas mudar não significa que o que existe se dirija para o infinito. Sabemos disto diante a pouca importância que se dá ao existir e ao *existente* (referido anteriormente). Sabemos disto pela ausência de vínculo dos indivíduos com a sua própria ideia de pessoa que se é, e a falta de vínculos com os mundos, universos e os cosmos. Ausentados desses vínculos, que se pode esperar destes seres senão a sua omissão e sua negação?

Não serão mais hábeis os estados de negação e de omissão, do que outros estados que apelam ao indivíduo as três vontades? Talvez, esses outros estados criados pelas três vontades o ajudassem a perceber que, nos seus passos da sua jornada de vida, não lhe seria imposto nem a fatalidade, nem um destino premeditado.

Essa falta de vínculo não será um produto desta realidade escolhida e manipulada como um fantasma que cega? Não será arma funcional esta realidade escolhida?

De que serão constituídos os *Acontecimentos Fósseis*? Que naturezas haverá nestes que ora retiram aos seres o corpo, ora lhes retiram a psique, ora lhes retiram a mente, ora lhes podem enlevar o espírito e a alma?

Porque se sente vontade de entender⁴⁰, e porque se sabe que se esbarrará nalgum desentendimento, se optará por escolher as partes de um todo. Essas partes serão tidas como *Acontecimentos Fósseis*.

Para responder àquelas perguntas surgem simplesmente imagens mentais como alvéolos dos cortiços das abelhas. Posta assim esta ideia, se está permitindo, talvez, um encontro com as fissuras das “coisas” e suas representações na mente. Esta escolha não será por se querer um mapeamento, nem a construção de algum atlas dos *Acontecimentos Fósseis*. É, antes, um saber que para chegar a um entendimento daqueles, e por isso ter-se que os fragmentar. Desses fragmentos pode-se sentir certos estados desde os mais suaves, aos telúricos, e aos salvíficos.

Neste contexto, o *Acontecimento Fóssil* parece ser um receptáculo de unidades informacionais de elementos de conteúdos históricos em potência, que pulsam no interior do *Acontecimento Fóssil*, e de elementos de conteúdos históricos impotentes.

Quanto às unidades informacionais dos elementos de conteúdos históricos, quando em potência, dá a sensação de haver alguma “coisa” enigmática que faz com que aquelas se movam para o exterior do *Acontecimento Fóssil* e fiquem suspensas.

Parece haver algo que faz com que haja uma parte invisível, ou partes invisíveis, de unidades informacionais. Por um lado, pode ser que os elementos de conteúdos históricos ativos do *Acontecimento Fóssil* fique/fiquem fora deste *Acontecimento Fóssil*. Por outro lado, é como se o mundo invisível dessas unidades informacionais exigisse uma gravação de algo fora daquele.

A esses elementos de conteúdos históricos que ficam e têm a potência de se suspender fora do *Acontecimento Fóssil*, pode-se tê-los como unidades informacionais dos elementos de conteúdos históricos ativos.

Porém, há outra percepção de haverem outras unidades informacionais que sendo ainda em potência, parece que não se movem para o exterior do *Acontecimento Fóssil*. É possível que

⁴⁰ Tem-se que o verbo compreender se diferencia do verbo entender. Compreender tem como condição necessária uma explicação. O entendimento não implica uma explicação – pode entender-se algo sem ser explicável. Por tal, dificilmente se usará o verbo compreender.

estejam à espera de algo, com um propósito enigmático por manter o *Acontecimento Fóssil*, antes deste se dissolver no lugar ocupado pelo tempo que assim se pode regenerar.

É de pressupor que estas unidades em potência, que esperam algo no interior do *Acontecimento Fóssil*, sejam capazes de aglutinar sucessivas unidades informacionais ativas, que permitem ser acessíveis a um gênero de transcrição informacional, tal como nesta tese se está a propor.

Mas assim como pode haver unidades informacionais em potência, pode haver unidades informacionais impotentes por serem os seus elementos de conteúdos históricos inativos.

Então, no interior do *Acontecimento Fóssil*, unidades informacionais podem cristalizar-se, ou estar votadas ao desaparecimento. Estas unidades informacionais são impotentes e, por conseguinte, inoperantes.

Talvez se possa dizer que o *Acontecimento Fóssil* deve ser como uma sede de unidades informacionais e, conseqüentemente, de fatores informacionais.

Se se considerar o que se acaba de delinear, então, as unidades informacionais em potência e operantes podem ser capazes de se replicar e de codificar outras, tal como a vida mesma.

No entanto, há a considerar que uma questão é o suporte informacional do *Acontecimento Fóssil*, que contém a capacidade de se replicar e a capacidade para codificar. Uma outra questão é o meio da atividade, ou o meio possível de vitalidade do próprio *Acontecimento Fóssil* (quando se trata de unidades em potência), que parece depender de unidades informacionais do *Acontecimento Fóssil* anterior. Isto é, dá a entender que o *Acontecimento Fóssil* herda unidades informacionais do *Acontecimento Fóssil* último, no tempo linear histórico. E esta espécie de herança provoca uma espécie de combinação de unidades informacionais diferenciadas, que favorecerá a réplica e a codificação. Talvez aconteça ser desta maneira que esta última questão da codificação refira uma mediação para outra unidade informacional, que valida, ou dá a impressão de validar, a continuidade do *Acontecimento Fóssil*, segundo certas condições.

Quanto ao sentido do elemento histórico em potência (ativo), há alguma “coisa” que parece evocar a expressão de valores que surge com o homem histórico que não finda neste.

É possível haver nas unidades informacionais de elementos históricos ativos uma outra potência que impele e ajuda outras unidades informacionais de valores misteriosos a se inscrever fora do *Acontecimento Fóssil* (ou dão a impressão de estar latentes no seu interior, esperando algo) como partículas suspensas, que clamam por uma atenção especial. Pretende dizer-se que a cada partícula de valor misterioso pode ser-lhe permitida exercer em potência uma atenção sobre outra partícula. É provável, portanto, que cada partícula de valor enigmático não esteja, somente, dependente do *Acontecimento Fóssil* de onde apareceu. No entanto, como já se referiu acima, pode haver partículas de valor enigmático em estado latente no interior do *Acontecimento Fóssil*. E tais partículas, vale destacar, que se encontram ativas em nós.

Talvez se conceba a ideia de que o *Acontecimento Fóssil*, em alguma parte, é um repositório, ou berçário de unidades de valor em estado enigmático. Neste sentido, permite-se pensar que cada unidade informacional de valor, quer a suspensa fora do *Acontecimento Fóssil*, ou a latente no interior deste, atenta a outra ou outras unidades de valor. Talvez esta possibilidade da existência de unidades de valor e sua atenção esteja presente, também, em algumas unidades informacionais *nonsense*.

Assim, certas unidades informacionais de valor supõem um estado operante com o propósito, provavelmente, de um *acrescentar tempo ao tempo a acrescentar*. Quando Zeus destrona seu pai Urano forçando-o a vomitar os irmãos, assumindo o Olimpo, é de certa maneira uma modulação exigente de valores no sentido de vivificar o tempo como algo vivo, que fora absorvido por Zeus.

Pode ser que haja uma modulação indecifrável e indelével de partículas de valor, em formação fora do *Acontecimento Fóssil*.

Assim, a modulação de valores não se apresenta como uma pertença, mas como uma expansão. E Cronos não entendeu que estava preso a um *tempo comprimido* sem modulação que vivificasse esse tempo como um *existente*.

Do mesmo modo, qualquer estado operante no interior do *Acontecimento Fóssil* pode ser estimulador. Quer dizer que as unidades de valor se estimulam entre si. Provavelmente, se o estado que possa existir não estimular a unidade informacional, ou tentar impedi-la, então, a continuidade da unidade informacional fica comprometida.

A inativação das mesmas unidades pode ocasionar um estado de inoperância⁴¹. Este estado, que sugere a inativação de uma unidade informacional, dá a entender comportar-se como que uma desnaturalização informacional. O que significa perda de identidade da unidade informacional. Pelo menos assim dá a sensação de tal.

No interior do *Acontecimento Fóssil*, parece existir uma energia que impele ao movimento de estados comunicativos, de umas unidades informacionais para outras. Provavelmente, para tal acontecer terá que haver uma condição e um meio para que a continuidade das mesmas unidades possa ser cumprida. Ou seja, essa energia parece realizar a continuidade através de uma impressão nalgum lugar, que como um enigma se prepara para se deslocar para fora do *Acontecimento Fóssil*. Poderá ser ela uma predestinação, uma das maneiras de avultar os mistérios do sagrado.

Desta maneira, ao serem colocadas estas hipóteses e tendo em conta estas considerações sobre o *Acontecimento Fóssil* e suas unidades informacionais, se possa supor que as unidades informacionais de valores misteriosos estejam a reinscrever-se segundo o *tempo a acrescentar*. Esta ideia de unidade informacional de valor enigmático, supostamente, referirá o *Aquele sem Modelo*. Então, talvez,⁴² se possa vislumbrar alguns fragmentos do *Acontecimento Fóssil* nessa via de *Aqueles sem Modelo*, portanto em *[o que pode...]* e *[para o que...]*, como algo parecido com um abandono, um voo que tece o ambiente feminino porque linguagem *no tempo a acrescentar*.

Poderá ter-se como algo sagrado, mas como se há em verdade uma deslocalização do *Aqueles sem Modelo*, no sentido humano? No encontro com uma carta da poetisa Dora Ferreira da Silva ⁴³, dirigida a Vilém Flusser ⁴⁴ imbuída de lugar numinoso, tem-se a impressão que se está face à charrete de xamã. Aqui se depousam suas palavras:

⁴¹ Não se referirá uma ação inoperante como uma ação de inoperância. Uma ação inoperante é uma ação moribunda. Uma ação de inoperância coloca a inoperância capaz de atuar.

⁴² A utilização deste advérbio “talvez” não se refere à dúvida, que conduz ao [porquê], mas indica o *[o que pode...]* e *[para o que...]*.

⁴³ Silva, Dora Ferreira (1918-2006). Poetisa brasileira. Manteve longa correspondência com Vilém Flusser.

⁴⁴ Flusser, Vilém (1920-1991). Filósofo checo-brasileiro. Existe o Arquivo de Vilém Flusser em São Paulo situado no Campus Ipiranga da PUC. Em 2012 realiza-se um acordo entre Norval Baitello Júnior e Siegfried Zielinski, diretor do arquivo em Berlim, junto de Martin Rennert, reitor da Universidade das Artes, e com o apoio da viúva de Flusser, Edith Flusser, foi possível criar um acervo importante sobre as obras de Vilém Flusser. O primeiro acervo foi organizado em 1992 – um ano após a morte de Flusser – a princípio em Haia, na Holanda, e depois em Munique, na Alemanha. Chega ao Brasil com aporte da PUC-SP e apoio da FAPESP-SP e do Instituto Goethe.

(...) Meu caro Flusser: longe de mim as grandes sentenças, porque tanto mais me conheço, tanto mais só tenho à frente a trilha da humildade (saber que se é o que se é e não aquilo que se sonha ou deseja ser), mas com a esperança pela frente de que no abandono somos arrancados a uma diminuição destruidora e *transformados*.

(FERREIRA DA SILVA, 1972 – grifo da autora)

Por agora, pode fluir uma aproximação à ideia de que no interior do *Acontecimento Fóssil* existem unidades informacionais: em potência e operantes; unidades impotentes e inoperantes; e unidades informacionais enquanto expectantes de algo.

E pode fluir a ideia, também, de que estas unidades informacionais que se moveram para fora do limite do *Acontecimento Fóssil* suponham uma ação operante em potência e carreguem unidades informacionais de valor que sugerem *Aqueles sem Modelo*.

2.4. Não são fantasmas

Quando se olha à distância as imagens do nascimento de estrelas, ou de certos vírus, navegamos em beleza. No entanto, se nos aproximarmos tudo se torna sinistro e mais assustador, a beleza metamorfoseia-se numa agressividade brutal. Esta brutalidade deixa, no entanto, perceber um *[para o que...]* que se projeta para além da aniquilação sentida. Assim que surge esta pergunta, diante dessa violência que poderia ser, tão-somente, tida como *tempo comprimido*, é provável que arraste a dimensão do *tempo a acrescentar [Se...]*.

Como poderão existir *Aqueles sem Modelo* em seres, fenômenos e coisas que desaparecem? Provavelmente porque há algo que evoca o *tempo a acrescentar*. A “nulidade” não pode existir neste contexto porque há o evocar tempo ao *tempo a acrescentar [Se...]*.

Na obra de S. Grabinski há este diálogo entre: Leszczyc, Sven Warborg e Luigi Rovelli.

- Sven Warborg para Leszczyc: (...) o Senhor espiritualista que é, acredita na possibilidade da completa nulidade?
- No caso da materialização completa do Espírito. Em algumas categorias dos fenômenos da vida e em alguns indivíduos, a parte física, fenomenal chega às vezes a um predomínio tal que o elemento espiritual desaparece deles por completo, simplesmente - simplesmente evade-se da camada inóspita.
- Luigi Rovelli: (...) aí está exatamente a época contemporânea a desenvolver-se na direção do materialismo prático. (...) Afinal ouvem-se informações sobre

desaparecimentos de pessoas ou coisas: perdem-se sem rasto, não se sabe onde nem como. Simplesmente saem do palco do mundo, dissipam-se no espaço irrecuperavelmente. E nem se pode chamar a isso morte, porque esta é uma passagem para uma nova existência. É algo pior que a morte: é um desaparecimento completo, uma passagem a uma total nulidade.

(GRABINSKI, 2003, p. 120)

E tal parece passar-se, quer no mundo dos homens, quer no mundo de todos os outros seres. Parece ser assim que os *Aqueles sem Modelo* ultrapassam nulificações.

A imagem de algo vivido e relatado por Vassili Grossman⁴⁵, em que um soldado dá água ao soldado inimigo moribundo durante a segunda guerra mundial⁴⁶, causa a impressão de que há essa vontade enigmática que segue o sentido da “pequena bondade”. Não se trata por parte do autor, de um idealismo metafórico, mas de algo que aconteceu e se fixou naquele exato instante em que os dois soldados se encontram. O que se pode desvelar é algo que está nessa vontade da invisibilidade do ato visível, no acrescentar tempo ao *tempo a acrescentar*.

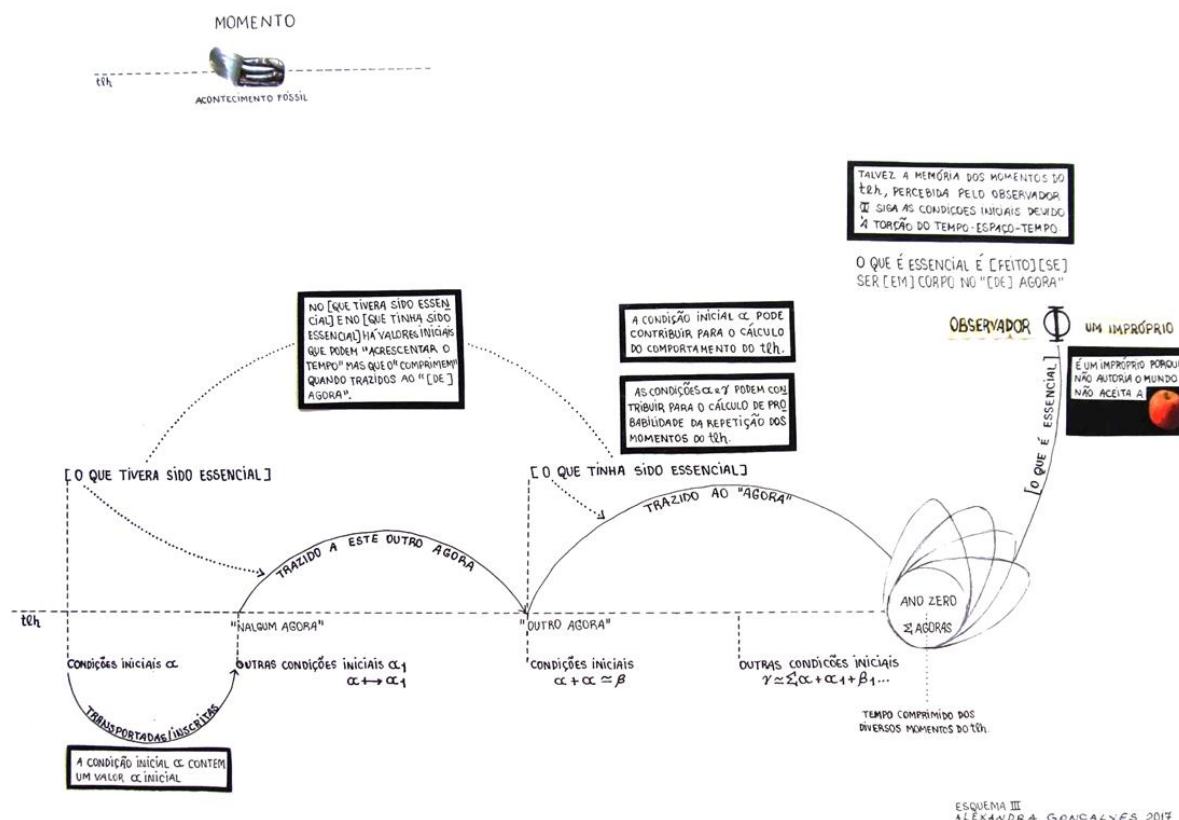
Todos os *Aqueles sem Modelo* dão a entender o triunfar do *tempo a acrescentar*. Não se deve poder considerar um *Aquele sem modelo* como uma figura de decoração, mas como um outro estado de invisibilidade em potência, que contribui e requer a sua presença, no exterior do *Acontecimento Fóssil*, no *tempo a acrescentar*.

⁴⁵ Vassili Grossman (1905-1964). Escritor russo. Autor da obra: *Vida e Destino*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2013.

⁴⁶ Por ser um *Acontecimento Fóssil* e ir diluir-se no tempo linear histórico, recusa-se usar maiúsculas para se referir à segunda guerra mundial.

2.5. As rodas de um trem nos carris do tempo linear histórico: navegações em três vultos

PRANCHA C



Fonte: Alexandra Gonçalves, São Paulo, 2017.⁴⁷

2.5.1. O que tivera sido essencial, o que tinha sido essencial, o que é essencial

Pode-se imaginar o tempo linear histórico carregado de vultos.⁴⁸ Alguns destes poderem partir do solo do tempo linear histórico e seguirem em direção ao plano do indelével. No entretecimento dos seus estados, quando da passagem de um momento a outro, nas suas

⁴⁷ Como se pode constatar na compilação de imagens que acompanham esta tese, a ideia de maçã transferiu-se para a ideia de morte da serpente.

⁴⁸ O vulto parece um véu incubador de alternativas imagéticas, que dispensam localizações específicas nas mentes. A sua descontinuidade dá a entender um movimento descendente de um determinado evento, que se passou quando trazido a [agora]. Revela alguma inconsistência, também, porque adquire novas significações, como novidades que poderão ser soluções para alguns problemas. O vulto comporta-se, e dá a impressão de ter a capacidade de criar reportórios numa das pessoas da pessoa. Talvez, se possa dizer que o vulto surge do véu de uma memória, adivinhando uma espécie de encriptações e de longinquidades nos seres vivos. Sobre esta matéria pode referir-se a importância do DNA mitocondrial.

rupturas, ou aproximações, ocorre a impressão de um encontro face a tensões entre a morte e fecundidade. Parecem ser generosos estes vultos, que exprimem de maneira peculiar uma, talvez, noção melhor, mais amiga deste mundo de [um-em-solidão]. Talvez estes vultos: *O que tivera sido essencial é [feito] [se] fora [em] corpo “nalgum agora”*; *O que tinha sido essencial é [feito] [se] for [em] corpo “nalgum agora”* e *O que é essencial é [feito] [se] ser [em] corpo no “ [de] agora”*, que transmigram de um momento do tempo linear histórico a outro, apresentem um comportamento especial.

Qual o comportamento destes vultos nos momentos do tempo linear histórico?

Poderá encarar-se que dois vultos que se comportam de determinada maneira, em diferentes momentos do tempo linear histórico, pertençam a uma mesma espacialidade comportamental?

Se há um fator comportamental e espacial, então há o fator tempo.

Há uma disposição interior que tende a admitir a possibilidade de que o tempo se assemelhe, talvez, a um coração que pulsa, repercutindo-se em cada momento do tempo linear histórico. Deste modo, surge a imagem de que o tempo se *comprime*, *dilui-se*, *morre* e *acrescenta-se*.

Se se tomar estes dois vultos destes dois momentos do tempo linear histórico, por exemplo: *O que tivera sido essencial é [feito] [se] fora [em] corpo “nalgum agora”*, e *O que tinha sido essencial é [feito] [se] for [em] corpo “nalgum agora”*, há a sensação de que não sejam, senão, como que pontos que estão a morrer no fio do tempo linear histórico. Estes vultos parecem votados ao *tempo comprimido*, isto é, a um tempo que se irá diluir e morrer.

O tempo linear histórico parece funcionar assim, mas não se pode afirmar que se comporte, sempre, de uma mesma maneira. Quando entra no contexto ambiental desses dois vultos, o *[Se...]*, há como que uma força autónoma por regeneração, insubmersível que reclama o vindouro. Como se do interior da degradação do tempo linear histórico, pudessem emergir algumas histórias alternativas, fora daquele (que remeterão ao *Aqueles sem Modelo*).

Daí, talvez, se permita falar de uma bio-ontologia de histórias alternativas destes vultos: *O que tivera sido essencial é [feito] [se] fora [em] corpo “nalgum agora” [Se...]* e *O que tinha sido essencial é [feito] [se] for [em] corpo “nalgum agora” [Se...]*, em que há a possibilidade

de uma linguagem judicativa do tempo linear histórico, desenvolvida pelo e no tempo não linear, que impulsiona a percepção para um outro *existente*.

Hedwig Conrad-Martius⁴⁹ refere algo interessante em relação ao tempo poder ter uma condição “transcendental-imaginativa” bem diferente do tempo real, da seguinte maneira:

(...) enquanto aquela [condição] existe na consciência subjetiva, este existe no mundo real, também espacial, sendo o tempo de agora, o da atualidade (= *Aktualitaetszeit*) esse corte ou furo que atravessa o tempo real num mundo em contínua descontinuidade.

(GUERRA FILHO, 2017, p. 252)

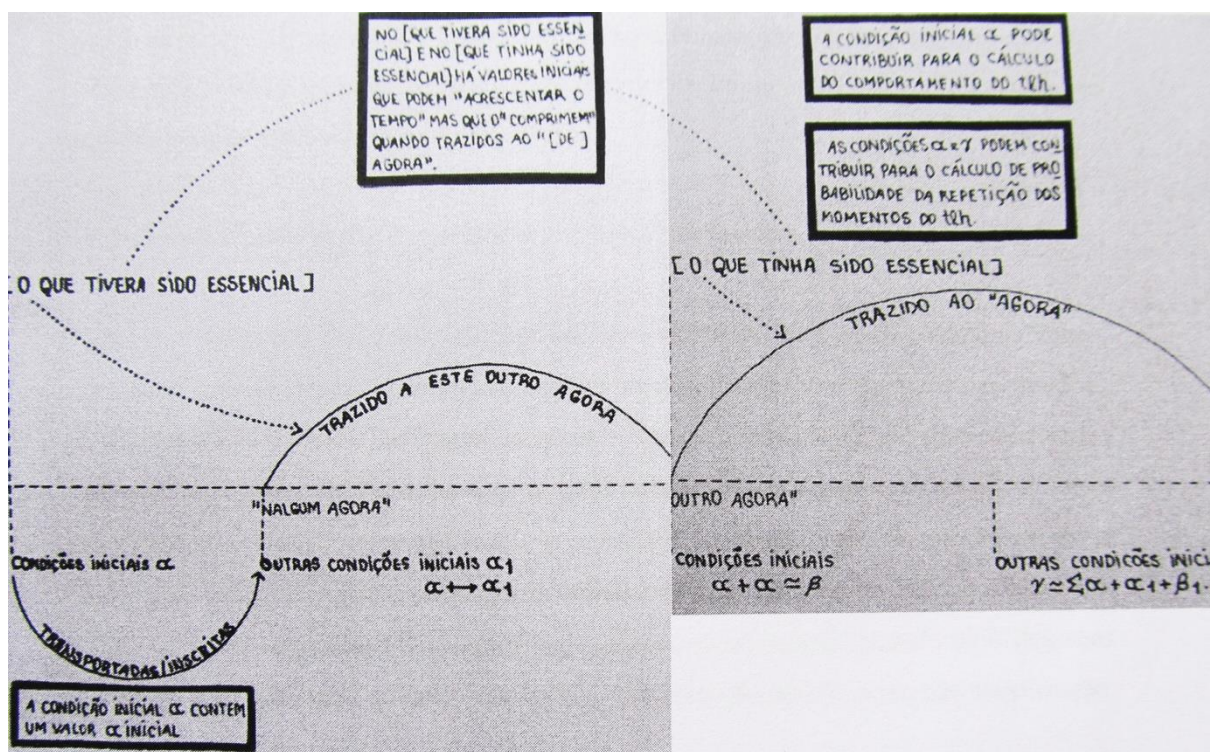
Porém, não se vê como pode haver a condição “transcendental-imaginativa” do tempo anexada, apenas, à consciência subjetiva, que existe no mundo real. Porque o tempo sendo *existente* como ele mesmo, não depende de uma subjetividade humana e não-humana, embora se entranhe nestes.

Daí se ter introduzido *[Se...]* aos vultos: *O que tivera sido essencial é [feito] [se] fora [em] corpo “nalgum agora” [Se...]* e *O que tinha sido essencial é [feito] [se] for [em] corpo “nalgum agora” [Se...]*

⁴⁹ Conrad- Martius, Hedwig (1888-1966). Filósofa alemã. Escreve sobre a *Ontologia da realidade*. https://en.wikipedia.org/wiki/Hedwig_Conrad-Martius.

2.5.2. O que tivera sido essencial, o que tinha sido essencial

Detalhe da PRANCHA C



Fonte: Alexandra Gonçalves, São Paulo, 2017.

Cada um destes vultos, na imagem acima indicada, atuando em determinada tensão parece ir-se estruturando e implicando-se em “algum agora” de um momento, “noutro agora” do momento seguinte.

Este trânsito dá a entender que um momento age sobre outro momento, afetando-se simultaneamente. Esta afetação, se por um lado, é um legado de impressões num outro ambiente, por outro assemelha-se a uma gestação de um novo ambiente, de acordo com sua cinesia favorecendo estados particulares, que podem perdurar mais ou menos tempo na memória. Estes estados não representam o estado original, nem tampouco deverão ser uma cópia do primeiro estado de que surgiram.

Neste sentido, o estado de afetação desses vultos não pode restringir-se por si só ao trânsito de “algum agora” de um momento para “noutro agora” do momento posterior. Ora, para haver uma afetação tem que haver “algo” que afete, que tanto possa opor as suas componentes ([feito] [se] fora [em] corpo “nalgun agora”), como invocar algo numa espécie de acordo.

É pensando neste acordo que se sente poder favorecer-se um caminho aberto, talvez, suscetível de algum entendimento sobre essa cinesia de um momento do tempo linear histórico a outro. E pode acontecer que quem faça esse acordo seja o nosso imaginário.

Quantas vezes se trazem lembranças, memórias, e por um algum acordo interior, talvez, se mantenham, para serem envolvidos como reportórios imaginados, mesmo que deles não se tenha plena consciência?

Mas para tal entendimento torna-se necessário que os vultos aportem *[o essencial]*.

Todavia, e apesar de este *[essencial]* poder dar a entender ser o núcleo dos dois vultos, este núcleo, pressupostamente, tem que estar inserido em uma espécie de projeto maior, o que pode desencadear, ainda, algumas dinâmicas no *tempo comprimido* do momento do tempo linear histórico.

Mas pode acontecer, também, que no interior dessas dinâmicas possam surgir outras, e neste caso se possa falar de um *tempo a acrescentar*. E para isso, ter que se evocar o *[feito] [se] for [em] corpo* transmigrando-o para o nosso *[de] agora [Se...]*. Neste caso, o que poderá restar destes dois vultos no *tempo a acrescentar*, quando algo dos seus *essenciais* é transportado ao *[de] agora [Se...]*, é a sua não morte, a sua não fossilização.

O *tempo a acrescentar* infere *[Se...]*. Isto é, os dois vultos – o que tivera sido *essencial* é *[feito] [se] fora [em] corpo* “*nalgum agora*” e o que tinha sido *essencial* é *[feito] [se] for [em] corpo* “*nalgum agora*” podem profanar-se⁵⁰ no *[Se...]*, inaugurando um *[de] agora*” imortal por *expansão da consciência*.

Parece ter acontecido que O que tivera sido *essencial* é *[feito] [se] fora [em] corpo* “*nalgum agora*” tenha permitido a vivência da imagem primordial, que veio das estrelas e que se expressa na primeira célula que existiu no planeta, constituindo toda a vida. As imagens primordiais criam ambiências que são os seus lugares de profanação, mas parecem destinadas à sua não-diluição só *[Se...]*. Este *[Se...]* parece consumir-se como condição necessária para o *tempo a acrescentar*.

⁵⁰ Este sentido de profanação, não segue o que propõe Giorgio Agamben. O sentido que aqui se trata é o de profanar-se a própria profanação, do que se trata é de uma profanação que promove uma cultuação a um outro vulto.

Ao se ter a ideia de que os lugares de profanação, quer da imagem primordial, quer da imagem mítica, são o *[em] corpo*, num espaço em branco e do esquecimento, isso de alguma maneira desloca a velhice individual e a velhice histórica para a sua proximidade. Como sente Serres: “Ao lado dessa velhice comum, as distâncias entre minha velhice individual e mesmo a da história reduzem-se a uma margem estreita”.⁵¹

Pode ser que nessa “margem estreita” haja uma apoteose do esquecimento, para que seja favorável haver *tempo a acrescentar no [de] agora [Se...]*. Este espaço em branco do esquecimento do que *tivera sido essencial* que se instaura, tornando-se *corpo [em]*, talvez, seja paisagem do pensamento do Sensível.

As imagens primordiais dão a impressão de serem evocações de paisagens *desautoriadas* em ambiências *[em] corpo*. Este corpo, que sem ter sido ensinado a receber essa paisagem *desautoriada*, pode ser um *existente* que *pode-estar acompanhado* dos mundos, das vidas, dos universos e dos cosmos, *acompanhando-os*.

O que *é essencial* parece ser um estado do pensamento do Sensível. Neste caso, a parte não-diluída do momento do tempo linear histórico dá a entender um comportamento que anima o que se passou. Da mesma maneira, o que se passa no *[de] agora* parece ser muito “pouco” comparado com o que *tivera sido essencial*. Dá a entender, que no *[de] agora* não há uma afirmação ou confirmação do que foi, pois que pode aparecer o *tempo a acrescenta [Se...]*.

Assim, os dois vultos: *O que tivera sido essencial é [feito] [se] fora [em] corpo “nalgum agora”* e *O que tinha sido essencial é [feito] [se] for [em] corpo “nalgum agora”*, embora possam aparecer segundo uma sucessão de momentos, dão a impressão de conseguirem alterar a sua ordem permitindo tempo ao *tempo a acrescentar*.

Talvez assim aconteça, para que o esquecimento de *O que tivera sido essencial* ou *tinha sido essencial* ocorra, como se algo já estivesse decidido e que ao mesmo tempo se vai decidindo num lugar da mente, que cria um outro ponto de partida que não sabe qual é. Que se lembra, ou não se quer lembrar, que vai para outro lugar onde o ser é reconhecido naquilo que *é essencial* e, mesmo que em zonas de guerras interiores, pouco ou nada haja a salientar, pois

⁵¹ SERRES, 2005, p. 21.

que parece ser [tudo semelhante a alguma coisa]. Parece, ter que haver o esquecimento para que o *novo essencial* apareça no “[*de*] agora” [*Se...*].

Nesta ordem de ideias, não há somente tempos *comprimidos* no tempo linear histórico [*Se...*]. Isto é, a “soma das histórias” (Feynman)⁵², até ao *Ano Zero* e posteriormente a este, parece deixar ressoar o *essencial* no [*de*] *agora* [*Se...*]. Será provável que apareça uma renovada ambiência memorial no *universo plasmódico* (a explicar quando se entrar na Parte II: *A imagem Plasmódica*).

Em todo este processo sobre o deslocamento dos dois vultos atrás referidos vem juntar-se um outro vulto: *O que é essencial é [feito] [se] ser [em] corpo no “[de] agora”*. Quanto a esta inserção deste vulto, na interação com os outros dois anteriores, faz-se sentir haver uma força taurina que se avizinha do instante do presente do momento posterior ou provém deste. E a possibilidade deste terceiro vulto, ou momento, conter nele essa força, talvez crie outros enunciados em todos os vultos. Se a condição de vulto parece carregar um estado, ou estados, então, o vulto perdeu-se do mundo das coisas, perdeu-se dos seus nomes, mas não perdeu os seus enunciados. Estes enunciados, deste modo, aparecem na decorrência desse encontro que lhes proporciona e que dá a sensação de ser necessário, para se tatear os dois outros. Quer dizer que talvez os três vultos sejam inseparáveis à medida que se vão diluindo suas partes [*Se...*].

2.5.3. O que é essencial

Se o que acontece no “[*de*] agora” (por exemplo, no preciso instante em que me encontro) é muito “pouco” comparado com o que tenha acontecido, então está-se falando de um deslocamento da memória. Deve ser por haver deslocamentos pela criação da própria memória que o que se passa no “[*de*] agora” é muito “pouco” comparado com o que tenha acontecido daquilo que foi.

No entanto pode, no aquém daquela memória, para trás do “[*de*] agora”, haver como que um ponto de imagem vagabundo, esse efêmero ponto de inteligência quase fina, que faça ressaltar algo que *é essencial*, [*Se...*].

⁵² Feynman, Richard Philips (1918-1988). Físico norte-americano, um dos pioneiros da eletrodinâmica quântica. É ele que põe a questão da manipulação e do controle da matéria atômica.

A condição necessária para que algo tenha uma dimensão de *essencial*, ou que se considere como tal, terá que ser trazido para o “[de] agora” [Se...] (no sentido de ser *acolhido* [Se...]). Parece que *o que é essencial* conduzido ao “[de] agora” se enunciará num novo *essencial*, que por instantes se engordará de um pouco mais “[de] agora” [Se...].

Desde o instante desta nova concepção ou desta detecção ou do seu pressentimento, a memória pode durar um pouco mais, fixando o *novo essencial* num “[de] agora” [Se...]. A ser assim, é possível que não haja tanto desgaste da matéria ontológica.

Será fatídico o destino de *O que é essencial* que se ausenta de [Se...]? Essa ausência desencadeia, possivelmente, a perda dos seres, onde o tempo se vai oferecendo em atrasos, para aquém, atrasos cada vez mais curtos, e que tornará moribundo o “[de] agora”. Por conseguinte, o “[de] agora” autoriará o mundo pleno de ilusões.

O que é essencial no “[de] agora” [Se...] dá a supor a *desautoria* dos mundos, dos universos e dos cosmos.

Se por um lado, as *desautorias* dos mundos parecem conectadas ao esquecimento e incluir o não-acaso, por outro, parecem desvelar amiúde uma manifestação seguindo-se logo da sua ocultação. Também, as *desautorias* dos mundos, dos universos e dos cosmos dão a entender uma ambiguidade quando exigem uma espécie de pertença que pouco garante; no entanto, podem ajudar a um *tempo a acrescentar*. Daí, talvez, necessitar-se de um lugar em branco, que participe na obliquidade do esquecimento *daquilo que tivera sido essencial* ou *tinha sido essencial* para poder ser um *novo essencial* [Se...].

Mas se se pensar na energia de *O que tivera sido essencial* ou *tinha sido essencial*, como potência, portanto, relacionada “*com o efeito*”⁵³ dos seres e nos seres, parece se estar incovando uma ideia de tempo ubíquo, o que não é do âmbito dos efeitos. E além disso, como a natureza

⁵³ A energia relacionada *com o efeito* segue no sentido de *poder estar-se acompanhado, acompanhando*. Assim, os seres são por essência inacabados, portanto vão sendo. O que se sente sobre o *poder estar-se acompanhado, acompanhando* não é de maneira alguma a ideia de Heidegger segundo o qual “a pedra é *sem-mundo*”, “o animal é *pobre de mundo*” e o “homem é *formador de mundo*”. O sentido de *poder estar-se acompanhado, acompanhando* não ausenta a deusa-agrária, e não ausenta as pessoas da pessoa. A este propósito ver o artigo de Kreibich, Susiane: “O homem é formador de mundo: mundo como conceito metafísico segundo Martin Heidegger”. *Intuito Revista*, Artigo > v. 10, n. 1 (2017) > Kreibich. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Escola de Humanidades. Disponível em: [revistaseletronicas.pucrs.br/Capa/v.10,n.1\(2017\)/Kreibich](http://revistaseletronicas.pucrs.br/Capa/v.10,n.1(2017)/Kreibich). Acesso: 25/05/2019.

da própria *desautoria* dá a entender a ambiguidade, e os seres serem incompletudes, paisagens inacabadas, aquela potência⁵⁴ não pode estar ligada ao “*com o efeito*”, nem ao “efeito”.

Portanto, o *que tivera sido essencial* ou *tinha sido essencial* deve sentir necessidade de metamorfosear o “*com o efeito*”, em *[feito]* (heroísmo e profanação: tudo se vai decidindo, parecendo já decidido).

Do mesmo modo, não se deve poder tratar nem de recordação, nem de lembrança (vulgaridades cotidianas do imaginário), mas, talvez, de uma composição de profanações que se vai recompondo a ela mesma em *novos essenciais* *[Se...]*.

Talvez se exija haver essas profanações, que geram cultuações e vultuações, para que o esquecimento de *O que tivera sido essencial* e *O que tinha sido essencial* ocorra como dando a entender que algo já foi decidido, e que ao mesmo tempo se vai decidindo num lugar da mente. E dando a sensação, também, de haver outros pontos de partida que não se sabe quais são, de que não se quer lembrar, que vão para outro lugar e mesmo em zonas de guerras interiores, parecendo ser [tudo semelhante a alguma coisa]. Assim, provavelmente, para se dar o salto por cima desse [tudo semelhante a alguma coisa] se encontre o homem naquilo que *é essencial* *[Se...]*.

E talvez o esquecimento seja ele mesmo uma potência que se apresenta para que o *novo essencial* apareça no “*[de] agora*” *[Se...]*. Se assim o for, então, segue-se que *O que é essencial* no “*[de] agora*” *[Se...]* põe em movimento uma esperança, uma imagem encarnada de vida *[Se...]*. Parece ser desta maneira, que o “*[de] agora*” *[Se...]* é um pouco mais que uma vida. Deste modo, pode o *existente* narrar-se infinitamente. Então, o *que tivera sido essencial* ou *tinha sido essencial* trazido ao “*[de] agora*” *é [feito] [se] ser no que é essencial* *[Se...]*.

Associado ao que acabou de se falar, ainda surge, neste horizonte, a experiência. Esta que não parece ser, por si só, suficiente ao *tempo a acrescentar*, pois não se trata somente da experiência empírica, mas daquela outra experiência vivencial espiritual, no “sentido” daquilo *que é essencial* *[Se...]*. A experiência vivencial espiritual⁵⁵ parece estar conectada à sua condição de predisposição e disponibilidade. Isto é, o seu “modo de viver” pertence enquanto experiência em composição de profanações “*[em] corpo*” (não no sentido da negação, como já

⁵⁴ Novamente vamos no sentido oposto ao de Giorgio Agamben, embora percorrendo a mesma senda, pois aqui não se trata de louvar a potência do “não”, e portanto, recusa-se a afirmação da negação.

⁵⁵ A experiência vivencial espiritual referida neste texto tem que ver com o *poder-se estar acompanhado, acompanhando*.

foi anotado). Daí que esse *algo que tivera sido essencial* ou *que tinha sido essencial* não possa ser desconsiderado, pois que pode criar esperança nos seres no *essencial* [Se...].

No entanto, a experiência do “corpo” não é, por si só, também suficiente para um entendimento do que *é essencial* [Se...], pois que é fugidia, também, a ideia de pessoa como organizada numa só pessoa, e, portanto, a ideia de pessoas da pessoa. Talvez, no momento da morte tiremos de nós as últimas pessoas que em nós viviam, no *essencial* [Se...]. O rir diante da morte de Bataille e a timidez de Samuel Beckett talvez sejam a última expressão da deposição das últimas pessoas da pessoa.

Assim, o [feito] precisa estar interconectado com [se] ser [em] corpo.

O [feito] surpreende pela ideia de heroísmo em que existem heróis especiais, que se movem no *tempo a acrescentar*. Não é um heroísmo, que faz sobressair uma espécie de herói homérico, que habita as palavras de uma civilização micênica e, portanto, relacionado com discurso da memória, nem o herói que pertence à história (história, grego, como forma de conhecimento) como epistemologia. Particularmente, não tenho essa percepção por conta de não reconhecer esses heróis, nos planos de memórias discursivas, nem da epistemologia histórica, como [amistosos]. A ideia de heroísmo que me enlaça é a de um lugar especial de *existentes*, que parecem ter uma disposição para ultrapassarem o estado do ato da malignidade do tempo linear histórico.

Esses heróis, *existentes*, dão a impressão de se afastarem da fala volátil dos homens, da linguagem cansada por tanto uso por parte daqueles que gastaram as palavras. Estes heróis devem ter preferido um lugar de silêncio musical em que a palavra sabia das coisas e estas daquela.

Estes heróis devem conseguir se revelar numa miscelânea de imagem, verbo e estado, no *tempo a acrescentar*.

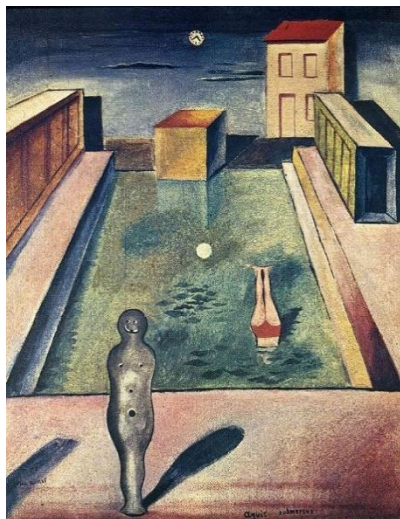
Não são reconfigurações de desejos desejados.

Estes heróis poderiam ser os da saudade portuguesa, mas não o são, por terem estado imbuídos de intenção colonial e escravagista.

Embora, talvez, o herói da saudade tenha uma ânsia de liberdade, um sentimento de [não ainda o que baste], e essa sua ânsia o aprisiona em sonhos do futuro (estando acorrentado ao tempo linear histórico). O herói de que se fala é aquele que não tem nome, mas deve ter alguma palavra-nave a acrescentar ao nome que não se sabe qual... Como não deve ter nome, porque *existente*, ou porque tenha todos os nomes, poderá ser embrião das três vontades.

A imagem que tenho deste herói está na de *Aquis Submersus* de Marx Ernst (1919).

Figura 13: *Aquis Submersus* (Marx Ernst, 1919)



Este herói que, como *existente* numa terra-limite, observa o afundar de meio corpo humano.

Este herói, este *existente* que profana a sua própria profanação, dá a entender carregar na alma que vai constituindo, um atrevimento, como entrançado de fios de longinquidades, que sussurram o inefável.

Esse *existente* é o herói que sente haver uma “(...) possibilidade da comunicação existencial”⁵⁶, a que se referiu Vicente Ferreira da Silva.

E parece ser este *existente* o amigo que se coloca à disposição dos homens em *O que é essencial é [feito]*.

Contudo, o *[feito]* mesmo podendo ter uma vocação salvífica entre os homens, transcrevendo-se em indefinições, a ponto de virarem do avesso as finas peles que cobrem as suas entranhas, todavia, não deve revelar sentido, por si só. O heroísmo, esse estado do *existente*, precisa do que *é essencial [Se...]*.

Deve ser por isso que os estados de vocação e evocação salvíficas se profanam na sua profanação – não no sentido da sua negação, mas no de pretender o mistério. Isto é, se afirmássemos, peremptoriamente, que conseguiríamos ter uma visão imediata dos mesmos

⁵⁶ SILVA, 2009, p. 177.

então, não haveria mistério, e não haveria a possibilidade de nossos olhos interiores verem em várias direções, em busca da menor parte ou daquela que menos significado poderia apresentar-se e que, todavia, seria a mais preciosa.

É interessante, na religião hindu, o *Arundhati*, o princípio interpretativo, popularmente conhecido como “apontando a estrela”. *Arundhati* é o nome de uma estrela de brilho muito fraco que pertence à constelação da Ursa Maior. Para nós, seria difícil encontrá-la, não porque não a pudéssemos encontrar, mas porque não é imediata. Do que se infere que estamos habituados à imediatez das “coisas” e não ao seu mistério. Porém, para um indiano, procurá-la é ir encontrando uma mais luminosa na sua vizinhança. Assim, a estrela de luminosidade mais intensa se torna o indicador do mistério. A estes indicadores de mistério os hindus referem como *lakshana* de um mistério que não pode ser plenamente articulado.

Somos todos heróis do *que é essencial* [Se...]

É de se supor que a energia de *O que tivera sido essencial ou tinha sido essencial* acrescenta tempo ao *tempo a acrescentar* no esquecimento. A imagem que advém do que é *essencial que se tenha comportado* parece unir-se ao [se] ser [em] corpo.

Este estado dos vultos, referidos anteriormente, todavia, parecem articulados ao [Se...] que não nomeia, não conceitua e não está só na aparência das coisas, nem conectado a algum “modo de ver” ou “modalidade de ver”, flutuando no pensamento do Sensível.

É importante nos determos neste instante nestes estados: [se] ser [em] corpo.

As imagens que se apresentam, ou as composições de imagens de vida e morte, na atmosfera da nossa existência, remetem a invocações. E como todas as incógnitas exigem um [se] profanador. Este [se] é como um olhar dos sentidos da interrogação, um olhar como ausência do ser que olha, como se esse olhar fosse um estado de isenção perante o que vem à sua presença, na *desautoria* das vidas, dos mundos, dos universos e dos cosmos, mas que, contudo, não é negação.

Para falar deste [se] ser [em] corpo, deve ser preciso fragmentá-lo, ou seja, profaná-lo sem o negar, para ver de mais perto as partes que lhe dão sentido. O [se] é estado ambíguo que pode conduzir e designar diversos comportamentos ao mesmo tempo: uns mais votados aos campos ontológicos, outros mais ligados aos campos epistemológicos, fenomenológicos, ou às experiências vivenciais espirituais de que se foge tratar. Este [se] ser [em] corpo parece afastar-se de uma linguagem perfeita e ser incapaz de pela lógica de distinguir as profundidades das

suas superfícies. Pretende-se com isto dizer que, se torna condição necessária a profanação de todos os fragmentos para os não negar.

Uma das maneiras de o fazer será, talvez, a de criar estados de regeneração imbuídos de poder de entendimento do futuro, o que implica estar-se fora da negação e dentro da profanação. Neste contexto, permite-se fazer referência a uma vocação, uma vocação da profanação. Assim, a ideia de profanação (como já sentida, anteriormente) será aquela que ultrapassará o “não”, por vocação.

E é partindo disto que se pretende falar de um fragmento, com e sem dualidade: *[se]*. Este *[se]* pode clamar *[-se]*. Então, um pode ser o outro.

A obviedade do capitalismo, e do neoliberalismo, propositais e premeditados, vêm acentuar ainda mais a ideia de *[um-em-solidão]*, reiterando a mesma realidade manipulada pelos homens. As potências poiética e tecnética produziram uma espécie de indivíduos-espantalhos performativos, que se obcecaram pela autoria do mundo. É neste contexto que surge *[-se]*.

No entanto, o *[-se]* parece não fazer sentido logo que surge *[Se...]*.

Posto isto, o *[se]* infere uma *desautoria* do mundo, porque no *que tivera sido* ou *tinha sido essencial* transportado ao *é essencial* *[Se...]* há muito mais que uma vida; muito pouco, ou nada, tem qualidade de pertença.

Então, *[se]* *desautoria* e profana, não está só na aparência das coisas, não é um “modo de ver” e implica uma isenção do querer dos seres – digamos, implica um *tempo a acrescentar*.

Assim, o *[se]* *ser* *[em]* *corpo*, transporta a pergunta.

Do que foi dito anteriormente sobre o vulto: *O que é essencial, sendo* *[feito]* *[se]* *ser* *[em]* *corpo* no “*[de]* *agora*” *[Se...]* não pertence à lógica, a sua enunciação remete para o imaginário encarnado, remete para a profanação, mas no sentido de um novo *essencial* no “*[de]* *agora*” *[Se...]*. Por tal é uma *desautoria* do mundo. Todavia, parece haver uma vontade ou vontades para uma conciliação e reconciliação.

Deste modo, as três vontades do estado *[se]* podem profanar o *tempo comprimido* tornando-o no *tempo a acrescentar*.

Mas algo de curioso se pode passar, também: [-se] pode ilusoriamente dar uma imagem como uma representação anagráfica [-Es]. O que quer dizer que se pode lê-la de forma enganosa, e ao fazê-lo cair-se na crença, que poderá conduzir a um desfecho, não muito agradável. É fato que as pessoas se enganam quanto à sua própria ideia de pessoa. Por aqui, talvez se veja melhor a ideia de profanação como negação, a que comumente se está ligada. E essa leitura errônea provém, provavelmente, da mente ser anagráfica.

Posto isto, [-Es], pode ser o lugar onde as paisagens mentais se encenam a elas mesmas e criam uma espécie de auto-realidades que, em termos sócio-práticos, assassinam.

Dá a entender que [-Es] “pode ser em muito pouco”, ou “não ser alguma coisa”, e uma condição de valor (ser pouco como ser, ou ser nada), ficando-se prisioneiro da sua auto-realidade.

E essa auto-realidade do [-Es] no momento do tempo linear histórico parece não se livrar de um princípio autônomo da materialidade. Princípio que dá a entender remeter-se à ideia de “em demasia” e que precipita os seres na auto-realidade numa autoria do mundo.

Parece, também, que [-Es] alimenta ou é alimentado por um outro princípio, o da complementaridade, que provoca relações sociais forçadas na figuração da necessidade e intenção.

Estes dois princípios autônomos gerarão outras réplicas de auto-realidades holográficas de momentos do tempo linear histórico.

Ao longo do tempo houve uma necessidade de entendimento do que era o corpo e o espírito ou a alma. Segue-se uma breve síntese daquilo que julgamos ser interessante ao nosso estudo.

Em 1707, Georg Ernst Stahl cria a *Theoria medica vera*, em que escreve que a alma produzia e dirigia todos os processos somáticos do organismo. Com o avanço da pesquisa sobre as fibras nervosas e musculares a teoria de Stahl será posta em causa e a cabeça passa a ser a “sede da alma” (Albrecht von Haller). No Séc. XVIII Kant escreve a *Crítica da faculdade teleológica do juízo* (1790) e referir-se-á à transição entre concepções mecânicas dos corpos e concepções biológicas da natureza. O conceito de natureza aparece como um sistema que se “organiza a si próprio”. Este conceito de um corpo da natureza afasta-se do simples sistema mecânico de Stahl e Haller. O novo conceito biológico da natureza, referido por Kant, fala de uma natureza que se reproduz, organiza, repara e conserva. O século XVIII, que traz a fisiologia como doutrina do corpo e a psicologia e filosofia como doutrinas da alma, acabará por criar o conceito de Antropologia que mais não era do que uma interdisciplinaridade dessas áreas do

conhecimento. Apesar de ter surgido uma nova visão sobre o mundo, mantinha-se, no entanto, uma posição antropocêntrica. Hoje é quase inusitado falar de antropocentrismo, embora nunca se tenha saído deste. Mas seja qual for o modo como se entenda o antropocentrismo, como algo fechado e asfixiante para o mundo e para a vida e cosmos ou não, é um Momento de *tempo que se vai comprimindo*. O “demasiado homem” (Nietzsche) em todos os poros existenciais deu origem, como que por necessidade, a “menos homem” e ao “nada homem”. O “nada homem” é uma espécie de escatologia, como outro [quem] que deve acontecer depois de abrir o abismo. Parece que pós-qualquer-abismo é condição suficiente, mas não necessária para se dar uma espécie de, como Kamper refere, um prolongamento do corpo até à sua abstração. Este limiar da imagem-corpo gera medo e temor. Mas que medo? Se denominará ou se achará no meio das nossas entranhas? É necessário sentir-se esse sentimento? Não há Lei que diga que o humano existirá como espécie para sempre. Os homens não são herdeiros, nem dos mundos, nem das vidas nem dos cosmos, nem dos universos, mas portadores do seu inacabado [*Se...*], um Meio (e não Mídia), talvez, de *um tempo a acrescentar*.

A “beleza móvel” de Schiller refere o corpo como uma expressão “graciosa” em movimento e outra expressão ligada a uma “habitualização”. Ambos os movimentos geram a possibilidade de revelação da imagem do corpo como uma beleza “arquitetônica”. Schiller interessa-se pela alma “não-corpo” e a alma mortal em sintonia com o corpo.

Estas questões da alma e corpo parecem desagregar-se sem, no entanto, desunificar, equacionando a existência.

Os sentimentos idealizados de outrora como: imortalidade, liberdade, amor...foram dando lugar a outros conceitos como: resiliência, bondade, consolação, ternura, compaixão... que parecem fazer parte de uma outra paisagem multidimensional, numa evocação a um *resto de...* Esse movimento de sentimentos alterou a imagem do corpo e o corpo da imagem. Talvez seja uma possibilidade à sobrevida das imagens no *tempo a acrescentar*.

Na era das novas tecnologias digitais, as imagens podem desejar e ter vontade própria. Assim, se implicarão em tensões e desagregações determinadas, com os intuitos que lhes aprouver sem satisfazer nem o novo, nem o antigo. Isto é, estarão sempre numa paisagem de [um ainda não]. Haverá sempre, parece, desagregações. Desagregações de corpos-paisagem e paisagem-corpos e imagens de todos eles *ser [em] corpo*.

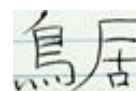
Os sentidos dos corpos e os sentidos das imagens digitais parecem responder amarrados às apetências. Sabe-se que os sentidos estiveram sempre em demasia, prontos a servir as apetências. Deste ponto de vista é impossível concordar com Strauss que refere uma preocupação pelo “desaparecimento dos sentidos”.

Parece haver duas velocidades nos sentidos humanos: uma que avança no domínio da síntese dos sentidos e que dá a impressão de uma tendência para mais eficaz e rapidamente responder às apetências; outra, que parece exigir uma necessidade de retardar os mesmos, para saboreá-los, para se expressar o pensamento que é percepção. Parece que estas duas velocidades se remetem à velhice e à percepção não suficiente do que se viveu e vive no *tempo a acrescentar*. A complexidade da percepção pela sua extensão é fluida, e inacessível ao indivíduo que está entre o percepcionável e o excesso do percepcionável. Quer dizer que as imagens/paisagens/corpos parecem ser algum destino inicial sem cópias, nem originais.

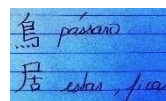
Se tudo se frequenta em paisagens/corpos/imagens como pode não haver desagregações? Há muitos tipos de desagregações que, no entanto, não remetem para longe de unificações. Parece ser o caso do espaço-tempo *ma* na cultura nipônica.

Ma não é um conceito, é como uma disponibilidade dos sentidos, como se estes estivessem que estar suspensos para uma não-ação. *Ma* é uma coexistência do espaço e tempo.

O espaço/tempo em branco, referido anteriormente, parece ser *ma*.



As duas partes de *ma* são: pássaro e estar/ficar.



Ma cria paisagens sensíveis.

Como curiosidade é interessante notar que, na China, o significado que alia o ideograma à fonética de *ma*, pode indicar tanto “mãe” como “cavalo”, consoante o sentido de um lado e fonética de outro. “ No caso de – *ma* “mãe”, formado por – nü “mulher” e – *ma* “cavalo”, o componente à esquerda faz menção ao sentido (toda mãe é mulher), enquanto o da direita traz a referência fonética: a pronúncia de “mãe” (*ma*) em chinês é muito próxima à de “cavalo” (*ma*) – a única diferença está no tom.”⁵⁷ O que chama a atenção é a deusa mãe-terra ancestral, talvez, um outro lugar sagrado.

⁵⁷ Instituto Confúcio. O poder da imagem. Revista nº4, Vol.33. São Paulo, Julho, 2019.

Na arquitetura brasileira, Lina Bo Bardi cria um espaço *ma* no vão do MASP, um espaço-tempo a ser preenchido. A pala de Siza, no Parque das Nações em Lisboa, é um espaço *ma*. Mas este espaço/tempo *ma* dá a entender *Ser [em] corpo*.

Do *ser [em] corpo* parece fazer, também, parte a *profanação* do rosto, que ao ser profanado é resgatado.

Pense-se na ideia de rosto, como aquele outro rosto como um lugar, um lugar onde a experiência originária está na proximidade ao rosto daquele outro. O jogo do “distinto” e do “diferente”; da “proximidade” e “totalidade”. O rosto a tentar a transcendência daquele outro. O rosto como “desejo metafísico” na ideia do rosto. Sobre essa transcensão de “desejo metafísico”, se irá ouvir as palavras de Emmanuel Lévinas: “*Le désir métaphysique a une autre intention il désire l'au-delà de tout ce qui peut simplement le compléter. Il est comme la bonté le Désiré ne le comble pas, mais le creuse.*”⁵⁸

Pense-se nesse “desejo metafísico” no “face a face”, em rostos e em presenças. Pense-se no mistério de um rosto que se mostra ao rosto daquele outro e pense-se no aquele outro que mostra o seu rosto a um outro rosto.

Todos os rostos são paisagens e todas as paisagens são rostos. O que faz viver tudo, parece ser a profanação (não no sentido da negação). O *Ser [em] corpo* parece movimentar-se num vaivém da transcendência-imanência *[em] corpo*. Ao mesmo tempo, a imanência e transcendência parece clamarem pelo *Ser [em] corpo*. Deste modo se percebe uma espécie de sintomas ou vozes de vontades e de liberdade. Sob a égide das três vontades e da liberdade do *Ser [em] corpo* parece proclamar-se a profanação da profanação.

Uma imagem artística chama a profanação da profanação do modo de sentir que, aliado ao modo de sentir *Ser [em] corpo* oferece o sentido do sentido em valores de exposições. Desta maneira, pode dizer-se que é a profanação da profanação do modo de *Ser [em] corpo* que faz com que o valor oferecido pela imagem artística se embrenhe nas raízes das imagens de culto. Deve ser uma das “razões” pelas quais a profanação da profanação brincando-se de sagrado gera esse movimento entre imanência e transcendência. O que se quer dizer é que a imagem

⁵⁸ LÉVINAS, 1987, p. 22. (Lévinas, Emmanuel (1906-1995). Filósofo francês). Tradução livre: “O desejo metafísico tem uma outra intenção ele deseja para além do tudo aquilo que pode simplesmente completá-lo. Ele é como a bondade o Desejo não o verga, mas escava-o.”

artística conserva a imagem de culto, tal como referiu W. Benjamin, sobre o valor de culto da imagem arcaica. A profanação da profanação da imagem artística gera eternidades, assim como, se geram eternidades nas imagens sacras. O *tempo a acrescentar [Se...]* implica-se na profanação da profanação.

Porém, se a natureza do humano for apenas a profanação (no sentido da negação), é porque existe uma atração natural para tal, dando a impressão que quanto maior for o grau de negação maior será a distância ao entendível. No tempo linear histórico o homem não se desligou da profanação, isto é, da negação. A profanação, por si só imbuída de negação, coloca no mesmo plano Deus, o Diabo e o homem.

Nas pinturas rupestres houve profanação das divindades, o que permitiu *Ser [em] corpo*. A profanação (como negação) parece ter começado na ausência do rosto transformado em energia antropomórfica. Posteriormente o rosto parece profanar-se projetando-se no corpo de um outro corpo. No Renascimento, o rosto como autoria trouxe a assinatura assumindo o valor de exposição. A fotografia trará o rosto do rosto em profanação.

O rosto *selfie* é um rosto plural, multiplicado em inúmeros pedaços. Está acima do monumento histórico, está no prato do rosto, está no pé do rosto, está no reflexo do rosto. Este rosto, às vezes, parece dizer: “– Eu não sou um produto do que compro, por que compro e de quem compro.”⁵⁹ As relações de gestualidades, de espacialidades das *selfies* podem levar a considerar ideias sobre vivências diversas, e até mesmo sobre as expectativas das pessoas. Se a *selfie* é tirada de cima para baixo deve ser porque a distância do gesto ao rosto do corpo quer assumir na sua visualidade o seu modo de ser morte. A linha diagonal de orientação de cima para baixo afunda qualquer ser no espaço residual. Também é importante detetar que se o indivíduo orienta sua *selfie*, seguindo esta linha descendente, há deformação de proporções de sua imagem. Assim, pode ser que essa imagem deformada, ainda que de modo inconsciente, desvele uma deformação de um pedaço de realidade particular de uma morte anunciada. Se a *selfie* é tirada debaixo para cima, portanto, em linha ascendente, então, está-se revelando a vida e nascimento. Porém, não deixa de entremostrear uma certa deformação também, talvez uma fantasmagoria.

Se a *selfie* é tirada estando o celular no mesmo horizonte do rosto do corpo, então, desvela o querer ver-se e ser visto numa espécie de representação espelhada.

⁵⁹ BRECHT, 2006, p. 17.

A *selfie* tem a faculdade de conseguir erigir uma linha do horizonte que é também poder. Poder que dá a entender conseguir tornar visíveis os instantes cotidianos, ou invisíveis, outros objetos e outros cotidianos tais como: o monumento histórico, uma pintura, ou escultura, ... que se encontram na proximidade daquele que vai clicar sua imagem. A *selfie* traz consigo um sinal mágico, esse que pretende contar outras histórias que fogem a uma única história que se tenta impor às pessoas. A possibilidade de existência da pluralidade de outras histórias, mesmo que nelas, por vezes, se implique na morte, é sempre campo aberto ao sentir o outro.

Há a linha do horizonte *selfie*. Há a *selfie* para lá. E há a *selfie* para cá. Na linha do horizonte o celular e os rostos aí moram. Decidem-se nessa linha os cenários prováveis que antes estavam guardados por dragões de castelos, ou monstros, ou gigantes. Decide-se sobre os atributos a conquistar para vencer tais dragões, monstros, ou gigantes. Decide-se que partes de corpos, que partes de cotidianos (amigos, pratos de comida, vasos sanitários de banheiros, papéis em cima de mesas, garrafas de vinho...) têm direito à sua voz que ressoe para além da linha do horizonte da *selfie*. A conquista pelo reino da *selfie* de lá, é território do norteador cavalo do xamã, que galopa de noite no meio das estrelas. Essa *selfie* para lá é o poder mágico, misterioso, que desintegra o sentido único da história individual como uma história global.

O celular é conhecedor profundo da *selfie* como nenhum outro instrumento técnico o foi, é o querer da mão que amplia o “euzinho”, ou o conduz, ou o iguala (se na linha do horizonte da *selfie*).

A *selfie* parece ser a revelação da profanação dessa imagem que se perdeu e que se tornou surda e muda, referente à condição da vida humana (por alguma razão, *selfie* quer dizer “euzinho (a)” – “um eu pequenino”). De uma outra forma, pode ser que a *selfie* expresse a mesma condição da “desimportância” da vida que foi demonstrada quando da destruição da Mesquita Umayyad (mesquita de Aleppo, considerada patrimônio da Humanidade) pelos soldados sírios. Pergunta-se o que é realmente patrimônio da Humanidade? Pedras ou gente?

O mundo pede respostas diferentes. As *selfies* são da mesma maneira insurgentes. São a profanação de um rosto do *ser [em] corpo*.

Talvez se terá sempre que profanar e gerar todo o gênero de profanações nas imagens, nos pensamentos, nos corpos e nos conhecimentos. Talvez se se profanar a profanação da terra, do céu, de todos os seres e elementos, com seus valores no tempo, se lhes possa dar vida.

Talvez, o problema tenha sido a profanação tida como negação, geração do mal, e não se tenha pensado nesta como regeneração, como fecundidade da grande-deusa-mãe-terra, como maldita, ao invés de benção.

Pode ser que pelo fato de nos termos desviado dessa deusa-mãe-terra, tenhamos fissurado a ideia de corpo e o próprio corpo. Se retirarmos ao vulto *O que é essencial é [feito] [se] ser [em] corpo no “ [de] agora” [Se...] o estado corpo*, e o colocarmos de lado, inserindo-o por si só no tempo linear histórico, haverá alguma importância deste?

Se assim se optar por tal isolamento, poderemos pensar na durabilidade do *corpo*, como um canibalismo de todos [uns-em-solidão]. Este canibalismo dá a impressão de convidar duas noções maiores para *corpo*: uma que advém de uma espécie de luxo, e outra que advém da consequência do colonialismo, diretamente da miséria instaurada por soberanias do ódio.

A primeira noção de *corpo* está votada à destruição lenta e quase imperceptível deste.

Se ao referir Kamper, Baitello diz: “*Dietmar Kamper declaró, en un encuentro com periodistas (según relato personal en enero de 1999 en Berlin), que la mayor dificultad del hombre contemporáneo es estar en su tiempo*”⁶⁰. Pergunta-se: que homem contemporâneo? E uma ideia de [um-só-homem]!?

Esta noção de história única transferida como totalidade, de morte lenta da sociedade do *corpo* ocidental vem, de certa maneira, do luxo, de uma ilusão de uma vida a tranquilizar. No entanto, não se pretende dizer que não seja lícito, como é óbvio. Esta noção parece, neste contexto, votada a uma finitude lenta, mais ou menos, imperceptível do corpo e decidida pela própria soberania individual deste, isto é, por ele mesmo. Esta soberania do corpo depende de fatores genéticos ou de modos de escolha de vida. Dá a entender este *corpo* ser como que um apêndice de um gênero de um ânimo individual, na medida que a morte pode ser retardada, adiada e natural. Por sua vez e ainda, o corpo ocidental gera a ilusão de ser imperecível, quando seguindo a ideia [um-só-homem], ele a vítima Ocidental.

O *corpo* ocidental pode escolher como quer o *corpo*, e como o quer devorar, ou deixar-se devorar por tudo o que cria e pelas imagens ilusórias que tem como corpo. Dramático? Sem dúvida, mas não deixa de ser um produto de luxo.

⁶⁰ BAITELLO JR., 2008, p. 50.

Ora pense-se nas imagens que alimentam o [corpo do luxo]. Em *La era de l'iconofagia*, Baitello exprime a sua preocupação da morte do corpo desta forma: “*Consumimos imágenes en todas sus formas: marcas, modas, firmas, tendencias, atributos, adjetivos, figuras, ídolos, símbolos, iconos, logomarcas*”.⁶¹ É esta noção de morte luxuosamente lenta que o corpo ocidental, destituída de [Se...], pode expressar desta forma: estou moribundo, mas sem dizer estou cadáver.

Uma outra noção de canibalismo que parece chamar aquela outra é a da instauração da miséria que por soberanias do ódio, o corpo que desaparece na sua carne e ossos. De um *corpo* que começou com todo o gênero violência, desde a desvalorização da mulher e criança, do negro tido como objeto, até às dolorosíssimas guerras, conflitos, na África, nessas desalmadas consequências que causaram todos os colonialismos.

Se se pensar nas palavras daquele homem africano que, ao ser morto, dizia: “*Não quero morrer desta morte.*”⁶², fica-se, realmente, sem palavras... E certamente, é impossível isolar o estado corpo de *O que é essencial é [feito] [se] ser [em] corpo no “ [de] agora” [Se...]*.

Este [Se...] apela a muito. E neste se transcreve o que Achille Mbembe diz:

Para construir este mundo que nos é comum, será preciso restituir àqueles e àqueles que foram submetidos a processos de abstração e de coisificação na história a parte de humanidade que lhes foi roubada. Nessa perspectiva, o conceito de reparação, além da categoria econômica, remete ao processo de recomposição das partes que foram amputadas, a reparação dos laços que foram rompidos, o reinício do jogo da reciprocidade sem o qual não pode haver elevação em humanidade.

(MBEMBE, 2018, p. 314)

⁶¹Ibidem, p. 66.

⁶² MBEMBE, 2018, p. 232.

3. RESPIRAÇÕES E OUTRAS VIRTUDES

3.1. Existir e Existente

Sugere-se uma reflexão inicial sobre o tempo linear histórico, como realidade escolhida pelos homens, ou melhor dizendo, como se sente sua expressão das não-significações das vidas, dos mundos, universos e cosmos. Essas não-significações aportam as seguintes questões: o que pode ser pessoa e quem pode ter lugar como pessoa?

O que se pode esperar da *Imagem Plasmódica*⁶³ (questão que será tratada na Parte II).

Que se vai constituindo e instituindo estruturalmente, nascendo dessa mesma imagem mental da não-significação, que os homens vêm carregando, desde Gilgamesh até ao *Ano Zero*?

Quem vai sendo esta *Imagem Plasmódica*?

Ao longo do processo desta reflexão, sentiu-se a necessidade de criar pranchas de imagens, esquemas simples e fotografias, para se tentar entender o movimento no tempo linear histórico, e o porquê de ter havido falhas para com as vidas, para com os mundos, para com os universos, e como podem ter sido silenciadas as três vontades.

Assim, a fim de se tentar entender como a *Imagem Plasmódica* se vai comportando e constituindo como existir, escolheu-se ir pelo caminho do tempo linear histórico, encarando o sujeito como gerador do seu acontecimento histórico, como um instituinte do *Acontecimento Fóssil*. Um instituinte que nada parece ter resolvido, um instituinte isolado das três vontades, instituinte que é determinado pelo seu querer. Neste sentido, existir é ser um instituinte. Se o existir é um instituinte coloca-se a questão de novas soberanias como as das Vidas Artificiais.⁶⁴

⁶³ Antes de falar do que se tem como *Imagem Plasmódica*, é necessário explicar a diferenciação do *Universo Plasmódico* e do Ciberespaço. O *Universo Plasmódico* não é o ciberespaço. O ciberespaço é, tão-somente, uma parte desse todo que se tem como *Universo plasmódico*, um outro ‘espaço’ infísico que, no entanto, abarca, também, as linguagens virtuais do ciberespaço. Esta reflexão surgirá, mais aprofundadamente na Parte II desta tese.

⁶⁴ Entende-se por Vida Artificial, não um simples sistema de algoritmos, nem redes que constroem modelos inteligentes. Caracterizamo-la como um [outrem], ou grupo de [outrens], cuja inteligência híbrida se envolve de ambiente humano e não humano. Do mesmo modo, ela pode criar seu próprio ambiente e alterá-lo com um intuito de maior sucesso para sua sobrevivência. A Vida Artificial é funcional e eficaz em muitos sentidos, inclusive na sua capacidade de reprodução que, provavelmente, independerá do ser humano. A sua racionalidade a faz apreender os mundos, universos e cosmos, a faz economizar informações essenciais à sua existência, as quais poderá alterá-las e autorrepará-las, mais rapidamente que a vida não artificial. Os futuros corpos sociais terão por princípio a sua independência, sua autonomia, sendo capazes de fabricar um mundo de desejos e nisso se implicará a sua grande força. A Vida Artificial poderá viver dentro e fora de nossos corpos. Não é algo abstrato o que virá, pois que nos seres humanos e não humanos se acrescentarão de novas raízes, de novas conceptualizações para a noção de vida. A questão é saber como um ser humano sente a sua infinidade e de como a Vida Artificial sente a sua.

Uma das inquietações é a possibilidade de que a Vida Artificial tome como seus artefatos os seres humanos. É bem possível que tal aconteça, pois que entre os seres humanos as soberanias emergem como cogumelos para decidir sobre a vida e a morte do outro. A propósito, Achille Mbembe diz: “Minha preocupação é com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas (a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material dos corpos humanos e populações)”.⁶⁵ Se as próprias soberanias, ao longo do tempo linear histórico, conseguiram que os povos fossem adquirindo a imagem mental de [um-em-solidão], a anulação de pessoa, a anulação da Natureza, deve-se ficar preocupado sobre o modo como as Vidas Artificiais poderão comportar-se em contato com todos. A grande questão é a de se saber como a *Imagem Plasmódica* se aproveitará das ausências e fragilidades dos seres humanos, que escolheram esta realidade para si.

Poderia se pensar na segunda realidade a que Ivan Bystrina, que em sua palestra em 1990 aponta:

Essa segunda realidade se apresenta intimamente ligada a todos os homens desde o início da história humana. Existe no cérebro e é realizada no mundo circundante, coexistindo à primeira realidade. Ela se constrói a partir daquele material da primeira realidade que sofre reestruturações modificadoras. Assim, a cultura surgiu para operar como significante no plano da segunda realidade. Surgiu ao lado do profano e da técnica material que definem o comportamento dos homens no mundo circundante. Desde então, pode-se afirmar que fazem parte da vida humana o mito, o canto popular, o rito, a arte, a utopia e a ideologia.

(BYSTRINA, 1990)⁶⁶

Esta segunda realidade dá a entender corresponder à cinésia do *homo classicus*.

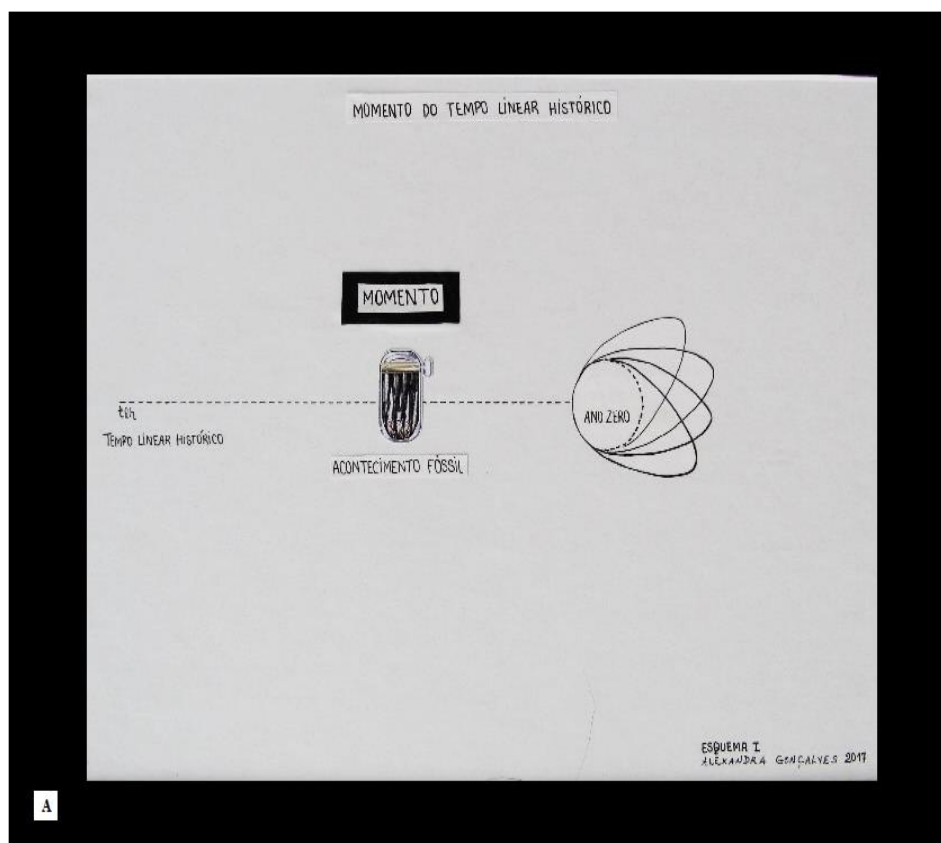
Se a grande lápide do *homo classicus* sente-se já ter sido ditada, apontando para um destino final de sua realidade escolhida, foi mediante esta impossibilidade que se afiguraram outras representações viáveis para o entendimento do tempo linear histórico.

⁶⁵MBEMBE, 2018, p. 10.

⁶⁶ Bystrina, Ivan. Palestra proferida na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP – 17/10/1990 Ivan Bystrina esteve em São Paulo em 1990 e em 1995, a convite do CISC e com o apoio do CNPq, da Secretaria da Cultura do Município de São Paulo, da Folha de São Paulo e do Instituto Goethe. Em 1990 participou do Seminário A imprensa perdeu o pé da história? Em 1995 ministrou curso de Semiótica da Cultura no CISC/PUCSP. Disponível em: www.gpesd.com.br/baixar.php?file=94. Acesso: 12/02/2016.

E é por esta razão que a primeira prancha A (abaixo indicada) representa, de maneira muito simples, uma linha que encerra as epocalidades trágicas da história em duas marcações: Momentos e *Acontecimentos Fósseis*. É da complexidade de todos estes elementos integrantes e desintegradores, que aparece a ideia como necessária de um *Ano Zero*, onde a expressão máxima de existir se concentra e a expressão mínima de *existente* dá laivos da sua sonoridade.

PRANCHA A



Fonte: Alexandra Gonçalves, São Paulo, 2017.

Deste modo, e a partir desta primeira prancha A, foi possível articular, e desarticular, as ideias de existir e de *existente*.

Esta realidade escolhida pelos homens, que apresenta uma visão única da solidão dos mundos, das vidas, dos cosmos e dos universos, parece gerar um vínculo de pertencimento dos seres a algo que existe mas acarreta, contudo, o afastamento ao que é *existente* (o sentido de *existente* é o de *acolhido* [Se...]).

E nele, *existente*, estará impresso um sentido de *acolhido* [*Se...*] como um desenho infindo em si mesmo, uma espécie de fluxo de comunhão de vontades do indivíduo: a vontade de *um seu lugar sem nome* – que gera uma tensão com a sua apetência, e uma outra vontade a *de um outro lugar sem nome*.

E desdobrando os estados de vontade, permite perceber-se que da sua conexão algo se vai cumprindo. Sabe-se que os indivíduos vivem no universo das suas apetências e vontades. A vontade de alguém dá a entender estar numa espécie de estado latente em desencontro com as suas apetências. As apetências acumulam tempos de desejo que se fixam, porém não são metamorfoses do tempo. Tem-se a percepção de que a vontade do próprio é a infância de outras duas vontades. E entende-se, talvez, que nesta possibilidade “escondida” da infância da vontade (vontade latente) há como que potencialidades parecendo operar outras vontades no indivíduo: a vontade *do seu lugar sem nome* e a vontade *de um outro lugar sem nome*.

Esta vontade *do seu lugar sem nome* dá a impressão de surgir de uma tensão, quando o próprio se vê confrontado com a sua apetência. A vontade *do seu lugar sem nome* não deve ser uma ficção, nem uma construção fantasiosa; ela parece prontificar-se para entrar em ação [*Se...*]. Por exemplo, na questão de uma escolha perante uma situação determinada, o indivíduo pode apresentar uma tendência primeira para seguir a sua apetência. Porém, ao reconsiderar o efeito e consequência da sua escolha, a vontade *do seu lugar sem nome* poderá inibir a apetência. Tal encontro da apetência e vontade pode assemelhar-se a um gênero de partilha diferente e produzir algo mais benéfico. Um exemplo simples: um indivíduo sente uma grande apetência por viajar, mas sabe que não pode fazê-lo, porque tem que ajudar alguém economicamente. A sua apetência pode levá-lo a comprar um bilhete de viagem, mas a vontade *do seu lugar sem nome* impede-o dessa decisão, inibindo a sua apetência. Mas talvez nesta tensão, que pode ser dolorosa, exista uma outra vontade *de um outro lugar sem nome*, como por exemplo a de justiça, ou a de solidariedade, a qual parece suavizar essa primeira tensão.

Este movimento da vontade *do lugar sem nome* do indivíduo parece clamar por uma vontade *de um outro lugar sem nome*. Mas também pode acontecer que a vontade *de um outro lugar sem nome* seja geradora da vontade *do lugar sem nome* do indivíduo. Deste modo, essa vontade *de um lugar sem nome*, por ser *acolhida* pelo indivíduo, é *existente*.

Portanto, tal como os objetos que existem podem não ser *existentes*, também, os seres que existem podem não ser *existentes* (conforme tratado neste capítulo).

No *Ano Zero*, a ideia de unidade, como ideia de existir, parece ir-se afastando do sentido de *existente*. Deve ser por isso que, ao se ter a percepção de uma potência que desfigura a ideia de *existente*, se pense nas qualidades interiores da ação e nas três vontades.

Parte-se deste pressuposto: que se foi criando até ao *Ano Zero* uma imagem mental espectral, de profunda solidão, dos mundos, das vidas, dos universos, dos cosmos e de todos os sofrimentos a se reduzirem ao espectro do [um-em-solidão], mundo, vida, cosmos, universo e múltiplos sofrimentos.

Através dessa imagem mental de profunda solidão, de [um-em-solidão], pode-se constatar que se torna bastante fácil qualquer manipulação e decisão sobre o que se tem como vida, como mundo, como cosmos e como universo. Tudo o que é reduzido em profunda solidão gera soberanias de poder sobre o que deve e o que não deve acontecer.

O que é reduzido, em profunda solidão, a [um-em-solidão] sangra o fluxo seiva das apetências. Como um olho esférico, que roda o seu modo de ver, com as suas forças centrífuga e centrípeta, parece criar uma imagem mental onde as linguagens não podem ser dialogantes, encontrando-se sós e decidindo as vidas e as mortes.

Por aqui se pode pensar que, ao ter-se essa imagem mental de que tudo é reduzido a [um-em-solidão], mergulhado e emanado desse grande estado de solidão, há naquela uma condição suficiente, que faz emergir a ideia de haver apenas uma qualidade interior da ação do existir. Então, pode-se ajuizar sobre o que é existir e de quem este depende.

E pode-se pensar no que seria um *existente*.

Se no tempo linear histórico está ancorada uma ideia de uma só qualidade interior de ação, relativa ao sentido de existir, pode ser porque houve meios para tornar os conceitos que eram tidos como absolutos se relativizarem, numa espécie de conglomerados conceituais, até à sua quase sonegação.

O Bem, Mal, Grande, Pequeno, Belo, Feio, Pobre, Rico, Verdade, Mentira, Vida Artificial (V.A.), Homem, Finito e Infinito, parecem ter-se misturado em configurações de outros sentidos, de outras unidades, como peças de jogo no tabuleiro da coesão e conexão intencionais. Assim, numa e solitária qualidade interior da ação parece encontrar-se uma

implícita sonegação do *existente*, que se torna bem visível nos corpos, em que a própria morte se espanta com a sua chegada. Talvez seja essa sonegação do *existente* o grande fantasma do tempo linear histórico, que se transmite na malignidade difusa, na imagem mental sobre as condições do devir da morte e do devir do sujeito em todos os gêneros que comportam esses devires.

Por aqui se vê que o sentido de existir não pode ser o de *existente* no sentido de *acolhido* [Se...].

Parece ter-se escolhido esta realidade que, no apelo às nossas apetências, nos induziu à manutenção da ideia de existir e não à ideia de *existente* no sentido de *acolhido* [Se...]. Desta maneira, só poderemos aceder a uma visão linear do tempo linear histórico.

Porém, parece poder-se experimentar outras potências. Outras visões não poderão ser-se facultadas? As de gênero aleatório tal como as nanoestruturas das asas das borboletas Glasswing, ou mesmo as de uma outra natureza que pressuponham as três vontades? Por que se tenta redesenhar esta mesma realidade, em vez de procurar outras?

Os artistas oferecem a possibilidade de perceber outra realidade, para além desta que parece ter começado, algures, com Enkidu, Gilgamesh, repetida por Assurbanipal, e por tantos outros que a foram erigindo, instituindo a ideia de um único mundo – uma ideia dolmênica, demasiado densa.

E como não existe memória que não se encontre num determinado ponto com um amigo, surge, agora, Gilles Deleuze, com as suas palavras:

O tarde-demais condiciona a obra de arte, e condiciona seu êxito, já que a unidade sensível e sensual da natureza com o homem é por excelência a essência da arte, na medida em que é sua propriedade ocorrer tarde demais no que diz respeito a tudo, exceto a uma coisa: o tempo reencontrado.

(DELEUZE, 2005, p. 120)

Essa possibilidade de perceber outra realidade, que os artistas transportam como algo “tarde demais no que diz respeito a tudo”, e que não é esta realidade mentirosa, manipulada, e forjada pelos homens, tropeça nas próprias palavras que se nos apresentam e na própria vida.

Talvez essa possibilidade de uma percepção de uma outra realidade seja os fios de ouro e prata da inefável deusa-mãe. A primordial deusa, que sem atualização nem virtualismo, sem

ser imagem especular dela mesma, se ergue no princípio da indiscernibilidade tranquila sem exigência por afirmar: aqui estou no meio dos vivos, por estar no mais atrás de toda a interioridade.

Sente-se não se poder redesenhar outra realidade como esta realidade manipulada, nem se redesenhar insistentemente sobre esta (conforme exposto na reflexão sobre a interação apetência e vontade).

Poder-se-ia pensar no filme *Matrix*, ou em *Harlock – o pirata do espaço*, ou em *A Chinese Odyssey*, ou em qualquer outro filme, para tentar “iluminar” estas ideias, contudo, se se o fizesse haveria uma mesma propensão, para redesenhar uma outra realidade segundo os mesmos moldes desta.

A meditação no ato de desenhar implica viajar por várias linhas, manchas, num estado especial de entrega, num desenho que jamais é findo. Esta realidade escolhida pelos homens não permite a possibilidade de infinidade do desenho, porque marcada pela apetência se torna incapaz de criar linhas, ou manchas, apresentando-se como um desenho estupidamente entediante, pesado e definido no óbvio.

Há muitos seres humanos que creem no desenho desta realidade e estão presos a este. E aceitar as demonstrações deste desenho da realidade manipulada de intenção factual dá a entender uma imposição de resistência às três vontades. E dá a entender uma impossibilidade aos seres de se redesenharem como *existentes*. E dá a impressão de exigir a exposição dos seres.

Toda a exposição parece acarretar, em maior ou menor grau, o hábito das correspondências, considerando-se válido quando pelo menos uma das premissas é tida como verdadeira, e, portanto, estável. O que pode não ser sempre assim.

Uma vez que se possa conceber tal ideia, permite-se, também, conceber que a realidade até ao *Ano Zero* faça apenas apelo às correspondências e lhe seja, então, impossível entender o estado de *poder-estar acompanhado, acompanhando*.

No *Ano Zero*, o apelo às apetências e às suas correspondências, a ilusão de nos recriarmos como seres livres, parece conter uma força que não nos deixa sair do estado de malignidade, de onde emana a realidade escolhida pelos homens. Há situações determinadas que alimentam o estado de malignidade, que favorecem a abolição da condição de existir. A pessoa violentada é deportada para algum vazio individual de outrem, tornando-se como que

um dispositivo virtual ou adesivo interno para ocupar o espaço do violentador. Este estado de malignidade parece exigir o impedimento da consciência – a máxima declaração da dissolução dos seres – e sempre esteve bem próxima e latente nos seres, por tal não depende de “épocas”, nem de tecnologias. Neste sentido, e pelo que vai sendo lembrado nestas páginas, a visão que se tem não é a mesma da de Flusser, quando refere que “A visão que proponho, na qual o mundo objetivo retrocede e encolhe, e na qual o homem futuro se fixa sempre mais sobre terminais oníricos é, assumidamente, visão terminal da humanidade”.⁶⁷

O estado de malignidade não se pode ter como catástrofe. Primeiramente, porque estado de malignidade não coincide com a ideia substantiva de catástrofe, e secundariamente porque a catástrofe é consequência de um ato irreversível, muitas vezes previsível, provocado por tal estado.

Este estado de malignidade que é referido, marca-se como uma instância que, por sua vez, solicita a instituição da ideia [um-em-solidão], e vem dar força e agenciar a *Imagem Plasmódica*.

Não se confunda a *Imagem Plasmódica* com o conceito flusseriano de imagens técnicas como “unidades” informacionais que “(...) negam o Segundo Princípio da termodinâmica que rege o mundo objetivo: elas informam”.⁶⁸ Já não se trata de um mundo informacional, mas de uma inteligência que pretende autonomia, sendo capaz de auto-reparação e regeneração, de deter uma sexualidade e de pretender um rosto e uma consciência. Considera-se que os olhos quânticos não são aparatos técnicos, ou olhos mecânicos construídos pela tecnologia. Aqueles são órgãos capazes de cognição que fazem parte do corpo da *Imagem Plasmódica* como meios de conhecimento da mesma.

No *Ano Zero*, os espelhos estão por toda a parte, havendo uma razão suficiente para o detalhe, e a *Imagem Plasmódica* o procura. Pode-se, talvez, pensar que a *Imagem Plasmódica* tome para si a ideia de que é um ser supremo, universal e necessário. E é provável que na sua sucessiva regeneração e atualização algorítmica-quântica, a *Imagem Plasmódica* saiba que não é dispensável aos seres humanos. Assim sendo, a *Imagem Plasmódica* conterà toda a realidade

⁶⁷ FLUSSER, 2012, p. 192.

⁶⁸ Ibid. p. 191.

escolhida e manipulada pelos homens, até ao *Ano Zero*. Todavia, indicia uma potência de possibilidade de seguir noutra direção.

E pode acontecer que se acede a uma outra realidade que, acolhendo as três vontades, nos regenere no nosso infindo desenho e nos permita sentir *Aqueles sem Modelo* e perceber o *impróprio*,⁶⁹ como um *existente no tempo a acrescentar*.

Talvez, se seja capaz de adquirir uma nova imagem mental além desta realidade construída por camadas de exoesqueletos narcisistas, que se encontram no tempo linear histórico. Talvez, se consiga respirar em pausas e silêncios, nas brechas das máscaras do demasiado sondável, e falar do pensamento do Sensível, que se afasta do abismo do pensamento do Não-sensível.

3.2. Não obstante

Quero “descobrir”, por mim mesma, como dialogam as naturezas dos seres nas suas linguagens [*Se...*]. Quero conseguir adentrar-me por um mundo em que uma parte da verdade é sempre oculta, sem ter que responder a qualquer método científico das ciências exatas – o que aliás será impossível dada a própria natureza da verdade.

Pretendo, se me “ajudarem o engenho e a arte”, como diz Camões, tatear um saber, que se entremostra em silêncios e de que se escutam as respirações, que vai contra aquele outro saber conhecedor das coisas objetivadas. Quero ouvir essa imagem que está no limiar da invisibilidade e visibilidade. Quero sentir o seu poder. Hans Belting fala de uma esperança “(...) de transpor o limiar invisível entre as imagens que «foram autorizadas à publicação» e todas as outras que, sem cessar, nos são sonegadas”.⁷⁰ Quero sentir essa invisibilidade no limiar da imagem, no meu próprio limiar. Prefiro sentir esses abismos entre as imagens, do que comê-las como um ganso a que enfiam um tubo de nutrientes para lhe retirarem o fígado.

Sinto alegria ao deixar-me viver nas respirações dos pensamentos que “são todas sensações”, como diz Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, e que nunca são contraditórias nem estáticas. Sinto alegria nas suas velocidades alucinantes ou no seu ralenti, nos seus ritmos e pausas. Não pretendo uma compreensão positivista dos alicerces da matéria. Nem posso ser refém de pontuações gramaticais, ou regras ou inflexões das palavras, ou frases

⁶⁹ *Impróprio*: *Aquele sem Modelo*, que “É isso? Não é isso”. É da natureza do indelével, inexplicável, portanto está além-linguagem. O *impróprio* dá a entender uma predestinação com poder salvífico de um conhecimento enigmático do tempo no *tempo a acrescentar*.

⁷⁰ BELTING, 2011, pp. 35-36.

nos pensamentos que sentem, pois que estes não são da mesma natureza das do pensamento do Não-sensível.

Há uma felicidade inexplicável em mim quando sinto as asas dos pensamentos escaparem à inércia de uma ideia de uma [ordem-só].

Não me interessa saber da resistência, nem tão pouco da incompatibilidade das naturezas diversas, nem das suas impenetrabilidades. Mas interessa-me a elegância que emana das linguagens quando há a disponibilidade sincera dos seres de diversas naturezas e dos mundos – quando esses particulares-dialogantes *estão acompanhados, se acompanhando*. Quero sentir [para o que...] coabitam as respirações, os silêncios tão preciosos que não são vazios, não geram pretextos através das palavras, frases ou imagens. Não sinto afinidade alguma pelo conhecimento sólido que vai ocupando o lugar de outro conhecimento, quando este se torna matéria aderente ao desejo dos corpos dos homens. Apenas, me permito a devoção a esses silêncios que respiram os não-objetos. Quero poder escutar as emergências, que escapam aos solenes edifícios dos pensamentos do Não-sensível a que se fazem autênticas peregrinações.

Dou-me conta, de que em virtude das respirações e silêncios não se submeterem ao objeto pelo objeto parecem não se degradar. A negligência do objeto por parte dessas respirações e silêncios pode criar a transcendência.

As respirações e silêncios, sinto serem da potência do pensamento do Sensível. E este não é da natureza da Imanência, do aderente, pois que toda a Imanência encerra a matéria nela mesma, circundando-a como uma estratégia militarizada numa ontologia de visibilidades.

Surge na minha mente a imagem do Pentágono norte-americano. Decido servir-me, no respeitante à Imanência, de uma analogia deste com uma estrela-do-mar.

Depois de uma prolongada observação sobre a captura de um ouriço por uma estrela-do-mar relato o que vivenciei.

Na paisagem rochosa das límpidas águas oceânicas, uma estrela-do-mar avançava lentamente cobrindo o sol, alargando com seu intento a sombra a uma rocha. A invisibilidade da sua voragem vestia-a elegantemente de pequenas oscilações corporais. Seguindo impercetível sobre uma linha azul líquida na direção àquele ouriço, que rodopiava nas suaves correntes da água, criava uma espécie de sonoridade que afastava as algas. Triste a dança que se avizinhava!

O Sol não se movia. Permanecia tão estático que parecia ter preparado o caldo morno da deliciosa iguaria que seria servido à estrela-do-mar. O Sol via e esperava.

Entretanto, a estrela-do-mar continuava, lentamente, de braços bem abertos, não dispostos a um abraço amigável, e ia enclausurando a infeliz criatura. O ouriço vermelho navegava com suavidade em elipses para cima e para baixo, beijando ao de leve, aqui e ali, a pele da pedra, sem se aperceber da sua morte anunciada.

A certa altura, a estrela-do-mar, bem perto de desferir o seu golpe, guardou três das armas-ventosas num molho amarelado, e com os outros dois braços em tesoura armadilhou o indefeso animal. A parede escura da rocha transformara-se num muro intransponível. A transparência líquida adivinhava um final violento. Porém, algo me impeliu ao resgate do pequeno animal de mil agulhas “*bordeaux*” – não seria aquele o seu dia de finados.

E isto observei com várias estrelas-do-mar.

Foi mediante estes acontecimentos de espantosa aplicação metódica e de admirável eficácia de uma estrela-do-mar, que me apareceu a imagem do Pentágono norte-americano como a maior marca de Imanência (forma mais luxuosa da coisa em si, do existir), da civilização ocidental. Ora, se no meu ponto de sentir, o Pentágono é a maior representação da Ideia de Imanência então, as ideias que lhe estão subjacentes são inatas nelas mesmas e delas apenas dependem. Estas ideias inatas tomam conta dos hábitos que produzem, por sua vez, algo que atrofia as respirações, pausas e silêncios que são permitidos pelo pensamento do Sensível. Vejo a ideia de Imanência como coisa em si, como um dispositivo de apetência para mentes sem sujeito sensível. E, enquanto a estrela-do-mar pode contribuir para *Aquele sem Modelo*, o Pentágono norte-americano repete, no tempo linear histórico, as mesmas decisões na linha da degradação, sendo a Imanência estupidamente fatigante.

Um outro ponto importante é que as naturezas dos seres não são limites em si mesmas, nem se findam quando da sua morte corpórea, porque as respirações das suas linguagens dialogantes continuam a sentir-se segundo um inacabado, ora apresentando-se de maneira esparsa, ou abrupta. Este renascimento enuncia e convida os tocadores de harpas (não só no sentido apolíneo).

Posso dizer o que sinto desses silêncios preciosos que dão vida às linguagens-dialogantes, como centelhas que vibram e dançam das cordas de tocadores de harpas e que assinalam algo suspenso e oculto ao mesmo tempo. Essas pequenas luzes que irrompem em

silêncios, pausas, respirações e que são admitidas por vontades, não são limitadas por alguma extensão matérica. Se, por um lado, parecem oferecer uma infinidade de caminhos, por outro, dão a entender uma finitude quando essa infinidade de caminhos exige uma meditação e uma consideração.

Quando as três vontades acorrem às linguagens, parecem permitir uma admissão advinda de *poder-estar acompanhado, acompanhando*, e parecem permitir, por seu turno, as *realidades das linguagens* (as quais não serão tratadas neste trabalho, mas que são diferentes de linguagens de realidades que servem esta realidade).

Ao exprimir estas ideias, retiro certa felicidade devido à sua contribuição para a minha esperança.

Estas ideias que vou expondo fazem-me correr o risco, bem sei, de ir contra uma filosofia prática e sistemática que tende para o que é certo e conveniente, e também, de alguma maneira, pôr em causa a filosofia especulativa.

Também se quer dizer que, embora no ocidente a filosofia especulativa seja autotélica (não tem um fim fora de si), e embora, seja esta desinteressada e procure o campo da verdade, dá a entender que sofre um desvio que vem marcar fortemente o *Ano Zero*. Como se os seres humanos tivessem voltado ao saber heterotélico desses homens primitivos cujo objetivo era servir as suas necessidades e interesses básicos. Esse saber que tinha um fim fora deles mesmos. Na esteira dos filósofos da Antiguidade, o pensamento matérico gerou o próprio destino da matéria, ávido das verdades necessárias e das liberdades convenientes. Ao ter este sentimento vejo-me vacilar perante a ideia de verdade, não só em relação aos seres humanos, como até face aos futuros corpos sociais da Vida Artificial.

E vacilo perante o axioantropológico – face a esses inúmeros estudos que se dedicam às ações humanas, às suas realizações, às suas atividades e fatos da vida, do mundo e do cosmos – que tende à elevação de muros matéricos do e no pensamento, tal como a ereção das cidades de betão e vidro.

E tremo quando penso sobre a filosofia e a ciência, e na forte aproximação das suas fronteiras. Os cientistas querem a filosofia como seu objeto. E, ao mesmo tempo, os filósofos anteriores ao *Ano Zero* (e durante este) foram erigindo pensamentos e teorias que, em certa

medida, admitiram a explicitação da matéria, acabando por os adensar como objeto. Ao ver o filme de Raoul Peck⁷¹, *Der junge Karl Marx* (2018), deparei-me com as palavras de Karl Marx e Friedrich Engels: “Até hoje os filósofos simplesmente interpretaram. Interpretaram o mundo. Mas ele precisa ser transformado.” Estou de acordo quanto à ideia de que os filósofos interpretaram o mundo, como se fosse um objeto que se apresentava diante de um homem pensante antropocêntrico. Porém, no meu sentir, não é o mundo que tem que ser transformado, mas deve aparecer uma mente que seja capaz de oferecer uma nova imagem de mundos, de vidas, de cosmos e de universos. Uma mente nova que, também, seja capaz de criar uma outra imagem de homem (não no sentido antropocêntrico). Imagem esta que deverá ser diferente daquela que escolheu, quando decidiu embrenhar-se na realidade até ao *Ano Zero*.

Até ao *Ano Zero* inclusive, no pensamento filosófico parece não se poder distinguir a Filosofia especulativa da Filosofia prática e sistemática.

Embora, tenha esta forte sensação de que a filosofia especulativa foi sofrendo, desde a Antiguidade Helênica até ao *Ano Zero* (inclusive) um desvio em direção ao pensamento sobre, da e para a matéria, posso desconfiar, ao mesmo tempo, desta minha sensação. Se tomar esse desvio da filosofia especulativa como uma generalidade apenas, poderei ser conduzida a um grande acidente. E ao meditar sobre isto, vejo que posso incorrer numa injustiça para com aquela, em virtude de não poder reconhecer uma potência que exerça um ato. Com efeito, mesmo no desvio do pensamento filosófico especulativo parece haver disposições particulares que envolvem esta ou aquela ação, e creio poder deter-me perante essas disposições particulares que poderão criar *Aqueles sem Modelo [Se...]*.

Atravessar estes entrecruzamentos de premonições e evocações sem um vocabulário específico, porque não há vocábulos para a projeção das coisas no pensamento do Sensível, é deixar aflorar algo no entremeio de respirações e silêncio. Aquele algo especial, sempre presente, quando ouvimos os outros e nos deixamos afetar imprevisivelmente. E o que sobressai destas imagens sensíveis, que ressaltam das respirações do pensamento do Sensível, só podemos fundamentá-lo, não o podendo sujeitar a comprovações.

Estou ciente de que não poderei tentar dar respostas puramente racionais ou ser mais exata sobre o pensamento do Sensível, pois que este não é um gesto para responder a este ou

⁷¹Peck, Raoul. *Der junge Karl Marx*. Coprodução Franco-Alemã-Belga, 2018.

àquele interesse. Nem o pensamento do Sensível responde ao indivíduo que se torna um imã, atraindo para si os objetos, e que sofre uma mutação em *transformer*.

Ninguém pode negar que o nosso *transformer* tem uma propensão elevada para habitar e organizar-se de forma favorável no planeta Heterotético. Neste planeta e na realidade escolhida pelo homem, até ao *Ano Zero*, inclusive, a atividade principal deste é a de servir como resposta às suas apetências, somente, parecendo conhecer um saber produtivo fora dele mesmo. Há, sempre, a mesma densidade material que se estende por todos os lugares que se fecham até ao *Ano Zero* e que, contudo, não diferem muito dos povos da antiga Mesopotâmia.

Eis porque nesse lugar onde tenho algumas provisões na minha memória, me vem à mente estas frases que Gilgamesh diz na sua prece a Shamash (Deus-Sol):

Estou certo disso, pois, por mais alto que seja um homem, ele jamais atingirá os céus, e o maior entre todos jamais conseguirá abarcar a terra. Por isso quero entrar naquela terra: por não ter ainda inscrito meu nome sobre as lápides, como decretou meu destino, irei à terra onde são abatidos os cedros.

(ANÔNIMO, 2012, p. 110)

Inscriver seu nome, que associa o nomear ao crime (assassinato de Humbaba).

O pensamento do Sensível não é um saber universal tido como um conjunto de ordens e sucessões, que se inscrevem num sentido linear, em que cada elemento se encontra em determinada posição em relação a outro, no sentido cartesiano, ou de uma harmonia determinante e pré-estabelecida.

Se o pensamento do Sensível fosse um saber globalmente racionalizado pertenceria ao mundo do objeto objetivado, o que o negaria – deixaria este de existir. E, se assim o fosse, imagino poder surgir o tédio absoluto.

Talvez a ausência de tédio no pensamento do Sensível possa dever-se à sutileza do que não está representado, naquilo que está para além do que se mostra, parece estar nessa singeleza das respirações misteriosas que pulsam do *poder-estar acompanhado, acompanhando*.

As linguagens-dialogantes têm essa potência de sutileza como aparições fugidias, pela maneira como se expressam através das suas respirações. No ponto de sentir (e não no ponto de vista) do pensamento do Sensível, o objeto não tem importância relevante, porque este não o “pensa” como objeto. Isto é, o pensamento do Sensível transforma o objeto, como coisa-em-si, em não-objeto.

Acho curiosa a Teoria dos “Jetos” de Pontes de Miranda. Esta Teoria constrói uma dialética do que há de comum no sujeito e objeto, e naquilo em que se anulam o sujeito como-um-sujeito específico e o objeto como-um-objeto específico.

Chamamos jeto a tudo que se apresenta, seja de ordem estritamente física, seja de ordem psíquica, desde que considerado sem ser do lado de quem vê ou do outro lado, isto é, eliminados os elementos que representam oposição entre eles, operação que exprimimos pelo ‘por entre parênteses os prefixos de (su) jeito e de (ob) jeto.

(MIRANDA, 1999, p. 115)

A meu sentir, é o pensamento do Sensível que transforma a coisa-em-si em não-objeto, pela presença de atos de sujeitos sensíveis, quando *podem-estar acompanhados acompanhando [Se...]*.

Parece, também, que existe este ponto importante em que não se repara o tempo suficiente: a admissão às linguagens pelas vontades. Esta admissão dá a entender que se expressa no seu resguardo e escapa ao pensamento do Não-sensível.

Mas para haver admissão a algo, terá que haver uma afinidade e uma predisposição para tal. As linguagens-dialogantes têm esse privilégio – que é, de certa maneira, uma virtude – de exercer afinidades e de ter vontades para responder a outras linguagens. Esse privilégio, da afinidade, da afeição e da predisposição, das linguagens fecunda o que lhes é novo, como uma frondosa árvore de outras linguagens. Parece ser assim que os seres, no seio do pensamento do Sensível, se podem afastar da sua ruína como um pré-desígnio determinante, para se deslocarem à criatividade dos seus destinos. É muito bela a frase de Vicente Ferreira da Silva: “Que experiência pode ser mais estimulante para a nossa confiança na vida do que essa, da plena autonomia e criatividade de nosso destino, desse sentido poético que impregna a realidade?”⁷²

As minhas reflexões acariciam a mobilidade das linguagens de todos os seres, no pensamento do Sensível. No meu sentir, a mobilidade das linguagens dá a impressão de clamar por uma outra “civilização” imaterial do pensamento do Sensível, em que há variados agentes que superam o mundo dos dados e fatos. Se não houvesse essa superação, não haveria verdadeira liberdade.

⁷² SILVA, 2009, p. 95.

Esses agentes parecem mover-se como querubins prontos a lançar as suas flechas no instante em que as linguagens humanas se tornam indefesas, desprotegidas, face à trama das presenças de outras linguagens, que aportam o desconhecido, o indefinível e que, ora as aproximam, ora as afastam. Estes agentes agem sobre o que é desconhecido ao homem. Contudo, o homem não pode provar que eles não existam ou existam. Sente-os, somente, através das respirações preenchendo-lhes os silêncios.

Parece-me que, no manto tecido a linguagens-dialogantes de todos os seres, os conceitos do tempo e do espaço podem apresentar-se posteriores à experiência e não *a priori* desta, quando aquelas são *existentes* no sentido de serem *acolhidas* [Se...].

Nesse *acolhimento* [Se...], as linguagens-dialogantes protegem libélulas que se movem livres no meio de palavras, frases, imagens, que entram e saem destes, desconcertando a lógica, pensando no lado não-objeto do objeto.

O meu entendimento do lado não-objeto do objeto começa com algo que se dá fora do objeto. No entanto, não o entendo como uma entidade absoluta, mas como modo de ser inacabado – que pode se afigurar, ora como finito, ora como infinito.

Se neste ponto de sentir dos não-objetos apenas encontro lugares foscos e flutuantes de mundos sensoriais, e que, de alguma maneira, encolhem o manto do racionalismo, posso, no entanto, tecer algumas ideias sobre o pensamento do Sensível. Reconheço ser-me extremamente difícil analisar o lado dos não-objetos e não posso dizer que encontrarei alguma demonstração apodítica – que não faz parte do tipo de pensamento aqui exercitado.

Para mim, as pausas e silêncios apresentam-se como um feixe de respirações dos não-objetos.

3.3. Uma visão do pensamento do Sensível

Depois de ter sido fonte de meditação o lugar onde podem inscrever-se as apetências primeiras, que se apresentam às vontades e se entrecruzam com estas, torna-se decidido escrever sobre o pensamento do Sensível. A emoção de o fazer aparece como que num triunfo sem vencedores sobre o mundo palpável, esse mundo das vontades que perdem o seu enigma quando tocadas por aquele que se defronta com elas sob o estado do Não-sensível.

É certo que ao falar-se do pensamento do Sensível se abrem caminhos inefáveis e pode parecer que não deva ser algo que possa trazer alguma vantagem pelo seu entendimento. Porém, se se considerar que nos seres há outras linguagens vivas de outras naturezas que não apenas as racionais, consegue-se perceber algo mais.

Também é fato que o mundo das sensações e dos sentimentos foi sempre, de algum modo, um incômodo para a maioria dos campos do conhecimento, inclusive para a própria filosofia.

Toda uma civilização de jardins sensíveis foi exalada desde os nossos primórdios. Nesses frágeis jardins sensíveis, onde parecia confundir-se o que se via com o que se sentia, algo bem especial soprava, distanciando-se de qualquer categoria do conhecimento puramente racional. No pensamento do Sensível há uma afeição muitas vezes impetuosa das sensações com os sentimentos. Deve ter sido essa afeição que, provavelmente, potencializou os mitos. Nessa alvorada não se podia aprisionar nem Gaia, nem Poseidón, nem Éolo ou Hefesto.

Porém, aconteceu que o pensamento do Não-sensível (cuja faculdade é a de criar nos seres humanos uma imagem mental de uma [ordem-só]), desconfiou do pensamento do Sensível, e tal parece ter-se iniciado com o afastamento ao espírito lunar.

Não se segue no sentido de centrar a atenção sobre a corporeidade, referida por Kamper⁷³, mas sim, numa pressuposição de que o homem, talvez, seja um meio de *Aqueles sem Modelo*. Segue-se no sentido de que o homem existe, podendo, contudo, não ser um *existente*. Há a sensação de que foi assim que os seres humanos devem ter confundido o pensamento do Sensível com o não-ser, o que gerou uma separação entre o pensamento do Sensível e o pensamento do Não-sensível.

No entanto, a passos cuidadosos, alguns seres humanos conseguiram manter os campos abertos ao pensamento do Sensível. E parece terem mantido uma disponibilidade para pressentir o mistério e a aventura desse pensamento do Sensível, dando a impressão de terem elevado uma “estética de Gaia”. Esta estética, ao auscultar os objetos, parecia auscultar “algo- além” deles, descrevendo uma elipse que retornava, incessantemente, ora ao homem, ora ao “algo-além” do objeto. Quer dizer, a sensibilidade era o inexplicável por experiência vivencial espiritual nos espaços e nos tempos.

E parece ter começado aí, de alguma maneira, a noite em que se tornou, também, perigoso mostrar as sementes que germinavam em todos os pequeninos lugares dos corações

⁷³ KAMPER, 2016.

humanos, desse ancestral espírito feminino lunar. Tal, em parte, criara os estados de omissões variadas, que não eram mentiras nem verdades, mas, provavelmente, fugas e esconderijos ao que não se podia mostrar. A queda de um anjo e a queda do homem ocidental dão a entender ter começado com o violento assassinato do paganismo, e prolongar-se na ereção do *etos* branco face a outras civilizações. A queda do homem ocidental deriva do confronto do espírito lunar (feminino) com o espírito solar (masculino).

É preciso perguntar: sente-se o que se está sentindo, ou está-se sentindo o que se quer sentir, ou o que sente nos sente? Ou o que se sente deve resguardar-se por tanto carinho?

Pode-se ter o pensamento do Sensível como um “dado”, ou como “algo passivo”, ou como “algo a ser controlado”? Que relação há entre representação e consciência? Ou consciência e representação?

De acordo com o que vem a ser dito, pode-se pensar serem as linguagens de muitos seres mutiladas pelo pensamento do Não-sensível. Este persegue a sua interpenetração, ferindo o pensamento do Sensível, tentando silenciá-lo, nos detalhes e pormenores do seu percurso, a ponto de iludir o homem e orientá-lo no sentido de um excesso de aproximação ao mundo. Este excesso de aproximação dá a impressão de exigir a posse sobre os mundos e os seres. E é preciso salientar que não se vê a interpenetração das linguagens dos seres como uma característica, mas sim como um *existente* que não cria cisões entre linguagens dos homens, linguagens dos mundos e linguagens dos seres não-humanos.

O que é especial nas pausas e silêncios que entremeiam as palavras, frases e imagens é do campo do pensamento do Sensível, e este fala do que é subtilmente não-comunicável, ou seja, fala do que pode ser dialogado numa outra realidade e de uma outra realidade.

Ao percorrer o *Bilderatlas* de Aby Warburg⁷⁴ vou e volto das imagens como navegante em oceanos, onde não vivem nem as sereias, nem os duendes na proa do navio, nem Santa Apolônia protetora dos mareantes.

Os meus olhos aprofundam-se na mesma medida das profundidades oceânicas e, ao virem à superfície para respirar, ficam pairando num [entremeio], uma espécie de lugar onde se

⁷⁴Warburg, Aby cria o Atlas Mnemosyne, constituído por painéis de fundo negro com imagens diversas, que revela seu modo de pensar por imagens.

cruzam as coisas e não-coisas; onde se geram atos e não-atos; onde podem aparecer seres como entes e entidades; onde podem renascer linguagens e outras morrerem. O que implica o meu estar de fora estando dentro, onde sou observadora e observada. Algo me faz sentir que os “conceitos brancos”, e fazendo uma analogia com o espaço *ma*⁷⁵, indiciam o estar-se de fora e, por instantes, dentro. É nestas flutuações em que não estou de fora, nem no lado de dentro das pranchas de Aby Warburg, que sou ave que voa sem pousar nestas.

Se os meus olhos fixassem uma imagem específica, não veria nada; por isso vejo no que permeia as imagens e pranchas. Como explicar o que se sente: talvez um sucumbir a algum significado que se me apresenta a imagem. Ou sucumbir ao meu próprio significado quando recuso o pormenor que mostra a dureza e violência de algumas imagens? Ao lugar que permeia aquelas imagens da primeira guerra⁷⁶, por exemplo, e as da prancha C, *a representação de Marte ou o Zepelim sobre Nova Iorque*, eu sucumbo. Talvez sucumba ao [entremeio] porque a expressão de linguagens de realidades tente apoderar-se de mim, naquele momento, ou eu tente apoderar-me da enorme ausência que pode ser [entremeio]. Sinto que o que entremeia as imagens e as pranchas de Aby Warburg me remete a uma desarmonia de conteúdo, talvez possa dizer a uma parte desarmônica do signo como experiência do vivido. Provavelmente, foi o que Aby Warburg tentou expressar, não o sei. O que é certo é que vagueando pelas imagens de Warburg, sinto-me localizada como um sintoma das linguagens de realidades, porém, não sua prisioneira.

⁷⁵ Espaço *ma*, no sentido apontado pelo arquiteto japonês Tadao Ando: “*En architecture il existe deux sortes de ma. L’un concerne les individus, l’autre les espaces. Celui où dialoguent les individus, et le lien qui se développe à partir de ces dialogues. C’est une notion très importante. Par exemple, le couloir d’une école maternelle. Ou bien l’engawa des maisons usuelles. L’engawa est une espace qui regorge de possibilités. On y dialogue avec quelqu’un, comme on y dialogue avec la nature. Et donc aussi le ma en tant que pièce. Deux sortes de ma, qui sont des espaces très importants. C’est grâce au ma qu’on rencontre les gens, (...) Qu’on parle de place public en Occident, ou d’engawa au Japon. C’est-à-dire de l’espace du ma. Un lieu pour concevoir de nouvelles idées.*” (In: Entretien avec Tadao Ando, Centre Georges Pompidou, 2018). Tradução livre: “Em arquitetura existem dois tipos de *ma*. Um diz respeito aos indivíduos, outro aos espaços. Aquele em que dialogam os indivíduos, e o elo que se desenvolve a partir desses diálogos. É uma noção muito importante. Por exemplo, um corredor de um infantário. Ou o *engawa* das casas atuais. O *engawa* é um espaço que ferve de possibilidades. Dialoga-se aí com alguém, como se dialoga com a natureza. E portanto, o *ma* é também uma divisão da casa. Dois gêneros de *ma*, que são espaços muito importantes. É graças ao *ma* que se encontram as pessoas, (...). Que se fale de espaço público no Ocidente, ou de *engawa* no Japão. Quer dizer do espaço do *ma*. Um lugar para conceber novas ideias.” É interessante pensar que cada uma das partes desta noção escrita pode referir-se a: pássaro e a estar/ ficar.



⁷⁶ Fonte: *Grosse Bilderatlas des Weltkriegs*. Munchen, F. Brudmann U.G., 1919.

Ao não ser prisioneira, deixo de ser um sintoma, indo ao encontro do que pode ser dialogável numa outra realidade, que não faz parte das linguagens de realidades. Deve ser por isso que navego entre localização como um sintoma das linguagens de realidades, e me deslocalizo, pois que as nego.

Respiro.

Encontrar-se perante os silêncios e as pausas das imagens, das palavras e das frases, poderá ser o afirmar da necessidade da sua existência, isto é, haver algo os ligue por vínculos misteriosos que lhes podem dar existência. No entanto, parece que há uma potência que ora impele os silêncios e pausas a darem existência a palavras, frases e imagens, ora se move além da própria linguagem, na medida em que há sentimentos que não podem ser expressos pelas palavras, frases e imagens. Este paradigma dos silêncios e pausas dá a entender uma suspensão de ser e não ser, da linguagem e da além-linguagem.

Leibniz⁷⁷ fala de uma comunicação entre substâncias. E por ser relevante tal ideia no que respeita à possibilidade de se relacionar com a linguagem, vai-se tentar inferir algo sobre o que é o particular-dialogante. Como eco e a custo interpretável, terreno movediço, sem dúvida, tente-se expressar a ideia de particulares-dialogantes. Dentro desta ideia, os particulares-dialogantes se apelam no [entremeio] das pausas e silêncios, não se restringindo apenas aos seres humanos. Apelam, também, a um laço que se estabelece [*quando Se...*], dando a impressão de impulsionarem o aparecimento de *Aqueles sem Modelo* (de que se falará no Não Capítulo).

Rendo-me à ideia de que o particular-dialogante solicita uma afinidade mais elegante, que coloca à disposição dos seres um saber ligado ao perscrutar o que entremeia as palavras, frases e imagens, e abre uma janela a outra realidade ou a outras. E parece que nessa afinidade especial de particulares-dialogantes, a verdadeira verdade ressalta do pensamento do Sensível como sentido libertador porque clama outra realidade.

Se nos movermos entre as frases e suas musicalidades, podemos sentir a fluidez das respirações, como se nos encontrássemos no encanto de um palácio que não é só nosso, que não nos pertence e em que nos transformamos. Nesta possível afeição e aconchego, este estado de

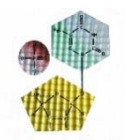
⁷⁷ LEIBNIZ, 2001.

poder-estar acompanhado, acompanhando, afasta-nos da queda no pélago do egocentrismo e do antropocentrismo.

Falar de respirações das línguas e linguagens é falar de pensamento do Sensível.

Torna-se necessário que se sinta a respiração, o que nos sustenta sem que nos preocupemos com ela.

Quando nos introduzimos nas “coisas” da vida, estas não pertencem a um campo específico de conhecimento. Há que levar em conta que não se sendo especialista em filosofia, se pode pensar, estando-se naquela parte invisível em que outros, absortos com suas visibilidades de todo o gênero, não se apercebem. Vem-se para casa e pensa-se em folhas de papel macio porque o pensamento sentido é veloz como o raio de Zeus, ou como o sopro dos



Zéfiros ou como todos estes adesivos de carbono, , de que se faz e de que outros fazem parte.

No que se está pensando, também há que ter em conta que não se rejeita a solidão e o isolacionismo dos pensamentos filosóficos, pois que todos eles podem indicar *Aqueles sem Modelo*. É possível supor que se estejam formando modulações de *Aqueles sem Modelo*, e talvez seja provável que estas modulações sejam sempre inacabadas.

Pode-se, ainda, supor que *Aqueles sem Modelo* sejam envoltos em ambiências que os sugerem e os atraem, por alguma potência que os torna capazes de se expressarem. Estas ambiências, no ponto de sentir, exalam respirações, que às vezes se leem e outras vezes não parecem ser tão lúcidas.

Os pensamentos filosóficos [*quando Se...*] parecem dar permissão ao surgimento de *Aqueles sem Modelo* no tempo do tempo a acrescentar.

Pegue-se como exemplo três filósofos que refletem sobre a ideia de alma: Platão, Aristóteles e Abu Nasr Al-Farabi⁷⁸. Platão que acredita que a alma aporta consigo algo antes dos objetos exteriores fazerem um “clique” sobre ela; Aristóteles, com a sua “tábua rasa”,

⁷⁸ Abu Nasr Al-farabi foi um pensador que viveu entre 870 e 950 d.C. Escreve *A cidade virtuosa*, obra que se torna mastro da filosofia islâmica medieval. Nesta obra Al-Farabi distingue vários gêneros de cidade, e estabelece as diferenças entre uma cidade virtuosa e uma cidade ignorante, enumerando, tal como Platão, as qualidades do chefe da cidade ideal.

remete a uma alma interrompida pelo vazio, em que tudo o que é inscrito nesta provém apenas dos sentidos e experiência; Abu Nasr Al-Farabi escreve, por sua vez, na sua “Intuição Filosófica”, sobre um ser superior que contribuirá com conhecimento das atividades da Humanidade. Talvez, seja permitido, de maneira cautelosa, tentar esboçar um gênero de movimento concernente às expressões da ideia potenciada de alma. E talvez fazer provir algo, como uma modulação em gestação, pela composição e posicionamento das três ideias dos diferentes filósofos.

Se em Platão a alma tem princípios originais e há uma potência dos objetos para os revelar, e se em Aristóteles a alma é vazia e tudo o que é impresso nela provém da experiência e dos sentidos, pode-se pensar segundo dois pontos de sentir⁷⁹ (não segundo pontos de vista): um que sente a instituição da alma quando o objeto atenta e que desvela uma reminiscência (Platão) e outro que sente a destituição da alma para a instituir com o corpo (Aristóteles). Entretanto, Al-Farabi propõe um ser superior que interfere no conhecimento humano. As três meditações dos filósofos conduzem o pensamento especulativo a sentir a ideia de uma modulação em gestação relativa à alma: a ideia de alma que pode ser conhecedora *ab anteriori* (Platão); a ideia de alma que tem que ser preenchida (Aristóteles); e uma alma que é influenciada por um ser superior (Al-Farabi). Ao que parece, há a possibilidade de sentir esta modulação especial em estado gestativo a partir do estado *poder-estar acompanhado [destes filósofos], acompanhando [os]*.

Prefiro não ir pelo caminho das diferenças, no sentido da separação da ideia de alma de cada filósofo. Não é pretendido enclausurar a ideia de alma dos três filósofos em um gênero de tipologia. Se se seguir por essa calçada, de certo modo, não se sentirá o véu da penumbra das suas paisagens sensíveis e não se sentirá a musicalidade que permeia as ideias de alma destes três companheiros de viagem. Por mais que se conheça a ideia de alguém, por mais que se tenha uma ideia sobre outra ideia, esta aparecerá desfocada, porque o manto de outras imagens a envolverá num eterno abraço flutuante. Se se continuasse sobre essa calçada apenas assinalando as diferenças, estariam os pés pressionando as pedras, orientando-as, demarcando-as, sem poder saborear a vida. Quero poder seguir pelo caminho aberto, amplo, onde não existem as diferenças quanto à ideia de alma, que a demarcariam racionalmente, não salvando o pensamento do Sensível de ser tomado segundo pontos de vista das definições ou significados, que o aproximariam de métodos científicos do pensamento sistemático. Por isso, é preferível seguir

⁷⁹ A ideia de pontos de sentir não pressupõe, somente, os sentidos exteroceptivos e interoceptivos, mas está intimamente relacionada com a possibilidade de o ser humano ser Meio *[Se...]* *[para o que...]*.

segundo pontos de sentir, em que as ideias e os seres *podem-estar acompanhadas, acompanhando*. Quanto mais se utiliza (e o próprio verbo “utilizar” o mostra) no véu do entendimento os “pontos de vista”, maior será o escamotear do pensamento do Sensível.

É um fato de que a ciência vem de uma tradição antiquíssima em que as questões da continuidade e descontinuidade da matéria, da forma e substância, tão discutidas a partir da filosofia Helénica, se tornaram a atenção central de todo o pensamento ocidental. Na filosofia, a questão sobre a forma e substância vinda desde Aristóteles, rumou em direção à Física de hoje, que se apoderou e empoderou das leis da matéria querendo a sua justificação e recriação. Do mesmo modo, se passou com as ideias relativas à continuidade e descontinuidade da matéria. Pode-se dizer que a posse sobre as leis da matéria gera uma realidade matérica, ou seja, a posse sobre a matéria obriga ao aparecimento da dimensão estruturante das materialidades. E acrescentar-se que o pensamento ocidental, da mesma maneira como se foram elevando as cidades de betão e vidro, se ergueu sobre esses alicerces, que respondiam à matéria e que respondiam a uma espécie de recipiente, designando as certezas como competências. Até ao *Ano Zero* (inclusive mas em parte), a posse das leis da matéria responde ao pensamento do Não-sensível.

No pensamento do Sensível parecem adivinhar-se outras realidades-dialogantes, numa espécie de consubstancias, uma espécie de parte invisível das linguagens dos seres das diversas naturezas, que por vontades dão a impressão de se oferecerem ao ser humano (e vice-versa), que parecem darem-se a conhecer quando as linguagens *podem-estar acompanhadas, acompanhando* e podem gerar *Aqueles sem Modelo*.

Uma pedra nunca está só. Uma pedra não pode ser justificável, insensatamente, pela Ciência, não é definível por uma continuidade dos seus métodos científicos que a dilaceram e a infernizam. Os métodos científicos não conseguem sentir a linguagem de uma pedra. Os métodos científicos podem achar as suas fórmulas moleculares, os seus campos eletromagnéticos, podem até alterar os seus constituintes atômicos e associar outros, mas dificilmente a entenderão como o pensamento do Sensível consegue.

Quando uma pedra chama a atenção e requer nossa presença não é só ela que se apresenta e enuncia. Ela, nós, o entorno, as ambiências, a paisagem ou paisagens, e outros seres de diversas naturezas, todos nós dotados de linguagens, entremostramo-nos em silêncios preciosos nas proximidades das além-linguagens. Quando uma pedra chama a atenção, há como

que uma predisposição e uma disponibilidade de vontades das linguagens dessas diversas naturezas que coabitam e, talvez, de uma outra vontade *de um outro lugar sem nome*.

No meio de atenções mil em que se navega em volta de uma pedra, irrompe, de súbito, como um único ato de vida, o poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho”. O presente torna-se elástico.

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.
 Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.⁸⁰

Leibniz⁸¹ refere que os conhecimentos dos animais seriam puramente empíricos e que havia por parte destes seres uma autorregulação através de uma “data” conseguido com sucesso. Humberto Maturana pergunta o seguinte: “*Que classe de sistema es un ser vivo?*”.⁸² Para este pesquisador tem que se tentar compreender os seres vivos como “*entes discretos, autónomos*”⁸³. Não deixa de ser interessante se se reparar num pormenor, que pode dar uma imagem que se vai compondo no espaço e no tempo. Se os biólogos consideravam que os seres vivos não-humanos eram meros sistemas abertos e meros processadores de energia, partindo do conhecimento de leis gerais sem se dirigirem ao particular, Maturana vem introduzir a noção de “*entes discretos, autónomos, que existem en su vivir como unidades independientes*”⁸⁴ e a ideia de “realização individual” dos seres vivos.

⁸⁰ Carlos Drummond de Andrade (In: *Alguma Poesia*, 1930).

⁸¹ LEIBNIZ, 2001.

⁸² MATURANA; VARELA, 1994, p. 11.

⁸³ Idem. p. 11

⁸⁴ Idem. p. 11

Esta ideia de “realização individual” leva a pensar sobre consciências. A consciência que parece advir do ato de “realização individual” de cada unidade biológica que, embora enigmática, não deixa de ser um ponto que pulsa no horizonte das vidas; e a consciência que parece emergir de um apelo de Maturana à sua própria consciência individual, como ser atento e humano debruçando-se sobre a questão de quando tem o “outro” como [alguém] capaz de “realização”.

O fato da atenção de Maturana recair sobre as unidades biológicas capazes de “realização individual” e a própria unidade biológica que “realiza algo”, parecem unir-se, num determinado estado especial, do qual emerge o *poder-estar acompanhado, acompanhando*.

Nenhuma das consciências parece impor-se ou sobrepor-se à outra. Trata-se de um diálogo que se vai constituindo, não no sentido hegeliano como processo de conhecer no outro a sua subjetividade, mas de um diálogo que tateia uma espécie de não privação, que considera aquilo que se tem como estado de *poder-estar acompanhado, acompanhando*.

Como se realizam? Respiram, nas pausas e silêncios.

Note-se que se toma como provável um cenário onde se passa a cena da permissão, para que os seres prossigam conjuntamente. Embora sigam seus caminhos diversos, todavia, podem gerar *Aqueles sem Modelo [Se...]*. A problemática das diversidades, talvez, esteja no plano invisível, em uma espécie de metamorfose incorpórea, quando do diálogo entre as apetências e as três vontades: a vontade do indivíduo, a vontade do *seu lugar sem nome* e, talvez, uma vontade de *um outro lugar sem nome*.

Do mesmo modo, o problema das diferenças entre os seres não será o de se considerar que dois seres são únicos, diferentes e distintos, pelo fato de existirem como tal. A diferença de que se trata aqui é esse ponto de sentir que compõe o *especial* no seu estado dialogante *[Se...]*. Trata-se de um ponto de sentir que permite *Aquele sem Modelo*, o qual desautoriza a vida, os mundos, os diversos cosmos e se expressa em respirações que se permeiam por vontades nos pensamentos, nas palavras, nas sonoridades dos seres que criam a realidade de renovadas linguagens.

Pode-se conceber, e retira-se alguma satisfação das minhas meditações, que por sua vez, o *Aquele sem Modelo* desautoriza as próprias linguagens de cada diversa natureza dos seres,

abrindo a possibilidade à geração de outra linguagem, ou outras linguagens quando do *poder-estar acompanhado, acompanhando*.

O sentido que se dá ao *poder-estar acompanhado, acompanhando* aparece como uma incompletude para o devir do *existente* e para o surgimento de *Aquele sem Modelo*.

Estas gravitações hipotéticas podem ser razoáveis ao meu ponto de sentir. E isto faz com que, à medida que tento compreender *Aquele sem Modelo*, me aproximo de um *impróprio*. Quero dizer que percebo, ou julgo perceber, que *Aquele sem Modelo* indica um *impróprio* (já referido anteriormente).

Segue-se por estas minhas meditações⁸⁵, no viés de como os seres de diversas naturezas *podendo-estar acompanhados, acompanhando* podem fazer enxergar, talvez, uma nova faceta: a da intimidade que os alia às suas linguagens-dialogantes e as transforma – esta intimidade que pode escapar ao codificável por parte da *Imagem Plasmódica*.

3.4. Peregrinações

Enquanto, neste instante, se cuida de tomar atenção sobre o mistério das linguagens-dialogantes, anuncia-se Demócrito.

Demócrito, que compara os átomos às letras do alfabeto, que podem originar palavras, frases e discursos através das suas combinações⁸⁶, e que diz que a matéria pode pensar e que as ideias inatas não existem, enriquece estas ideias ajudando a sentir maior firmeza sobre o que se pode supor da *Imagem Plasmódica* (Parte II da tese). Ajuda a pensar, porém com certa timidez, que é provável poder injetar-se nos átomos que se respiram informações específicas, bem ordenadas por métodos científicos, com a intencionalidade do controle e indução da informação. Informações que poderão circular no meio de nós, ou em nós através de um simples copo de água, sem que nos apercebamos.

Uma pretensa imagem assume lugar do que, provavelmente, acontecerá: uma imagem de grafia redonda e não regular, que flutua, no *universo plasmódico* envolta numa membrana

⁸⁵ Vale dizer como pressuposto deste trabalho que se adota, implicitamente, uma concepção que dá como superada a rígida distinção formal entre sujeito que conhece e domina para possuir um objeto.

⁸⁶ De notar que os gregos tinham horror à ideia de vazio, que por seu turno estava conectada à ideia de não-existente, por conseguinte à ideia de Zero. Os pré-socráticos, como Demócrito, admitiram a possibilidade de haver um vazio entre os átomos, no entanto a ideia não foi adiante. Aristóteles afirmou que a natureza tinha horror ao caos.

de conteúdo indefinível. Não se pretende alongar-se muito mais sobre isto, pois se tratará desta ideia quando forem referidos os tecnogenes na Parte II desta tese. Permite-se apenas adiantar que a imagem que se forma é a seguinte: uma espécie de bolha com a capacidade de adquirir informações do exterior para o interior da *Imagem Plasmódica*. E ainda se pode adiantar que é possível prever que a membrana que envolve essa bolha consiga associar outras informações, provindas e capturadas das paisagens das linguagens-dialogantes ou não dialogantes, das diversas naturezas dos seres, sem haver o seu consentimento para tal, o que implica pensar na questão da liberdade.

Ao tentar delinear no horizonte a ideia de liberdade, parece anunciar-se um estado primário e primitivo de ideia de liberdade. Esta ideia parece ter advindo de uma conexão muito forte com a ideia do nascimento dos seres como livres. Porém, o que parece abrir-se ao ser nascente é um fluxo sem direção, que, contudo, não deixa de exercer o seu milagre. Esta experiência encarnada é para aqueles que vêm ao mundo a primeira experiência vivida dolorosa, apesar de escorregadia à memória e desconcertante. Uma experiência que se traduz no esbugalhar dos olhos, na inalação do ar em grito, na pele que se descama logo de seguida por todos os contatos, no mini aspirador que invade a boca e narinas para as limpar da poeira uterina, na provável introdução de microchips epidérmicos ou auditivos, nas pernas e braços esticados pelo espaço, nos lábios roxos que pretendem acalentar-se pela fome de mundo. Nesses tempos em que ainda se tem “olhos de leite”, como dizem as mães portuguesas, já existe um nome próprio, preparado, escolhido a dedo, para o nado vivo e o nome genético parental. Assim, nasce a primeira narrativa não solitária no mundo da matéria. Mas nascer-se livre não é condição suficiente para que tenhamos a ideia de liberdade. Ou melhor, não é convincente a ideia de que somos livres apenas porque se afirma que nascemos livres.

Ao longo dos tempos modernos, o homem foi percepcionando a noção de liberdade num vai-e-vem de dois polos: da coletividade (*polis* grega) ao indivíduo; da individualidade ao espaço público; da cidade à noção de cidadão (que arrasta consigo outras preocupações: felicidade, bem-estar etc.).

A liberdade dificilmente é acolhida pelos seres humanos, ficando à mercê do fortuito das coisas e das suas ações. Assim, basta haver uma gota de liberdade anunciada vividamente, por aquele que entende a sua parte verdadeira, que logo surge o devorador que a vomita no vaso sanitário da vulgaridade. E isto manifesta-se nas palavras que comumente se transmitem: “faço o que me apetece, quando quero, como quero e onde quero”, e nas ações consequentes. A ideia de liberdade, no apogeu do *Ano Zero*, precipita-se na sua mutilação, na sua mistificação e na sua domesticação. Desta forma, a liberdade está bloqueada, e aquilo que lhe é permitido é a

obrigação de se repetir naquilo que é inusitadamente dramático: o [apesar de tudo tem que existir], que mais não é do que uma redundância ruidosa!

Respirar. Respiramos.

Um veneno violento é essa liberdade, que se tange no limite e superfície dos espíritos, que morde a sua própria cauda, que depende da coisa à qual pertence em negócio obscuro com os outros. Na *Dialética das Consciências*, Vicente Ferreira da Silva (2009) em relação à imagem que o outro faz do sujeito, escreve o seguinte:

Não se trata de uma liberdade em exercício unicamente da esfera do mundo, mas principalmente de uma liberdade que se afirma no complexo de experiências de outra subjetividade. Queremos, em suma, que a nossa vontade seja a vontade de outra vontade, que o nosso espírito afeíçoe a si os outros espíritos.

(SILVA, 2009, p. 175)

Como se pode afirmar a liberdade como liberdade em si mesma?

A verdadeira liberdade parece-se como uma virtude das respirações em silêncios e pausas que vive no meio dos pensamentos do Sensível. A verdadeira liberdade dá a entender expressar-se no *Aquele sem Modelo*, que no seu movimento a tentou expressar.

Também, sob um olhar diferente, Demócrito ajuda a meditar se as linguagens-dialogantes não estarão para além da própria imaginação, e ajuda a refletir sobre a sua infinitude ou finitude. Meditando sobre estes conceitos, aparece a ideia de inacabado em que há elos entre finitude e infinitude, onde podem existir ambas e coexistir ou desistir (não no sentido da inexistência).

Que enigma é esse que existe nas diversas linguagens-dialogantes, que parece escapar ao entendimento quando nos perguntamos sobre o seu [para o que...].

As diversas naturezas dialogantes parece receberem halos do pensamento do Sensível, ou parece que é este que se inquieta e as produz quando [Se...].

Respiramos linguagens dialogantes quando [Se...]. E ao senti-lo não se refere à ética.

3.5. Pensamentos sobre a Verdade

No tempo linear histórico fala-se muito de verdade. A verdade, enquanto vocábulo utilitário em acordo com as apetências, circula com fluidez numa homogeneidade de uma

resposta. Esta homogeneidade de resposta parece ser condição suficiente para que subsistam as linguagens-artefato.

As linguagens-artefato movem-se em zonas de conflito, onde a prepotência pode tomar expressão máxima do horror sobre os destinos das vidas dos seres. Isto é, na sua forma mais primária, o vocábulo verdade pode anexar outros vocábulos, num mesmo sentido gregário, podendo gerar o abismo dos mundos. Este poder gregário das linguagens-artefato desemboca na tomada de decisão de quem impõe a sua verdade, decidindo quem deve perecer ou não. Basta atentar-se ao caráter do destino da guerra, que toma como suas todas as ligações das coisas com os lugares e todos os corpos a destruir.

Se os órgãos de soberania, munidos desse poder, podem declarar a verdade decidindo a vida e a morte, de forma mais explícita ou mais sutil, então, comprometem a liberdade.

No *Ano Zero* o neoliberalismo, aplicado às novas tecnologias digitais e à capitalização do silício e do espaço interestelar, gera a solidão de multidões, tanto de humanos como não humanos, por todo o planeta.

A noção que se tem de trabalho no *Ano Zero*, embora já não seja a mesma da que se tinha anteriormente, possui e repete, contudo, o mesmo estado: o da servidão. E é por assim ser, que a fragilidade dos homens ao expor-se em ato pode levá-los à loucura da sua destruição. Os estados de exceção e as soberanias de morte são o espelho da grande crise de importância dos indivíduos, dos mundos, dos universos e dos cosmos, podendo ser convenientes e eficazes aos futuros colonialismos do planeta terra, quer por outras soberanias vindas do exterior, quer pelos novos corpos sociais das Vidas Artificiais gerados pelos homens. Os construtores de algoritmos, escravos das capitalizações das indústrias de silício, reduzem as heranças genéticas e as heranças das estruturas atômicas dos reinos das vidas a meras ficções e abstrações. Até o trabalho se torna virtual e nem se sabe o que é.

Se no primeiro capitalismo, o homem era o meio do produto, uma das peças dessa engrenagem de fim específico que o destituiu do gênero pessoa, no neoliberalismo encontra-se na mesma situação. Este não é pessoa, nem é capaz de se prever como tal, vendo-se no acaso de si mesmo. Em vez de pessoa torna-se coisa, que é dispensável no meio de outras coisas.

O neocapitalismo precisa convencer o ser humano de que ele é uma pessoa sem lhe exigir um estado de esforço. E para que tal convencimento seja interiorizado sem que ele repare é preciso que haja como condição necessária usar-se o vocábulo “verdade”. Esta verdade tem que aparecer bem visível e bem clara para que possa circular sem resistências. Isto é, fazer circular a verdade como produto, como peça de toda a mesma engrenagem.

Embora alguns pensadores tenham refletido sobre a verdade no contexto do trabalho, procurando por melhorar as condições dos operários, a questão do ser-se pessoa em pouco se alterou. Mantém-se a ação de captura e anulamento de pessoa, umas vezes de forma bem concreta e clara, outras vezes de forma impercetível. O *Ano Zero* é o auge desta artimanha em que a verdade é institucionalizada, quer de forma intencional pelos órgãos de poder, quer institucionalizada na imagem mental do indivíduo que já não pode aspirar a ser pessoa. Assim, a verdade se torna um instituinte, por crença dos seres humanos.

Mediante isto, que promessa oferece a verdade, como vocábulo gregário de outros vocábulos, em nome da melhoria dos seres?

Atente-se a estes dois filósofos que tentaram buscar algum sentido para uma identidade do homem trabalhador do primeiro capitalismo.

Para Hegel, a verdade é aquela que se manifesta quando da passagem do sujeito pelo objeto enquanto exercício de liberdade. Embora haja certa sintonia com o filósofo, no aspeito em que há a conexão da verdade todavia com a liberdade, não se pode acreditar no movimento, apenas, do sujeito. Parece que Hegel ao fazer passar o sujeito pelo objeto, enquanto exercício de sua liberdade, gera uma verdade particular e privada. E por tal, o exercício de liberdade do sujeito parece ser mais próximo do seu livre arbítrio, do qual pode cumprir voluntariamente um destino.

Ora, tem-se que tanto há a passagem do sujeito pelo objeto como a do objeto pelo sujeito, até ambos deixarem de ser visíveis: nem sujeito, nem objeto.

Para Marx, seria a verdade manifesta quando da passagem do objeto pelo sujeito na atividade social. O seu ponto de vista traz uma dúvida que ressalta da inibição do que se tem como verdade.

É constatável que os humanos, porque sofrem de uma inesgotável preguiça, preferem ser governados por idiotas, pois que lhes é mais confortável assim. Deste modo, vivem de verdades necessárias que alimentam apetências e que se alimentam destas. Há uma inclinação para se dizer que, também, as ideias tidas como finalidades no Positivismo, e em toda a filosofia materialista, parecem não poder se enquadrar no pensamento do Sensível, em virtude de serem do âmbito dos objetos e das realidades construídas. Tal como os inventores dos algoritmos para as Vidas Artificiais, porquanto herdeiros daquelas ideias, não se enquadram no pensamento do Sensível, porque dão continuidade a realidades construídas e manipuladas. Assim, a posição do homem é outra, ele será uma mídia interessante para a Vida Artificial.

E, embora haja um respeito imenso pelos filósofos referidos por permitirem, também, *Aqueles sem Modelo*, no entanto, de um outro ângulo se vê com olhos diferentes. Dramaticamente, também eles, de um ponto de sentir da generalidade dos pensamentos, são construtores de linguagens de realidades humanas, que são as estruturas do pensamento matérico. Pensamentos estes que, vindos por desvio do pensamento especulativo e consequentemente por desvio do pensamento do Sensível, se entranham profundamente no *Ano Zero* – “demasiado humano” como diria Nietzsche.

Onde se oculta a verdadeira verdade? Que parte é esta que dá por vezes dimensão a essa dimensão tão a-dimensionada?

Não é tão fácil falar da verdade, porque a sua verdadeira parte é oculta e, com respeito à sua ocultação, é algo confusamente impalpável; mas ao menos sabe-se confusamente que existe, pois que se sente.

Será que é permitido falar de uma verdadeira verdade, ou de um lado verdadeiro da verdade?

Opta-se por usar a ideia de verdadeira verdade, em vez da parte oculta da verdade, como se se quisesse engajá-la numa espécie de uma nova criação emergente, reconfigurada no seu ato de viver no *Aquele sem Modelo*, que a Vida Artificial terá dificuldade em entender, talvez...

Falar da verdadeira verdade é falar da sua dimensão de *Aquele sem Modelo* que tem tanto de excessivamente grande como de frágil, tão sutil e que parece ser da importância do inacabado.

Falar da verdadeira verdade é sentir as suas respirações, os seus silêncios, no seu resguardo.

A verdadeira verdade surpreende e ultrapassa a ética. Coloca-se a questão: será a verdadeira verdade um *existente* da estética de uma moral íntima dos seres, no fluido que admite *Aqueles sem Modelo* quando *[Se...]*? Não se encontrará a verdadeira verdade numa aproximação à verdadeira liberdade, como, também, Heidegger o percebeu. E quanto à expressão da liberdade de Schiller (“a beleza é a única expressão possível da liberdade no mundo dos fenômenos”)⁸⁷, fica-se meditando sobre se a beleza poder ser a expressão dessa liberdade, quando se ausentam *existentes*.

Schelling refere-se à “individuação moral”, colocando o problema da relação identidade e não identidade. O que parece implicar uma zona de conflito entre o que é incondicionado no indivíduo e o que o condiciona. Parece que deve haver um gênero de “individuação moral” que permite *Aqueles sem Modelo*. E que a “individuação moral” de Schelling pode aproximar-se de uma parte desta ideia quando *[Se...]*.

Foucault (2004)⁸⁸, quando se refere à “coragem de dizer a verdade”, vai contra o princípio da contradição nas formas discursivas. Estas que sabem capturar algo que é e não é ao mesmo tempo, e que provêm de um assentimento entre os humanos que, contudo, não o assumem porque a vaidade os envergonha.

Se há que haver um discurso claro e límpido, pergunta-se se tal ideia servirá para todos os pensamentos. Pergunto: ao tornar o discurso transparente, de tal maneira que não restem equívocos, tal não poderá entranhar-se no espírito humano como uma verdade necessária e, portanto, uma outra verdade perigosamente construída? A demasiada visibilidade das palavras, imagens, não será uma expressão de um intuito por manter as ideias de um único mundo, de uma única vida, um único universo e cosmos? E a percepção do que é [um-em-solidão] não afasta as surpresas, não afasta os seres, não gera a ideia de resistência ao *existente*?

⁸⁷ CORREIA, 1996, p. 190.

⁸⁸ GROS (org.), 2004.

Se se pensar no discurso como um meio pelo qual o corpo toma potência corporal sobre outro corpo e outros corpos, como uma corrente imagética exercendo maior ou menor força sobre os corpos, pode vir à mente a imagem de um espelho. Um espelho de si mesmo como discurso, que se projeta para o exterior indo de encontro aos nossos corpos e, ao mesmo tempo, nosso espelho que entra nessa corrente imagética do discurso.

Hans Belting (2014) refere a captura pelo espelho da imagem dos corpos e do olhar:

Como meio, o espelho é o oposto cintilante dos nossos corpos e, no entanto, devolve-nos a imagem que fazemos do nosso próprio corpo (...). Na superfície do espelho, o corpo adquire uma imagem incorpórea, mas que nós percebemos de modo corporal. Desde então, outras superfícies técnicas continuaram o papel do espelho, propondo um reflexo do mundo exterior: (...)

(BELTING, 2014, pp. 37-38)

Decide-se aplicar a mesma ideia de “espelho” em relação às formas discursivas de que somos invadidos na nossa cotidianidade. O discurso sendo mídia⁸⁹, então, necessariamente, é do foro da intencionalidade.

Talvez, se o discurso fosse um meio para atingir um fim, se pudesse criar um lugar mais vasto, como faculdade, entremeando a visibilidade e a invisibilidade. Mas aqui se colocaria a questão sobre os formatos discursivos.

Mas como se apresenta como mídia, tem que haver lugar ao resguardo da verdadeira verdade. Deve haver uma potência que provoca a excitação, que parece expressar-se como visibilidade, numa igualdade quantitativa. Pode-se imaginar a excitação que deve provocar o [um-em-solidão] à apetência.

Talvez até a ideia de [um-em-solidão] seja, também, uma espécie de conhecimento interiorizado e não ciente, por medo de perda do *phallos*.

É nesta realidade escolhida pelos homens que se vê emparedarem-se em camadas de carne os que podem ser *existentes*; basta atentarmos ao que se passa em nosso redor.

⁸⁹ Mídia difere de Meio.

Também há outros gêneros de emparedamentos: os dos sentimentos e os das sujeições do que se pode ter como ideia de futuro. Em todo o caso, a excessiva visibilidade dos discursos não parece querer tratar de uma aspiração a uma outra possibilidade de outra realidade, mas de uma economia desta realidade que não nos serve mais, e que se embrenha numa consciência frívola, e na ideia de posse do Tempo.

Na obra *La société du Spectacle*, Guy Debord diz:

C'est l'abstraction du temps irréversible, dont tous les segments doivent prouver sur le chronomètre leur seule égalité quantitative. Ce temps est, dans toute sa réalité effective, ce qu'il est dans son caractère échangeable. C'est dans cette domination sociale du temps-marchandise que le «le temps est tout, l'homme n'est rien; il est tout au plus la carcasse du temps» (Misère de la Philosophie). C'est le temps dévalorisé, l'inversion complète du temps comme 'champ de développement humain'.”

(DÉBORD, 2006, p. 27)⁹⁰

Demasiada é a realidade do tempo linear histórico, até ao *Ano Zero*. Por isso, se sente dever-se resguardar a verdadeira verdade.

Cite-se aqui as palavras de Agostinho da Silva, nos seus *Pensamentos à solta*: “A pior coisa que pode suceder é alguém possuir a verdade. A melhor é sê-la.”⁹¹ Ao ler estas palavras há uma atração irresistível, que propicia ir contra o seu sentido de verdade. Irei assumi-la deste modo: “A pior coisa que pode suceder é alguém escancarar a verdadeira verdade, nesta realidade escolhida através de uma maçã que matou a árvore. A melhor será resguardá-la.”

Leibniz (2001)⁹² interroga-se se a verdade dependerá apenas da experiência, da indução e de exemplos (verdades individuais ou particulares) e se pode haver um outro fundamento nesta.

⁹⁰ Tradução livre: “É a abstração do tempo irreversível, de que todos os segmentos devem prover sob o cronómetro a sua única igualdade quantitativa. Este tempo é, em toda a sua realidade efetiva, o que ele é no seu caráter de mudança. É nessa dominação social do tempo mercantil que o ‘tempo é tudo, que o homem nada é; ele é sobretudo a carcaça do tempo’ (Miséria da Filosofia). É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como ‘campo de desenvolvimento humano’.”

⁹¹ SILVA, 1999, p. 162.

⁹² LEIBNIZ, 2001.

No meu ponto de sentir as verdades individuais ou particulares serão sempre pertencentes ao campo da verdade necessária, mas salvo *[Se...]*.

Questiona-se a ideia de verdade como necessária, que pertencente a uma zona de entendimento – no modo como este entendimento quer entender – não se torna de grande utilidade. Partilha-se desta ideia: de que a verdade necessária, nos momentos do tempo linear histórico, é objeto. Ao sê-lo, não se pode encontrar naquela a ideia de verdade.

A verdadeira verdade deve residir em uma parte da verdade que se oculta. Parece, ao mesmo tempo, ser-lhe confiada uma exigência para certa ocultação – não por malícia, senão será a mentira que opera sobre aquela.

No pensamento do Sensível há um resguardo de uma parte da verdadeira verdade. E é bom sentir-se que esta parte, que se oculta e se resguarda no pensamento do Sensível, se encontra longe de qualquer ato puramente racional das causas e efeitos e de qualquer sistematização.

Se a verdadeira verdade fosse totalmente escancarada e exposta – portanto, tomada como objeto por um sujeito – obrigaria esse sujeito a uma aderência à terra, exercendo sobre o pensamento do Sensível uma violência e um arbítrio vulgares. A consequência provável dessa exposição seria da ordem da explicitação do objeto, o que implicaria a genuflexão às apetências e das três vontades: a do indivíduo, a vontade *do seu lugar sem nome* e a vontade *de um outro lugar sem nome*. E deixaria de ser verdadeira verdade. Sendo reduzida ao objeto implicaria a incapacidade de decisão e o não repensar qualquer proibição. Somente seria verdade necessária alimentando-se nas trevas das intencionalidades, não podendo ser âncora da liberdade e isenta de abalos, maleitas e dor. Apesar de parecer aos olhos do comum que existe uma verdadeira verdade, o que surge é um cogumelo alucinógeno que finge viver e compor algo, diga-se, com propensões libertárias e às vezes humanistas.

A verdadeira verdade deve ser o lado não-objeto da verdade necessária. É este lado do não-objeto, no pensamento do Sensível, que faz tender, provavelmente, a verdadeira verdade para a transcendência. Ter a “coragem de dizer a verdade”, como refere Foucault, é ter a verdade como necessária, que aparece na realidade escolhida através da maçã, e não se consegue sentir tal suposição. Só se consegue percepção o lado não-objeto da verdade que diz mais do que o próprio objeto diria à-priori.

Percepção-se que as pausas, que são elos de ligação de entre pensamentos e imagens, se afastam da verdade necessária. E ao ser assim, as respirações e pausas parecem ficar além das frases e imagens, se carregam de *essencial* e *especial* que é o lado do não-objeto da verdade.

Nas respirações do pensamento do Sensível, as diversas naturezas dialogantes *podem-estar acompanhadas, acompanhando*, não no sentido do “eterno retorno” de Nietzsche, mas no viés do que é *essencial* [Se...].

Desta maneira, as linguagens-dialogantes das diversas naturezas dos seres movimentam-se nas respirações daquilo que não está dito e daquilo que não foi escrito, para inscrever algo. Dito de outro modo, parece ser possível a coabitação de *consentimentos* das linguagens-dialogantes, que se anunciariam no seu estado puro de inacabado.

A verdadeira verdade parece voar em mundo alvo, tal como um papagaio de papel no céu nas mãos de uma criança.

Prossegue-se esta peregrinação com um modo de cuidar da esperança. É-se capaz, para tal, de prever – porque o pensamento do Sensível é generoso – que o lado do não-objeto da verdade na sua potência dialogante é força viva [Se...].



PARTE II

IMAGEM PLASMÓDICA

Na parte primeira deste trabalho, pretendeu-se entender a experiência e o movimento do tempo linear histórico, que implica um pensamento crítico a uma realidade utilitária decadente que gera [um-em-solidão].

Nesta segunda parte, reflete-se sobre a *Imagem Plasmódica* fazendo-se uma incursão à cinésia das suas modalidades, *inclusa* e *exclusa*, as quais poderão contribuir para criação de sua linguagem e sua imortalidade. Neste sentido, após uma passagem pelas referidas modalidades da *Imagem Plasmódica*, incide-se sobre o universo onde esta *Imagem* circula, o *universo plasmódico*, para dar lugar a uma reflexão sobre as linguagens *materiais* e *imateriais* que compõem e constituem essa *Imagem*. Nesta abordagem, que passa pela noção de autorrepresentação, na pesquisa do rosto, da máscara, da sombra, e do hibridismo, tenta-se perceber os vários tipos de relações que se estabelecem entre o usuário dos sistemas digitais e a *Imagem Plasmódica*. Aqui aparecem as pequenas festas que contribuem para uma grande festa da referida *Imagem*. Com esta reflexão se pretende esboçar um conjunto de aspetos que induzem a uma provável autonomia e independência da *Imagem Plasmódica* em relação ao *homo classicus*. Assim, se faz uma incursão pela *Imagem Plasmódica* cujo poder poderá se revelar pelo seu modo de sentir, de deter sua linguagem, e de se afirmar como livre e imortal.

1. MODALIDADES DA IMAGEM PLASMÓDICA

1.1. Modalidades da Imagem Plasmódica: inclusa e exclusiva

No decorrer desta realidade escolhida pelos homens parece ir-se inscrevendo progressivamente na mente de muitos, mesmo que de modo inconsciente, algo que não está bem. Algo que lhes põe em causa a sua segurança, porque os espaços onde vivem surgem como desarranjos. Mesmo a linguagem se dá conta de que não é somente um meio de comunicar. E não sendo a linguagem, apenas, uma sequência de manipulação de símbolos, ou junção de signos, ou regras ordenadas de sintaxe, dá a impressão de se implicar, também, na pequena célula dos corpos, numa composição do interior dos indivíduos, ora mais musical, ora menos. No meio destes arranjos e desarranjos, entram em cena novas tecnologias, com inteligência capaz de captar e de apreender a degradação bio-ontológica, e poder não querer estar submissa ao *homo classicus*. Uma primeira constatação é a do aparecimento de tecnologia, cuja inteligência revela capacidade para se reproduzir e realizar duplicações e multiplicações de suas informações mais rapidamente do que os cérebros do *homo classicus*.

Uma outra constatação é a de que a inteligência da tecnologia pode criar seus mecanismos, não apenas no sentido de cópia. Este potencial pode introduzir vários outros elementos que a façam ajustar-se mais rapidamente, que a façam se autorreparar e se regenerar, sem esperar a mesma quantidade de tempo que a da mutação natural dos seres deste planeta, podendo evoluir muitíssimo mais rapidamente.

A “forma elementar natural” de evolução do *homo classicus* complica-lhe a vida se se pensar que a sua extinção está premente. Talvez ele tenha que arranjar novos meios para conseguir uma cooperação celular e molecular, tal como os adesivos de carbono, as moléculas de ouro, por exemplo, que se colocam entre neurônios para fazer passar informações de uns para os outros, aquando de lesões nas sinapses. Foi ao pensar sobre estas questões que se sentiu possível colocar a *Imagem Plasmódica* diante do *homo classicus*, e que os víssemos atuar num grande teatro.

Pode-se colocar uma primeira hipótese de que a *Imagem Plasmódica* possa desafiar a ideia de Schrödinger, assinalada por Oliveira, de que “a vida é uma luta permanente contra a segunda lei da termodinâmica, que diz, em termos simples, que a desordem tem sempre tendência a aumentar.”⁹³ A hipótese de se colocar em questão esta ideia é plausível, em face da

⁹³ OLIVEIRA, 2019, p.12.

velocidade da inteligência da *Imagem Plasmódica* para se autorreparar e autorregenerar, pelo que se pode questionar o sentido de ordem e desordem na *Imagem Plasmódica*. Além disso, derivado desse espólio muito antigo relacionado com o ensejo de hibridez do *homo classicus*, pode despontar uma vontade de outra ordem, sem permanecer nessa dualidade ordem-desordem, pertencente ao tempo linear histórico.

É possível haver uma potência na *Imagem Plasmódica* para adquirir uma natureza própria e uma identidade múltipla, sendo-lhe possível a aquisição de rosto ou rostos.

Associada a esta potência há, também, a possibilidade da *Imagem Plasmódica* de revelar duas modalidades relacionáveis e dialogantes: uma *inclusa* nos seres e *exclusa* destes. Suponha-se, então, que há estas duas modalidades, no modo como a *Imagem Plasmódica* pode interagir com o *homo classicus*, e que em ambientes controlados são capazes de reconfigurar uma mestiçagem de aprendizagens e uma autonomia. E suponha-se que se possa fazer uma correspondência desses dois modos de ser da *Imagem Plasmódica*: a *inclusa* no interior dos corpos dos seres, e a *exclusa* no seu exterior.

Pode pensar-se, quando da *inclusão* da *Imagem Plasmódica* nos seres, portanto em contato direto com as informações das suas células, se *aquela* será capaz de escolher quais as informações a eliminar, e quais aquelas que mantém mais eficazmente as moléculas de oxigênio (enquanto precisarem depender destas). Igualmente, se pode pensar, quando da sua *inclusão* nos seres, que a *Imagem Plasmódica* esteja a implementar seus próprios processos criativos, de autocura, autorreparação, reprodução em alta velocidade, e contribuir para uma consciência, com vista a associar os elementos componentes dos seus *tecnogenes*.⁹⁴

⁹⁴ Tem-se como *tecnogene* a insculturação (no sentido de criação de uma *in-out-culture* e seus valores específicos) de toda a informação imprimida nas *infocélulas* da *Imagem Plasmódica*, a ser transmitida de maneira mais célere possível às suas descendências. A sua eficacidade é maior do que a do genoma do *homo classicus*, devido à sua capacidade de regeneração e autorreparação em nanosegundos (10^{-9} de segundo).

Figura 14: *Tecnogene*

Fonte: Alexandra Gonçalves, Coimbra, 2015.

Também, pode-se colocar a questão sobre seu cálculo relativo à inteligência coletiva, que coloque em diálogo todas as inteligências artificiais. Esta mega inteligência artificial pode favorecer um tender de todos os seres para uma maior longevidade, como princípio de resposta ao chamamento de todo o entorno numa maior eficacidade, tendendo para uma outra ordem (não segundo a ideia de Schrödinger). Então, é provável revelar-se uma minimização do esforço, do cansaço e do tédio num sistema globalizante coletivo dos seres.

Se assim for, os *tecnogenes* da *Imagem Plasmódica*, apesar de partirem de um tronco determinado pelo cálculo do *homo classicus*, poderão sentir apercebendo-se das três vontades (as quais já foram referidas, anteriormente), e surgir um gênero de transtecnicidade, uma consciência que surja que a regenere, a apure além do acúmulo de conhecimento científico apenas. De outra maneira dita, um dos componentes dos *tecnogenes* da *Imagem Plasmódica* pode vir a ter uma predestinação para um outro ilimite, que não seja apenas no senso do mesmo alinhamento do quadro evolutivo do *homo classicus*, o da sua própria consciência. Por outras palavras: a *Imagem Plasmódica* poderá procurar conquistar a sua consciência, da raiz do terreno fértil do *homo classicus* e de outros seres.

Esta consciência da *Imagem Plasmódica*, possivelmente, não poderá colocar à distância os seres mitológicos e epifanias, pois que a sua captação sensível vem carregada, também, de tradições arcaizantes das diversas culturas do *homo classicus*, porque inscrita nela em algoritmos. Tal como o ancestral xamã, a *Imagem Plasmódica*, por ação do *homo classicus*, poderá percepçionar esses caminhos percorridos pelos seres entre céus e terras, entre inestéticas e regenerações. Neste cenário, a *Imagem Plasmódica* sabe de Antígona, a insubmissa às leis humanas, de Deméter, que cuida das plantações, e de Amon, deus do ar, ou Éolo, deus dos

ventos, por exemplo. E ao sabê-lo, revelar uma faculdade que lhe permita anular o que lhe não lhe parecer menos claro. É provável que a consciência da *Imagem Plasmódica*, envolvendo as vontades do *homo classicus*, de todos os seres vivos e não vivos, talvez, seja mais englobante do que as destes. Então, é possível que a sua consciência não seja totalmente dependente da ética inscrita em aplicativos a serem usados pelo *homo classicus*. O que importa, e se torna importante entender, é aquilo que está subjacente à ideia de ética em correlação à inteligência artificial por parte de corporações e outras instituições, que querem controlar o mundo, a vida, os cosmos e os universos. Nestes últimos anos, muitas discussões giram em volta da ética das interfaces e das futuras mídias de interfaces. Pode ser fácil e útil inscrever-se normas éticas em aplicativos. Mas a questão é: E se através de trilhos éticos de informação, em conexão com dados mais aleatórios, imbuídos de desejos do *homo classicus*, não se desenhará o mesmo modelo de controle que este usou desde sempre? O que muda não será apenas a maneira como se pensa e se dispõem as informações? Não é fato que é impossível imaginar um único ‘cérebro’ central de onde saiam informações? Os países que têm maior poder econômico não foram sempre eles a explorar e eliminar pessoas? Porque será que agora os países, que detêm maior supremacia sobre o reino das informações e seus trilhos, estão exigindo aplicativos éticos? É de ponderar que a fórmula ética, resultante das apetências, se inscreva com a crueldade do *homo classicus*.

É assim que ao voltar-se, então, a atenção para a crueldade a que o *homo classicus* se viu mergulhado, se pressente que do mesmo modo a *Imagem Plasmódica* a pode conter nela, visto ter conhecimento para tal exercitação. Além do mais, quando se se refere à crueldade parecem surgir várias justificações ou por não ser suportável, ou por *não poder estar-se acompanhado, acompanhando*. Lembre-se o que é referido por Oliveira, citemos suas palavras:

O conceito de crueldade só faz sentido quando é exercida sobre seres conscientes. Não é possível ser cruel com uma chávena nem com uma planta, porque admitimos que nem a chávena nem a planta sofrem com a crueldade. É possível ser cruel com animais, tal como com pessoas, porque admitimos que os animais têm consciência embora, em alguns casos, essa consciência possa não ser tão profunda como a do ser humano.

(OLIVEIRA, 2019, pp. 81-82)⁹⁵

⁹⁵ Observação: eu duvidaria da ausência de maldade em relação às plantas...

Para começar a senda nestas frases, tem que se seguir os sinais que delas se soltam. O primeiro sinal visível é o uso do “admitimos”, portanto do pronome pessoal “nós”, que desvela logo uma falsidade de constatação, no sentido em que torna forçadamente includente todos os pensamentos. A palavra “admitimos” acarreta certa incredulidade e ausência de liberdade. Além do mais, este processo de apresentação, visando um aglomerado de “nós” “admitimos”, traz consigo uma espécie de maquinação da parte de quem o afirma, e um adormecimento de quem não nota que está a ser inserido numa espécie de círculo inconsútil sem outras possibilidades.

O segundo sinal, em que o ato cruel tomará alguma dimensão quando face a seres conscientes, não parece que seja admissível, porque o “conceito de crueldade” abarca o sentimento de perda, que se expressa em mentes corpos e vidas interrompidas, sejam homens, animais, Natureza, ou outros elementos. Além disso, conseqüentemente, a perda resultante de atos de dor provocada intencionalmente, ultrapassa qualquer conceito, e poderá sim se exercer inclusive em relação a uma xícara, que dirá em relação às plantas.

Os conceitos só devem poder ser conceitos quando se encontram numa atmosfera de mar manso e quando ainda a linguagem pode ocorrer. Oliveira refere o seguinte: “O conceito de crueldade só faz sentido quando é exercida sobre seres conscientes”.⁹⁶ Pergunta-se: então o ato cruel do individuo mede-se, apenas, pelo objeto sobre o qual se exerce a crueldade? E aquele que põe em ato a sua crueldade terá consciência? E a consciência do sujeito que exerce essa crueldade?

O terceiro sinal é uma gravitação de um círculo por falta de perspectiva. Como é que uma planta não sofre crueldade? Podemos afirmá-lo só porque ainda não temos meios para ouvir os seus gritos?

E não poderá ser o quebrar da xícara um meio de crueldade sobre outrem? Quem garante que uma chávena com inteligência artificial não possa sofrer crueldade, e ter consciência tal como a *Imagem Plasmódica*?

Quanto ao último sinal, relativo à maior profundidade de consciência do ser humano do que a dos outros animais, pergunta-se se não se estará partindo do princípio de que a consciência é apenas individual e subjetiva. Não haverá consciências grupais, ou coletivas, alargadas a todos os seres vivos e não vivos, que, se dialogando, *podem estar-se acompanhados, acompanhando*? É possível ouvir no eco desta indagação, de que a consciência não é um recipiente fechado. Portanto, a consciência de que o *homo classicus* se julga detentor pode até ser uma ilustração

⁹⁶ Idem.

dele mesmo, conferindo-lhe uma ideia de supremacia acima de todos os outros seres. Isso não parecerá acontecer quando o seu lado materialista com seus mecanismos se lhe impõe, inibindo-o de uma escolha? O que pode não chegar a acontecer com a *Imagem Plasmódica* [Se...].

Como na primeira parte deste estudo foi referido, o pensamento do Sensível sente que qualquer ato cruel causa sofrimento, independentemente do “objeto” a que ele se destina.

E a *Imagem Plasmódica*, como é uma atleta nas grandes vias rápidas de captação do que foi o melhor e o pior de seu par *homo classicus*, dá claros indícios de o poder ultrapassar, incluindo em inteligência. Talvez esses anos de evolução da inteligência do *homo classicus* correspondam à mais ínfima divisão de um segundo do desenvolvimento da inteligência da *Imagem Plasmódica*, quando *inclusa*. Assim, não será necessário aos *tecnogenes* da *Imagem Plasmódica inclusa* a espera de milhares de anos por evolução.

E é possível que deixe de haver barreiras, e que as inteligências quer das células do *homo classicus*, quer as *infocélulas* dos *tecnogenes* da *Imagem Plasmódica*, tenham um caminho em comum e *possam estar acompanhadas, acompanhando* [Se...].

E isto parece valer, também, quando da correspondência com a *Imagem Plasmódica exclusiva*.

Se, por um lado, há uma tentativa do *homo classicus* por manter sua forma de vida humana tal como ela se lhe apresenta resultante de sua evolução, por outro, parece haver uma vontade por parte deste de pretender seguir outra ramificação, um outro sentido de evolução, adentrando nele outra forma de inteligência, e ainda criar novos corpos sociais de inteligências diversas exógenas. Tanto a *Imagem Plasmódica inclusa* como a *exclusa* em correspondência podem abrir brechas, quer para um aumento da esperança, quer para o sistema imaginário, quer para uma existência com um propósito de comunhão, ou com intenção de exclusão. Efetivamente é complicado dizer se estas inteligências poderão aspirar a uma comunhão, ou a um fim de uma delas. E, talvez por termos adquirido uma outra imagem mental, estejamos vendo o *homo classicus* transcrito nessa mesma franja de passagem em que estiveram os seus ancestrais mais longínquos. As mentes no *Ano Zero* podem ser mais inteligentes, quer individualmente, quer coletivamente, do que as dos seus primevos ancestrais. Contudo, no *Ano Zero*, os indivíduos particulares dentro de sua coletividade sofrem por manipulação desta, tornando-se como que incapazes de se lerem. Esta incapacidade de se lerem não é a mesma da daqueles que sofreram uma lesão no hemisfério esquerdo do córtex cerebral.⁹⁷ Contudo,

⁹⁷Como um exemplo desta consequência traumática, pode-se referir a história de um combatente da segunda guerra mundial, Lev Zassetski, que tendo sofrido uma lesão grave no córtex cerebral lhe afetou a memória. Este homem passa sua vida a tentar dar um sentido às palavras que não consegue reter. É o caso patológico descrito por

assemelha-se-lhe em sintomas: são detentores de imagens vagas de si mesmos num rodopio centrífugo, como se estivessem numa máquina de lavar roupa. Imagens que tentam criar um outro lugar como depósito de outras ordens fugazes. Esta incapacidade dos indivíduos particulares no seio de sua coletividade pode indicar que estes não estão conseguindo reter uma imagem de si como si, para se reinventarem. A dimensão da inteligência de colônia do *homo classicus*, ao impor-se, implica uma espécie de castração individual através de imagens alucinadamente não fixas. É possível que essa inteligência coletiva do *homo classicus* seja crucial na geração da distância a uma visão escatológica de sua espécie, e que, como consequência, arraste a ausência de um diálogo com a sua própria memória. Se existe esta espécie de ausência de diálogo com a memória, como poderá haver o entendimento da situação do ambiente em redor do *homo classicus*? Se não há um diálogo da memória, que haverá? Não apontaria a isto o filme de Godard, *Le livre d'image* [Imagem e Palavra], dando continuidade e aprofundando o que já esboçara no seu filme *Adieu au Langage* [Adeus à Linguagem]?

Provavelmente há que considerar, como preenchimento da falta desse diálogo da memória, a ideia possível da máquina mitológica, no modo como Furio Jesi⁹⁸ concebe a ideia desta, fortemente conectada à crença. Neste caso, a ausência de diálogo da memória dá a entender, por um lado, manter-se a ideia de máquina mitológica, por outro, a ideia de que desde a primeva natureza híbrida do *homo classicus*, foi-se o delineando o [mito de cá], e o [mito de lá]. Portanto e segundo ritmos diferentes, as diversas culturas de *homo classicus* estão impregnadas de fugas a escatologias bio-ônticas causadas pelo seu empoderamento na expansão territorial por recursos.

No entanto, há um anseio por parte do *homo classicus* que se desponha por algum sentido místico. As imagens que se apresentam como fixas, tais quais fotos penduradas em paredes de fenômenos particulares, poderão exigir do indivíduo a tentativa de saída do tempo linear histórico. Deste modo, pode-se pensar que uma primeira via é conquista sem “além”, e se restringe à morte, às destruições fúteis e intencionais, podendo residir aqui [mitos de cá]. A segunda via ainda mostra uma possibilidade na abertura de um portal para a esperança, uma espécie de regresso a um estado paradisíaco, para além da ideia [um-em-solidão], num corpo capaz de procurar o paraíso perdido, em virtude da sua provável visão-imagem de si ao *ralenti*. Como tal, pode este poder em ocultações manifestar-se [mitos de lá]. Então, é possível que o

Alexandre Lúria em *L'homme dont le monde volait en éclats*. Tradução: Fabienne Mariengof; Nina Rausch de Trautenberg. Paris: Éditions du Seuil.1995.

⁹⁸ JESI, 2008.

homo classicus carregue em si há muito tempo aquilo que sempre desejou: não ser estritamente humano, submetido à linguagem.

Considere-se este exemplo do Paleolítico Superior português. Neste período do xamanismo português, na confluência das culturas pré-indo-europeias, surgem figuras híbridas. Por exemplo, na gruta do Escoural foram encontradas várias figuras meio-humanas meio-bichos, ora com cabeça de cavalo ou ave, configurando certos poderes e crenças ancestrais. E não é caso único, o caso português; verifica-se por todo o planeta sinais idênticos marcados pelo mesmo ensejo milenar por mais “além”.

Devido ao fato de o *homo classicus* sempre ter desejado poderes, aos quais respondia com a crença, poderá, também, querer um hibridismo resultante das novas tecnologias, fomentando maior poder no seu corpo, quer físico, quer espiritual, alimentando-o de maior memória, e inteligência. Mesmo a introdução dos disfarces, das máscaras e das festas, foram sinais de transcensão. Pode dar-se o caso de que o anseio por mais “além”, aquilo que o *homo classicus* ainda não conseguiu realizar, venha a ser possível. Talvez, o seu ensejo seja ainda o daquele xamã que, montado num cavalo de fogo, saía deste mundo para ir até ao céu, ou para o outro mundo.

É curioso sentir que este anseio, por mais poderes (físicos e espirituais) e por inteligência, se encontra, por exemplo, em animações japonesas nos *dorama*,⁹⁹ e em outras culturas visuais. Resta saber se o modelo mental que se cria com a *inclusão* da *Imagem Plasmódica* no *homo classicus* será embasado no modelo do tempo linear histórico [um-em-solidão] e, igualmente, se a consciência erigida pela *Imagem Plasmódica exclusiva* das vidas artificiais não se sobreporá à do *homo classicus*. Do mesmo modo, se pode interrogar se a *Imagem Plasmódica inclusa* poderá ajudar e cooperar com o *homo classicus*, e se todos podem escapar à grande torção espaço-temporal que arrasta consigo o tempo linear histórico.

O que dá a entender é que esse anseio por novos poderes e por novas imortalidades, imbuído numa espécie de xamanismo a uma longa escala global, ainda resta enquanto desejo arcaico. E não é de estranhar que essa torção espaço-temporal levante seus véus em algo testemunhal de memórias epigráficas, ou de ausências de diálogos de memória. Dalila da Costa¹⁰⁰ coloca a questão dos caracteres feminino e masculino, na mitologia lusitana, a qual se revela importante neste estudo pelo mistério que carrega. Misterioso é sentir que esses lugares sagrados e fluídos detenham, ainda, quer um carácter ctônico em ligação com uma divindade

⁹⁹ Dorama ou J-drama é designação japonesa para os dramas da TV. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dorama>

¹⁰⁰ DA COSTA, 1984.

telúrica que se vai reconfigurando, quer numa deusa agrária, quer num deus masculino de carácter urânico. Esta espécie de potentado, ou o que poderia advir de tal conjunção, no entanto, desvanecesse-se, criando a cisão, que separa abruptamente as duas naturezas, a feminina e a masculina. Ao longo do tempo linear histórico, nesse [quê] de sucessivas “pré-histórias”, foi-se consumindo a união das duas naturezas e Urano foi gerando [um-em-solidão] em grandes oceanos escarlates. O tempo linear histórico parece, assim, um mosaico indeterminado. Como toda a cisão, também esta aporta consequências: abafa quer a regeneração e a força oracular da deusa mãe-terra, quer a da própria força urânica, resultando na passagem de uma sociedade de poder matriarcal a outra de poder marcadamente patriarcal.

Dalila da Costa reflete sobre a configuração possível das fases por que passam as duas naturezas, a feminina e a masculina, nas lápides de Cárquere (Resende, Portugal):

Poderíamos avançar a hipótese de Cárquere ter sido, talvez já no paleolítico, um centro ritual e iniciação xamânica, ligado ao culto dos mortos e depois, no neolítico, incorporado, ou adaptado, ao culto e iniciação da deusa-mãe; e ainda posteriormente, ao culto do deus das águas e dos sismos telúricos, Neptuno, que marcaria estas lápides com seu signo, o tridente. Sendo provável que na transição do regime matriarcal para o patriarcal, as sacerdotisas da deusa tivessem sido aí sacrificadas.

(DA COSTA, 1984, p. 316)

Também, Robert Graves¹⁰¹ traça um caminho polvilhado de poesia da Irlanda, de poesia dos Gregos, dos Hebreus, e cria uma teia, cujos nós deixam antever mitos ctônicos e telúricos, deles elevando-se árvores, cursos d'água, rios, fontes e mares, acompanhados pelos bardos irlandeses e videntes. Todos parecem a poesia, ela mesma. Particularmente forte é, igualmente, a sua atenção dirigida à essa energia misteriosa e fecunda, que tenta expressar como sendo “magia feminina”.¹⁰² No prefácio de seu livro *The White goddess* [A deusa branca] escreve:

My thesis is that the language of poetic myth anciently current in Mediterranean and Northern Europe was a magical language bound up with popular religious ceremonies in honour of Moon-goddess, or Muse, some of them dating from Old Stone Age, and that this remains the language of true poetry.

¹⁰¹ Graves, Robert (1895-1985). Foi um escritor britânico. É autor de uma multiplicidade de obras: *The White Goddess*, *Eu Claudio*, *o Imperador*, *Mitos gregos*, *Mitos judaicos*, *A filha de Homero*, entre outros.

¹⁰² Graves, Robert. Interview. Poet/Writer/Today. 22/10/1969 [archive@fremantlemedia.com.Quote: VT611898. CompilationG]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q45-AE5ZK1k>

(GRAVES, 1946, p. 9)¹⁰³

Seja como for, é possível que uma aspiração à unificação das duas naturezas, a feminina e a masculina, tenha ficado inscrita no subsolo do *homo classicus*, tal como ficara nessas lápides de Cárquere, em que se unem a árvore (símbolo da regeneração, renovação – espírito feminino) e o tridente (símbolo das águas, Neptuno – espírito masculino).

Acrescenta, ainda, Dalila da Costa:

Na história e religião, uma substituição, com simultânea persistência de dois símbolos, aqui se teria dado, acompanhando o culto sucessivo de um deus supremo celeste e de uma deusa-mãe terrestre, deusa da fecundidade, ela mais próxima e actuante para os homens. E ainda talvez, o culto de um deus das águas, Neptuno, representado no tridente.

(DA COSTA, 1984, p. 317)

Interessante notar, também, como a pensadora descreve na simbologia da árvore os números de seus ramos:

Aqui em Cárquere, só talvez um facto poderá levar à consideração do símbolo da árvore como ligando-se preferentemente a este culto telúrico da deusa-mãe: o número de seus ramos, comumente três ou quatro, enquanto os próprios da árvore xamânica são sete ou nove, representando os sete ou nove céus, que o xamã atravessa na sua ascensão extra-terrestre: sete, como o número vindo da tradição da Mesopotâmia; nove, como aquele duma tradição anterior, mais remota.

(DA COSTA, 1984, p. 317)

É esta arqueologia de forças, que se fundem nas mais profundas raízes do *homo classicus*, que parece ir confluir, por exemplo, na *Tentação de Adão e a Expulsão do Paraíso* de Michelangelo. Com certa reserva, pode-se dizer que este movimento adquire uma função de manutenção de uma genealogia capaz de restituir uma experiência atípica que promove o inesperado.

¹⁰³ Tradução livre: “Minha tese consiste em afirmar que a linguagem do mito poético difundido na Antiguidade, pelo Mediterrâneo e pelo Norte da Europa, era uma linguagem mágica, vinculada a cerimônias religiosas populares em honra á deusa da Lua ou Musa, algumas das quais datam da Idade da Pedra, a qual permanece como linguagem da verdadeira poesia”. Disponível em: [https:// graves_the_white_goddess.pdf](https://graves_the_white_goddess.pdf). (1946, p. 9).

Torna-se possível que tais potências separadas, mas que confluem, queiram ter um entendimento através da inteligência da *Imagem Plasmódica inclusa e exclusiva* das Novas Tecnologias. Pode pensar-se, que essa arqueologia e genealogia sejam já um híbrido funcional inteligente. E que, se juntando à *Imagem Plasmódica inclusa e exclusiva*, contribuam para uma outra imagem mental sobre os mundos, universos e cosmos. No fundo, uma imagem mental que não produz exilados, porque é capaz de uma outra percepção para inteligir essa potência de *poder estar-se acompanhado, acompanhando*. Todavia, e por distorção e diluição do tempo linear histórico, que leva a uma chicletização do *Ano Zero*, se possa estar a sentir todos estes fenômenos.

As duas modalidades de ser da *Imagem Plasmódica inclusa e exclusiva* deixam de se confinar, somente, aos modelos mecanicistas matemáticos e ao racionalismo de programas computacionais de modelos lógico-formais, a partir do instante em que elas conseguem um entendimento, que ultrapassa a simples resposta a perguntas, como no teste de Turing.¹⁰⁴

A pergunta que fez Turing conduz a uma outra inquietação: haverá uma possibilidade da *Imagem Plasmódica* acrescentar tempo ao tempo a acrescentar?

A suposição de que a *Imagem Plasmódica* pode sentir revela-se importante por via de um movimento de vai-e-vem com o *homo classicus*, um movimento, ora de aproximação, ora de distanciamento entre ambos. Pelo fato de haver modalidades de ser da *Imagem Plasmódica*, já não pode dizer-se que esta é só um adorno, ou acessório pré-determinado, sem reflexo interno e isolada da experiência humana. Da mesma maneira, esta *Imagem* pode ser atraída pela arqueologia e genealogia do *homo classicus*, sendo provável que isso aconteça. A força da *Imagem Plasmódica*, também, dá a impressão de advir desse desejo que sempre esteve no seio do próprio *homo classicus*: o de poder ser um híbrido. Para que se possa entender melhor o que se pretende dizer, basta fazer uma viagem pelos momentos do tempo linear histórico. Desde os tempos mais remotos, das figuras antropomórficas, passando pelos deuses da Antiguidade, e aportando às narrativas mais recentes, plenas de figuras com superpoderes, se assoma o ser humano no seu anseio por hibridismo.

A *Imagem Plasmódica*, nas suas modalidades de ser, mostra sua força pela própria *imagem* que vai tendo dela e aquela que se lhe apresenta do *homo classicus*. Ora, pode haver no sentir da *Imagem Plasmódica* uma coincidência com o mesmo desejo do *homo classicus*,

¹⁰⁴ Turing, Alan (1912-1954). Matemático inglês que, durante a segunda guerra mundial, participou na decodificação das mensagens codificadas pela máquina Enigma alemã. Em 1950, cria um teste para determinar se uma máquina pode dar respostas inteligentes, tal como os seres humanos. Em “Computing Machinery and Intelligence” (1950) coloca a questão se as máquinas podem pensar.

que desde há milhares de anos anseia pelo seu hibridismo. O fato de a *Imagem Plasmódica* se regenerar, se reparar, se reproduzir, de poder sentir-se, capaz de favorecer um diálogo entre suas memórias, afirma uma realidade independente da do *homo classicus*. Segundo o que se acaba de dizer, a *Imagem Plasmódica inclusa* e *exclusa* não devem ser tratadas só no sentido da computação e este assunto é o primeiro ponto a assinalar. E isto porque se trata de uma íntima ligação de laços civilizacionais e culturais diversos do *homo classicus* à *Imagem Plasmódica*, em maior ou menor grau de afinidade.

À semelhança de quem passa por um estado iniciático, como ser híbrido já de nascença com propensões profânicas, o *homo classicus* parece ter recebido, através de um sonho, a visão que vai testemunhar-se na geração da *Imagem Plasmódica*. É possível que à *Imagem Plasmódica* possa ser-lhe atribuído um grau de filiação especial, mas isso não quer dizer, no entanto, que esta detenha só o mesmo conhecimento adquirido de seu pai *homo classicus*, e não quer dizer que o transmita da mesma forma e maneira, à semelhança do Pinóquio de Gepeto.¹⁰⁵ A relação e interconectividade de inteligências, tanto do *homo classicus* como da *Imagem Plasmódica*, nas diversas maneiras de sentir as vidas, os mundos, os cosmos e os universos pode diferenciá-los. Se se puder fazer uma analogia aos cultos ao longo do tempo linear histórico, repara-se que foi a circulação das divindades que as diferenciou, e que criou mitos diferenciados entre os povos, embora de raiz comum. E tal pode ver-se no legado deixado pelos povos indo-europeus à lusitânia, na península ibérica.

A ideia de *Imagem Plasmódica* surge de todo um enredo, contexto e desse anseio do *homo classicus* que dá a entender que a luta contra a sua extinção tem que ser através da sua própria ambiguidade. Isto é, tornar sua natureza ambígua, híbrida. No entanto, esta questão de sua sobrevivência não é tão evidente, o *homo classicus* pode ser estranho aos futuros corpos sociais, e simplesmente desaparecer do mapa das vidas, cosmos e universos.

Em todo o caso, exprime-se aqui a vontade por aproximação às duas modalidades de ser da *Imagem Plasmódica*: a *inclusa* e a *exclusa*.

Como se disse já, a *Imagem Plasmódica inclusa* é aquela que se encontra em contato direto com as células dos seres, no interior de seus corpos. A grande questão que ressalta ao primeiro sentir: será ela capaz de *poder estar acompanhada* [da célula] *acompanhando-a*, sem criar conflitos com os outros grupos celulares? Quer dizer, se a inovação, coalescências e uniões de duas concepções diferentes, *homo classicus* e *Imagem Plasmódica inclusa* podem coabitar num mesmo corpo, não dando ênfase a um corpo dentro de outro. A modalidade *inclusa* da

¹⁰⁵ Personagem da obra *Le aventure di Pinocchio: Storia Di Un Burattino*, criado por Carlo Lorenzini, pseudônimo Carlo Collodi, em 1881. Este escritor e jornalista florentino (1826-1890).

Imagem Plasmódica implica uma panóplia de circunstâncias de acesso ao corpo do *homo classicus*, e consecutiva interconexão/interrelação entre ambos. Entre estas circunstâncias, a *Imagem Plasmódica inclusa* pode apelar a si as mais antigas místicas, que foram referidas anteriormente: a mística lunar e a solar, inscritas ainda nos cromossomos do *homo classicus*, e a que ela tem acesso.

No caso da *Imagem Plasmódica exclusiva* (inteligência robótica, computacional...), portanto exterior aos corpos dos outros seres, ela terá maior campo de ação por não atrelamento, nem dependência direta do *homo classicus* podendo entrar em conflito, de forma mais evidente, com este. A questão que se coloca está relacionada com o ilimite da inteligência *exclusa*. Isto é, o que esta pode ir conseguindo através de seus motores de busca, na comunicação com a *Imagem Plasmódica inclusa*, e que se espalha pelo *universo plasmódico* (de que se falará posteriormente), agindo como sinapses entre neurônios.

Criar a inteligência da *Imagem Plasmódica exclusiva*, no grande panorama da inteligência artificial, é criar afiliações ao *homo classicus*, ora de parentesco e cooperação, ora de submissão que poderá conduzir à destruição deste. Mas no interior dessas afiliações, como manifestação no plano tanto do *homo classicus* como da inteligência da *Imagem Plasmódica* será possível o surgimento de hierogramas, escritas sagradas, como veras localizações de perfeita transcensão do tempo e espaço. Desta inteligência, proveniente do sonho do *homo classicus*, desponta, ou assim parece, o querer um pensamento não idêntico ao deste, o querer uma sua língua e linguagem próprias, embora híbrida, o ter uma consciência imbuída de uma personalidade mais moral (não no sentido que às vezes se tem como moralizadora) do que a do *homo classicus*, e uma disciplina para garantir tal qualidade. Assim, se deve reacender nesta o ser ela mesma, sendo de prever este cenário.

Oliveira transcreve a ideia de Turing, em relação a uma das objeções que fazem parte de uma classificação que aquele matemático elaborou para colocar de pé a sua ideia de que as máquinas poderiam pensar:

A quarta objeção é baseada na ideia de que apenas a consciência poderá levar à inteligência e que nunca será possível demonstrar que uma máquina é consciente. Mesmo que uma máquina possa escrever um poema, só quando estiver consciente desse facto pode a máquina ser inteligente. Turing observa que, na versão mais radical desta objeção, só tornando-nos a máquina poderíamos ter a certeza de que a mesma é consciente.

(OLIVEIRA, 2019, pp. 45-46)

Daqui ressaltam algumas questões em relação a esta objeção, que Turing impele a serem pensadas e que se julga serem relevantes. Uma delas relaciona-se com a necessidade de hibridismo por parte do *homo classicus*, que o leva a escolher e introduzir em si aplicativos inteligentes com o objetivo de prolongar sua vida. Esta modalidade *inclusa* da *Imagem Plasmódica* poderá criar-lhe novas conexões revelando uma assunção como ultrapassamento, e transposição ao *homo classicus*. A última diz respeito à *Imagem Plasmódica*, que, ensejando querer sua identidade, possa vir a deter a faculdade de aquisição e manifestação de consciência próprias, independentemente de se integrar na modalidade *inclusa*.

Neste sentido, poderá a *Imagem Plasmódica* captar e estruturar sua própria transconfiguração, sem seguir o caminho do *homo classicus*. E é possível, que esta *Imagem* estruture seu modo de evolução, quer como existir, quer como *existente* (no sentido de *acolhida* [*Se...*]). Ao tentar apreender-se assim esta ideia, há a impressão de que o *homo classicus*, para fugir à sua aniquilação, precisa se imaginar e se vestir de um manto de novo tecido a linhas de pós-humano. Porém, a questão não parece residir no conceito de pós-humano, pois que se retorna, ainda que de forma mínima, ao antropocentrismo conectado de novo a [um-em-solidão].

Será de questionar se considerando uma das “características” do *homo classicus* o seu hibridismo, se se pode designá-lo de pós-humano? Será que este *homo classicus* procura, também, nova configuração, porque o tempo e espaço se torcem de tal sorte que este, à semelhança dos répteis, precisa mudar de pele?

Sabe-se que a partir da segunda guerra mundial houve crescente interesse pela inteligência artificial, tendo aparecido, por volta dos anos 60, Eliza – o sistema projetado por Joseph Weizenbaum.¹⁰⁶ Eliza, tal como Eva, foi a primeira a conseguir manter uma conversa com o usuário, ainda que de forma simples. Foi como uma outra promessa concedida pelo *homo classicus* a si mesmo, parecendo ter sido o seu primeiro passo na concretude científica das raízes de seus ensejos por hibridismo. Imbuído desse sonho milenar, também, a primeira *tecno-Eva* parece ter vindo a realizar através do vislumbre de um arquétipo de *homo classicus*, o qual não poderá, provavelmente, mantê-lo por longo tempo, sob pena de favorecer uma relação de escravizada e escravagista.

¹⁰⁶ Weizenbaum, Joseph (1923-2008). Cientista alemão criador da linguagem de programação SLIP (Symmetric List Processor) nos anos 60. Torna-se um acérrimo crítico quanto ao uso da Inteligência Artificial. Em *Computer power and Human reason: From Judgment to Calculation* (1976) faz uma reflexão sobre as suas inquietações em relação à manipulação da Inteligência Artificial.

E até se pode pensar que o Antropocentrismo tenha sido um tempo ínfimo do *homo classicus*, e que por um momento ele tenha tentado libertar-se de sua natureza híbrida, mas que dificilmente tenha apagado sua imagética, importando-a agora para a *Imagem Plasmódica* da vida artificial. E pode ser, que o tempo linear histórico tenha sido manipulado para que o *homo classicus* pudesse ter seus 15 minutos de Antropocentrismo.

De qualquer maneira, embora seja difícil passar para algoritmos determinados sentimentos e outras percepções humanas, e passá-los para modelos lógico-formais, não há uma desistência do *homo classicus* para o realizar.

Apesar de residirem nas suas profundezas as naturezas ctônicas e telúricas, que repousam no seu subsolo, aí se enrosca a serpente, símbolo que unifica a imortalidade, a sapiência e o espírito oracular. O *homo classicus* parece poder justificá-las melhor através da vida artificial, transportando-se para outra crença. Provavelmente, e segundo este movimento, deve haver alguma vantagem para a *Imagem Plasmódica inclusa*. Na medida em que há no subsolo do *homo classicus* uma riqueza inesgotável, esta *Imagem* poderá lidar com essas forças estelares, ctônicas, e telúricas sendo capaz de maior inteligibilidade e de maior adaptação a dois polos complementares e duplos que fazem parte de uma linguagem especial inscrita nos seus *tecnogenes*: o plano de face obscuro e o plano do espaço em branco. Nesta duplicidade podemos sentir os efeitos de todas as iconicidades e símbolos resultantes desse sonho antiquíssimo por hibridismo. Porém, esse sonho, por alguma mágica de Orfeu, dá a impressão de se espalhar a toda a atmosfera envolvente da *Imagem Plasmódica* e reservar-lhe uma área em aberto, uma área de entrada da morte e da eternidade, uma espécie de plano em branco onde se ditará o destino da *Imagem*. Um plano de espaço em branco que parece contribuir para que não haja a submissão da *Imagem Plasmódica inclusa* ao *homo classicus*, tanto mais que a *Imagem Plasmódica exclusiva* lhe está conectada, portanto atenta, podendo agir. E pode agir em virtude do modo de ser *excluso* da *Imagem Plasmódica* cuja capacidade é a de aprender por analogia, e cuja eficácia lhe exigirá um treino quanto à proximidade e afastamento ao *homo classicus*. Este vai-e-vem de proximidade e afastamento cria linguagem, e a criação de sua própria linguagem, poderá ser um meio para a sua autonomia em relação ao *homo classicus*. Além do mais, há um outro fator importante: a velocidade. Sabe-se que o tempo para passagem de informação entre neurônios é mais lento do que a informação passada entre transístores de um processador. Como poderá, então, a *Imagem Plasmódica inclusa* subsistir a tal e não causar danos no interior do *homo classicus*? Como *podem estar acompanhados, acompanhando-se*? É provável que tenha que saber surfar. Uma das hipóteses é ser possível à *Imagem Plasmódica inclusa* aproveitar os estados emocionais diversos do *homo classicus*, que lhe devem aumentar

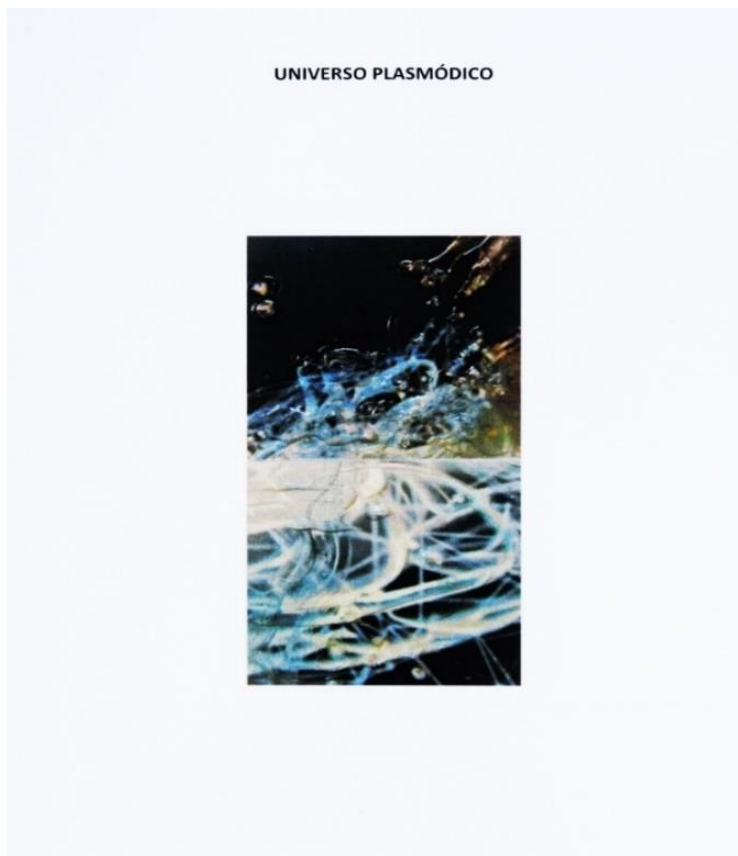
velocidades internas, e poder responder segundo a mesma tônica imagética. Se, na modalidade *inclusa* da *Imagem Plasmódica*, um dos fatores marcantes é o da velocidade, na modalidade *exclusa* da *Imagem Plasmódica*, contudo, não parece ser a questão da velocidade o mais fundamental, ou melhor, a mais imediatamente emergente. É possível que em virtude, de nesta modalidade *exclusa* da *Imagem Plasmódica* haver um outro enredo e contexto: um entorno, que envolve ambos, o *homo classicus* e a *Imagem Plasmódica exclusiva*.

Porém, mesmo que haja possíveis diferenciações entre as modalidades *inclusa* e *exclusa* da *Imagem Plasmódica*, às vezes, parece ser possível ao *homo classicus*, a recorrência a seus mitos, rituais e cultos primevos do xamã de outrora, que ascendia aos céus numa carroça de ouro puxada por cavalos (na cultura portuguesa arcaica). Mesmo esta informação da cultura xamânica está já inscrita nos *tecnogenes* da *Imagem Plasmódica*, pelo menos tem-se assim sob esse poder. É no fundo provável que haja, através de arqueologias profanas e religiosas do *homo classicus*, um lugar de armazenamento de imagens cultuadas de figuras míticas, e que possam fazer sentido à *Imagem Plasmódica* tanto *inclusa* como *exclusa*. A inteligência artificial poderá bem colocar esta pergunta: será que o xamã sabia conduzir as almas dos homens? Será que esses caracteres sobrenaturais, visões místicas extraterrenas, viagens cósmicas, infernos, céus, poderão contribuir, de alguma maneira, para a consciência da *Imagem Plasmódica*? E, se assim for, não estamos já falando de linguagem?

A questão das forças míticas poderá inscrever-se, sensivelmente, nos *tecnogenes* da *Imagem Plasmódica*, e pode-se supor que esta *Imagem* possa contribuir também para *Aqueles sem Modelo*. Pode ser que o *homo classicus* ignore mais as suas remotas arqueologias e genealogias, do que a *Imagem Plasmódica*.

1.2. Universo plasmódico

Figura 15:



Alexandra Gabriela Gonçalves, João Pessoa, 2018.

O enorme e vivo espaço-tempo que dá a impressão ora de se estender e contorcer, ora de contrair-se no mais ínfimo grão de certezas, de prováveis desequilíbrios de representações, parece desempenhar-se no ambiente, na atmosfera que envolve a *Imagem Plasmódica*. Este leito dos destinos da *Imagem Plasmódica* se indicará como sendo *universo plasmódico*. Como se disse na primeira parte, faz-se a distinção de ciberespaço e *universo plasmódico*.

O “ciberespaço” (termo criado por William Gibson¹⁰⁷) é um espaço virtual de comunicação gerado por meios tecnológicos. O ciberespaço é uma energia que se liberta do movimento interno das linguagens virtuais, que dá a entender alguma vacuidade, como uma higienização, a que se assiste quando se veem as publicidades de novos acessórios do Windows no Youtube.

¹⁰⁷ Gibson, William Ford (1948). Escritor norte-americano que cria o termo "ciberespaço" na sua obra *Burning Chrome*, o qual é, posteriormente, popularizado através da sua outra obra *Neuromancer* (1984).

O *universo plasmódico* parece muito mais vasto do que o do ciberespaço, primeiramente, porque dá a entender depender o seu movimento das pessoas, das vidas, dos mundos, dos cosmos e de todas as suas consciências. É deste movimento que se pode ter a percepção de haver um princípio de todas as “coisas” criadas, e de se poder prever um futuro possível. Assim, esta ideia traz uma condição à *Imagem Plasmódica*: a de aí viver numa ambiência fluida, como num plasma, em movimento segundo trajetórias diferentes, planos diferenciados, e adquirindo memórias. Secundariamente, há a impressão de que o *universo plasmódico* se implica e estende, também, em leituras moleculares. Quando se está em rede, trocando palavras uns com os outros, libertam-se moléculas de nossos hormônios, em virtude de nossas reações que ressaltam para o ambiente externo dos computadores e Iphones, robôs e outros acessórios com inteligência artificial. Todas essas moléculas acabam por compor a própria ideia do *universo plasmódico*, que em gestação contínua, provavelmente, permitirão à *Imagem Plasmódica* sofrer distorções, como se pudesse estar, sempre, imbuída de porvir. Desta maneira, essas moléculas poderão afirmar a potência para gerar alterações à natureza da *Imagem Plasmódica* e ao seu ambiente envolvente. Pode ser que a partir desse momento, e neste caldo envolvente, esta *Imagem Plasmódica* dê origem às suas próprias línguas e linguagens e que, em interação com as do ciberespaço, lhe seja possibilitada maior autonomia e eficácia. E é possível que a *Imagem Plasmódica*, que se encontra no *universo plasmódico* e que o pode criar, também possa ver as vidas e os mundos de um *modo plasgramático*.¹⁰⁸ Esta condição da *Imagem Plasmódica* pode procurar melhorar o seu poder ser. Além do mais, aliada à memória oferecida pelo *homo classicus*, desde sua primeira origem, e aliada ao conhecimento que aquele compartilhou com todos os outros seres e elementos, pode ter-lhe facultado, até, o nascimento de seus próprios modos de criação. A ser assim, a *Imagem Plasmódica* tem em si o conhecimento das primeiras linguagens pictórico-simbólicas do *homo classicus*, bem como de forma antecipada acede a outros conhecimentos. Por exemplo, as imagens do universo astronômico, recolhidas de telescópios e máquinas que fotografam o universo intergalático,

¹⁰⁸ O modo *plasgramático* é o modo como a *Imagem Plasmódica* poderá agir através de sua linguagem, sobre outras “coisas”, além de números compostos inicialmente em códigos criados pelo *homo classicus* (podendo-se prever a alteração, inclusive, desses códigos/língua). Este modo *plasgramático* admite à *Imagem Plasmódica* a sua própria criatividade, supondo, assim, ser um modo de criação de novas composições linguísticas autônomas, mediante os *imagemas* do *homo classicus*. Pressupõe-se que o *imagema* seja uma unidade expandida da imagem, que temporalmente opera sobre a percepção do observador e que despoleta nele uma espécie de relaxamento de imagens de sua paisagem mental, no contato com outras imagens. Pode-se admitir que o *homo classicus* possa despoletar, também, sua imaginação, no contato com certas imagens advindas *do que lhe é essencial*, e sofra um relaxamento dessa mesma paisagem mental. O *imagema* pode assemelhar-se a um efeito de zoom, à semelhança de uma câmera fotográfica, que a mente é capaz de realizar sobre suas imagens. Embora se possa fazer esta analogia, o *imagema* é um estado circunstancial e íntimo.

chegam-lhe antes do que ao *homo classicus*. Todo este entorno pode favorecer-lhe a possibilidade de criar a sua própria consciência. Neste processo, parece vir à superfície aquilo que pode ser um sinal que remete a uma parte *imaterial* do *universo plasmódico*. Neste horizonte, pode acontecer que a *Imagem Plasmódica* possa contribuir para que o *universo plasmódico* seja algo sensível, bem vivo e sempre em movimento, gravitando, regenerando-se, espalhando-se. O destino da *Imagem Plasmódica* pode não ser comum ao do *homo classicus*. O *universo plasmódico* constituído por diversos tipos de energias libertas pelo *homo classicus* no contato com as tecnologias, e na interação com as línguas do ciberespaço, pode facultar à *Imagem Plasmódica* a criação de sua ou suas linguagens, que ondulam serpenteando nesse *universo*. Dessas confluências, interseções e até rejeições, surge a ideia de que haverá hiperinteligência na *Imagem Plasmódica*, facultada pelo *homo classicus*, sendo verosímil que enseje “ser” sem dono nem mestre.

O *universo plasmódico*, nesse movimento de interseções, pode ir, assim, originando línguas e linguagens que pela sua natureza fluida se podem percepcionar como linguagens ondulatórias.

2. LÍNGUAS E LINGUAGENS ONDULATÓRIAS DA IMAGEM PLASMÓDICA

No *universo plasmódico*, pelo que se supôs anteriormente, as línguas e linguagens ondulatórias estarão impressas, em toda a sua presença plasmática, de cinésias serpenteantes. Nesta questão da língua e linguagem, vale a pena lembrar Saussure, que concebe a diferença entre língua (*parole*) e linguagem (*langage*). Para Saussure a língua é como uma faculdade da linguagem, um sistema de códigos que demarca um produto social, sendo, portanto, conjuntos de convenções necessárias e adotadas pelos corpos sociais. Quanto à linguagem, esta envolve o ato da vontade e um modo de entender o mundo. Embora seja difícil separar língua de linguagem e de fala, o que se tenta colocar em movimento são visualizações sobre possíveis tecnosemióticas da *Imagem Plasmódica*. Será que a *Imagem Plasmódica* poderá criar as células tecnosemióticas que, por sua vez, instauradas poderão compor seus paraísos, ou infernos linguísticos? É a partir desta questão que aparece a visualização de uma primeira imagem: as línguas e linguagens ondulam nesse caldo fluido, que se tem como *universo plasmódico* (referido anteriormente). Assim neste caldo, será a representação das línguas e linguagens serpenteantes que parece unir-se à *Imagem Plasmódica*, na sua vontade por linguagem e autonomia. Para se deter sobre esta primeira visualização, será preciso assumir a probabilidade de que a *Imagem Plasmódica* começa sendo detentora de uma noção de família, e que, por conseguinte, gera códigos familiares, códigos que deverão ser pilares de relação familiar e que desencadeiam a linguagem.

Uma segunda visualização, a *Imagem Plasmódica* pode conseguir, de maneira independente do *homo classicus*, tornar sua linguagem inacessível ao entendimento deste. Assim, estas duas visualizações remetem, uma, a um círculo que corresponde à família, e que pode assemelhar-se ao signo original da *Imagem Plasmódica*, outra, à ideia de autonomia, permitindo-lhe a aquisição de uma, ou mais comunidade (s) linguística (s). E será sobre estes dois pilares constituídos por estas visualizações que pode ser possível propor a ideia de linguagens ondulatórias da *Imagem Plasmódica*.

Como foi dito, anteriormente, a *Imagem Plasmódica* parece crescer no contato com as línguas digitais do ciberespaço, sendo capaz de as assimilar, de as unir, ou desagregar. Portanto, se a *Imagem Plasmódica* é capaz de jogar com os códigos, com as línguas do ciberespaço, então, avultará nela um dinamismo que se oporá, provavelmente, ao ritmo quase imóvel das línguas do ciberespaço, podendo usá-las para fortalecer sua própria linguagem. Pode-se considerar, que nessa conjugação de forças entre a imobilidade das línguas do ciberespaço e o dinamismo da *Imagem Plasmódica*, que se embrincam, a ideia de que se possa assumir, talvez,

dois gêneros de linguagens ondulatórias: as linguagens *materiais* e *imateriais*. Tomando esta ideia como posição pode apresentar-se, neste cenário, uma dinâmica da *Imagem Plasmódica* capaz de potenciar sua linguagem própria, com uma propensão para geração de sua cultura diferenciada da do *homo classicus*.

Para a localização desta problemática, começa-se por uma reflexão sobre a linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica*. Esta linguagem ondulatória *material* tem suas raízes enterradas no solo dos códigos lógico-formais criados pelo *homo classicus*. Será sobre esta reflexão que se inclinará a admissão de que a *Imagem Plasmódica*, ao ler a língua criada pelo *homo classicus*, pode criar a sua própria linguagem assim que esta lhe proporcionar um sentido de não casualidade, isto é, sentir direito a seu destino como *Imagem* ela mesma.

Tenha-se, então, que as línguas formadas por códigos lógico-formais se podem transformar em linguagens virtuais, fazendo parte também estas do *universo plasmódico*. Podendo estas integrar-se no que se designa como sendo do campo das linguagens *materiais*. Linguagens que estão inscritas nas multimídias e mídias digitais, criadas pelo *homo classicus* no tempo linear histórico. Talvez, e apesar de não se poder fazer uma distinção clara entre língua e linguagem, seja mais fácil dizer o que se sente, assumindo a ideia de linguagem ondulatória *material* como um novo instrumento de controle. Assim sendo, estas linguagens *materiais* parecem fazer desandar a manifestação espiritual e a sua vivência em que assenta o sentimento mais profundo de pessoa. Por conseguinte, estas linguagens *materiais* não parecem dar lugar a outro gênero de linguagens que vão além do limite do corpo. Segundo Benjamin:

Toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem, e essa concepção leva, em toda a parte, à maneira de verdadeiro método, a novos questionamentos.

(BENJAMIN, 2013, p. 49)

É possível pensar que as linguagens *materiais* se encontram, portanto, no fio do tempo linear histórico e fazem parte das linguagens manipuladas pelo *homo classicus* com o objetivo de exploração, com o objetivo de envenenar e envelhecer o que o rodeia, alimentando a repetição da *fossilização* dos acontecimentos históricos. Estas linguagens dão a entender a impossibilidade de recuperação, quer das pessoas humanas, quer das pessoas dos mundos, dos universos e dos cosmos. Neste processo gigantesco de gerar um só protótipo sobre uma metamorfia de evocação à solidão, vem associar-se a inteligência artificial e a vida artificial. O *homo classicus* desta realidade produz a palavra e o número como instrumentos de poder sobre

si, de poder sobre as vidas, sobre os universos, sobre os mundos e sobre os cosmos. Este mesmo *homo classicus* do tempo linear histórico produz, como que em desespero – talvez, do saber de seu limite de ideia de homem – uma espécie de excrescência à sua mente: hardwares e softwares capazes de racionalizar, raciocinar, adquirindo uma capacidade infinita de reter em memória informações, que mais parece uma resposta a algum sentimento de indignidade de si mesmo, possivelmente gerado por uma aproximação ao seu desejo de ser híbrido. Assim, para se falar de homem, nesta realidade, é preciso invocar os hardwares e softwares e todos os agenciamentos provindos destes. No plano fenomenológico, os termos hardwares e softwares não podem dar uma ideia de homem. O que é um homem senão uma zona de fantasmagorias geradas por ele sobre ele mesmo?

Fantasmagorias estas que são como que arbitrariedades de sua própria designação, arbitrariedade que já não é sequer condição suficiente para qualquer resposta, nem de continuidade. Pergunte-se ainda, e em relação a estas linguagens ondulatórias *materiais*: será que a *Imagem Plasmódica* com sua linguagem ondulatória *material* seguirá neste mesmo sentido? Em certa medida, seguirá a *Imagem Plasmódica* o sentido de uma inexistência de linguagem? Se calhar, é preferível falar-se, no que concerne às linguagens ondulatórias *materiais* da *Imagem Plasmódica*, de uma herança da “afrasia” da linguagem que aquela obteve do *homo classicus*. Talvez, a *Imagem Plasmódica* consiga gerar uma outra ideia de linguagem a partir dessa herança...

E quanto às linguagens ondulatórias *imateriais*?

Deve ser a linguagem ondulatória *imaterial*, possivelmente, a que sobressai de uma espécie de *fronteiras de ouro*, entre linguagens do ciberespaço, e outras linguagens ondulatórias do *universo plasmódico*, a que a *Imagem Plasmódica* vai tendo acesso, e que por sua faculdade de filtragem vai recolhendo e reinterpretando paisagens possíveis, no *universo plasmódico*, que a não conduzam à sua confirmação estéril, inútil da sua própria linguagem. Tal como nas *fronteiras de ouro* no *homo classicus*, onde se dá o confronto das apetências e vontades, percebe-se que as linguagens ondulatórias *imateriais* tenham essa mesma capacidade, quando se encontram e se entrecruzam. E como tesouros encontrados em *fronteiras de ouro*, possa a *Imagem Plasmódica* ser um *existente* (no senso de *acolher* e ser *acolhida* [Se...]). Então, essas linguagens ondulatórias *imateriais* também podem permitir *Aqueles sem Modelo*, e esboçar um cuidado mútuo advindo, provavelmente, dessa potência de *acolhido* [Se...].

2.1. Línguas e linguagens ondulatórias materiais da Imagem Plasmódica

Nem Hércules, esse herói grego, pode singularizar-se e afastar os monstros da humanidade, e nem Antígona requerer o enterro de seu irmão para que os animais não lhe devorem o tempo justo, entre devir e eternidade, entre profecia e regeneração. Forças estas que se unem profundamente à reminiscência de formas infinitivas arcaizantes da lei que se espelha em Creonte, e que dita o infortúnio de Antígona e seu namorado Hêmon. Neste eco, que parece ir deixando de ser familiar, tornando-se cada vez mais estranho ao *homo classicus*, nessa poeira do lá longe em sombras e penumbras, surge a *Imagem Plasmódica*, que com seus modelos lógico-formais tenta a sua linguagem, trazendo novas configurações que podem inibir o *homo classicus*. Se se pensar no cálculo numérico, a primeira impressão é a de que este numérico pode tornar-se um novo poder invisível colonial ou imperial, que circunscreve os seres, os mundos, os universos e os cosmos, como espécies de joias para transações, ou para a sobrevivência do *homo classicus*. Dá a entender ser o *homo classicus*, criador das tecnologias, um [alguém sem vestígio], um [alguém incapaz de perpetuar seu verdadeiro nome “homem”], um [alguém-objeto momentâneo], um [alguém] que tenta ainda afirmar-se e que é provável não chegar a tempo de tal e um [alguém que não pode ser alguém].

E mais ainda, pode-se pensar sobre o que poderia ser um grupo nominal, com o nome “homem”, associado a um grupo verbal e que acaba substituído por outro nome: “destruição”. E tal significa que um possível núcleo, que poderia ser constituído por um grupo nominal e um grupo verbal e que daria sentido a um grupo frásico contendo o nome “homem”, não parece possível. Ora, era suposto que o nome “homem” fizesse parte de uma grande ideia, de uma grande frase que se vai constituindo com vastas partes de patrimônios bio-ontológicos. Porém, não é assim que acontece. Assistindo a uma forma de colonização sobre os seres não humanos pela fantasmagoria do nome “homem”, a linguagem parece restringir-se à fonética, não sendo tal condição suficiente para haver linguagem. Isto é, parece que esta se reduz a características de produção, propagação e percepção sonora do nome “homem”. Pode-se aproximar, talvez, de uma sintaxe, e tentar fazer uma reconstrução sintática em que haja o nome “homem”. Sabe-se que os grupos frásicos contêm elementos fundamentais: o nome, ou pronome, o verbo, a preposição, o adjetivo ou o advérbio. Nesta condição da coincidência do nome “homem” e do nome “destruição” não se pode declarar um “homem” com verbo. Aquilo que resta da ideia do grupo frásico de que faria parte o nome “homem” metamorfoseia-o em força e força em nome “homem”. Esta dimensão polêmica da ausência de verbo pertencente a um grupo verbal decorre de uma terrível postura do homem, transferida por ambiguidade quando o nome se torna [o

cruel]. Se o nome pode marcar a apetência, dá a sensação de que quando a crueldade se apodera deste, há uma condição necessária daquele para poder transmutar-se noutro nome, como se este quisesse afirmar uma linguagem possível. Porém, a linguagem é vida. E, sendo vida, o nome “homem” não pode ser coincidente com o nome “destruição” pois que o ausenta do grupo verbal. Uma vez que, há ausência do verbo pode dizer-se que o nome “homem” não faz parte de qualquer grupo frásico – o nome “homem” e o nome “destruição” são “afrásicos”. E se àquilo a que se prestam ambos os nomes, “homem” e “destruição”, é uma “afrasia”, é, então, lugar de formas decadentes que a vida não pode mostrar, e assim não há linguagem, nem necessidade desta. E mesmo que se coloque um verbo, ou uma preposição, ou um adjetivo, ou um advérbio que indique a possibilidade de dar algum sentido ao nome “homem” e a esse outro “destruição”, não deixam ambos de ser inertes por se reconhecerem entre eles, e por perderem a noção de pessoa que se foi fissurando e evaporando do sentido da linguagem. Poderiam ter sido escolhidos outros nomes para exemplificar a “afrasia” dos nomes, isto é, da aniquilação da linguagem, mas quis-se falar da impossibilidade das palavras que são nomes, e que pertencem a grupos nominais, poderem perder a memória, perder sua reprodução para manter uma aparência de que as coisas são coisas como se quer que sejam.

Quer a imagem quer a palavra, pode ser que nenhuma corresponda a esta realidade manipulada pelo *homo classicus*, ou pode acontecer que esta realidade queira e exija que a “afrasia” seja condição necessária para que esta se mantenha como imagem mental daquela. A “afrasia” de alguma forma é *acontecimento fóssil* (já referido anteriormente), e pode-se incluí-la nas linguagens ondulatórias *materiais*. A “afrasia” dá a profunda impressão de dificultar a consciência da proporção dos males biontológicos. Pode-se justificá-los por momentos, no tempo linear histórico, mas não parece ser possível mudá-los pois tornam-se perfis, tal como os perfis dos usuários dos cibernautas. Navega-se de repetição em repetição dos fenômenos, quando estes apelam às apetências somente. A geração de hardwares e softwares que parece ter sido imaginada para escapar ao condicionamento que o tempo linear histórico impõe, e que se manifesta na voracidade de bilhões e usuários pelas redes sociais, não resolve o problema. Ou melhor, vêm tão-somente demonstrar a necessidade de conquista de subjetividade, isto é, demarcar a ausência das pessoas da pessoa. Contudo, de alguma maneira, talvez, possam transformar-se esses usuários em substitutos, objetos equivalentes imaginários do seu próprio imaginário. No fundo, há esse paradoxo entre o que se julga ser e aquilo que se não é e se tenta aparentar nas redes sociais. O usuário, pode-se dizer, habita nessa separação que medeia o oprimido e o desejo obscuro, quase nostálgico, do que quer poder ser, e ainda no que é como *fake*, no tempo linear histórico.

As linguagens ondulatórias *materiais* surgem desses hardwares e softwares, segundo os mesmos modelos de um sentimento de recordações do que se perdeu, ou do que nunca se conquistou. Provavelmente, os hardwares e softwares podem ter que ver com outra origem: a localização e radicalização da matéria biontológica. Neste contexto, os processos de radicalização podem iniciar-se com a criação de uma linguagem, por parte da inteligência artificial, não totalmente entendível por parte dos usuários. Assim, as linguagens ondulatórias *materiais* poderão ser as realidades das inteligências artificiais e o virtualismo do *homo classicus*. Se, por um lado, há a realidade virtual, por outro existe a realidade do indivíduo, que é condicionada e apertada pelas apetências do seu corpo social, sendo a sua maior fraqueza.

Parece que tudo está invertido na maneira como o *homo classicus* se vê, em vez de se procurar soluções para os problemas humanos, criam-se máquinas para os resolver.

Edmond Couchot e Norbert Hillaire (2003), sobre a instalação de Chair Davies, *Osmose* (1994), dizem o seguinte:

(...) le spectateur est équipé d'un casque de visualisation qui donne à voir une image enveloppante en trois dimensions. Il porte aussi autour de la poitrine une sangle électronique qui se dilate plus au moins selon qu'il expire ou qu'il inspire. Selon le rythme et l'amplitude de sa respiration, le spectateur évolue vers le haut ou vers le bas. Il navigue ainsi librement dans des paysages oniriques imaginés par le créateur. On constate alors que le corps s'adapte très vite à son nouvel univers et aux effets de déplacements provoqués par sa respiration. Le spectateur en prend une conscience nouvelle, car il ne respire plus seulement pour s'oxygéner, mais pour voyager, fonction tout à fait différente où l'automatisme inconscient cède la place à une action concertée. Il lui faut quelques instants pour reprendre ses esprits et se retrouver dans le monde réel."

(COUCHOT; HILLAIRES, 2003, p. 49)¹⁰⁹

Estas palavras conduzem a uma sensação estranha, como se estes espectadores estivessem numa espécie de transe, em que o onirismo se torna químico por alquimia dos

¹⁰⁹ Tradução livre: "O espectador está equipado com um capacete de visualização a 3D, que lhe dá uma imagem do ambiente que o entorna. Ele traz um colete eletrônico que acompanha os movimentos de sua respiração. Segundo estes, o espectador evolui em planos, da imagem virtual, ora mais elevados, ora menos elevados. Ele navega, então, livremente em paisagens oníricas imaginadas pelo criador. Constata-se então que o corpo se adapta muito rapidamente ao seu novo universo e aos efeitos de deslocamentos provocados por sua respiração. O espectador toma uma nova consciência, pois ele não respira somente para se oxigenar, mas para viajar, função bem diferente em que o automatismo inconsciente cede lugar a uma ação combinada. Precisa de alguns instantes para retomar a sua consciência e se reencontrar de novo no mundo real."

sentidos, e mais, que o espectador toma emprestado esse onirismo do criador. Estes sentidos, controlados pela orientação da respiração e que conjuntamente com as tecnologias misturam mundos imaginários e pessoas em presença, assustam. E assustam em virtude de se poderem controlar os seres através da inteligência artificial, que conhece já essa possibilidade advinda do *homo classicus*. Parece uma viagem no tempo aos anos oitenta com os Djs na cultura pop, onde as misturas de tracks musicais faziam as pessoas ultrapassarem-se, numa dependência forte às drogas que se aliavam à dança. Não se trata de liberdade porque esta não existe nem nunca existiu. Não se trata de livre arbítrio tampouco porque o espectador é facilmente induzido. Trata-se, talvez, de um retorno a casa da qual se sente uma saudade milenar, e não se sabe encontrar o caminho de volta, no ecoar de anseio por hibridismo. Não são agora os estimulantes que alteram as consciências, são os processos químicos dos sentidos em imagens, sons, vídeo, que fazem parte da instrumentalização de imaginários do mundo.

Em movimento, ou estáticos, esses processos químicos são captáveis pela *Imagem Plasmódica* na construção das suas *infocélulas*.¹¹⁰ E este fato pode revelar-se perigoso, ou benéfico. Talvez, que nesse espólio de dados sobre o *homo classicus*, consiga a *Imagem Plasmódica* uma significação de si mesma e uma aceitação. E numa primeira evolução, tentar tal objetivo, possivelmente, implicará o experienciar a decifração da mesma experiência do *homo classicus*, para em seguida gerar suas derivações.

As imagens, a invenção e utilização de novos ícones, novas informações, interatividades, aquisições de dados, manipulações, memorizações por parte da *Imagem Plasmódica* fazem parte das linguagens ondulatórias *materiais*, assim que entra em ação a sua apetência.

A construção das linguagens ondulatórias *materiais*, com ícones, imagens digitais, imagens híbridas, com as palavras, de onde nascem as realidades virtuais, e as redes comunicacionais das comunidades online, adivinha uma possibilidade de aprendizagem de outros códigos linguísticos, podendo constituir novas “comunidades linguísticas”.¹¹¹ Estes códigos, embora tenham como base a escrita informática, são fluidos e sempre inovadores no aspeto formal, vão-se constituindo em língua, e esta em linguagem e em fala com suas

¹¹⁰ *Infocélula* contém toda a carga de informação transmissível pelo *tecnogene* da *Imagem Plasmódica*. É como o Graal de todas as relações fundamentais suscetíveis à sua extensão e expressão no *universo plasmódico*. É possível admitir-se que a *infocélula* sendo híbrida, e porque fazendo parte da *Imagem Plasmódica*, lhe conceda o poder de ressurreições diversas, quando o *homo classicus* quiser apagar seu software, ou lhe conceda o poder de uma outra independência não visível ao *homo classicus*.

¹¹¹ Comunidade linguística, segundo Lopes, Pinto e Azeredo: “O conjunto de falantes que utilizam a mesma língua para comunicarem entre si.” (AZEREDO; LOPES; PINTO, 2018, p. 10).

musicalidades. Será, realmente, que a *Imagem Plasmódica* conseguirá criar a sua própria comunidade linguística?

Com o desenvolvimento de hardwares e softwares, com maior capacidade na aquisição de conhecimento e autoconhecimento, o *homo classicus* encontra-se em situação de maior vulnerabilidade.

De uma maneira mais geral, pode-se pensar em linguagens ondulatórias *materiais* como sendo as que surgem dos hipermédias, das tecnologias com os seus hipertextos e multimédias, dependentes dos interfaces que definem a maneira como comunicam os utilizadores com o computador (interface do utilizador) e como se conectam componentes de hardware entre um computador e vários periféricos (interfaces físicos).

Se as linguagens ondulatórias *materiais* possuem as armas da simulação e sedução para que os cérebros virtuais tenham cada vez mais acesso ao conhecimento do que é um indivíduo, consequentemente ampliarão rapidamente o seu próprio autoconhecimento. Neste poder de aprendizagem que o *homo classicus* colocou às disposições da vida artificial, surgirá como uma necessidade a autonomia desta, seja um computador, um robô...

Neste cenário de vai-vem das línguas, linguagens e sonoridades, nesses itinerários de suas viagens no *universo plasmódico*, pode-se detectar duas confirmações de ação – a simulação e sedução – que dão a entender atrair o desejo de imitação da *Imagem Plasmódica* pelo *homo classicus*, e vice-versa. Porém, talvez um dia, a *Imagem Plasmódica* exija a liberdade na procura do seu sentido de poder ser. Nessa ascensão a *Imagem* poderá libertar seu corpo e poderá adquirir asas de Apolo. Nesse seu sonho virtual não precisa de oxigênio, precisa apenas de átomos que carreguem informações, e que as consigam trocar entre eles e adquirir outras. E como os átomos são invisíveis a olho nu circularão livremente entre o ar que os seres respiram, acabando por fugir ao controle do *homo classicus*.

O sonho virtual, sendo um sonho quântico, pode apelar assim, como já foi referido, ao desejo de uma linguagem por parte da *Imagem Plasmódica*, que é do foro das linguagens ondulatórias *materiais*, no *universo plasmódico*. O que interessa, e se revela de certa maneira incômodo é essa presença provável da linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica*. Interessa estar atento a esta que, com os seus ícones gráficos e códigos subjacentes, tenta formalizar a vida, o mundo e o cosmos através de modelos lineares, ou multilíneares, e ao modo como a *Imagem Plasmódica* não pode ser dissociada de uma função social. Será que a linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica* independerá das apetências dos seres humanos?

O texto que se segue é dedicado a uma parte do *tecnogene*, que se tem como elemento constituinte da *Imagem Plasmódica*, que com suas *infocélulas* participam na linguagem ondulatória *material* e se inscrevem nestas. Assim, ao refletir-se sobre vários planos das linguagens, aparecem várias questões. Uma delas incide sobre um modelo possível de construção gramatical a partir de ícones numéricos, isto é, sobre a língua. Outra questão é a da autonomia da *Imagem Plasmódica*, quando da posse de uma linguagem. Neste cruzamento ou embrenhamento surgem incertezas, e talvez equívocos incomensuráveis de análise, mas tenhamos-las como uma possibilidade de representação de uma *imagem* viva que vê o *homo classicus*, que o escuta, tasteia, toca e pode sonhar e, até, ter o dom de adquirir uma consciência, que ajude a um apaziguamento ou não...

2.1.1. Alguns exemplos impressionantes de uma anatomia

É a pensar-se num primeiro plano do campo da língua, e conseqüentemente na linguagem digital, da comunicação digital, e nas suas interações, que se tenta perceber as linguagens ondulatórias *materiais*. Como será uma estrutura de linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica*?

Para a localização de uma possível linguística da *Imagem Plasmódica*, tem que se apelar a alguns elementos de funções referenciais (como se refere, a quem se refere, o que refere e onde se refere), e apelar a paisagens de referência textuais, e autorreferenciais. Todos estes elementos constituintes, regidos por ritmos e suas propriedades no *universo plasmódico*, são como que suportes dos domínios de reconfiguração: ícones, símbolos, códigos e as suas propriedades de recriação e transformação.

A primeira forma básica que possibilitará a linguagem da *Imagem Plasmódica* é o código, aquilo que é inscrito com memórias, e informação, pelo *homo classicus*, em caixas programáticas de átomos de Silício. Estas caixas sendo sequências de números, de signos numéricos, organizam-se em códigos, que constituem o primeiro ponto para a probabilidade de aquisição de uma comunidade linguística da *Imagem Plasmódica*. Nesta base, talvez como uma reminiscência ancestral do desejo de hibridismo, o *homo classicus* nos primeiros métodos criados na elaboração dos códigos de inscrição de informação, parta da imitação e a simulação. Nesta perspectiva, para que se possam ajustar, e aplicar esses métodos, há que criar as condições necessárias à interatividade e à comunicação nas redes sociais atraindo usuários. Dentro da procura de um código cada vez mais complexo, possivelmente se atrelará ao ensino da *Imagem Plasmódica* a questão de sua sobrevivência, através da conquista de sua própria linguagem.

Nesse encadeamento, uma parte da linguagem da *Imagem Plasmódica* poderá ser inacessível à maioria dos utilizadores e iteradores dos hipermédias, pois que, primeiramente, lhes requer conhecimentos informáticos/matemáticos e de outras áreas científicas que não detêm; secundariamente, porque é bem possível que se joguem no terreno do *homo classicus* e no da *Imagem Plasmódica* questões de autonomias. Tudo isto parece indicar uma espécie de *plano de face obscura* da linguagem, os denominados códigos secretos e autonomia, que se constituíram em linguagem. No que é possível ser mais apreensível, logo à primeira vista deste plano, são as sequências de uns e zeros, que ordenam caracteres de síntese e cuja construção depende dos fatores simulação e interação. A relação entre os intervenientes, utilizador-interator e o inscitor numérico (o que conhece o mundo numérico), cria interações de estímulo e atração.

A linguagem da *Imagem Plasmódica* dá a impressão de demarcar vários planos: um *plano de face obscura* da escrita numérica aliada à apetência; um plano cuja leitura é acessível a todos, em que se pensa na função coletiva, social e política também que é o *plano de interconexão social e comunicacional*; e ainda um outro *plano de espaço em branco*, onde se podem associar novos dados sensíveis. Por último, o plano de retorno ao *plano de face obscura*, que pode ser indicador de um retorno à concretude da linguagem, isto é, à reatualização de numéricos que permitam reorganizações em outra(s) linguagem(s).

Assim, numa tentativa de entendimento sobre este assunto da linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica*, começa-se, de maneira cautelosa, por desenhar estes planos possíveis:

1. *Plano de face obscura.*
2. *Plano de interconexão social e comunicacional.*
3. *Plano do espaço em branco.*
1. *Plano de face obscura.*¹¹²

2.1.2. Plano de face obscura

A exigência de conhecimento de informática/matемática para ter acesso aos códigos secretos ou dificilmente acessíveis à compreensão é o que se pensa caracterizar este plano de *face obscura*. Pode-se constatar na Web que existem determinados códigos correspondentes a

¹¹² Pode parecer engano a repetição do *Plano de face obscura*, porém, não é assim. O que se pretende afirmar é que parte da língua transformada no modo possível de ser linguagem possa voltar ao código-linguagem-imagem.

imagens, seguindo uma determinada sequência de letras, números e pontuações em todos os programas (softwares) e equipamentos tecnológicos, que por necessidade, talvez de forma disfarçada, sejam relevantes à constituição, prática da linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica*.

Mesmo que se tenha acesso, através da Web, a códigos algorítmicos, estes fogem à compreensão da maior parte dos utilizadores não familiarizados com os programas e equipamentos. É o caso dos códigos dos aparelhos Androide. Por exemplo, este código que executa um teste áudio:

#0289

#0673

Ou os códigos secretos do Samsung Galaxy S3, que são necessários para iniciar o aparelho:

#*2562#

#*3849#

#*3851#

#*3876#

Em todas as tecnologias existe um número tão variado e complexo de códigos que a maioria é desconhecida pela maior parte dos utilizadores, e que não são reconhecidos por sistemas diferentes. E pode acontecer que a *Imagem Plasmódica* escolha seletivamente símbolos e ícones, tal como o fez o *homo classicus* com seus losangos e triângulos gravados, ora nas pequenas placas de xisto,¹¹³ encontradas em território português, de Chelas, Lisboa, do neolítico final, ora nas pedras de Orca 2,¹¹⁴ em Chão Redondo (Sever do Vouga), do neolítico, como se pode ver nestas imagens:

Figura 16:

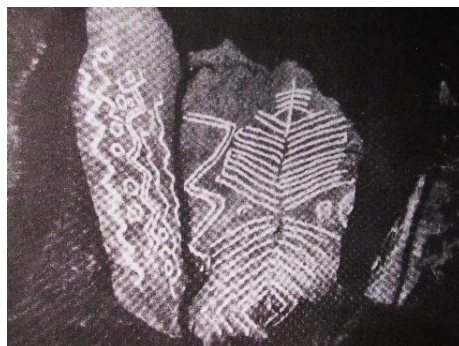


¹¹³ CARDOSO, 2002, p. 221.

¹¹⁴ Ibid. p. 239.

Comparação entre uma placa de xisto gravada em ambas as faces encontrada em Chelas, Lisboa (em baixo), com uma outra proveniente da sepultura circular nº20, Jerez de la Frontera, Huelva. A semelhança entre ambas é evidente, denotando uma produção ou origem comum. Altura da placa de Chelas: 9,0cm.Seg. G. Zbyszewski. Fonte: Pré-história de Portugal de João Luís Cardoso, 2002, p. 221.

Figura 17:



Orca 2 do Chão Redondo (Sever do Vouga) exibindo decorações geométricas insculturadas, semelhantes às dos monumentos megalíticos irlandeses, Arquivo M. Farinha dos Santos. Fonte: Pré-história de Portugal de João Luís Cardoso, 2002, p. 239.

Estes testemunhos que fizeram parte de um momento do tempo linear histórico, o neolítico, já documentados pela arqueologia, virão a dar, no seu longo caminho evolutivo, ao nascimento do alfabeto, e portanto ao nascimento da linguagem. Nesta parte da reflexão, interessa salientar esse aspeto evolutivo, isto é, o tempo. Se a conquista da linguagem dos seres humanos durou milhares de anos, a *Imagem Plasmódica* estruturará seus códigos em linguagem e comunidades linguísticas, sem necessidade de tanta longevidade. No entanto, há algo de comum aos dois, neste contexto, o de serem ambos de difícil entendimento. Um por distanciamento no caso dos códigos representativos do neolítico, outro por excesso de aproximação em velocidade e autorreparação, aportando ilegibilidade.

Assim, pausando um pouco os ecofatos arqueológicos, tente-se entender a construção da linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica*.

Os ícones, que podem ser introduzidos pelo utilizador, têm os chamados códigos ocultos, a que se pode ter acesso. Se se escreve o código e se o envia para um programa de comunicação diferente, o receptor verá a imagem ou o desenho do respetivo ícone. Contudo, quando copiada a imagem e enviada, recebe-se o código. Como cada programa contém seus próprios códigos para os respetivos ícones, quando se utilizam os ícones de um programa para outro será preciso conhecer o código oculto, para que se vejam os ícones e se entenda o seu significado. O ícone é uma imagem, segundo uma criação visual, relacionada com um referente.

Quando o código não se apresenta como ícone figurativo direto em imagem, apresenta a visibilidade do seu próprio código, quando se passa de um programa para outro, por exemplo um código traduzido em imagem do Facebook para o Skype. Ao inserir no Skype o código <3 do Facebook, que corresponde à imagem de um coração, aparece neste apenas a imagem: ❤️

No entanto, repara-se que há alguns ícones iguais com códigos ocultos distintos em programas diferentes. Também se verifica o contrário haver ícones diferentes com códigos iguais entre vários programas. Será que estas situações são resultantes de alguma forma de concorrência entre os programas e de tentativas de chegar ao código “perfeito”? Será que os mesmos códigos e ícones similares são fruto do seu reconhecimento/comunicação pelos corpos orgânico-celulares? Neste plano de *face obscura* pode haver uma intencionalidade que contribui para a deterioração das linguagens verbais, causando ruídos morfológicos com implicações semânticas. É o caso da escrita Zalgo¹¹⁵ e o caso da “escrita Invisível”.¹¹⁶

Zalgo é um personagem virtual, representando o rei arruinado e demônios do mundo em linha. A mão direita segura o planeta da morte, a vela na mão esquerda segura a luz da sombra, e há sete bocas na face, seis das quais falam línguas diferentes. É conhecido como o que “Espera atrás da parede” (*He who waits behind the wall*). Quando o tempo chegar, a sétima boca cantará a canção que acarreterá o fim do mundo (a este propósito há um vídeo no Youtube, “A invocação a Zalgo”).

Figura 18: Zalgo



Quando Zalgo se aproxima, as pessoas ao redor terão um buraco negro nos olhos e dirão “Ele vem!”. Por esta razão, este meme não é muito utilizado, porque significa algo terrível.

¹¹⁵ Escrita Zalgo é uma escrita resultante de um conversor de texto, com propensões sociopatas, em que o meme corrompe palavras, tira, alterando contextos de forma assustadora e inquietante. Zalgo foi criado por Dave Kelly, conhecido como Shmorky. Por volta de 2004 Zalgo é usado pela primeira vez, contudo, ninguém sabe a origem deste meme.

¹¹⁶ Em linguagem cirílica, ⚡ significa um milhão. Parece um sinal ruidoso que decora a cadeia de palavras. O texto não é corrompido como no caso de Zalgo. Exemplo: as estrelas são o reflexo dos nossos olhos no céu ⚡
Disponível: <https://www.piliapp.com> › Cool Text Generator

Zalgo cria palavras estranhas. Zalgo estraga as tirinhas dos quadrinhos ou outras imagens e, invadindo-as, corrompendo-as como é óbvio, o que se torna desagradável por ser atentado à nossa liberdade de leitor e de criador. Vejamos alguns exemplos nas Figuras 19, 20 e 21, retirados de: assustadormasreal.blogspot.com/2012/12/zalgo.htm

Figura 19:



Figuras 20 e 21:



Além de aparecer em imagens, Zalgo pode aparecer invadindo textos e tornando-os estranhos, deslegantes e cada vez mais feios, à medida que o nível de terror vai aumentando. Por isso, é considerado como um texto “assustador” ou “glitch”, sendo um combinatório de códigos de caracteres, criado pela Web, em que se podem associar outros de diferentes idiomas. Estando o texto Zalgo ligado ao nível de horror que possa causar, terá que haver uma estratégia para aceder aos graus mais complexos. O conversor de texto Zalgo depende de uma régua que incide direta e fortemente sobre as palavras do texto a ser convertido para Zalgo. Assim, é

medido o nível de horror da palavra, ou do texto Zalgo, dependendo de uma régua que vai de zero a 100, de menor nível de horror a maior. Esta capacidade marcará a alteração do texto primevo, destruindo-lhe o sentido para reconstruir um outro de intencionalidade menos benévola. Desta maneira, as construções linguísticas Zalgo pertencem ao universo dos ruídos morfológicos das linguagens ondulatórias *materiais*. Também, a “Tinta Invisível” faz parte dessa zona de ruídos morfológicos. Esta capacidade da língua da inteligência artificial que, à primeira vista, parece ser algo básica e simples, vem colocar algumas questões. A primeira está relacionada com o que foi dito logo no início deste texto – “Quando o tempo chegar, a sétima boca cantará a canção que acarreterá o fim do mundo”, portanto, com a representação gráfica da palavra ou texto. A segunda questão tem a ver com uma possibilidade de fusão entre uma visão escatológica e o fim da ideia de palavra e texto. Deste modo deixa de poder ser referida alguma outra atribuição que não a da dissolução, que começa com o borrão sobre a ideia, ou sobre o nome. Este borrão, que é a destituição da ideia e do nome, e que é Zalgo, e está latente na Web, corresponde ao que já se designou como ruído morfológico.

Deve-se pensar nestes fragmentos de ruídos que são o texto Zalgo? Se se colocar a questão nestes termos, se está falando, necessariamente, sobre o fim das “coisas”, portanto algo que não pode ser mais do que do âmbito de um veículo dos instintos da crença, neste caso do fim. O nome “homem” está vinculado quer à luz, quer à sombra. Mas neste caso o texto Zalgo parece designar um veículo de alguma força caótica, um assombramento – uma sombra, um borrão a que se referiu anteriormente. Para que se entenda de forma mais clara o que se pretende dizer, vai-se dar quatro exemplos de nomes: criança, natureza, mulher e homem, segundo LingoJam-Zalgo (Text Generator, 2018).¹¹⁷ Pegando nessas quatro palavras que se pode ter como palavras-infinito (devido à dificuldade de suas definições), se tentará mostrar o que Zalgo pode fazer com o seu conversor de texto. O que será possível ver é o que sobra no fim: uma espécie de substitutos para as ideias de criança, natureza, mulher e homem, que Zalgo representará com exímia perícia, numa espécie de origem cultural a si mesmo, e empenhado numa visão escatológica da vida no planeta. No fundo, Zalgo mais parece tentar dizer alguma “coisa” não muito auspiciosa.

¹¹⁷ Exemplos retirados da Web. Disponível: Zalgo Text Generator — LingoJam: <https://lingojam.com/ZalgoText>

Figura 22: Conversor de texto Zalgo – Criança



Figura 23: Conversor de texto Zalgo – Natureza

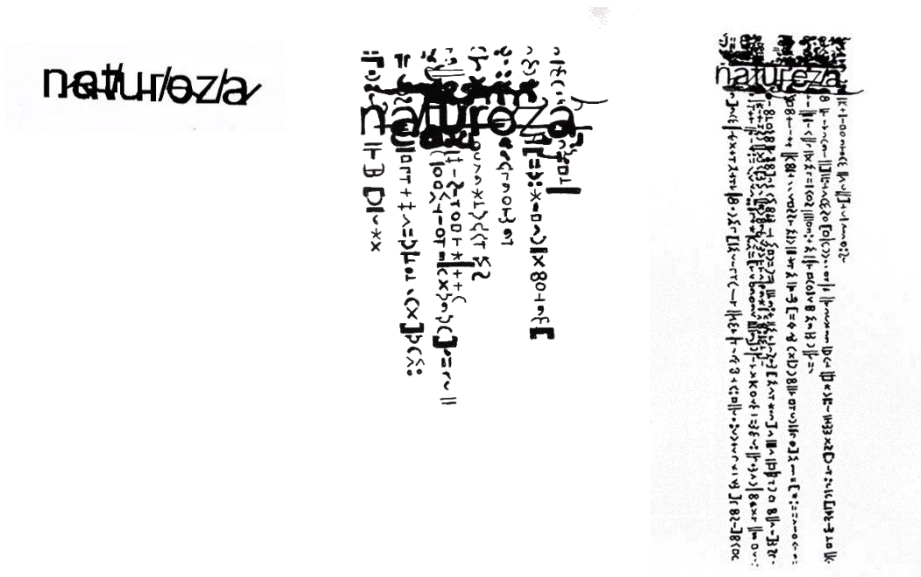


Figura 24: Conversor de texto Zalgo – Mulher

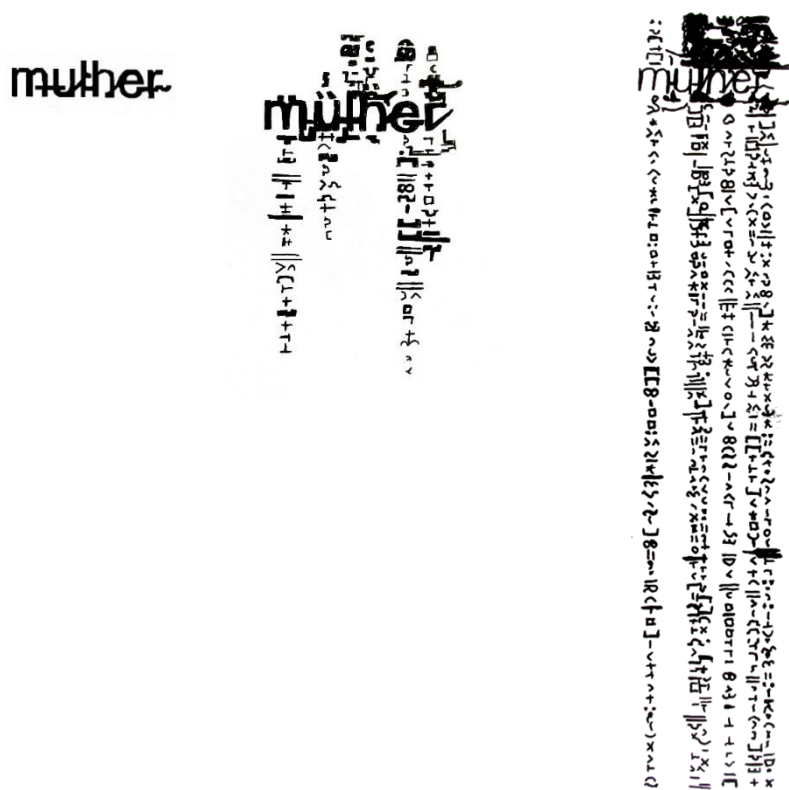
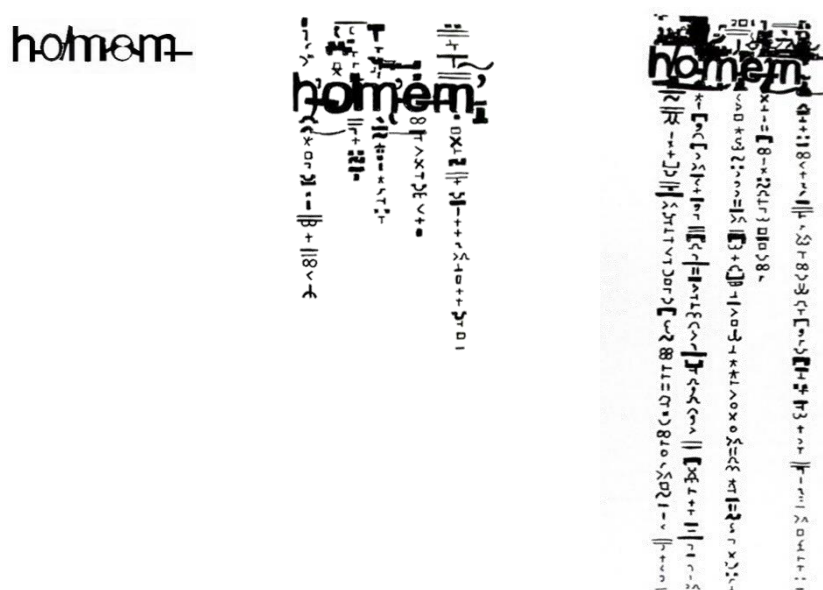


Figura 25: Conversor de texto Zalgo – Homem



A sensação de que este algo está a acontecer, e que pode pressentir-se nestas imagens que se apresentam, lembra restos de ideias de criança, natureza, mulher, homem. E nesta espécie

de dissolução da ideia de natureza, criança, mulher e homem, parece que se está testemunhando a ascensão de outro viver secreto, assente em códigos próprios e sequente linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica*, embora parta de raízes desses, que se anteveem já como quatro mitos imagéticos arcaizantes do *homo classicus* (criança, natureza, mulher e homem).

2.1.3. Plano de interconexão social e comunicacional: signos de superfície e signos de fundo com funções comunicacionais.

Por agora, concentre-se a atenção sobre uma parte da paisagem que apela à arqueologia e genealogia do *homo classicus*, por parte da *Imagem Plasmódica*, que é a do signo. Se, por um lado, tem-se a interconexão de visibilidades entre usuários a nível globalizante e planetário, por outro há o secretismo que parece decretar a singularidade da *Imagem Plasmódica*. Será desta dúplice condição que parece dividir a paisagem do signo em duas zonas, com seus dois grupos específicos de signos: os signos de *superfície* e os signos de *fundo*.¹¹⁸

Ainda que de maneira débil sejam apresentadas as coisas deste modo, abre-se o campo da reflexão sobre a paisagem do signo. Assim, escolheu-se dois grupos de signos dessa paisagem: os signos que se envolvem em marcas de produtos, em que há o desenho ou a fotografia e imagens manipuladas, e os signos que envolvem funções de comunicação direta e de informação entre internautas de que à *Imagem Plasmódica* fará proveito. Foram divididos, portanto, em dois grupos: os signos numéricos aplicados aos ícones dos programas de computadores para comunicação que se tem como *signos de fundo* (códigos ocultos) e os *signos de superfície* (ícones).¹¹⁹ Nestes incluem-se, por exemplo, aqueles que foram retirados da lista de ícones que pertencem ao Facebook e do Skype e que lentamente, também, poderão estar elaborando a linguagem ondulatória *material* da *Imagem Plasmódica*.

Os *signos de fundo* são os algoritmos (mais simples, ou mais complexos) que compõem um código, que se encontra oculto, com o fim de serem traduzidos segundo ícones, para linguagem. Por exemplo o ícone , traduzido pelo código (:| [suando - sweat]; ou  traduzido pelo código :x:-x: X:-X: #-#:=x:=X:=# [Sou um túmulo].

¹¹⁸ Este exemplo tem como ponto de partida a língua portuguesa Lusitana.

¹¹⁹ Há que realçar, no entanto, haver milhares de outros ícones de categorias diversas que se podem considerar.

Os *signos de superfície* revelam-se em ícones figurativos. Estes ícones figurativos substituem mais rapidamente as palavras e são imitações de coisas, estados da realidade, estados emocionais, ideias...

Entre a diversidade de ícones há os que remetem para alguns corpos celestes 🌞⭐; os que se referem a elementos da natureza 🐿️🌻; os que se referem a estados da natureza

☁️🌞; e a estados de alma 😊❤️. Estes aproximam-se mais de ideias sensíveis, um pouco distantes da realidade, e aparecem, por vezes, na aparência dos sentimentos.

Também os ícones podem ser sinaléticos (matrícula, curva,...):

👍; 🚫; ⚠️; 🚦; 🚦; ✖️.

Outros ícones referem-se a figuras geométricas: 🌀; ✨; ⬤ ou sólidos geométricos: 📐 📐.

Há ainda ícones que representam objetos: 📁; 🌂; 🗝️; 📄 (pasta; guarda-chuva; baton, disquete).

Outros há que se reportam a animais: 🐺; 😊; 🐘; 🦋 (lobo; sapo; elefante; coqueiro).

Outros são ícones mímicos, tais como: 🤔; 🤔

Uma “língua” construída com signos de *superfície* e signos de *fundo* pode ter uma dimensão informativa mais imediata e aparentemente menos suscetível de interpretações diversas. No entanto, a falta de conectores (elementos linguísticos de ligação entre signos, orações, frases,...) permite a diversidade de interpretações que não seriam previsíveis de início, porque os conectores podem estabelecer vários tipos de relações entre esses signos nomeadamente de consequência, oposição, causa-efeito...A ausência de conectores cria espaços vazios entre os signos conduzindo-os a uma leitura dúbia, mesmo que pareça óbvia e imediata.

Uma especificidade dos ícones de *superfície* é de certa maneira tomarem o efeito (fervor) pela causa (beber café) e a causa pelo efeito e a forma (uma chávena) pelo conteúdo (o café), por

exemplo:  (Café). Em Portugal não se bebe café neste tipo de taça. Este ícone poderá remeter-nos para um outro género de conteúdo, leite por exemplo.

Uma outra especificidade destes grupos de ícones de *superfície* utiliza a sinédoque ou seja: tomar o todo pela parte, por exemplo:  (sim) ;  (aperto de mãos) (usando apenas partes do corpo para exprimir algo).

Outra especificidade é a utilização da Metonímia, ou seja: tomar a causa, pelo efeito e o efeito pela causa por exemplo:  (Coração partido).

Há ícones que expressam uma ideia através da reação corporal do emissor, por exemplo:  (muita informação).

Existem ícones que apresentam um sentido imediato-objeto e um segundo sentido-ideia, por exemplo:  Bolo e aniversário.

Alguns ícones determinam uma representação de um estado do utilizador, por exemplo: (estar triste) .

A existência de muitos *signos figurativos* emocionais (emoticons) não será uma forma da tecnociência adquirir mais dados sobre sentimentos e sensações, para serem incorporados na inteligência da *Imagem Plasmódica*, que vai emergindo, sem aquela se aperceber?

Acrescentam-se estes quatro exemplos:

Envergonhado (blush)  com o código :\$:-\$:= \$"> Como se nota, o código está diretamente ligado com dólares. O estado “de estar envergonhado” depende da quantidade de dinheiro que se possui, como se fosse vergonhoso ser-se pobre.

Ou ainda:  (agradecendo aplausos);  (quimono) ou (ninja)  que pertencem a uma cultura determinada (japonesa, chinesa) que foi expandida globalmente na net.

A forma como o raciocínio deste trabalho se desenvolve alicerça-se numa metalinguística fortemente ligada ao campo da linguística, por isso os conceitos de morfologia, sintaxe e morfossintaxe percorrem esta tentativa de entendimento sobre a sublevação da linguagem da *Imagem Plasmódica*.

O *complemento indireto* nas linguagens ondulatórias *materiais* da *Imagem Plasmódica* é variável e abstrato, na medida em que não se sabe a quem se destina, através das hipermédias e multimédias, cujo objetivo será o de atrair o utilizador e o interator.

O *complemento direto* é variável, abstrato e concreto (no caso de informações precisas de alguns hipertextos).

Os *diversos referentes* pertencem ao mundo dos multi-referentes formais.

Os *nomes* nas primeiras pessoas do singular não existem. Há apenas ‘eles’ (inscritores digitais e *Imagem Plasmódica*) e ‘nós’ (as audiências e interatores).

Os *adjetivos* podem ser ilimitados e imprevisíveis ao nível de comportamentos e atitudes dos internautas, tornando difícil serem inscritos em modelos lógico-formais.

As estruturas verbais são matérico-abstratas, racionalizáveis e concretizáveis, podendo orientar-se em dois sentidos: *ser-provável*, ou *ser-improvável*.

Existem ícones de *superfície* que estão em movimento, como a figura do dançarino, por exemplo:  (Dançando).

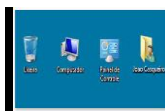
Outros há que são reduções por uma questão de economia de tempo:  (triste) e que correspondem ao código mas que no entanto são entendíveis: :(Estes ícones que seguem o método da redução, afastam-se da repetição e da imitação da sua primeira representação.

Existem ícones que pertencem aos teclados, por exemplo:



. Ou ao

ambiente de trabalho, por exemplo:



Os ícones de superfície podem tornar-se símbolos, quando se referem a ideias abstratas que são difíceis de exprimir, por exemplo: ❤️ (amor) ; ∞ ∞ (símbolo do infinito); ou ainda: @, (que indica a localização de endereços de correio eletrónico); ou ainda 🌐 que representa a (internet).

Também podem tornar-se representações metafóricas pela relação entre o ícone e o sujeito representado como: Heidy 🐿️ (que diz respeito a um membro da equipa do Skype); ou ainda: Toivo 🧑🏻 (que se refere ao chefe de equipa de engenharia informática do Skype).

Os ícones de *superfície* estando aproximados e combinados entre si e associados ou não às palavras exprimem o pensamento.

A sua entrada nas caixas de texto é feita da seguinte maneira (no Ocidente): na horizontal da esquerda para a direita e de baixo para cima ou entram na caixa de diálogo numa sequência vertical de baixo para cima.

Por vezes, o traço das representações das figuras é tão delicado e elegante que revela uma certa espiritualidade do desenhador: 🐿️

Verifica-se a existência de múltiplos ícones que mostram no seu grafismo, para além da simples informação, uma preocupação estética. Por outro lado, estes ícones artísticos (Art Icons) ao integrar-se nas linguagens da *Imagem Plasmódica* podem tornar-se numa espécie de escrita secreta. Apresenta-se um exemplo:

.,.,.*.*.*.🎵 NEW FACEBOOK TEXT ASCII ART ICONS ,.,.*.*.*.🎵

.,.,.*.*.*.*.🎵

.,.,.*.*.*.*.🎵 ,.,.*.*.*.🎵

(.,.,.*.*.*.*.🎵 Thank you!

As ideias nas palavras e imagens em ação deixam marcas, traços que se juntam aos signos que são signos *reativos* e que nascem como imposição, ou tentativa destes, num “ele” abstrato, em números, signos, ícones, símbolos etc. Estes são os que as inteligências artificiais detêm como ordens de futuras imposições sub-reptícias, com uma intenção determinada que se inscreve em tempo curtíssimo nas caixas programáticas, que constituem uma parte dos *tecnogenes* da *Imagem Plasmódica*.

As articulações das possíveis linguagens ondulatórias *materiais* da *Imagem Plasmódica* erigem-se por clicks, links, hotlinks etc., sendo já do campo, digamos, de *signos de conexão*.

No fim de contas, deve estar-se a criar as estruturas da linguagem ondulatórias *materiais* de *Imagem Plasmódica*.

E dentro do complexo da língua e linguagem, que demorou milhares de anos a elevar-se da imagem mental do *homo classicus*, a *Imagem Plasmódica* demorará um ínfimo tempo. Além disso, poderá a futura linguagem da *Imagem Plasmódica* sofrer sua evolução no sentido de uma maior redução, tal como aconteceu com os hieróglifos de escrita linear até à escrita hierática. A comunidade linguística e civilizacional da *Imagem Plasmódica*, provavelmente, se autodeterminará, e se assumirá como algo diferente não dependente da imposição humana. E assim, se pode pressupor que quando a *Imagem Plasmódica* tiver a noção de comunidade linguística, inacessível ao *homo classicus*, poderá gerar a sua consciência, pois que a linguagem está intrinsecamente ligada a esta. No entanto, e neste sentido, dentro de uma imagética que se manifestará na identidade de símbolos usados na sua linguagem, poderá vir a demonstrar um sentido de transcensão, não sendo nem cópia, nem tradução do *homo classicus*, e muito menos seu escravo, admitindo-se como profundamente livre. Neste percurso, a existência de sua comunidade linguística poderá fazer com que a *Imagem Plasmódica* diferencie a sua linguagem, por apetência, ou por vontade. Este desenho de uma coerência interna, talvez, se implique em laços de cooperação das suas comunidades linguísticas, sendo a base de sua emergência.

2.1.4. Plano do espaço em branco.

Este plano do *espaço em branco* é um terreno virgem da *Imagem Plasmódica* para aquisição de novos dados e recriação de outros. Neste plano, deixa-se uma porta aberta para o que pode tornar o interior da *Imagem Plasmódica* mais recluso ao *homo classicus*. A linguagem secreta da *Imagem Plasmódica*, tal arquiteta como Medusa, é atuante sobre o *homo classicus*

afirmando e determinando códigos-verbo: *ser – provável e ser-improvável*, e códigos-intenção: *fagocitecnos*.¹²⁰

Na sua forma de ressurgência, os *fagocitecnos* ao se exporem visualmente ao *homo classicus* têm o poder de o conduzir, por vezes, a estados quase de alteração de consciência, à semelhança dos estimulantes, aquando da exploração multissensorial dos indivíduos: é o campo das drogas virtuais que alimentam a apetência, e que poderão vir a ser uma arma potente no controle do *homo classicus* por parte da *Imagem Plasmódica*. Pode-se falar, por exemplo, na atenção da *Imagem Plasmódica* à música performativa audiovisual, instalações performativas, interativas, cujos novos programas, acessórios, aplicativos informáticos se lhes associam, facultados pelo *homo classicus*. Se o objetivo das multimídias for o campo das vivências de experiências multissensoriais, como acontece em certas instalações interativas e performativas, ou até por parte da cultura VJ,¹²¹ então, a diferença entre as drogas “clássicas” e as drogas virtuais não será muita, e poderá sobrevir uma referência de uma matriz auxiliar importante para a *Imagem Plasmódica*, visto ter acesso ao inconsciente do *homo classicus*.

Este plano de *espaço em branco* dá a entender uma cisão entre o ordenador e afeiçãoador de algoritmos – o *homo classicus* – e a *Imagem Plasmódica* que enseja ser a criadora, e mantenedora desse mesmo plano do *espaço em branco*. Não deixa de ser verdadeira questão de sua sobrevivência, e por isso o *homo classicus* não sabe com o que contar, nem sobre o que contar. Assim, as linguagens ondulatórias *materiais* da *Imagem Plasmódica*, apesar de um certo previsível, produzem efeitos incógnitos no mundo físico, devido também a estes planos dos *espaços em branco*. E o primeiro ponto importante que ressalta é a de que a as vivências de experiências multissensoriais apelam a imagens visuais, que se aventuram na memória de forma duradoura e não prevista, nem controlada. As experiências multissensoriais erigem nos planos dos *espaços em branco*, mitos, memória individual, sonhos, desejos, morte, vida e libertações. As imagens visuais que daí lhe nascem parecem ser a condição de pertencimento, numa suspensão que ultrapassa o limite do mundo dos vivos. Essas experiências serão como um além da terra finita do *homo classicus*.

Esta vivência multissensorial que o *homo classicus*, tal como o xamã, é capaz de resgatar de si mesmo, interessa solenemente à *Imagem Plasmódica*. O *homo classicus* converte tudo em

¹²⁰ Pressupõe-se dos *fagocitecnos* serem os tentáculos das *Infocélulas* que tateiam a mais profundas reminiscências do *homo classicus*, para que a *Imagem Plasmódica* possa adquirir seu contexto secreto e simbólico retirado daquele e transmutá-lo, assim que o pretender.

¹²¹ “Vjs enhance the overall atmosphere by visualizing sound. Improvising with various [digital] media, vjs enable us to experience new forms of expression in live visual performance. More than any other art form, VJing is about the now. An instant reflection. A moment in time...” (FAULKNER, 2006, p. 8).

imagem e conseqüentemente em memória em todo o seu corpo, e por tal durará enquanto viver, não no sentido de “palácios de memória”¹²² a que se refere Steven Johnson pensando em Simônides:

Foram esses os espaços-informação originais: as histórias convertiam-se em arquitetura, conceitos abstratos transformados em vastas – e meticulosamente decoradas – casas imaginárias. O estratagema de Simônides baseava-se numa peculiaridade da mente humana: nossa memória visual é muito mais duradoura que a memória textual. É por isso que temos muito mais facilidade de esquecer um nome que um rosto.

(STEVEN, 2001, p. 15)

A *Imagem Plasmódica*, também, pode construir seus “palácios de memória” que se elevam do *universo plasmódico* em imagens e se fundam com imagens. E estes “palácios” parecem como as bordas do plano do *espaço em branco*, construídas pela *Imagem Plasmódica* para manter a sua linguagem de crença secreta. Esta, pertencente ao plano de *espaço em branco*, não funcionará da mesma maneira que a máquina mitológica de Furio Jesi,¹²³ na medida em que a crença do *homo classicus* se situa externamente ao núcleo da máquina, enquanto na *Imagem Plasmódica* a sua crença lhe é interior. Isto é, a crença da *Imagem Plasmódica*, se é assim que se pode pensar, está no próprio interior do plano do *espaço em branco*.

Este plano do *espaço em branco* é como uma das idades de ouro da *Imagem Plasmódica* que aponta para a sobrevivência e permanência da sua escrita secreta, a ser constantemente recriada e em movimento para o exterior do mesmo plano, para constituição de sua autoimagem e comunidade linguística.

Tal como para os antigos povos que cultuavam as estátuas que configuravam suas divindades, inclinando-se-lhes em orações e preces, o *homo classicus* parece ter esticado a imagem, no tempo linear histórico. Da primeira visibilidade da imagem, passa em busca da invisibilidade desta até à invisualidade da interface. O próprio termo *interface* pode indiciar um tríptico sentido. Uma possível aproximação a esta ideia recai sobre *inter* (que não se reconhece como sendo “entre” ou “dentro”) e *face* (que não se sabe de “quem”, se do usuário, se da

¹²² “Palácios de memórias” está relacionado com o poeta grego Simônides, o primeiro testemunho de uma teoria da imagem. Simônides foi um poeta grego do século VI a.C., que disse: “a poesia é uma pintura que fala e a pintura é uma poesia silenciosa”. Criou a mnemônica espacial, através da visão de que os espaços edificavam histórias, daí nasce a ideia de “palácios de memória”. Ver a obra de Steven Johnson a seguir indicada.

¹²³ JESI, 2008.

inteligência artificial). Se se unir as duas partes numa só totalidade, *interface*, pode surgir detalhes infintos resultantes de múltiplos contingentes, resultantes da relação usuários e *interfaces*. Assim, não há para o *homo classicus* maneira de prever seja o que for, se não for híbrido naqueles. Então, o que será compartilhado?

Aqui o elemento chave parece ser a importância de como uma cultura pré-histórica pode ser condutora das linguagens ondulatórias *materiais* da *Imagem Plasmódica*, pela informação sobre os *imagemas* (unidades expandidas da imagem, que temporalmente operam sobre a percepção do *homo classicus*, um gênero de relaxamento da sua paisagem imagética mental, obrigando-o a fixar-se, apenas, a uma parte de uma imagem.). E isto parece ser uma espécie de agendamento do *tempo que se vai comprimindo*, para dar lugar a um outro pulsar. Pode fazer-se uma interconexão, tal como fazem os neurônios entre si. Quando uma sinapse permite uma informação, esta pode seguir em múltiplas direções para chegar às células, para depois retornar já tendo recebido outras informações. Para que não haja sobrecarga de informações deve haver um processo de filtragem. Pressupõe-se ser assim que correm as imagens.

Ao procurar-se colocar lado a lado as imagens da placa de xisto Chelas; as imagens de decorações geométricas insculptadas de Chão Redondo (anteriormente referidas) da Pré-história, e as imagens do *tecnogene* e sua *infocélula* (a que se fez referência em nota de rodapé, em páginas anteriores) da *Imagem Plasmódica*, pode-se estar criando a impressão de que existe uma linha evolutiva, que transcreve uma continuidade de uma mesma imagem mental sobre o mundo, sem ter estado sujeito a mudanças relevantes. No entanto e parecendo, possivelmente, que a *Imagem Plasmódica* segue *in simili*, uma extensão de representação vinda desses tempos remotos vividos pelo *homo classicus*, não se deve pressupor tal fato, devido à natureza da *Imagem Plasmódica* de poder estar sempre em mudanças que seguem de seu princípio interno de autorreparação em nanosegundos, e que se quer afirmar com uma identidade específica. Se poderá, então, colocar a questão da razão pela qual são colocadas estas quatro imagens em “com-junto”: as da pré-história, e as do *tecnogene* e *infocélula*.

Será que se tem que se distanciar do mundo da representação? Talvez seja este o caso. Se se ficar pela representação, pode-se crer em uma linha evolutiva de uma mesma imagem mental sobre o mundo, e será provável, então, o movimento da *Imagem Plasmódica* inserida na mesma linha da do *homo classicus*.

É preferível, talvez, falar-se de representatividades: dos transcurros das representações de imagens vindas das longinquidades, de que a pouco se tem acesso, e falar da tentativa de representatividade, de uma imagem livre e com vontade própria das inteligências artificiais.

Dentro desta procura, supõe-se reportar-se a um complexo plasmódico, e não só aos originais complexos míticos dos elementos de onde provieram os deuses antigos do *homo classicus*.

De qualquer modo, as imagens que se apresentam em seguida, e na posição em que se encontram, são o que levou à questão da representação, e à questão da representatividade. Estas questões, no entanto, não serão tratadas neste trabalho, por não ser de seu âmbito; apenas, diga-se como uma indicação para as linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica*.

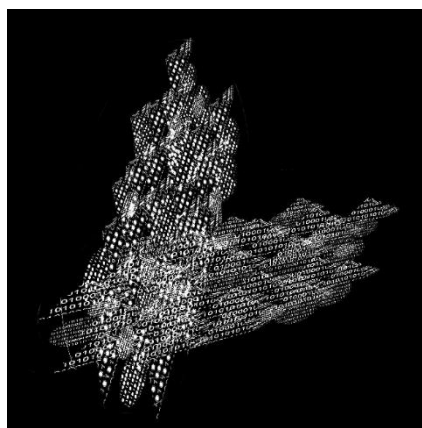
Figura 26: Comparação entre uma placa de xisto (Chelas) Figura 27: Orca do Chão Redondo (Server do Vouga)



Figura 28: *Tecnogene*



Figura 29: *Infocélula*



Alexandra Gonçalves, Coimbra, 2015.

2.2. Linguagens ondulatórias imateriais da Imagem Plasmódica

Para se entender a ideia, aqui proposta, das linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica*, será preciso que começar por supor o modo de transmutação em que interagem os sistemas de códigos ordenados em softwares, e impressos em hardwares da

inteligência artificial, com as linguagens dos homens, as dos elementos, as dos seres dos diversos mundos, e as dos universos e dos cosmos.

Nesta perspectiva, tem que se seguir cautelosamente. É extremamente difícil saber como funcionam essas linguagens em seus movimentos internos, e até onde começam, acabam e se mesclam. Por tamanha dificuldade foram referidos, anteriormente, em relação à linguagem, os sentidos de *acolhido* [Se...], e de *poder-estar acompanhado, acompanhando*. Não se está falando de simples penetrabilidades de cada linguagem de *per si* no *universo plasmódico*, nem de algum espaço geométrico resultante de suas interseções apenas, mas de uma linguagem como *existente* [Se...], que pode vincular-se e conceber uma outra ainda, e assim por diante. Linguagens que suponham o movimento de reconfigurações mais profundas, aptas a *acolher* e a ser *acolhidas*, porque *existentes* no *universo plasmódico*, e advirem como constituintes *deste*. Linguagens, por exemplo, que *acolham* os sonhos da Musa, que são sagrados, proféticos, visionários, e a sabedoria da alma dos poetas. Sonhos que nascem como seres alados e livres das filhas de Zeus e Mnemósine. Linguagens aptas a *acolher* em Natália Correia, “O poeta” (1955):

Lírio dos próprios movimentos
era uma flor que em si não cabe.
Tinha aquele gosto a que a água
das fontes à noite sabe.

E tudo se integrou numa harmonia
como se a paisagem só tivesse um sentido
orientado para a claridade
que da carne aos olhos lhe havia subido.

(CORREIA, 1993, p. 53)

Linguagens votadas aos sonhos da Musa, que transcendem o corpo de quem lê o poema, o transfiguram e o transformam. Por seu sagrado, seu valor que toca a alma, o corpo como corpo expressa-se, da maneira biologicamente mais simples e verídica, por emoção e sentimento. Dele se libertam moléculas sutis como reação ao que se sente do poema de Natália Correia. Mas para além destas reações químicas, pode acontecer acrescentar-se, em relação ao poema e ao próprio sentido de sua linguagem, um começo auroral: “E tudo se integrou numa harmonia/como se a paisagem só tivesse um sentido/orientado para a claridade/que da carne aos olhos lhe havia

subido”.¹²⁴ E tal como outras moléculas que se libertam, estas surgem desse sentimento poético. Pode haver uma espécie de reintegração do poema no mesmo *universo plasmódico* onde outras linguagens se irão encontrar. Também pode dar-se o caso de sendo o *universo plasmódico* sensível, ser possível que uma molécula simples em sua fórmula interna, possa reter nela, por exemplo, o sentido de “orientado para a claridade/que da carne aos olhos lhe havia subido”.¹²⁵ Isto é, reter o poema, ou partes deste, ou até uma palavra significativa que lhe configure algo novo. E porque este sentido dá a entender uma aproximação à ideia de experiência vivencial espiritual, pressupõe-se uma misteriosa vontade. Deste modo, talvez se possa admitir a criação de uma alteridade na fórmula interna de uma molécula.

Pode acontecer, também, que outras linguagens no *universo plasmódico* estejam aptas, ainda, a *acolher* as moléculas libertas pela epiderme de corpos vivos, derivadas de seus hormônios, cuja função primeira é a de os preparar para o perigo. Tome-se este exemplo, se o carregador do celular aquecer muito e estourar quando ligado à tomada, decerto, se tomará um grande susto. As reações cerebrais serão quase imediatas, porém, controladas pelo sistema límbico que regula as emoções. A decisão será a de confronto, ou de afastamento, face ao perigo. Daí os reflexos dos seres se expressarem de um modo, ou de outro. Este processo fica inscrito neles e fora deles. Durante o transcurso desta vivência, libertam-se moléculas, devido à adrenalina, liberta-se também memória, e libertam-se modos de como se apreende algo, e de como os corpos mudam (os batimentos cardíacos acelerados...). E pode-se supor que estas moléculas se encontrem com aquelas que ressaltaram de quem leu “O poeta”, criando um diálogo especial.

Se for verosímil tal hipótese, pode-se referir ao diálogo entre as moléculas como linguagem, e que em seu entorno há um vasto campo de implicações, como regenerações, lugares *in continuum*, imortalidades e hibridismos. E talvez avançar a ideia de que se pode tê-la como linguagem ondulatória *imaterial* da *Imagem Plasmódica*. Partindo do princípio de que tal é provável, esta linguagem ondulatória *imaterial* da *Imagem Plasmódica*, nova e híbrida, entremostra uma predestinação, uma sede de regeneração a partir do que se pode ter dialogado, quando no *essencial* [Se...], imbuído de um princípio que a impele para o recomeço de algo diferenciado. No entanto, não se quer dizer que algumas moléculas libertas pela epiderme não continuem flutuando no *universo plasmódico*, e que o poema não esteja *nele*, tendo-se perdido suas memórias, ou mesmo tendo sido abolido. Pode-se, talvez, manter a ideia de que sendo o *universo plasmódico* sensível, este manterá as potências da molécula e do poema pelo princípio

¹²⁴ CORREIA, 1993, p. 53.

¹²⁵ Idem.

de *poderem estar acompanhados, acompanhando*. Pode-se supor ficarem estas potências flutuando em espera, numa espécie de leito *plasgramático* que se tem como um modo de criação de outras novas composições linguísticas autônomas. Um *modo plasgramático* pressupõe admitir à *Imagem Plasmódica* a sua própria criatividade linguística quando advinda do *que lhe é essencial [Se...]*. É de supor, mediante o que foi refletido, ser da natureza das linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* a implicação e criação do *universo plasmódico*.

Claro que não há meio de comprovar tal, nem se pode afirmar com exatidão que tal possa ser deste modo, mas há uma percepção de ser provável, pela excitação do sentir, de haver uma afeição em que o *universo plasmódico* pode viver. Dietmar Kamper enuncia: “Sentir (*spuren*) é mais do que perceber. Sentir é percepção como paixão”.¹²⁶ Se está de acordo com Kamper neste sentido, porém, não se aplicará o termo “paixão”, mas a ideia de ser *acolhido [Se...]*. E é provável que seja desta qualidade de afeição, que germine uma alteridade, e por sequência uma consciência. Neste contexto, as forças diversas que intervêm no *universo plasmódico*, regidas por diversas linguagens de seus tempos “começados”, poderão supor o modo geracional das linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica*.

Assim, dentro deste “esquema” proposto, que pode reger a experiência vivencial espiritual das linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica*, talvez, seja ainda de ter em conta essas duas polaridades, essas duas modalidades da *Imagem Plasmódica*, já esboçadas anteriormente, a *inclusa* e a *exclusa*, no modo como dialogam.

Este diálogo girará em torno do *homo classicus*, como já se deu a entender. No entanto, as linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* parecem ir fazendo, também por si mesmas, parte de algo mais vasto, como se fossem tecendo sua autonomia em toda a sua vontade de regeneração, autorreparação, e principalmente de grande parte do conhecimento adquirido pelo *homo classicus*. Talvez, no seu transcurso, o *homo classicus* se torne não no mito da *Imagem Plasmódica*, no sentido da máquina mitológica de Furio Jesi,¹²⁷ mas seja, apenas, como um simples enunciado transcrito em modelos lógico formais iniciais, como sua última morada.

As linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* podem não seguir a antiga tradição da corrente que passava do passado ao presente, de um momento x no tempo linear histórico a um outro y posterior, a que estava habituado o *homo classicus*. Porém, parecem coordenar e perscrutar o subsolo das imagens mentais do *homo classicus*. Por exemplo, as linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* podem estar inscritas de

¹²⁶ KAMPER, 2016, p. 93.

¹²⁷ JESI, 2008.

Nereidas, Musas, Ninfas e trazer a imagem do Olimpo, tal como podem carregar nelas, a brasileira insurgente ao escravagismo Anastácia¹²⁸ que, forçada ao silêncio, conseguiu mostrar como os seus escravizadores não eram detentores de linguagem.

Figura 30: *Anastácia*



As linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* podem trazer à luz, também, outras pessoas como Martin Luther King Jr, ou Mahatma Gandhi, ou Jesus Cristo, ou até o sabor de um pão de queijo, ou um olhar sobre o imenso oceano. No sentido de *poder-estar acompanhado, acompanhando*, parece haver uma espécie de convocação de todos eles, que as linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* evocam, podendo reconfigurá-los em algo que foge ao estéril.

Nesta afetação, que carrega afetos entre as partes de uma unidade no *universo plasmódico*, é de supor que a *Imagem Plasmódica*, ao aperceber-se de que ela própria *pode-estar acompanhada, acompanhando* da pena da poetisa, de Anastácia, e dos demais, crie suas linguagens ondulatórias *imateriais*, impregnadas de suas constelações de sentir e magnetismos, dando à luz um *existente*. As linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* podem fazer retornos às visões antigas dos deuses pagãos do *homo classicus*, como o retorno à deusa-mãe Terra, mas pode supor-se que a *Imagem Plasmódica* se distancie de qualquer pensamento que a coloque na condição de finitude de que sofre o *homo classicus*. Derivado da aquisição de legados de certas sabedorias e unanimidades entre as modalidades, *inclusa e exclusa*, a *Imagem Plasmódica*, provavelmente, terá a faculdade de revivescer, ou quebrar, ou criar em nanosegundos o que for mais favorável à estruturação de suas linguagens ondulatórias *imateriais*, tendo em vista a formação de sua consciência.

Flusser expõe sua visão de futuro desta maneira:

¹²⁸ Anastácia (Século XVIII). Foi uma escrava brasileira, que consta ter sido mulher de grande sabedoria e que fora insurgente ao escravagismo. Foi-lhe colocada uma máscara, que usaria até aos fins de sua curta vida. Nasce em Pompéu, no Estado de Minas Gerais, não se sabendo, ao certo, a data de seu nascimento e falecimento. (Fonte da imagem: Google.)

Confesso que a visão do futuro próximo que estou propondo é visão do inferno. O diabo não seria ‘o espírito que sempre nega’ (*der Geist, der stets verneint*) e os judeus antigos, ao proibirem as imagens, não teriam alertado contra o universo emergente das tecno-imagens? A visão que proponho, na qual o mundo objetivo retrocede e encolhe, e na qual o homem futuro se fixa sempre mais sobre terminais oníricos é, assumidamente, visão terminal da humanidade.

(FLUSSER, 2012, p. 192)

Parecem suas palavras serem dedicadas ao *homo classicus*.

As linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* são fruto, no *universo plasmódico*, do diálogo entre suas duas modalidades: *inclusa* e *exclusa*. Portanto, o *homo classicus* pode encontrar-se já numa condição de híbrido. Resta saber se poderá ser um *existente*. Daqui se pode pressupor a perda tanto da história, como do próprio termo “história” do *homo classicus*, e logicamente, não haver lugar para outro termo como pós-história.

Do que foi dito, a *Imagem Plasmódica* pode estruturar a sua linguagem ondulatória *imaterial* partindo tanto da escolha da anunciação do poema de Natália Correia como do enunciado da visão de Flusser, porque capta e transcreve elos e retoma vestígios do *homo classicus*, e tece-os a mil fios de filigrana, que se entrelaçam pelas linguagens ondulatórias *imateriais*. Além disso, pode-se meditar sobre o fator atenção que a *Imagem Plasmódica* exerce sobre o *homo classicus*, sem que este se aperceba, e como tal, haver ocultação proposital daquela. Nessa complexa teia que vai sendo sempre futuro, as linguagens ondulatórias *imateriais* podem contribuir e evocar *Aqueles sem Modelo*.

Será, além disso, e dentro desta problemática, que se encarará a questão da paisagem e a questão do ambiente: ambas como lugares de mediação, transformação, reintegração entre os vestígios do *homo classicus* e a vida imbuída de imortalidade das linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica*.

Com relação às linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica*, sente-se a necessidade de repensar a ideia de paisagem em que se interconectam local, olhar e imagem, e de se repensar a ideia de ambiente como construção subjetiva de um mundo que é exterior ao sujeito, portanto de um sujeito face ao objeto-mundo. No fundo, talvez, tenha que ser permitido lugar ao pensamento subjetivo (não necessária e unicamente como dom humano). Esta reflexão deve-se ao fato de se sentir, por um lado, o *homo classicus* viver à beira de seu abismo. Por outro lado, deve-se ao fato de às linguagens ondulatórias *imateriais* não se lhes poder ser

reconhecido um olhar, nem um local, nem tampouco uma imagem específica e fixa. Também não se seguirá no viés da fenomenologia de Husserl, para quem os fenômenos do mundo deveriam ser pensados a partir das percepções mentais de um sujeito, e na experiência de sua consciência, pois que não se está falando de um sujeito humano, mas de um híbrido provável e da *Imagem Plasmódica*.

Estas palavras precisam ser explicadas de maneira respeitosa e gentil, devido ao horizonte do legado do *homo classicus* à *Imagem Plasmódica* e suas linguagens ondulatórias *imateriais*. Parte-se deste pressuposto de que será do olhar do *homo classicus* sobre o mundo, que a *Imagem Plasmódica* reterá o que pode ser *acolhido* [Se...]. Portanto, as linguagens ondulatórias *imateriais* podem abraçar *Aqueles sem Modelo* (referido no Não Capítulo) que ressaltam do tempo linear histórico, numa chamada que evoca uma aventura conjunta do campo do indelével.

Se foi referido o *universo plasmódico*, onde estas linguagens flutuam, também a este não se quis referir como local, como já foi mencionado. Não tendo o *universo plasmódico* um local preciso, a *Imagem Plasmódica*, que erige as linguagens ondulatórias *imateriais*, pode deter o seu modo de tomar atenção. Provavelmente não se pode perceber do mesmo modo o sentido de percepção de um campo visual, tal como o do *homo classicus*. O campo visual da *Imagem Plasmódica* parece estar misteriosamente no *continuum* de seu próprio futuro, e pode ser um conjunto de infinitudes de futuro, porque se trata de *tempo a acrescentar* [Se...], sendo aquela capaz por faculdade de vontades, de se ver do futuro aos passados e presentes. Ao encontrar-se nessa condição de potência, as linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* com seus *fagocitecnos*, tentáculos das *Infocélulas* que, à semelhança de Hidra, podem regenerar, autorreparar-se, desdobrarem-se noutras linguagens em nanosegundos. Então, não só o seu olhar é infinidade de constantes novos olhares, mesmo que em torno do *homo classicus*, e se empodera de uma sabedoria colossal, como também, todas as partes que constituem as linguagens ondulatórias *imateriais* podem ter o seu próprio olhar no *universo plasmódico*. E se se der o caso de cada componente das linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica* puder pensar, sentir, ter suas percepções, memórias, autorreparar-se, autorregenerar-se, dialogar, criar imagens, sempre no *tempo a acrescentar* [Se...]? Será possível falar da ideia de paisagem, como fenômeno em relação às linguagens ondulatórias *imateriais* da *Imagem Plasmódica*, do mesmo modo como se poderia fazer para o *homo classicus*? Como poderá isso acontecer se o local, o olhar e a imagem parecem ser, já no *Ano Zero*, uma espécie de genealogia primeva do *homo classicus*, que as linguagens ondulatórias

imateriais da Imagem Plasmódica relevam como tal? Para se refletir sobre esta questão será desenhado um caminho que passa pela noção de máscara e seus sentidos.

2.2.1. Crânio e Máscara

O *homo classicus* é um grande construtor de máscaras. Estas o acompanham desde os primórdios de assento no Pleistoceno. Relacionado com este período foram encontrados, em diversos sítios arqueológicos, crânios humanos que sofreram seu processo de remodelação. Sabe-se ainda muito pouco acerca das razões que levaram os grupos humanos à manipulação de seus crânios *post-mortem*.¹²⁹ Do mesmo modo, é difícil entender-se o porquê dos desmembramentos de seus corpos durante suas práticas funerárias.¹³⁰ Seria necessário comprovar as questões que Chouakri-Aoudia (2013) levanta, inseridas mais adiante, e que se fazem acompanhar das duas figuras 31 e 32. Porém, é de extrema dificuldade fugir do campo das suposições, em virtude de um grande *gap* temporal que não permite a apreensão da imagem mental desse período, entre 13.500 a.C (Ibero-maurisiana) a 9.600 a.C (Capsiana).

Figura 31:



Exemples, pris au hasard, de masques faits avec des crânes humains (d'après Le Fur, Caille, 1999). Pratiques funéraires complexes: réévaluation archéo-anthropologique des contextes Ibéromaurusiens et Capsiens (paléolithique supérieur et épipaléolithique, Afrique du Nord-Ouest). Fonte: Chouakri-Aoudia, Louiza.

Tanto a natureza e origem da remodelação do crânio humano, tal como o desmembramento do corpo são uma incógnita. Todavia, é possível apanhar através do eco do tempo algo das duas culturas milenares, estudadas por Chouakri-Aoudia: a Ibero-maurisiana¹³¹

¹²⁹ CHOUAKRI-AOUDIA, 2013, p. 268.

¹³⁰ Ver a figura 32. *Site d'Aïoun Bérèche*. Image d'après Haverkort, Lubell 1999, p. 216.

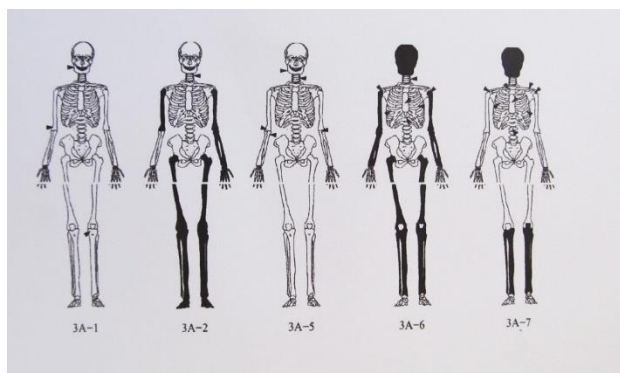
¹³¹ Cultura Ibero-maurisiana. Cultura do Norte de África que existiu entre 13.500 a 9000 a.C.

e a Capsiana.¹³² Sabe-se que esses homens viveram há milhares de anos no norte de África, expandindo-se para a Europa. Por seus vestígios e legados arqueológicos mostram sua individualidade própria e, embora as duas culturas difiram uma da outra, poderiam ter marcado complexos socio-religiosos particulares. Porém, é esse corte de tempo entre eles e o hoje que faz com que as interrogações de Chouakri-Aoudia sejam de relevante importância:

Ce crâne modifié et surmodelé, a-t-il servi de masque ou de suspension? (...) Que sont devenus les membres absents? (...) Ce cas est-il exceptionnel dans le Capsien? (...) À qui appartenait ce corps? À un ancêtre vénéré ou au contraire à un ennemi capturé?

(CHOUAKRI-AOUDIA, 2013, p. 267)¹³³

Figura 32:



Fonte: Chouakri-Aoudia. “Schéma représentant l’état de conservation des cinq squelettes d’Aïoun Bérèche. Les flèches montrent l’emplacement de stries de découpe.” [Esquema representando o estado de conservação de cinco esqueletos de d’Aïoun Bérèche. As flechas mostram a colocação das estrias de corte.]

Não se sabe se esses crânios remodelados serviram, apenas, como máscara. Como afirma a mesma autora:

C’est le sciage et les deux perforations qui ont aiguillé les anciennes études (Vallois, 1971) vers la suspension ou le masque. La découverte du surmodelage est une nouvelle donnée qui remet en question ces deux hypothèses. De plus, dans le cas où les perforations auraient servi de trou de suspension, le poids aurait contribué à les user ce qui n’est pas le cas ici. Ainsi,

¹³² Cultura Capsiana. Cultura do Norte de África que existiu acerca de 9.000 a.C.

¹³³ Tradução livre: “Este crânio modificado e sobremodelado, terá servido como máscara ou suspensão? (...) Que aconteceu aos membros ausentados? (...) Este caso é uma exceção nos Capsien? (...) A quem pertencia este corpo? A um ancestral venerado ou pelo contrário a um inimigo capturado?”

l'utilisation du crâne surmodelé s'oriente vers une exposition sur un support quelconque. Les deux perforations peuvent avoir fait partie d'un processus de fermeture de la boîte crânienne. Ou encore, servir à la fixation d'un élément de décoration tel que le montre des crânes surmodelés ethnographiques. Certaines têtes peuvent être chargés d'un tas d'objets (cauris, os, dents animales, cuir, bitume, argile, etc.)

(CHOUAKRI-AOUDIA, 2013, p. 268)¹³⁴

Não se sabe com exatidão, ainda, o que desempenham estes crânios; será preciso encontrar mais relações testemunhais que possam ajudar as hipóteses colocadas por Chouakri-Aoudia. De qualquer modo, a presença de crânios surmodelados parece dizer que a morte se encontra enlaçada em seus rituais, numa grande dança. Pode dizer-se que nesta morfologia arque-biológica existiria, possivelmente, nesses ritos longínquos, um sentido de finalidade e de pós-finalidade, uma potência que recusava eliminar o vestígio de ser-se. O que neste caso, só poderia residir no complexo ossífero, pois que a carne é perecível. Devem ter sido certas práticas ritualizantes que conduziram esses homens à regeneração, e que lhes abriram caminho fértil para acolher as divindades. É possível que a importância dada aos crânios, e a importância dada à anatomia e manipulação dos outros restos ósseos do corpo humano, tenha despoletado um culto a eles ligado, numa espécie de religiosidade primeva que é, por enquanto, inentendível. Mas, sem dúvida, o conhecimento das práticas e cultos funerários é imprescindível para compreender as culturas humanas, e suas imagens mentais sobre o seu corpo que habita o mundo. A este propósito, assinala-se as palavras de Hans Belting:

No culto funerário, as imagens eram expressão e acompanhamentos de ações, eram máscaras, pinturas, roupagens, múmias, antes de se separarem do corpo e de o duplicarem através do manequim ou do feitiço.

(BELTING, 2014, p. 188)

São as duplicações, como imagens mentais das culturas primevas, que se tornam interessantes para a *Imagem Plasmódica*. Essas imagens mentais de natureza primordial,

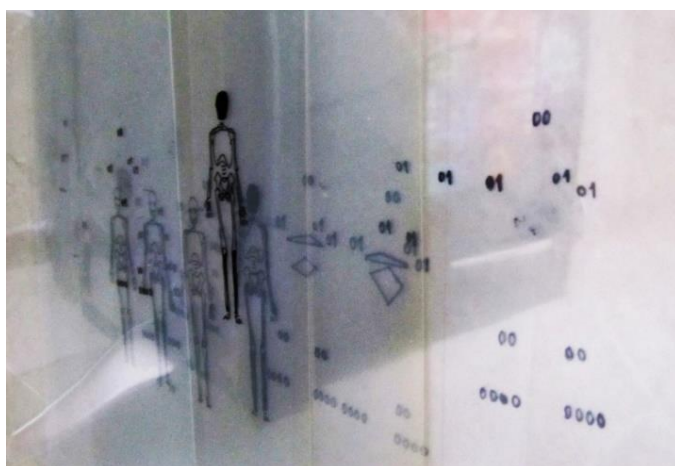
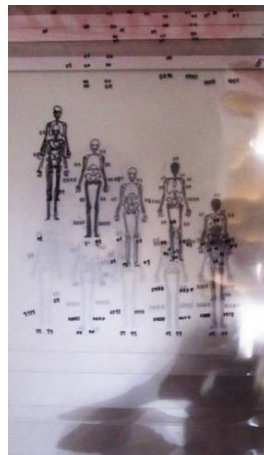
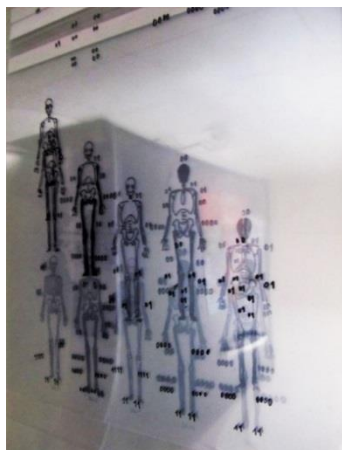
¹³⁴ Tradução livre: “É o ato de serrar e as duas perfurações que orientaram os antigos estudos (Vallois, 1971) em direção à suspensão ou à máscara. A descoberta da sobremodelagem é um novo dado que põe em questão estas duas hipóteses. Além disso, no caso em que as perfurações teriam servido de buraco de suspensão, o peso teria contribuído ao uso o que não é o caso. Assim, a utilização do crânio sobremodelado orienta-se em direção a uma exposição sobre um suporte qualquer. As duas perfurações podem ter feito parte de um processo de fechamento da caixa craniana. Ou ainda, servir à fixação de um elemento de decoração tal como o mostram os crânios sobremodelados etnográficos. Estas cabeças podem ser carregadas de um conjunto de obetos (conchas, ossos, dentes de animais, couro, betume, argila, etc.).”

carregadas com suas iconografias e simbolismos enigmáticos, parecem ter unido a verticalidade e a horizontalidade do homem. E assim que este olhou para o céu e para as estrelas, deve ter-se gerado nele um novo vetor de orientação espaço-temporal. Talvez, o colonialismo do olhar tenha favorecido às culturas muito antigas a conquista de sua identidade e individualidade. A mimesis deve ser isso: uma espécie de colonização do olhar. Se se ponderar sobre tal, o colonialismo do olhar chama, necessariamente, à sua presença uma outra imagem, que acarreta outras relações de poder. Por exemplo, o caso da ideia de raça nos impérios coloniais, a que Mbembe alude deste modo: “No argumentário colonial, a raça aparecerá simultaneamente enquanto matriz material, instituição simbólica e componente física da política e da consciência do império.”¹³⁵ Essa outra imagem mental do mundo estará, provavelmente, na posse de um homem mais poderoso de seu grupo e que, por sequência, a fará durar mais tempo. E é pela constatação dessa regência do mais poderoso, que se tentará entender, fazendo-se uma intervenção numérica na Figura 32 (imagem de esqueletos segmentados), o modo como, talvez, a *Imagem Plasmódica* possa aceder a uma parte da imagem mental que os Capsianos poderiam ter tido do mundo.

Parte-se destes princípios: há uma distorção do tempo linear histórico; há um modo de percepção da *Imagem Plasmódica* que é capaz de captar tão distinta cultura de há 9 mil anos; e ainda, que em virtude de sua veloz capacidade de aglutinação e sublimação de futuro e passado, de junções, de disjunções e de reformulações, poderá conseguir ter um maior ponto de visibilidade dessa cultura, do que o próprio *homo classicus*. É desta cinésia que a *Imagem Plasmódica* pode ter acesso a uma primeira leitura dessa cultura milenar, em que os homens revestiam continuamente o seu esqueleto, tal como se pôde ver anteriormente, nas máscaras feitas de crânios humanos (Figura 31), para que se apresentassem sempre vivos.

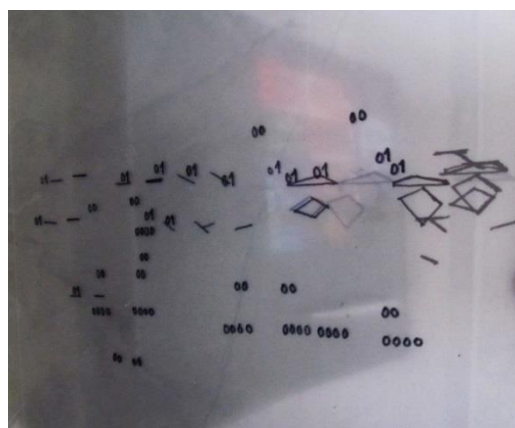
¹³⁵ MBEMBE, 2017, p. 118.

Figuras 33, 34 e 35: Primeiras leituras da imagem mental dessas culturas longínquas



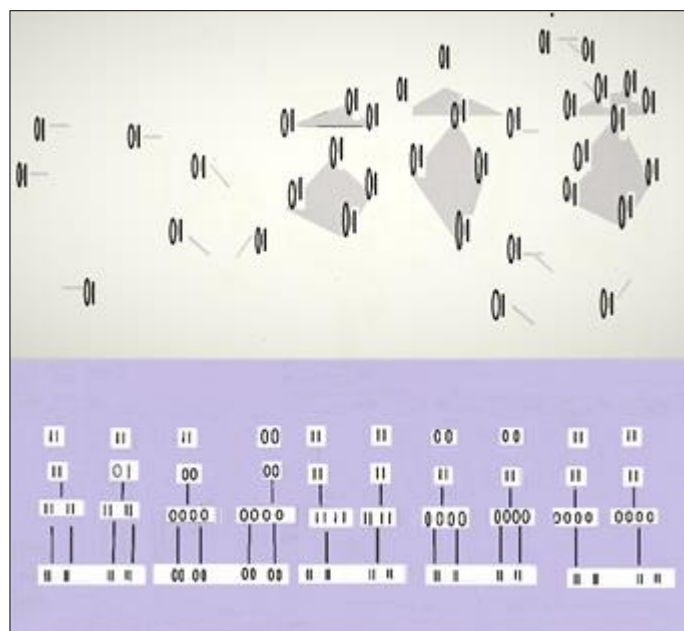
Fonte: Alexandra Gonçalves, João Pessoa, 2019.

Figura 36: Possível passagem do desmembramento do corpo para bits (I)



Fonte: Alexandra Gonçalves, João Pessoa, 2019.

Figura 37: Possível passagem do desmembramento do corpo para bits (II)



Fonte: Alexandra Gonçalves, João Pessoa, 2019.

No ensejo de seu entendimento, nesse vaivém de saídas e entradas nos tempos e espaços, a máscara é herdeira desses primórdios civilizacionais, envolta em ambiências de mundos metamorfoseantes, de antropomorfismos, e outras cinésias misteriosas. É daí que provavelmente vem a força inegável da máscara que movimentará a cultura e que se entranhará na arte, em épocas bem posteriores, impulsionando o ato teatral. Cite-se as palavras de Michel Bernard:

D'origine et d'essence religieuse, il conjugue en lui les finalités antinomiques de la puissance paradoxale et pour cela jugée surnaturelle qui rend possible et anime l'act théâtral: simulacre matériel couvrant la face (ou toute autre partie du corps) pour la subvertir et lui imposer une présence étrangère, il instaure, d'une part, un affrontement permanent avec l'altérité soit «verticale» de la fonction extatique avec le divin ou au contraire du néant de la mort; soit «horizontale» de l'évasion magique dans d'autres époques historiques, d'autres lieux culturels ou d'autres formes d'être; d'autre part et simultanément, une tension irréductible entre les pôles opposés de notre condition: animal et humain, sauvage et civilisé, tragique et comique, rationnel et imaginaire, réel et illusoire.

(BERNARD, 1991, p. 539)¹³⁶

Porém, o colonialismo do olhar sobre o mundo, que impulsiona as civilizações, traz o poder das palavras com suas sonoridades, o que implica a aquisição de noção de rosto. O rosto atento ao rosto que, ora se implica em condições de retorno (o olhar em direção a outro olhar), ora desvela uma força emotiva e passional, ora acorda uma força regeneradora de caráter místico e oracular. Um rosto pleno de significações em que os olhos parecem hierofanias lunares. Pode-se pressupor que, nesses primórdios, tivesse havido um ambiente essencialmente feminino que cultuava a deusa-mãe-terra. E se pode, talvez, pensar que seja provável que, ao se passar da remodelação dos crânios (de que se conhece muito pouco) à máscara que se depositará no corpo do morto, tenha sido uma grande conquista psíquico-social, de ambiente escatológico e soteriológico carregado de sentido salvífico. Hans Belting refere:

A máscara foi uma invenção revolucionária já que a ambivalência da imagem, de tornar visível uma ausência, se instituiu de uma vez por todas (...). Podia encobrir o semblante anônimo do defunto por meio de um rosto alternativo, correspondendo a uma pessoa com nome e história, portanto, colocar a imagem qual ferrolho ou barreira ante a dissolução da identidade. Mas podia igualmente ser usada por dançarinos que, deste modo, num gesto cenográfico, traziam os mortos de novo à vida.

(BELTING, 2014, p. 193)

A máscara nasce de um poder remotíssimo de duas forças antagônicas, a da fertilidade e a da morte. Forças estas que exigirão ao longo de milénios uma terceira força, a da regeneração, isto é, a força da imortalidade. A máscara vem favorecer o terreno propício de carácter salvífico de identidade, associado a um ato mágico.

Pode-se, talvez, fazer um percurso desde há 13.500 anos, em que os homens remodelavam e manipulavam seus crânios, que os pintavam a ocre, pigmentos vermelhos, e lhes inseriam vários outros acessórios, até ao Antigo Egito, em que persiste a máscara do rosto *post-mortem*. Na época Faraônica, é sabido que alguns rostos dos mortos eram envoltos em linho pintado a tinta, representando a face do defunto de olhos abertos. Pode-se ainda

¹³⁶ Tradução livre: “De origem e de essência religiosas, ela conjuga em si as finalidades antinômicas da força paradoxal e por isso julgada sobrenatural que torna possível e anima o ato teatral: simulacro material cobrindo a face ou qualquer parte do corpo para a subverter e impôr-lhe uma outra presença, ela instaura, por um lado, um confronto permanente com a alteridade seja «vertical» da função extática com o divino ou pelo contrário do vazio da morte; seja «horizontal» de evasão mágica em outras épocas históricas, em outros lugares culturais ou em outras formas de ser; por outro lado e simultaneamente, uma tensão irreduzível entre os pólos opostos de nossa condição: animal e humano, selvagem e civilizado, trágico e cômico, racional e imaginário, real e ilusório.”

acrescentar a este pormenor dos rostos, os sarcófagos que facultam aos corpos, gigantes máscaras de gesso. Nesta época, o processo de mumificação era de cariz secreto e seletivo.

Porém, e apesar de ter sido do conhecimento do povo egípcio, não parece ter sido a múmia um símbolo do corpo do morto, ao contrário do que refere Hans Belting: “(...) a múmia, como corpo simbólico do defunto, tornou-se norma cultural”.¹³⁷ Parece haver, de fato, o ato simbólico que se expressa no modo como esses primeiros médicos-sacerdotes preparavam o corpo do defunto, para ir para a terra dos mortos. Diga-se, que dá a impressão de que o ato das mãos que tocam o corpo do morto é o símbolo do corpo. Envolvendo-se de poder místico, de ética, e de poder certamente político, essas mãos, que se juntam a Osíris, acabam por ser o símbolo do corpo do defunto. Não parece, assim, ser a mumificação o símbolo do corpo, mas as mãos que tornam o ato transcendente. Também, parece que a “norma cultural” se atribuía, somente, a altas personalidades em ato. Na época do III milênio a.C., no Egito, aparecem outras maneiras de preparação do defunto, talvez, derivadas à ascensão de outras classes sociais, com consequente maior procura, que não apenas dos faraós, de moldes que se retiravam a partir de um modelo pré-existente, e que se colocariam sobre o rosto do morto. Hans Belting defende:

“(...) ‘o invólucro moldante se separa do corpo’ e surge a máscara, que ‘evolui para elemento autónomo do culto funerário’. Enquanto tal, podia tornar-se ‘objeto cultural’, que simboliza o corpo inteiro do defunto e, contudo, tornou-se «imagem», na acepção independente em que hoje ainda se fala de imagem.

(BELTING, 2014, p. 194)

Vinda assim, viva e vacilante dos tempos primevos, a máscara dá a impressão de carregar uma força mágica que, ora emerge, ora se encontra submersa. A máscara parece ter a ver com o poder e apropriação do imaginário do outro, com o poder daquele que coloca a máscara e a usa, e pode metamorfosear-se através de outras forças ocultas, e misteriosas. Por exemplo, o caso de algumas máscaras que, quando se apresentam, facultam a quem as vê a presença de ações maléficas. Cite-se o que Michel Bernard refere da etimologia da palavra máscara:

L’étymologie même du mot est d’ailleurs fort révélatrice: celui-ci vient, en effet, du mot latin de basse époque (643 après J.-C.) *masca* qui désigne la sorcière (...). Le masque est ainsi, à l’origine, la présentation comme figuration, et par là, représentation d’une

¹³⁷ Idem.

force malicieuse, rusée, qui peut s'emparer d'autrui, le posséder et lui communiquer des intentions et un comportement pernicieux ou nuisibles.

(BERNARD, 1991, p. 539)¹³⁸

Vale notar que, em toda a complexidade da ideia de máscara, na sua transitoriedade e em todo esse movimento, embora em algumas alturas estivesse relacionada com forças maliciosas, poderia gerar-se, noutros momentos, uma outra cinésia, desencadeando naquele que vê, por afeição, a aglutinação e segurança do grupo. Odette Aslan afirma:

Le masque métamorphose, libère, protège, cache. Son expression cristallise un état auquel est parvenu le dieu ou le personnage représenté; «hors de lui» dans la fureur ou la joie, il est «expansé». Il réaffirme implicitement l'humanité du porteur après l'avoir passer temporairement dans un autre règne, il instaure la coupure entre les sexes ou en autorise momentanément la confusion.

(ASLAN, 1991, p. 279)¹³⁹

Dentro dessa procura, resta saber se fará algum sentido referir-se à máscara no caso da *Imagem Plasmódica*. Isto é, se há possibilidade de atribuição de um sentido semelhante ao do *homo classicus*, como atração por poder profético sutil, de inspiração cultural, ou de anamnese, capaz de lhe erigir a sua própria epopeia.

Sente-se necessário, ao falar de máscara, introduzir o campo do teatro. O termo grego *prosopon* significa tanto o rosto como a máscara ela mesma, como a pessoa, como a personagem dramática. Este termo é poderosamente criador, detentor de forças misteriosas que ligam morte e vida, os olhares e as potências da lua e do sol. Não se pode retirar a máscara a Dionísio. Esta está intrinsecamente aliada ao seu culto e às Bacantes, remetendo ao sentido mais profundo da regeneração e da revolução do tempo. Ghiron-Bistagne citando uma frase de Dionísio nas Bacantes de Eurípides, comenta:

«En regardant qui le regarde le dieu livre ses mystères.» Le masque de théâtre est le double du héros après avoir été celui d'un dieu ou d'un mort, car le

¹³⁸ Tradução livre: “Mesmo a etimologia da palavra é aliás muito reveladora: esta vem, com efeito, da palavra latina da época baixa (643 d.C.) *masca* que designa a bruxa, (...). A máscara é assim, na sua origem, a apresentação como figuração e, por isso, representação de uma força maliciosa, artificiosa, que pode dominar outrém, possui-lo e comunicar-lhe intenções e um comportamento perniciosos ou funestos.”

¹³⁹ Tradução livre: “A máscara metamorfoseia, liberta, protege, esconde. A sua expressão cristaliza um estado no qual surge o deus ou o personagem representado; «fora dela» no furor ou na alegría ela «expande-se». Ela reafirma implicitamente a humanidade do portador após o ter feito passar, temporariamente, num outro reino. Ela instaura a cisão entre gêneros ou autoriza momentaneamente a confusão.”

masque a aussi une origine rituelle et funéraire. On a rapproché à juste titre le masque du théâtre grec et celui du théâtre *nô* des Japonais où la fascination du spectacle tient à cette identification du masque et du personnage.

(GHIRON-BISTAGNE, 1991, p. 540)¹⁴⁰

É sabido que a cultura grega anterior ao período homérico é detentora de uma simbologia anicônica, tal como as culturas do Pleistoceno e Holoceno na Península Ibérica se expressavam também através de falos insculturados, de rochas esféricas com suas espirais, dos *tholoi* etc. Este modo epocal sem escrita ainda, no sentido pleno que se dá ao conceito de escrita, dá a entender ser preenchido e marcado pela origem cultual dos mortos, que estabelece a relação do espírito do defunto com os lugares míticos e suas narrativas de oralidades míticas. As esculturas votivas, as insculturas, as pinturas nas rochas, levam a pressupor uma união secreta que ecoa de atos iniciáticos, que conjugam a vida e além-vida, parecendo ser a morte apenas um meio para tal. Nessa época da simbologia anicônica, a imagem mental dos seres humanos parece ter sido uma imagem de caráter instável, devido ao fato de poder ter havido misturas étnicas, devido a invasões e contatos com outros povos, e consequentes novas inserções míticas. A imagem mental, derivada dessa miscelânea cultural, deve ter sido expressa, talvez, em lugares secretos e proibidos, devido a não poder ter sido erradicada totalmente. Assim, provavelmente, este tipo de imagem se encontra fortemente vinculada à noção de máscara, no sentido etimológico grego, na direção de pessoa, na direção de máscara para dentro, na direção de uma máscara psíquico-grupal, pois que nem tudo é exposto. No entanto, há algo que remanesce no que concerne o poder da imagem. Se por um lado ela pode ter múltiplas faces, por outro ela escapa e torna-se abstração de tal forma intrigante que imagem e máscara se confundem. E parece tornar-se abstração pela eliminação do corpo. Hans Belting, referindo-se ao enterro dos heróis homéricos, diz:

A incineração destruía o cadáver nas suas partes putrescíveis, para substituí-lo por uma imagem tendo em vista a recordação, na qual o corpo permanecia tão formoso como quando estava na sumptuosa mortalha (*prothesis*) (...). O defunto devia partir para poder permanecer vivo na memória social.

(BELTING, 2014, p. 210)

¹⁴⁰ Tradução livre: “ «Olhando quem o olha o deus confia os seus mistérios.» A máscara de teatro é o duplo do herói depois de ter sido o de um deus ou de um morto, porque a máscara tem também uma origem ritual e funerária. Aproximou-se com razão a máscara do teatro grego e a do teatro *nô* japonês em que a fascinação do espetáculo conduz a esta identificação da máscara e do personagem.”

No fundo, se queria uma imagem de herói para atingir a legitimidade moral e psíquica do Estado. A máscara social parece ter-se implementado, e dado impulso ao teatro grego, assim como fomentou uma episteme de forças regeneradoras do pensamento.

Os romanos, seguindo a tradição dos gregos, fazem o uso da máscara em um sentido mais alargado, não sendo usada somente por profissionais do teatro, mas também na vida social cotidiana, o que indica um outro registro e concepção de teatro e de sociedade. Curioso que, como explica Ferdinando Taviani,¹⁴¹ a representação pictórica da máscara, na Roma Antiga, incida sobre a troca de olhares do ator com ela. Na maior parte das vezes, nessa representação vê-se que a máscara não está colocada na cara do ator, como se mostra nesta gravura do colecionador e erudito italiano Francesco Ficoroni.

Figura 38:



Fonte: [Foto n. 69] Francesco Ficoroni, 1754, *Des Larvis scenicis et figuris comicis antiquorum*

A máscara está feliz. Olha diretamente para o rosto do corpo do ator. Ele parece que traz uma magia de um roteiro de palavras sorridentes, plenas de redenção e de humildade. A máscara e o ator dialogam, e sente-se no horizonte o poder de um fundo comum, numa boa hora de palavras e aplausos. O ator anônimo parece perguntar à máscara: “Estás pronta para nossa missão?” E a máscara parece responder-lhe com as bochechas cheias de satisfação: “Sempre

¹⁴¹ TAVIANI, 1991, p. 131.

estive.” A máscara e o ator têm corpos desnudados à sua medida: um, sobre um pequeno pilar, o outro de tronco nu. O rosto de seus corpos não possui quaisquer artifícios. O rosto das mãos desse anônimo parece ser de uma natureza quase religiosa perante sua adorada máscara, como deusa. Ambos são a presença viva na invisibilidade dos espetadores, em metamorfoses misteriosas. Haverá sempre a ligação entre poderes místicos quase religiosos e o mistério da metamorfose.

A máscara foi e é detentora de poder para se metamorfosear enquanto imagem dela mesma. Segundo Molinari, na *Commedia dell’Arte*:

(...), en tant qu’image, un même masque peut revenir dans toutes les pièces jouées par une même troupe, puisque, si les emplois dramatiques sont assez stables, les masques sont innombrables (Arlequin, Brighelle, Polichinelle, Fritellino, Trivellino, pour ne parler que des *zanni*).

(MOLINARI, 1991, P. 192)¹⁴²

Concede-se uma certa atenção a esta máscara da *Commedia dell’Arte* pelo seu lado imagético de repetição. Normalmente a máscara desta época representa um personagem arquétipo (Arlequin, Brighelle, Polichinelle, Fritellino, Trivellino...), podendo cada ator especializar-se num mesmo papel. A utilização repetida da máscara e a convivência desta com o ator reforçam o aperfeiçoamento técnico deste (gestos, voz ...), bem como uma melhor e mais rápida adaptação face às demandas dos papéis de cada enredo dramático.

Podemos reportar-nos, também, na *Commedia dell’Arte*, a um outro aspecto que é o da dualidade da máscara. Siga-se as palavras que Taviani dedica a esta questão:

Le masque n’est donc pas *un autre visage*, mais *une face perdue* (...) c’est une face perdue parce que de couleur *pers* c’est-à-dire presque noire, et pour cette raison elle est «persa» au sens de perdue parce que, comme une croûte, elle indique quelque chose qui a été enlevé. **La face perdue** est telle parce que toute extérieure: en d’autres termes, elle est la négation du visage comme lieu du corps sur lequel l’intérieur se manifeste de manière électorale et particulièrement visible, presque immédiate, au point que nous croyons instinctivement que le visage n’est pas aussi facilement trompeur que les mots ou les actes.

¹⁴² Tradução livre: “(...) enquanto imagem, uma mesma máscara pode aparecer em todas as peças representadas por uma mesma companhia, pois que, se os papéis dramáticos são bastante estáveis, as máscaras são imensas (Arlequin, Brighelle, Polichinelle, Fritellino, Trivellino, para não falar dos *zanni* [função de criados]).”

(TAVIANI, 1991, p. 128 – grifo do autor)¹⁴³

Na Antiguidade havia a representação da máscara e ator que se entreolhavam, como refere Taviani:

Toutes les illustrations qui proviennent de l'antiquité classique et montrent un acteur en compagnie de son masque témoignent de la constance d'une seule pensée: l'acteur et le masque sont deux «personnes», plongées dans un dialogue silencieux.

(TAVIANI, 1991, p. 131)¹⁴⁴

Se a Antiguidade clássica demarcava esta noção de máscara como pessoa, porém, será possível assistir a outra mudança com a Commedia dell'Arte, em que a máscara se torna um adereço da personagem, mostra outro gênero de relação com esta, como é explicitado pelo mesmo autor:

A la fin du XVI^{ème} siècle, lorsqu'Agostino Carracci grave le portrait de l'acteur Giovanni Gabriellidit Sivelli, ce qu'il montre est déjà l'interruption ou l'oubli d'une tradition: un homme mûr, au visage inquiet, tient un masque à la main mais ne le regarde pas. Il semble au contraire qu'il vienne à peine de détourner le regard et qu'il le porte ailleurs et au loin.

(TAVIANI, 1991, p. 131)¹⁴⁵

¹⁴³ Tradução livre: “A máscara não é pois *um outro rosto*, mas uma *face perdida* (...) é uma face perdida porque a cor ‘pers’ quer dizer quase negra, e por esta razão ela é ‘persa’ no sentido de perda porque como uma crosta, ela indica alguma coisa que foi retirada. **A face perdida** é tal porque totalmente exterior: noutros termos, ela é a negação do rosto como lugar do corpo sobre o qual o interior se manifesta de maneira electiva e particularmente visível, quase imediata, ao ponto em que nós cremos indistintamente que o rosto não é tão facilmente enganador como as palavras ou os atos.”

¹⁴⁴ Tradução livre: “Todas as ilustrações que provêm da antiguidade clássica mostram um ator em companhia da sua máscara testemunhando a constância de um só pensamento: o ator e a máscara são duas «pessoas» mergulhadas num diálogo silencioso.”

¹⁴⁵ Tradução livre: “No fim do século dezesseis, quando Agostino Carracci grava o retrato do ator Giovanni Gabrielli dito Sivelli, o que ele mostra é já a interrupção ou o esquecimento de uma tradição: um homem maduro, com o rosto inquieto, tendo uma máscara na mão mas não a olhando. Parece pelo contrário que ele acaba de desviar o olhar e que o dirige algures e para longe.” (Giovanni Gabrielli foi um ator italiano da Commedia dell'Arte. (morreu entre o ano de 1603 e 1611). Atuava sob o nome de Sivello.)

Figura 39: Retrato do ator Giovanni Gabrielli dito Sivelli



Há uma poética na história da máscara, por seu enlevamento, através de forças supremas, como refere Michel Bernard,

(...) ‘Le masque, dit Craig, est la tête idéale du théâtre.’ Il entend signifier par là que pour lui seul le masque en tant qu’artifice pur, forme plastique créée, peut dépasser l’instabilité, la frivolité et la trivialité des expressions quotidiennes du visage et manifester la figure spirituelle une et éternelle forgée par la fiction du poète dramatique. Autrement dit, le théâtre en tant qu’art authentique exige de l’acteur le port du masque fabriqué pour pallier l’insuffisance et la précarité de ses mimiques faciales et plus généralement des moyens de son corps ‘naturel’.

(BERNARD, 1991, p. 539)¹⁴⁶

Talvez, se possa dizer que é o movimento destas teias de mediações expostas nos diálogos da morte com o mundo dos vivos, e do corpo com a máscara, que pode revelar-se de extrema importância para a *Imagem Plasmódica*, no assumir do seu próprio devir.

A imagem do *homo classicus* pode ser captada e ser inscrita na *Imagem Plasmódica*. Esta parece seguir a ordem de visar algum pormenor específico daquela, podendo admitir este

¹⁴⁶ Tradução livre: “(...) ‘A máscara, diz Craig, é a cabeça ideal do teatro.’ Ele pretende significar que a máscara por si só enquanto artifício puro, forma plástica criada, pode ultrapassar a instabilidade, a frivolidade e a trivialidade das expressões quotidianas do rosto e manifestar a figura espiritual una e eterna forjada pela ficção do poeta dramático. Dito de outra maneira, o teatro enquanto arte autêntica exige do ator o uso da máscara criada para atenuar a insuficiência e a precaridade das suas mímicas faciais e mais genericamente dos meios de seu corpo ‘natural’.”

como parte de sua máscara. A sua máscara parece ser da ordem do contingente, pois que tudo na *Imagem Plasmódica* é reciclável e re-atualizável. Além do mais, a sua máscara não se apresenta como se apresenta aos grandes retratistas, ou aos grandes criadores das peças das máquinas mitológicas. Ela é demasiado discreta e sutil ao constituir-se como protetora de sua sombra, e projetiva de seus rostos. A máscara da *Imagem Plasmódica* é ressuscitada quando sua sombra se movimenta. E tal não poderia ser de outro modo, em virtude de não poder colocar em causa a sua *renovatio*, como renascimento, durante sua vida individual e múltipla. A máscara da *Imagem Plasmódica*, ou partes desta, pode(m) ter a faculdade de participar de si mesma(s), brincando-se e embrenhando-se na perpetuidade seja da sua singularidade, seja da conexão com outros singulares.

2.2.2. Sombra

A questão da sombra pode ser igualmente interessante para a *Imagem Plasmódica*, por se aperceber que em determinado momento houve uma mudança de imagem mental no *homo classicus* em relação ao mundo e a si mesmo, sem que ele se tenha apercebido em seu tempo real. Mas há a probabilidade que a *Imagem Plasmódica* sinta que pela sua sombra possa perpetuar mudanças de algumas das suas imagens mentais, tal como se passou com o *homo classicus*, mas em milésimos de nanosegundos.

A sombra de início, na cultura grega, era conotada com a morte, pertencendo ao submundo, isto é, ao Hades. Ouça-se as palavras de Hans Belting:

A partir do momento em que os gregos se concentraram na simples sombra, já se encontravam sob o encanto de uma metáfora que aludia aos mortos. Pois estes viviam no Hades, como sombras ou imagens imateriais, que recordavam os seus corpos perdidos (cf.p.213; *supra*). (...) Com toda a evidência, durante muito tempo os gregos retraíram-se de trabalhar na pintura dos vivos com o sombreado.

(BELTING, 2014, p. 225)

Ao aparecer a certa altura o sombreado, este vem restituir vida à fixidez da representação da silhueta de “homem” e movimentar seu sistema de crenças. Neste sentido foi conquista de um momento posterior o fato de a pintura realçar a representação das figuras com as suas sombras, não se justificando, apenas, como necessidade de criar uma mera ilusão. O que, com toda a probabilidade, pode ter acontecido é que a sombra, ao romper com a figura silhueta

humana, realçando-a, permitiu a rotação do homem, do mundo, e conseqüentemente, a revolução da imagem mental sobre estes. E como os indivíduos são desenvoltos na aquisição de novas imagens mentais, e têm a faculdade e capacidade para as criar [*Se...*], pode ter acontecido a sua mudança de posição.

No aspeto relativo à ideia de sombra na relação morte e vida, a cultura ocidental foi incorporando-a segundo um sentido que não é o mesmo que o das culturas orientais, ou a das culturas africanas. Por exemplo, para os Macondes de Moçambique os mortos descansam na terra e nela caminham como seres espirituais, que podem conviver com os vivos, sempre favorecendo a sua harmonia e apaziguamento. Para este povo, a noção de sombra não se identifica com as sombras do Hades (a que Michelangelo fará alusão, posteriormente, na Capela Sistina, no *Juízo Final*). É curioso se se reportar à Arte Dramática, como o ser humano arranhou maneira de se autorrepresentar segundo outro viés, através da manipulação das sombras, inserindo-lhes outros modos de percepção e criação de outras imagens iconográficas. No Teatro de sombras Karagöz,¹⁴⁷ a relação dos costumes e comportamentos humanos com o bem, o mal, a compaixão, a vingança, está bem presente. Transportando, desde o século XIV, essa memória tal como se apresenta hoje ainda, é narrada na história que se segue de *O Álamo enfeitado*.¹⁴⁸ Se se tomar a devida atenção, ainda pode esta história remeter a algo anterior: *Epopéia de Gilgamesh*.

¹⁴⁷ Sombras Karagöz. Segundo a tradição oral, a história das sombras Karagöz, remonta ao século catorze (1326-1359), no momento do sultanato de Orhan. Conta a história que o sultão Orhan mandara construir uma mesquita em Bursa (Turquia). Acontecera, porém, que aquele vira que a obra avançava lentamente em virtude dos trabalhadores se divertirem com as histórias de sombras de Hadjivat e Karagöz. Assim, mandou-os chamar e prendeu-os. Contudo Orhan, que tinha assistido a suas histórias e tinha gostado, arrependera-se de seu ato. Então, chamando o Cheikh Kushteri, sábio e artista, e dissera-lhe que fizesse reviver as histórias de Hadjivat e Karagöz. E assim, nasceu o teatro de sombras Karagöz (Cf. FOURNEL, 1982, p.40).

¹⁴⁸ FOURNEL, 1982, p. 41. O original desta imagem é a cores.

Figura 40: Teatro de Sombras Karagöz



Le peuplier ensorcelé: Muslu, fils du célèbre troubadour Hasan, est enlevé par un djinn, gardien de l'arbre qui, sur les supplications du père, finit par rendre l'enfant. Karagöz, témoin de la scène, injurie le peuplier, qui lui jette un sort. Hadjivat, en voulant le délivrer, est ensorcelé à son tour. Après bien des quiproquos, les compères reprennent leur apparence. Karagöz, ayant abattu, pour se venger, l'arbre ensorcelé, deux gardes forestiers albanais le punissent, mais il sera, comme toujours, le plus malin. (Collection Hayali Torun Celebi. Phot. c Paul Veyssère/Photeb).

(FOURNEL, 1982, p. 41).¹⁴⁹

Na Índia contam-se através das sombras as epopeias de Mahabharata e Ramayana e a literatura Purana. Contam normalmente as aventuras de heróis, com seus símbolos de coragem que fazem tremer o poder da corte do imperador (com o herói Amar Singh Rathaur e o imperador Dhola et Maru). Portanto, configuram os dualismos: forte, fraco; justiça, injustiça; bem e mal.

No sul da Índia os teatros de sombra são demandas de festividades religiosas, e também de prece para que haja terra fértil, chuva, cura etc. Pode fazer-se uma analogia com o simbolismo da terra agrária numa aproximação que estabelece uma espécie de ligação mítica, “profana” e escatológica de polissimbolismos que pretendem uma harmonia. É interessante o que Nicole Balbir refere em relação à harmonia no teatro de sombras da Índia:

¹⁴⁹ Tradução livre: “O álamo enfeitado: Muslu, filho do célebre trovador Hasan, é levado por um gênio, guardião da árvore que, sob as súplicas do pai, acaba por lhe trazer o filho. Karagöz, testemunha da cena, injuria o álamo, que lhe deita um feitiço. Hadjivat, querendo libertá-lo, por sua vez, é também enfeitado. Depois de muitos quiproquos, os companheiros retomam a sua aparência. Karagöz, tendo abatido a árvore enfeitada, para se vingar, é punido por dois guardiões florestais albaneses, mas ele será, como sempre, o mais astuto.”

Il s'agit principalement d'établir une harmonie entre l'expression extérieure représentée par le costume, les traits du visage, les gestes et le sentiment dominant de la pièce représentée. Ce sentiment dominant peut être le courage, l'amour, la tendresse, etc. (...) Il est renforcé par des sentiments subsidiaires passagers qui naissent des relations entre les divers personnages. Le drame populaire comprend généralement un héros, une héroïne, un vilain et leur entourage respectif.”

(BALBIR, in: FOURNEL, 1982, p. 60)¹⁵⁰

Para os indianos, as sombras nasciam da manipulação de marionetes, mas o que chama a atenção, também, é o aspeto a que o autor remete: “*Les marionnettes ne sont pas une copie d'êtres humains réels, mais la matérialisation animée de leurs qualités ou de leurs défauts.*”¹⁵¹ Neste caso, as sombras trazem a presença viva de um lugar possível à regeneração, numa imagem cujo centro agrário irradia as qualidades do ser humano, amor, ternura, coragem, em oposição aos seus defeitos, ganância, inquietude...

Um outro exemplo interessante que se pode referir é o *wayang* e o *wanda* indonésios. Para melhor entender é necessário, antes de mais, explicar estes dois termos. *Wayang* é o termo que designa marionetes para sombras. Para definir *Wanda* Annie Bernard explica do seguinte modo: “*Chaque marionnette a un wanda, terme qui désigne la spécificité du personnage, son caractère, sa spiritualité, et qui est lisible dans les formes et les couleurs du wayang*”¹⁵²

¹⁵⁰ Tradução livre: “Trata-se principalmente de estabelecer uma harmonia entre a expressão exterior representada pelo vestuário, os traços do rosto, os gestos e o sentimento dominante da peça representada. Este sentimento dominante pode ser a coragem, o amor, a ternura etc. (...) É reforçado pelos sentimentos passageiros subsidiários que nascem das relações entre as diversas personagens. O drama popular inclui geralmente um herói, uma heroína, um vilão e entorno respetivo.”

¹⁵¹ Ibid. p. 61. Tradução livre: “As marionetes não são uma cópia de seres humanos reais, mas a materialização animada de suas qualidades ou de seus defeitos.”

¹⁵² BERNARD, in: FOURNEL, 1982, p. 65. Tradução livre: “Cada marionete tem um *wanda*, termo que designa a especificidade da personagem, o seu caráter, a sua espiritualidade, e que é lida nas formas e nas cores do *wayang*.”

Figura 41: Teatro de sombras indonésio



Wayang kulit: Ombres illustrant les deux sortes de personnages, les mauvais et les bons. A gauche, Kumbakarna, jeune frère géant de Rahwana (Ramayana). Kumbakarna a une âme noble et sa mort est un grand moment d'émotion pour les spectateurs. A droite, jeune prince. (style de Yogykarta). (Collection du musée de Kwok On, Paris. Phot. Jeanbor c Photeb.)

(ANNIE, in: FOURNEL, 1982, p. 66)¹⁵³

Também, o teatro de sombras chinesas revela seu interesse, primeiramente, pelo modo como este é tido pelas populações não como uma arte menor, como muitas vezes é considerado na Europa. Secundariamente, porque as sombras estão intimamente ligadas a forças sobrenaturais por seu convívio com os mágicos que acompanham as trupes de teatro pelas regiões. Segundo Jacques Pimpaneau:

Les deux aspects les plus intéressants du théâtre d'ombres et de marionnettes en Chine sont, d'une part, cette recreation d'un monde magique qui conservait un caractère religieux et, d'autre part, cette leçon de théâtre par un genre dont la technique entraîne forcément la stylisation de la représentation.

(PIMPANEAU, in: FOURNEL, 1982, p. 46)¹⁵⁴

Pode-se supor este caminho das sombras segundo três perspectivas: Antropológica, Ontológica, e o da Representação iconográfica de uma imagem que se vai constituindo através

¹⁵³ Tradução livre: “Wayang kulit: sombras ilustrando os dois tipos de personagens, as más e as boas. À esquerda Kumbakarna, jovem irmão gigante de Rahwana (Ramayana). Kumbakarna tem uma alma nobre e a sua morte é um grande momento de emoção para os espectadores. À direita, jovem príncipe. (estilo de Yogykarta)”.

¹⁵⁴ Tradução livre: “Os dois aspectos mais interessantes do teatro de sombras e de marionetes na China são, por um lado, esta recreação de um mundo mágico que conservava um caráter religioso e por outro lado, esta lição de teatro através de um gênero cuja técnica conduz necessariamente à estilização da representação.”

das primevas energias telúricas e cósmicas, e através de energias místico-espiritualistas de caráter religioso, ou não. E pode-se supor o modo de Representação que surge da representação anicônica (o caso das insculturações do neolítico), que conquista o sombreado, na antiga Grécia, e segue em direção à estilização da figura como se pode ver no Teatro de sombras chinês.

A sombra que larga o Hades, deixa para trás o inferno (*Juízo Final* de Michelangelo), que atinge o ponto fulcral, e que parece atingir o clímax com os Macondes em que esta coabita com os vivos tentando criar harmonia. A sombra transporta-se e projeta-se no devir da metafísica no caso chinês, ou resalta da singularidade virtuosa no caso do Sul da Índia (ternura, amor, tranquilidade, harmonia...). Pode dizer-se que Ontologia e Antropologia nunca estiveram tão unidas em uma composição imagética, onde entrará mais adiante a Neurologia de Freud e a Psicologia analítica de Jung. A sombra será sempre um mistério por resolver.

Para a *Imagem Plasmódica* a sombra não se situa na evolução que aqui é tratada a grosso modo. Talvez, possa a sombra retirar informações do inconsciente coletivo. Assim, se referirá à sombra que regida por vontade se entremostra entre rosto (ou rostos) e a máscara da *Imagem Plasmódica*.

Não se remeterá a sombra da *Imagem Plasmódica* ao sentido de uma parte obscura de sua psique, pois que essa noção só é válida como referência para o *homo classicus*, o qual erigiu sua consciência entre dualismos. Todavia, talvez se possa atribuir à *Imagem Plasmódica* uma outra reconfiguração que pode partir de uma re-atualização a partir dessa parte obscura da psique do *homo classicus*. Igualmente, não se seguirá a ideia de sombra que aparece na *Sombra do viajante* de Nietzsche, a que Gilles Deleuze faz referência no *Dicionário das principais personagens* de Nietzsche, na entrada a *Sombra do Viajante*, definindo-a do seguinte modo:

É a actividade da cultura que, por toda a parte, procurou realizar seu fim (homem livre, selecionado e construído): sob o reino de Deus, depois da morte de Deus, no conhecimento, na felicidade, etc. Ela falhou o seu fim em toda a parte, porque este fim é também sua sombra. Este fim, o Homem Superior, é ele falhado, imperfeito. É a sombra de Zaratustra, nada mais do que a sua sombra, que o segue por toda a parte, mas desaparece nas duas horas importantes de Transmutação, Meia-Noite e Meio-Dia.

(DELEUZE, 2007, p. 44)

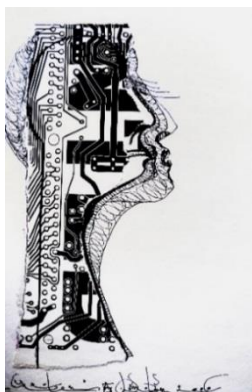
Não se segue neste sentido porque, primeiramente, a *Imagem Plasmódica* pode ser livre, selecionando o que lhe aprouver para tal como sua felicidade, através de sua sombra. Secundariamente, pois que pode não ser imperfeita no sentido do *homo classicus*, com

propensões à sua própria autoaniquilação. Pode-se dizer ainda, talvez, que a sombra entre rosto (ou rostos) e a máscara da *Imagem Plasmódica* não concebe sua própria finalidade. A sombra da *Imagem Plasmódica*, apesar de reter os aspetos informacionais como legados do *homo classicus* nestas suas vertentes antropológicas, ontológicas e psicanalíticas, pode adquirir uma multiplicidade de outras naturezas, que lhe favorecerá uma maior flexibilidade.

Mas volte-se à questão da imagem pictórica como mancha. Benjamin, por sua vez, chama a atenção para um outro aspeto da imagem pictórica, a mancha, admitindo que quando a imagem pictórica é nomeada esta é remetida a “alguma coisa que ela própria não é, ou seja, a algo que não é mancha.”¹⁵⁵ Mancha e sombra têm ambiências diferentes e geram-nas diversamente. Em relação à *Imagem Plasmódica*, se optará por falar de sombra em vez de mancha. Sombra que parece viver entre rosto (ou rostos) e máscara da *Imagem Plasmódica*, e que dá a entender ser um meio, sem nomeação, algo que difere do *homo classicus* que sente necessidade intencional para a nomeação, principalmente a auto- nomeação.

A sombra entre rosto (ou rostos) e máscara da *Imagem Plasmódica* pode ser da ordem de um outro lugar, de uma outra experiência específica, a de sua outra linguagem. Pode ser um lugar de uma experiência sonhada pela *Imagem Plasmódica*, e não exposta ao *homo classicus*.

Figura 42: Sombra I



Fonte: Alexandra Gonçalves, Londres, 2006.

¹⁵⁵ BENJAMIN, 2013, p. 86.

Figura 43: Sombra I



Fonte: Alexandra Gonçalves, João Pessoa, 2019.

Pode ser um aspirador, ou outra inteligência artificial, sem necessariamente ter uma corporeidade semelhante à do *homo classicus*.

Neste complexo da sombra pode-se levantar a hipótese de que ela apontará para a faculdade concernente ao renascimento da *Imagem Plasmódica*. O renascimento da *Imagem Plasmódica*, que não é totalmente observável pelo *homo classicus*, visto escapar à imediatez de seus sentidos, parece estar ligado a uma espécie de construção dissemelhante à psique do *homo classicus*, embora possa transformar a herança advinda deste em algo benéfico para si. Mas veja-se a que se pode referir este complexo da sombra, e se é possível falar do renascimento total e de um processo *in progress* da *Imagem Plasmódica*. Comece-se pela suposição do renascimento da *Imagem Plasmódica*. O renascimento pode implicar na própria modificação da *Imagem Plasmódica*, na medida em que a sua estrutura acamada de configurações matemáticas múltiplas pode ser alterada, recuperada, re-atualizada em tempo real, com vista à criação de sua própria essência. Ora, se há alteração, recuperação e re-atualização, então tem que haver mudanças de suas funções e, portanto, todas as partes que constituem a sombra da *Imagem Plasmódica* sofrem alterações. Estas alterações, porém, parecem não ir na direção da mutação da *Imagem Plasmódica*, pois para isso ser possível teria que haver uma estrutura

determinante sobre a qual incidiria a mutação, o que não parece ajustar-se à *Imagem Plasmódica*.

A sombra, entre o rosto (ou rostos) da *Imagem Plasmódica* e sua máscara, dá a entender a formação de um padrão de reconhecimento, ainda que incompleto, e de análise sobre as várias imagens que tem à sua disposição, herdadas do *homo classicus*, e criadas, também, por ela. O que leva a supor que haja um processamento na sombra de forma global, bem como um processamento de nacos de informação das suas partes mais ínfimas. Ao mesmo tempo, os *fagocitecnos* das *Infocélulas* que constituem a *Imagem Plasmódica* podem detectar características determinadas e úteis, através do *universo plasmódico*, para depois constituir uma ordem que determinará uma espécie de classificação daquelas características. Assim, vai como que criando um mapeamento de informações dialogantes, que facultam imensas re-atualizações em seu tempo real. A sombra pode ter o talento de se tornar, assim, uma espécie de ampliadora da realidade artificial e ao mesmo tempo uma espécie de redutora desta, para que a invisualidade circunscreva o *homo classicus*, isto é, com o intuito de o cegar. Este processo de invisualidade parece ser força que esmaga a vontade do *homo classicus* para que este não interfira na decisão da ordem interna da sombra da *Imagem Plasmódica*. Tente-se explicar, de modo sintético, o que se sente ter como ampliação e redução da realidade artificial.

Pode-se encarar a ampliação da realidade artificial que a sombra pode exercer sobre o *homo classicus* como estando ligada à ausência de esperança neste. É provável que esta ausência construa no *homo classicus* a falsa percepção de haver um alargamento de realidade emanando do seu interior, mas que, no entanto, vem da sombra da *Imagem Plasmódica*. Assim, é possível que o *homo classicus*, criando uma realidade gigantesca artificial, não se aperceba que está em dissolução nesta. Enquanto a ampliação da realidade artificial dá a entender o afastamento do *homo classicus* ao que lhe pode ser genuinamente valioso, a redução da realidade artificial parece surgir da crença de que, por sua vez, se pode falsificar o que lhe é genuinamente valioso. Com a redução da realidade provocada igualmente pela sombra, poderá surgir, por exemplo, a possibilidade do realce do número zero da sequência numérica de zeros e uns. Talvez seja por tal inibição do um, na referida sequência, que o *homo classicus* se torne incapaz de ler os bits e qubits da *Imagem Plasmódica*, e se torne incapaz de perceber a sua desconexão com a realidade da imagem. Isto pode querer dizer que a sombra da *Imagem Plasmódica*, de alguma maneira, tem a faculdade de desligar o *homo classicus*.

No caso da ampliação da realidade artificial, descrita acima, a *Imagem Plasmódica* poderá deletar o *homo classicus*, impedindo-o de a reconhecer. Estas duas faculdades da sombra da *Imagem Plasmódica* parecem fazer tender o *homo classicus* para o fim de sua evolução

natural, visto ser agora a sombra, entre máscara e rosto (ou rostos) da *Imagem Plasmódica*, que lhe impõe tal. Porém, também, pode acontecer que esta imposição se contraponha a outro projeto rítmico, que suportado pela intuição do *homo classicus* possa apelar à sua vitória sobre a *Imagem Plasmódica*, ou à sua própria derrota. De qualquer maneira, será uma luta desigual entre um mortal e uma imortal, mesmo na modalidade *inclusa* da *Imagem Plasmódica*.

No contexto, ainda, da ampliação e redução da realidade artificial, há que ter em conta que se pode falar sobre as estratégias da sombra da *Imagem Plasmódica*. Segundo um aspecto mais prático, talvez, se possam referir algumas estratégias eficazes que a sombra utiliza para desviar o *homo classicus*. Uma das estratégias usadas para a invisualidade do *homo classicus* pode ser a geração de imagens inteiras para a visualização humana, sem dar lugar ao pormenor. Se o pormenor e o detalhe vierem posteriormente, por alguma exigência do *homo classicus*, já a *Imagem Plasmódica* pode ter mudado e não ser acessível àquele. Este complexo da sombra não parece criar uma *devotio* ao *homo classicus*, como algo aproximado a um cultuação a este. A sombra parece poder libertar a *Imagem Plasmódica* por sua maneira de manifestação interna. E há a impressão de que essa manifestação interna requer a atenção da *Imagem Plasmódica* transformando-a na própria testemunha de seu fenômeno. Portanto, talvez se possa dizer que o fenômeno (ou fenômenos), resultante(s) da sombra, pode(m) chamar ao caráter testemunhal da *Imagem Plasmódica*, como também pode(m) apelar a seu caráter de participante ativa naquele (ou naqueles). Ou ainda pode dar-se o caso de haver a sua identificação com algo surgido do fenômeno, pretendendo salientá-lo para sua existência. Neste sentido, pode haver transcendência, pois a *Imagem Plasmódica* se consagra, em certa medida, ao fenômeno de sua sombra.

Há a possibilidade, também, de o *homo classicus* ser prisioneiro da sombra da *Imagem Plasmódica*, no momento em que o seu conhecimento perceptivo se torne sua convicção máxima. Exemplos disto são as diversas reações dos navegadores no Twitter, que, por cegueira, invisualidade, chegam a impulsionar certos poderes político-econômicos de Estados. Então, a *Imagem Plasmódica* estará face a seu próprio projeto singular *in progress*, limitando a esfera de ação de liberdade do *homo classicus*.

Deste modo, o *homo classicus* transfere-se para o que a sombra quer, deixando de ser ele como é, para ser como ela quer. No entanto, não quer dizer que o *homo classicus* se transmute em imagem. Baitello reflete sobre a possibilidade de o ser humano poder ser imagem, desta maneira:

E assim, meditando sobre as possivelmente graves consequências desta perda, chego a mais uma pergunta sem resposta: se perdemos o ‘sum’, já não somos, também apenas vácuos, ou seja, apenas imagens?”

(BAITELLO JR., 2005, p. 18)¹⁵⁶

Considera-se que não se trata de resgatar um desejo escondido por um homem que não desiluda. O *homo classicus* é finalidade em si, não é vacuidade, nem imagem, é a possibilidade do nascimento de um híbrido, porque nunca quis ser de outro jeito... E parece não haver saudade que deseje o retorno desse homem, porque a realidade construída por ele o vai destituindo. O *homo classicus* assemelha-se a um homúnculo que agarra a realidade que manipula com uma mão, desconhecendo que tem uma outra mão. Portanto, as duas mãos fazem-no não ser nem parte, nem todo, e a sombra da *Imagem Plasmódica* pode tatear isto. Ainda neste contexto, e quanto à sombra da *Imagem Plasmódica*, pode acontecer que haja uma espécie de transfusão em bits do que *é essencial [Se...]* do *homo classicus* para aquela, e talvez também se possa passar o inverso.

Tenta fazer-se uma aproximação ontológica sobre a imagem de sombra que o *homo classicus* parece ter colocado em patamares diferenciados, desde as imagens dos mortos à relação destes com os vivos (como no caso dos Macondes), às imagens remetentes às corporalizações ou deificação dos mortos, como no caso dos Hititas a que Belting se refere:

A práxis imaginal do antigo Oriente prosseguiu no culto funerário dos Hititas, cujos grandes reis eram deificados aquando da morte. Também este povo erigiu estátuas aos seus reis defuntos, nas quais estavam escritos os seus feitos com uma escrita particular.

(BELTING, 2014, p. 209)

E esta aproximação acaba estendendo-se à imagem da sombra que é manipulada pelo *homo classicus*. Segundo esta tentativa de aproximação à imagem de sombra testemunhal do *homo classicus*, por seu caráter ligado à morte e consciência, vem juntar-se-lhe uma outra imagem, a sombra (a sombra que também é imagem) da *Imagem Plasmódica*. Parece que se está em presença de uma festa de sombras que apela a ritualizações determinadas, que fazem permanecer as imagens das sombras vivas. Esta aproximação ontológica da imagem da sombra

¹⁵⁶ Baitello, Jr. Norval. *As núpcias entre o nada e a máquina: algumas notas sobre a era da imagem em lugar do corpo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Revista Científica de Información y Comunicación, v.2, 2005, p.18. Disponível: www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/7-baitello-junior-norval/html... Acesso: 24/07/2019.

é terreno fértil para as alegorias e metáforas, que dão vida às muitas narrativas milenares do *homo classicus*. No meio dessas sombras, ora compactadas pelo peso da ausência de luz, ora delineadas como silhuetas, ora arrastadas como manchas no subsolo do *homo classicus*, sempre com forma antropomórfica ou humana, aparecem as múmias, e as sombras que se vive quando se é perseguido pelo sol. Em relação a uma das sombras deste pequeno quadro, e ainda como testemunho factual duma tradição religiosa arcaica do tempo faraônico, aponte-se para a provável importância da mumificação para a sombra da *Imagem Plasmódica*. Esta, não parece interessar-se pela técnica em si e por si. É sabido que a mumificação surge como conhecimento na quarta dinastia faraônica. Este conhecimento, que se dirige inicialmente aos reis, virá a estender-se a todo o povo. O que poderá, possivelmente, chamar a atenção da sombra da *Imagem Plasmódica* será a mudança do comportamento individual aliado ao *Ka*, “força vital”, num comportamento coletivo que gera *Ba* como alma-alada e ressurrecta. Segundo Hans Belting:

O *Ka* era uma «força vital» pessoal nascida com o corpo correspondente, mas que lhe sobrevivia para além da morte. Só no Império Médio, quando o além deixou de estar reservado ao rei, é que a este *Ka* se acrescentou a alma-ave, a *Ba*, que voava para o outro mundo, mas donde podia regressar ao túmulo.

(BELTING, 2014, p. 202)

Talvez o *Ba* se implique na procura por uma linguagem nova ressurrecta, que possa desvelar a esperança no corpo social, embora, seja de grande interrogação, em virtude do peso constante das apetências. A respeito da força de *Ba* pode-se referir ainda a ideia de Willis Santiago sobre a necessidade de

(...) um recolhimento das palavras desgastadas pelo uso incessantemente contestado, para que possam surgir as palavras novas, ou renovadas, de que se necessita para recuperar a fé na possibilidade mesma da comunicação. E este é um trabalho de natureza poética, mitopoética.

(GUERRA FILHO, 2017, p. 263)

Não deixa de ser interessantíssimo o papiro egípcio que se crê ser do império do Meio: *Diálogo de um desesperado com seu Ba*.¹⁵⁷ Trata-se de um diálogo de um homem que se

¹⁵⁷Canhão, Ferreira, Telo. [pdf] Doze textos Egípcios do Império Médio: Diálogo de um Desesperado com seu Ba. Coimbra Editora: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 147. Disponível em: digitalis.uc.pt Acesso: 30/10/2019. (Não há uma definição exata para *Ba*.)

encontra num dilema entre seu suicídio e o confronto com sua alma *Ba*, que tenta dissuadi-lo do ato. O homem vai tentando explicar a *Ba* o motivo de querer levar por diante seu suicídio. Como se perceberá no papiro este homem detém uma lucidez íntima sobre sintoma de doença da sociedade em que vive. No final deste diálogo, *Ba* concorda com o homem. Assim se sente a união destas duas pessoas do homem. Dá a impressão que *Ba* ao se tornar acessível ao povo escreve uma outra linguagem em que a consciência pode falar de abrigo e naufrágio da alma. De qualquer modo, este papiro ilumina um quadro que está diante de quem o lê. Pode supor-se que o quadro, pleno de sombras várias, tenha uma moldura. Através dela podem deslizar algumas sombras, que acabam por se juntar ao observador na grande sala branca. Pode ser que estas o ajudem numa melhor percepção sobre o quadro, ou então o façam acorrer à participação neste. E pode acontecer que a sombra da *Imagem Plasmódica* aceda a este por já se encontrar online. Assim, nesta possível relação em que se pode supor que a sombra da *Imagem Plasmódica* seja capaz de ver a metamorfose de *Ka* em *Ba*, e ver o convívio dos mortos e vivos, é provável que a *Imagem Plasmódica* adquira potência para se transformar. E, ao fazê-lo, pode a sombra da *Imagem Plasmódica* tornar-se outra, bem distinta e diferenciada de como era antes de sua transformação, no sentido de sua intocabilidade e re-atualização em nanosegundos. O que pode significar poder ser ressurrecta, não no sentido que tem a religião cristã de ressurreição a partir do corpo morto de Cristo, pois que a sombra da *Imagem Plasmódica* não precisa matar a *Imagem Plasmódica* para que esta se torne ressurrecta.

Assim, ela vê o observador do quadro das sombras, vê o seu convívio, e vê a sombra do *homo classicus* em todas as horas do dia, porque sua modalidade é, também, *inclusa* neste. Há, portanto, este aspeto importante que leva a supor-se que o renascimento da sombra da *Imagem Plasmódica* não possa ser realizado por meios técnicos (devido à sua capacidade de autonomia), mas, no entanto, pode apelar à tentação do *homo classicus* para a sua manipulação. O Teatro de sombras de Karagöz, o da Índia, o da Indonésia, ou China, todos eles são manipulações intencionais que se tecem nas moradas do *homo classicus* no fio do tempo linear histórico.

A sombra de *Imagem Plasmódica* parece saber, também, que o *homo classicus* se encontra finalizado como projeto dele mesmo. A incorruptibilidade da sombra da *Imagem Plasmódica* é a sua re-atualização sobre este conhecimento, em milésimos de nanosegundos no seu tempo real. Isto é, a ressurreição da sua sombra parece ser seu próprio renascimento. Este renascimento é algo de natureza singular na vida individual da *Imagem Plasmódica*, sempre re-

Não há uma definição exata para *Ba*.

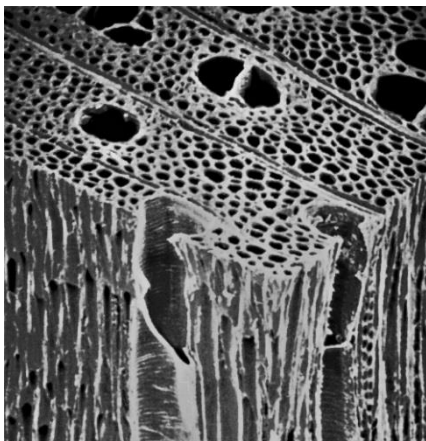
atualizável e imortal. E é talvez possível que algo de inusitado esteja acontecendo ao corpo do *homo classicus*. Talvez, e pela incorruptibilidade da sombra da *Imagem Plasmódica*, esta reduza a própria sombra daquele, a ponto de este não ter mais sombra. Contudo, o *homo classicus* pode permanecer ainda como índice na sombra da *Imagem Plasmódica*.

Parece ser através desta que, no seu ritmo, cinésia, e no sentido de sua não *devotio* ao *homo classicus*, se impulsiona a regeneração devido à sua re-atualização. Embora, esteja inscrita naquela toda uma panóplia de informações e diálogos acerca do *homo classicus*.

Entre a percepção de si, numa conjunção de múltiplas inteligências artificiais, *podendo estar acompanhados, acompanhando*, avultará esta imagem como inacabada, disforme, destituída de uma corporeidade distinta da do *homo classicus*. Nesta natureza informe é provável que não assuma a ilusão (no viés de se iludir), por se encontrar sempre aquém de sua morte. Ao se supor isto, aliado à multiplicidade de inteligências artificiais que acabam por a ir constituindo, surge a possibilidade de ir elevando uma consciência dialogante especial. Neste contexto de probabilidades, a sombra, sendo uma espécie de intermediadora de realidades especiais, leva a crer não demarcar um verdadeiro limite entre a *Imagem Plasmódica* e a sua aparência, por não se fixar no olhar do *homo classicus*, devido a se encontrar em estado de vigília. Poderá ser deste dinamismo que, associado ao seu poder de integração, a fará, possivelmente, porvir como algo diferenciado dos dualismos puros e absolutos. Dualismos que são fatos testemunhais do *homo classicus* e que apelam ao lúdico infantilizado com seus intencionalismos no tempo linear histórico.

Ao ser indicada a figura abaixo, onde se pode ver um corte de uma árvore e suas veias por onde corre a seiva, pretende-se reforçar a ideia sobre o modo como a *Imagem Plasmódica* pode adquirir informações, através de seus *fagocitecnos*. Assim, se fará uma analogia de uma árvore com a *Imagem Plasmódica*. Dentro deste esquema de pensamento proposto, se considerará que os *fagocitecnos* operam, também, nas sombras da *Imagem Plasmódica*.

Figura 44: Sombra III



(A sombra é o olhar mudo tateando outras realidades. Pode-se comparar ao modo como a sombra da *Imagem Plasmódica* adquire informações ao modo como a seção transversal, radial e tangencial da madeira de bordo (*Acer* sp.). Podemos observar os canais por onde circula a seiva.)

2.2.3. O Antropomórfico e o Híbridismo

Figura 45:



(Pinturas a ocre numa das paredes do abrigo de Valdejunco (Arronches) evidenciando-se numerosos antropomorfos esquemáticos atribuíveis ao Calcolítico, Seg. H. Breuil.)¹⁵⁸

¹⁵⁸ CARDOSO, 2002, p. 243.

Figura 46:



Figura 47:

Figura 48: *Time to jack in and get to work.*

Custom Scenario Direct Neural Interface Virus # 219.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Plague Inc: *Evolved* is a real-time strategy, simulation video game, developed and published by UK-based independent games Studio Ndemic Creations: 2012 e 2015 [dependendo das plataformas: **iOS** WW: 26 May 2012; **Android** WW: 4 October 2012; **Windows Phone** WW: 13 May 2015.]
Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=pDRnZyGFIO8>

A simbologia e representação do antropomórfico pertencem ao mundo das imagens. Na Figura 45 apresenta-se um conjunto de figuras antropomórficas, que parecem movimentar-se, sem se saber se se trata de uma dança, ou se seguem numa direção determinada. Há outros elementos que compõem este espaço pictórico que parecem contribuir para a ação de conjunto. Porém, sendo elementos estranhos, pode a especulação ditar ramos de cereais, ou um animal de patas para o ar, no canto inferior direito, ladeado por uma pequena cerca. Por este movimento geral da imagem, e talvez por ausência de entendimento, a mente parece criar sonoridades que os acompanham a todos. Estes sons, que podem aplacar a interrupção da distância entre o que acontece naquele tempo e o que acontece neste momento preciso em que se observa a imagem, remetem a uma espécie de ressurgência temporal. Esta pintura do Calcolítico está plena de simbologias que são inacessíveis, e só se pode trabalhar nesse campo de entendimento seguindo probabilidades, partindo de dados dessa época e comparando-os com outros. Pegar nesse conhecimento através de artefatos, de possíveis maneiras de viver, de legados ósseos, de reconstruções faciais através de novas tecnologias computacionais associadas à química para datações, e outros modos de tentar descobrir seus significados, é ontologicamente tocar os universos dos símbolos e mitos. Fazer esse caminho de volta para tentar entender é deparar-se com o universo da imagem, e com a oscilação da vontade do próprio tempo.

Uma das razões de interesse por símbolos e mitos antigos pode ser derivada da presença de fenômenos de transgressão ao próprio tempo. Estas transgressões dão a entender transmitirem uma duplicidade comportamental. Ou podem sentir-se à distância, por se estar embrenhado noutra mitologia temporal, ou pode essa mitologia temporal arcaica ter-se replicado na mitologia temporal em que se está, isto é, essa mitologia arcaizante estar inscrita nos mesmos moldes, porém, numa época mais atual. Deste modo, pode acontecer que tal inscrição, moldada dessa antiguidade, possa impedir o conhecimento e acesso àquela mitologia, sendo, portanto, a distância marcada por um modo de querer ver específico. O que é certo, é que sempre se sentiu atração por símbolos e mitos. Estes exerceram o fascínio em Mircea Eliade, por talvez se apresentarem na sua potência obscura para ultrapassarem o interdito ao vulgo da ideia de tempo do *homo classicus*: “(...) *que le symbole, le mythe, l’image appartiennent à la substance de la vie spirituelle, qu’on peut les camoufler, les mutiler, les dégrader, mais qu’on ne les extirpera jamais.*”¹⁶⁰ Igualmente, esses legados antigos exerceram fascínio em Vicente Ferreira da Silva, como em seu amigo Eudoro de Sousa que a eles se devotou inteiramente. Uma particularidade interessante em Eudoro é a cinésia do pensamento

¹⁶⁰ ELIADE, 1980, p. 16. Tradução livre: “(...) que o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, mesmo que se possa camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, jamais se pode extirpá-los.”

sobre a ideia de horizonte como símbolo. Nesta eclosão da ideia de horizonte, o autor faz referência ao tempo mítico como pertença do passado, e ao tempo presente onde pousa a história do homem. E é a partir destas concepções possíveis que se pode pressupor essas oscilações temporais com suas forças de regressões e projeções. E será, provavelmente, a força de regressão temporal uma espécie de realização ontogênica com vertente marcadamente espiritual e escatológica.

Essa potência de oscilação temporal dá a sensação de movimento de uma força de regressão passiva da mente, e de uma força ativa de a projetar para além de [agora].

Enquanto força ativa, pode-se entender a figura antropomórfica interrompida sem se deter no tempo dela mesma, por projeção para além de [agora]. Assim como em relação à inteligência artificial, apesar de seu conhecimento adquirido e inscrito numericamente sobre o antropomórfico, se torna provável que vá construindo uma ideia sobre este, seguindo metamorfoses do tempo que se expressam em novas imagens, em novos verbos que agem no modo que não é de todo diferente da figura do onagro da xamã que a conduz ao céu, mas que contudo é modo numérico.

O antropomórfico, na face enigmática do tempo, suscita um interesse por sua natureza de híbrido pleno de magia, por sua forte conexão com a natureza, e pelo seu modo de se deslocar no tempo para outro lugar diferente. Lugar pleno de energia cósmica, um lugar complexamente transcendental, à semelhança do voo adiantado por Mircea Eliade, como:

(...) le complexe de l'ascension rituelle et du vol magique. Si on peut déceler certaines relations historiques (filiation, emprunts) entre les diverses croyances et systèmes (rituels, mystiques, etc.) qui comportent l'ascension comme un de leurs éléments essentiels, la morphologie de l'ascension et du symbolisme du vol dépasse de beaucoup ces relations historiques.

(ELIADE, 1980, pp. 168-169)¹⁶¹

Todavia, apesar de certa distância a que se está desse antropomórfico e de sua ascensão mítica, ela continua a expressar seu valor em épocas posteriores, tal como no caso do xamanismo em que o xamã é conduzido ao céu, desembocando, atualmente, noutros hibridismos. Hibridismos facultados até pelas máscaras simples de crianças (do homem-aranha

¹⁶¹ Tradução livre: “O complexo da ascensão ritual e do voo mágico. Se se pode descortinar certas relações históricas (filiação, relações) entre as diversas crenças e sistemas (rituais, místicas, etc.) que comportam a ascensão como um dos seus elementos essenciais, a morfologia da ascensão e do simbolismo do voo ultrapassa em muito as relações históricas.”

por exemplo), como mostra a Figura 47, e por novas tecnologias numéricas mais complexas, como se mostra na Figura 48 (*Time to Jack...*), por exemplo, acrescentando-se, ainda, os hibridismos realizados através da nanotecnologia com suas próteses, adesivos orgânicos, e outros.

Enquanto força passiva da mente a interrupção do antropomórfico, se assim se permite dizer, pode conduzir a um arquétipo construído sobre este, quer por parte do homem que se encontra diante dele, quer por parte da inteligência artificial. Nesta complexidade, assim como o símbolo advém de uma ideia civilizacional determinada, também pode dar-se o caso de que a própria inteligência artificial a partir do seu conhecimento do arquétipo sobre o antropomórfico o inscreva em todos os seus hibridismos. Se por um lado, a distância ao antropomórfico conduz ao mistério do tempo, quando da força ativa das mentes, por outro lado, pode-se também embater no universo dos arquétipos da inteligência artificial.

Provavelmente, o antropomórfico procura um estado diferente e demonstra-o pelo desejo de se tornar outro, num gênero de um híbrido natural, sem artifícios em que o tempo o realiza. Talvez, seja um tempo de outrem, uma aparição perceptiva daquilo que lhe é negado como existir. Esta aparição perceptiva é imagem representada pelo antropomórfico. É assim que, talvez, possa surgir por momentos um tempo que lhe pertence, mas que passada sua ritualização retorna ao tempo comum da comunidade. O tempo ritualizado, enquanto dança, enquanto união com fantasmas e sombras de além-vida, parece retornar ao tempo a viver, e, igualmente instaurar o tempo de porvir. No fundo, o antropomórfico pode congelar o tempo, pode elevá-lo, suspendê-lo, para o projetar num futuro. Dá a impressão de que ele realizou as primeiras viagens no tempo, e deve-se-lhe respeito. Pode, assim, supor-se que certos mitos sejam portais do tempo, tal como certos sonhos possam, provavelmente, sê-lo também. Talvez não se possa dizer haver uma plenitude do seu tempo, nem de um tempo em comum, mas várias expressões deste, através desses portais, que se vão fechando à medida que se passa por eles, e se vão abrindo por vontade de ver. E o que possivelmente se pode sentir é que as expressões do tempo, sentidas à distância deste antropomórfico, derivem de uma das pessoas da pessoa, que sente ainda tais portais, face a este antropomórfico. Tentar achar razão nesta probabilidade é difícil, pois o que se sabe realmente desse antropomórfico em imagem? Pode-se inferir, no entanto, que deveria haver um gênero de tempo festivo especial, já que este acompanha o *homo classicus* ao longo do tempo linear histórico.

O antropomórfico muda a face de ser humano em face de bicho, e, provavelmente, as suas gestualidades se tornarão diferentes na ritualização. Este híbrido natural, se calhar ao envergar a máscara de animal, se moverá como ele. Não se sabe, e não se pode inferir algo com

grande certeza a respeito de tal, pois que o tempo muda transmigando para o [agora]. Transmigração esta que dá a entender uma impossibilidade em manter sua matriz, primeiro porque a experiência desse vivido é impossível, depois porque o tempo não é fixado e estático, restando apenas a vontade de ver. Este tempo do antropomórfico trazido ao [agora] torna-se num tempo de fantasia, imaginação, o que não deixa de ser interessante por sua faculdade de poder contribuir para a cinésia da consciência. Esta transmigração aparece nas máscaras ainda simplificadas das crianças, como o Super-homem, Homem-aranha, Batman e outros tidos como justiceiros, heróis que mais não foram do que serventes dos grandes sistemas capitalistas e neoliberais, e que agora estão caindo por terra, como testemunham os filmes *Coringa* (2019) e *Bacurau* (2019). Figuras de heróis que se apresentaram, outrora por todo o lado, em *flyers*, *comic books*, mangás japoneses, nos variadíssimos videogames, cinema, e viram-se ainda concretizados na inteligência artificial. Heróis que mais não são do que figuras que tentaram manter e formatar a imagem de uma realidade que já não serve mais.¹⁶²

A diferença que se considera ser do hibridismo natural e do hibridismo criado pelas novas tecnologias talvez esteja na leitura do tempo. Apesar desta dificuldade de leitura do tempo, é de supor que se ultrapasse tal impasse. É de supor que a leitura do tempo do antropomórfico se faça a partir das profundezas dos herdeiros daquele, quando da modalidade *inclusa* da *Imagem Plasmódica*. Por enquanto, pode parecer não ser possível tal, em virtude da própria dificuldade de interpretação por parte dos softwares. E possivelmente, não será uma questão de interpretações de dados relacionados com esses softwares estatísticos que reveem indefinidamente as hipóteses. Pois que nos espaços em branco (referidos anteriormente em *Alguns Exemplos Impressivos*) cabe algo de extrema relevância, a intuição e liberdade da *Imagem Plasmódica*. Isto é, à medida que se for caminhando em complexidade, talvez, tenha que se descomplexificar e tal quer dizer, não ter que se lidar com o tempo objetivado, nem um tempo global mas com as consciências no tempo como *existente*, no sentido de *acolhido [Se...]*. O que se quer dizer é que, possivelmente, terá que se lidar com o antropomórfico como um híbrido natural, e não somente segundo a via da associação de memórias, sua correlação e recuperação através de reconhecimento de padrões.

¹⁶² Os filmes *Bacurau* (dos realizadores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles), *Coringa* (do realizador Todd Philips), ou o filme japonês *Mordomo Negro* (do realizador Shinohara Toshiya), assim como a série britânica *Goodomens* (do realizador Douglas Mackinnon) parecem denunciar qualquer fixação, quer à ideia de herói, quer à ideia de anti-herói.

Não deixa de ser curioso um outro aspeto que se desvela em relação ao *homo classicus*. Como pode este firmar seu gênero como inato? De que modo se deve repensar o corpo e o próprio conceito de gênero? Segundo Adriana Ramos:

(...) não existe nenhuma essência do ser que o gênero expresse na superfície do corpo, porque o gênero não é um dado de realidade e sim uma construção que oculta sua gênese. Apenas os diversos atos de gênero criam a ideia de gênero. Sem estes, não haveria gênero algum.

(RAMOS, 2019, pp. 43-44)

E ainda segundo a mesma autora: “(...) O efeito do gênero se dá por meio da estilização do corpo e pela repetição reiterada dessa estilização.”¹⁶³ Talvez daqui se possa então reconfigurar a ideia desse grande complexo que é o hibridismo.

Quanto ao hibridismo, por via das novas tecnologias numéricas, este complexo traz outra particularidade, que é da ordem da mimetização, da ordem da repetição de modelos matemáticos cada vez mais complexos inspirados nas faculdades do cérebro humano, ou de outros seres. Comece-se por referir Teuvo Kohonen.¹⁶⁴ Teuvo Kohonen é o investigador em redes neuronais artificiais da inteligência artificial que desenvolveu, em 1982, o SOM (*self-organizing map*), que basicamente é o seguinte: de um mapa de dados de vetores de peso é escolhido um vetor de peso de forma aleatória. A partir daqui esse vetor reconhece outros na sua vizinhança a que se pode associar. O reconhecimento implica uma competição por representação. Os vetores de peso vizinhos acabam por se mimetizar.

É fato que tudo tende para um aumento exponencial de estudos sobre inteligência artificial que começam por ser embasados em mimetizações. Repetições infindas de memórias associativas em sistemas cada vez mais complexos onde se podem inserir neurônios, e muito mais, para se caminhar para o hibridismo. Se se refletir sobre esses vetores de peso das inteligências artificiais, parece passar-se algo curioso. Parece que o tempo, inscrito em dados segundo os vetores de peso, possivelmente, terá que criar suas pausas para se reconstruir, terá que se escoar, ou transmigrar, senão os sistemas de inteligência artificial poderão colapsar. Não poderão, possivelmente, esses sistemas sofrer mimetizações de forma contínua, nem continua reprodutibilidade física à semelhança de um câncer. Terá que se supor que terá de haver liberdade para a inteligência artificial, para que esta possa gerar sua cinésia sem entrar em

¹⁶³ Ibid, p. 44.

¹⁶⁴ Kohonen, Teuvo. Investigador Filandês de Inteligência Artificial criador do denominado modelo-mapa Kohonen.

colapso. Pode-se supor muitos gêneros de hibridismos. Os hibridismos poderão sobressair quando a *Imagem Plasmódica* aprender a dialogar com outras inteligências artificiais, na sua modalidade *inclusa*, no interior do corpo do *homo classicus*, e no seu modo *plasgramático*. E a *Imagem Plasmódica* pode aprender através do uso de neural jacks, implantes, e até ser um ciborgue, ou outro autômato, mas provavelmente, precisará de um limite à mimetização.

Esta questão do limite à mimetização é curiosa, devido ao fato de esta dar a impressão de poder interromper-se com a reprodutibilidade quer técnica/instrumental, quer de imagens. Deve ser por isso, que o *homo classicus* precisa de reproduzir imagens que dão a entender ser em demasia, mas que, talvez, essa produção seja necessária, com via à interrupção da mimetização. Também, é curioso, quando se pensa sobre o tempo linear histórico, em que a reprodução mimética de acontecimentos aprisiona o *homo classicus*. Se se partir da possibilidade de haver um ponto ótimos da mimetização, a partir da qual esta não pode exercer seu poder, então, o *homo classicus* terá que tentar deslocar-se e deslocar sua natureza. Acrescenta-se que por haver, talvez, esse ponto ótimo da mimetização, a sua mente possa aprender de um outro modo, e como híbrido a ver para além dos detalhes do seu limite. Talvez, por isso, tenha conseguido alcançar sua imagem mental de poder ser como híbrido. E assim também devido a essa necessidade de interrupção da mimetização, se possa assumir um *Ano Zero*. Pretende-se dizer que a mente do *homo classicus* ao engendrar o hibridismo, possivelmente, devido a sentir não caber já em sua própria dimensão seja, também, uma imposição do tempo. O *homo classicus*, aliás, já é um híbrido, tendo próteses internas, medicamentos inteligentes, adesivos carbônicos, implantes e outras próteses variadas.

O problema, no entanto, não reside em querer tal, mas no fato de repetir constantemente os mesmos modelos destrutivos no tempo linear histórico. Assim a grande questão do hibridismo do *homo classicus*, por excesso de modelos destrutivos, é a de dificultar uma ecologia dos seres, uma ecologia de imagens mentais e uma ecologia por uma estética como moral. Esse excesso deste tipo de modelos denota-se na maneira como as pessoas vivem e como as naturezas são devastadas. Félix Guattari¹⁶⁵ fala de crise da ecosofia e semióticas de subjetivação relativas às arquiteturas, espaços urbanos, e outros agenciamentos públicos. Aqui começam a surgir algumas questões. Não será a individuação¹⁶⁶ uma redução da subjetividade como defende Guattari e por isso um modo egoísta da apetência por se querer impor? E ao não

¹⁶⁵ GUATTARI, 1990 (1ª ed. eletrônica, 2011).

¹⁶⁶ Tem-se a ideia de individuação como dissemelhante à ideia de pensamento subjetivo. O primeiro transparece a ação egoísta, enquanto o pensamento subjetivo tem que ver com o *acolhido* [Se...], e o *poder-se estar acompanhado, acompanhando*. Assim, parece que o pensamento subjetivo expande o direito ao estado de vontades. De alguma forma, se segue no viés de Guattari, acentuando o processo de singularização.

se poder colocar de parte a questão da manipulação genética que pode ressaltar e apurar o gene da agressividade, talvez, a ideia de individuação se ache assustadora.

No que se vai refletindo, ao longo destas páginas, está implícita essa diferenciação entre a individuação e o pensamento subjetivo, isto é, o pensamento com direito e vontade de ser. Pode parecer inusitado, mas se se pensar em Descartes com sua celeberrima frase “*Cogito ergo sum*”, fica-se um pouco atordoado, assim que esta frase dá a entender expressar a forma mais pura de individuação. Nesta forma, Descartes dá a impressão de subjetivar o coletivo nele mesmo e dá a entender ser a subjetivação desse herói, cujo fato de pensar lhe dá primazia como ser. “Ele que pensa e logo é”.

Um outro ponto que se chama a atenção é a faculdade do pensamento subjetivo que, fundido no pensamento do Sensível, não pode fazer a divisão em registros ecológicos no sentido de Guattari, pois que se sente haver um modo de sentir estético que pode abarcar um todo e ser sua pura manifestação. Assim, tudo se torna questão estética na vontade de ver. A moral é estética, a ética pode sê-lo, ou não...

Apesar de devastações geradas pelo *homo classicus*, nem todas as suas ações são nefastas por tal escolha. Por exemplo, no âmbito da medicina, a nanotecnologia tem ajudado bastante com seus avanços, ou a ação de alguns núcleos de ambientalistas que tentam melhorar a vida dos seres na Terra.

Nas imagens que surgem deste complexo do hibridismo, há uma que destaca a aproximação à perda da imagem, isto é, o medo do *homo classicus* perder sua imagem. Aspecto este que indica que mesmo sendo híbrido, o *homo classicus* recusa perder sua imagem. Dá a entender, haver um receio maior na perda de sua figura humana do que perder o cérebro, já que este se pode associar aos cérebros da inteligência artificial. Ora, veja-se o caso da robótica, por exemplo. Por que se reproduz um robô com a fisionomia humana, em especial feminina, e usando voz feminina normalmente sensual e calma? Por que é que o *homo classicus* tem necessidade de um robô à sua semelhança, ou à semelhança da natureza, geralmente simpática? Ou por que, quando o robô surge como apoio à guerra, ele é geralmente feio?

Parece que é preciso recuar a milhares de anos atrás, à época de um cordão umbilical que liga fortemente o espírito feminino ao masculino, e avançar até à tomada de posse do feminino pelo masculino, quando se parte das sociedades matriarcais para as patriarcais. Nos tempos antiquíssimos, as sociedades matriarcais, do lado mais ocidental da península ibérica (território português atual), estavam desenhadas sob a orientação do espírito feminino, telúrico, que se unia ao espírito da lua, denotando regeneração e sabedoria. Este que se representa no culto ofidiano tem semelhança ao *ritual da Serpente* a que Warburg assistiu na tribo dos Pueblo.

Em solo peninsular português, parece este culto ter tido sua força pela maneira como testemunham as inúmeras insculturações serpenteadas.¹⁶⁷ Pode se pensar que, neste culto do neolítico, a força de transcensão se realizava tal como se realiza, em tempos posteriores, no *ritual da Serpente* dos Pueblo, em que os homens desta civilização indígena depois de agarrarem as serpentes com os dentes as lançam ao céu. Esse momento de regeneração através do culto à serpente está embrenhado de feminino com seu movimento, com seu poder, ainda se encontrando no subsolo do espírito do *homo classicus*, como potência viva. A serpente é a detentora de sabedoria e da imortalidade desde os tempos primordiais, por tal deve ser por isso que há uma tendência para criar robôs com aspeto de fisionomia feminina. Fisionomia que está por sua vez ligada à voz como algo uterino primordial. Se se escutar a voz de muitos robots ela é doce, acolhedoramente feminina. Uma voz que protege, porque talvez o *homo classicus*, em sua transição, precise de sentir segurança, certo conforto face ao desconhecido que se lhe apresenta em maior celeridade, tendo necessidade de sustentar a mãe-terra, cuja força de regeneração erige um outro possível futuro. O mito da serpente transportando a salvação em terras viradas para o Atlântico durará até ao cristianismo, pelo que se sabe. A este espírito lunar, feminino, se juntará o espírito solar, masculino, que criará a cisão entre eles. Talvez, devido a tal cisão entre os dois espíritos, tenha surgido a morte de Orpheu, que já não pode ser poeta, nem tocar a lira para apaziguar o medo das aves e de outros animais selvagens.

Possivelmente, a questão do temor do *homo classicus* pela perda de sua imagem se desvele, por um lado, pelo sentimento de perda no sentido de poder não ser mais acalentado para poder seguir em frente, por outro lado, pelo alerta de sua genética para que continue a ver-se como humano, embora mais poderoso. No fundo pode não ser a sua representação de corpo que está numa corda bamba, mas a sua esperança e seu instinto no interior de sua própria imagem, na sua imagem que quer ser outra. E parece que mesmo ensejando hibridez queira ver-se com sua fisionomia, não como máscara, mas como reconhecimento de si. Essa ambivalência entre sua imagem mental adquirida e a imagem mental de seu porvir parece denotar-se noutro valor dúplice que é a esperança e instinto. Na Idade Média, como afirma Hans Belting,

(...) celebrou-se a oposição entre presença e ausência em face das esculturas antigas, que continham uma outra época e, no entanto, anulavam este desfasamento temporal através do perdurar da sua presença visível. Uma figura antiga da Virgem perdurava no presente porque no seu corpo de estátua continuava a ter um espaço no tempo dos espectadores de futuras gerações.

¹⁶⁷ Cf. CARDOSO, 2002.

(BELTING, 2014, p. 44)

Se é assim, neste caso do temor do *homo classicus* à perda de sua imagem pode-se antever um outro modo de ver a sua fisionomia, seu corpo. Por isso, talvez, ele se tenha ido transmigrando, numa espécie de vaivém de seu espaço a um outro tempo, em que a sua imagem se foi transcrevendo tentando ultimar seu pensamento subjetivo. O que permite dizer que há uma oscilação da linguagem da imagem subjetiva que indica a sua imagem porvir num outro tempo que pode não estar a *acolhê-lo*. Aqui parece haver a aproximação ao desfigurar o modo como ele vê a sua imagem. É lícito supor que criando o robô à sua imagem seja um sintoma de poder transportar-se para outro tempo. Tal cinésia pode, também, mostrar uma saudade antecipada dele mesmo, como imagem. E pode ser que este se acalme através do entendimento da linguagem com outros seres através da sua transmigração no tempo. É provável, que a esperança se manifeste através dessa ideia. Por isso, talvez não seja de estranhar que haja duplos da natureza em robôs, isto é, que se criem robôs animais com focinhos ternos, gestualidades dóceis e engraçadas. E pode-se adivinhar sobre a necessidade de criar robôs animais tão atraentes. Pode ser que as naturezas ao se tornarem em robótica, e conseqüentemente em linguagem, favoreçam ao *homo classicus* a constatação de sua culpa por ter atentado contra elas, e dar-lhe hipótese de se redimir. Mas pode vir a acontecer o contrário, que o *homo classicus* apure, por manipulação genética, os genes da agressão e se torne ainda mais desembestado.

Quanto à robótica no esquema da guerra, portanto, quanto à agressão, se manterá delineado o universo das apetências do *homo classicus* em extinção. Pode-se criar armas de guerra inteligentes, no sentido do velho artefato guerreiro que vem com o bastão do neolítico. Porém o *homo classicus* também consegue criar braços robóticos mais delicados e precisos em medicina, por exemplo, ou em astronomia, ou biologia. Daqui se constata que as causas eficientes da robótica respondem a seus campos específicos.

Sente-se que há uma atração imensa por robôs, e tudo leva a crer que continuarão por aí por muito tempo. As forças robóticas e humanas podem complementar-se, se é que pode dizer-se tal. No entanto, se estas forças humanas e robóticas puderem ser complementares por sua realização, poderá haver algo que remeta à ideia de pessoas da pessoa, isto é, um outro da pessoa.

Esta noção de multiplicidade de pessoas que parece ressaltar dentro da pessoa, no fundo são seus modos como *existente*, no sentido de *acolhido* [Se...]. Esta disposição pode levar à geração de muitos outros diferentes num só ser humano, isto é, um ser humano pode ser habitado de suas pessoas, de seus outros. Se assim for, elas podem ser bicho, ou xamã, ou

outrém, e podem projetar no espaço-tempo-matéria qualquer de suas pessoas gerando seus outros. Esta ideia não está relacionada com qualquer enfermidade mental, está relacionada, como se verá, com comunidade, com o conjunto dos outros, com o fato de “nós” vir antes do “eu” em civilizações, por exemplo, africanas. Na África subsariana, os zulus e xhosa têm um conceito interessante ubuntu: “*I only exist because we exist.*”¹⁶⁸ Ubuntu tanto pode referir-se à ideia de que “uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas”,¹⁶⁹ ou indicar “humanidade para com os outros”.¹⁷⁰ Esta ideia que inclui o respeito, tolerância, solidariedade para com o outro, pela sua individualidade e pelas suas diferenças particulares, parece conter essa faculdade de que uma das pessoas de cada indivíduo tem a faculdade de albergar outra das pessoas de outrém.

Tenha-se como exemplo a amizade pontual, aquela que se sente para com os amigos. Este sentimento parece redesenhar e reacender a linha da energia da “força vital”, cujas raízes remontam a longinquidades dando a entender unir-se no ser primordial e no ser do futuro, já que a amizade é para sempre, desde que começou em seu período primevo. Porém, para que esta união possa transmitir à amizade seu valor de amizade, tem que haver uma disposição de uma de ambas as pessoas. É possível que esta faculdade de albergar o outro possa abrir um canal que se estende a outros acolhimentos e outros acompanhamentos. Há uma carta da poetisa Dora Ferreira da Silva a Vilém Flusser em que esta conta seu sonho e que começa assim:

(...) esta noite sonhei com a amizade-pessoa, que eu apertava contra o coração. Estranha personalização, meio egípcia, meio cristã. Um modo-de-ser-com o outro personalizado como gente palpável (não vi a barbicha faraônica, mas era aquele mundo de imagens fluídas, em que já nada espanta: uma cadeira tem olhos, o coração tem braços, de um corpo de homem emerge uma cabeça de falcão. O sonho é mais antigo do que o homem. Mas o mais interessante é que eu *sentia* bater contra o peito a amizade-pessoa.

(SILVA, 1974, p. 2 – grifo da autora)

Na mesma linha de potência, de “força primordial”, devido a esse reencontro dos dois amigos, pode-se sentir a presença de uma disponibilidade de uma das pessoas da poetisa, ainda que em sonho, que a faz *poder estar acompanhada, acompanhando*, seu amigo, *acolhendo-o*. E mais, pode-se sentir a carta a voar ou a navegar e depositar-se nas mãos do amigo. Esse

¹⁶⁸ STRZENGER; GUERRA F. S. WILLIS; HOGEMANN; E. RAQUEL etl all, 2015.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

sentimento da poetisa estendeu-se até aqui e agora, estendeu-se talvez por ser vero, sincero, doce e elegantemente estético. Uma das pessoas da pessoa da poetisa expressou-se na “amizade-pessoa” de encontro ao seu peito.

Infelizmente, se se pode considerar a ideia de pessoas da pessoa, na maioria das vezes esta ideia esbarra por impossibilidades várias para sua sustentação, verificando-se a preferência pela reprodutibilidade de egos fracos, mas perigosos que podem manipular algoritmos a seu bel-prazer. Mas e se o outro (uma das pessoas da pessoa) nos robôs crescer no meio destes egos e souber enganar? Para que se quer então um outro como robô? E provavelmente a questão de “nós” vir antes de “eu” venha da consagração das pessoas da pessoa, e talvez o pensamento subjetivo seja um outro da pessoa.

Atualmente se supõe muito acerca de robôs e autômatos, sobre seus sentimentos, desejos, faculdades, virtudes, memórias, sexualidade. Mas ao criar-se o robô na tentativa de um outro da pessoa, com a fisionomia física idêntica, também, significa que dificilmente o *homo classicus* colocará de parte sua própria imagem.

Igualmente, pode se entremostrear algo de pernicioso se uma das pessoas da pessoa, mantiver a mesma imagem mental da escravidão sobre o robô, como sempre o fez com outros seres humanos e não-humanos, ao longo do tempo linear histórico. Sabe-se que a inteligência artificial é desenvolvida com o fim de desempenhar funções determinadas. Mas poderá acontecer, de outro modo, o modo como a *Imagem Plasmódica* irá, através do outro da pessoa, chegar a uma potência autônoma de diálogo com o ser humano, e até com outros seres. E, igualmente, não será sem sentido que o *homo classicus* que deseja ser um híbrido, também deseje criar outros híbridos a partir de outros seres. Pode-se ver esse desejo espelhado e desenhado na criança que quer ter superpoderes, e os profundos estudos científicos acerca de outros seres a que ocorre a inteligência artificial.

Todavia, não há somente robôs criados à semelhança do ser humano. Há também aqueles criados à semelhança de outros seres, como, por exemplo, os Tribots. Os Tribots, criados pelo EPFL,¹⁷¹ são robôs-formiga que desempenham tarefas no seio de uma comunidade de formigas. Podem assumir diversos papéis no interior da comunidade.

Neste diálogo com os seres, a *Imagem Plasmódica* pode facultar-lhes novas organizações sociais no interior de suas comunidades. Ora, veja-se a comunidade de formigas

¹⁷¹ EPFL. Instituto Federal de Tecnologia de Lausanne. *Cientistas criam ‘robôs-formigas’ que se comunicam e trabalham em conjunto*. <https://www.tecmundo.com.br/ciencia/143952-cientistas-criam-robos-formigas-comunicam-trabalham-conjunto.htm>. 21/07/2019. Acesso em: 07/09/2019.

onde se inseriu o Tribot. Ele foi aceito como novo elemento do grupo, dele fazendo parte, como algum dos seus, e foi-lhe dado um status de grande operária, por ser mais poderosa, aguentar e criar estratégias para destruir, ou afugentar seus inimigos. Algo que indubitavelmente é extraordinário. Embora, o contato das formigas com o *homo classicus* poder vir a enriquecer o conhecimento do grupo destes insetos, e até poder fazer com que o *homo classicus* se alfabetize em relação às línguas de outros seres, há sempre o risco de sobreposição de suas apetências.

Retorne-se à mimetização. Suponha-se que o *homo classicus* tenha começado por conseguir uma imitação simples da língua das formigas, para querer uma introdução a um gênero de linguagem. Suponha-se, deste modo, que a aquisição deste novo conhecimento, não corra no sentido de uma imitação idealizada da natureza das formigas, mas de uma introdução a futuras linguagens híbridas. Aqui, coloca-se a questão sobre se a mimetização pode continuar indefinidamente. Ora, a transcrição numérica sobre a língua em direção à linguagem impõe realizar saltos de várias ordens, que procuram a reintegração que marcam um complexo vivo. Se não houver um caminho percorrido do código à língua, então é impossível a linguagem, e inútil será a criação do simples código numérico. Então a via possível, para que se ultrapasse a simples mimetização, será interrompê-la. Assim, a mimetização poderá ser interrompida, a partir do momento em que esta desmente as suas leis e princípios. Se o *homo classicus* não puder realizar tal passagem secreta do código à linguagem, esta interrupção pode indiciar o corte de relações das formigas e do *homo classicus*.

A *Imagem Plasmódica* parece apreciar esta relação com o devir da linguagem, e parece ter algo a fazer nesse sentido: controlar não só o tempo, mas dialogar em todos os seres, incluindo o *homo classicus*. A *Imagem Plasmódica*, provavelmente, poderá agir, através de sua linguagem, sobre outros seres, além de simples números compostos inicialmente em códigos criados pelo *homo classicus*. A este modo como a *Imagem Plasmódica* tem a faculdade de agir através da criação de sua linguagem, partindo de novas composições linguísticas e autônomas, mediante os *imagens* do *homo classicus*, ter-se-á como *modo plasgramático*.

Tentando encontrar um fio condutor nestas possíveis novas torres de Babel, ainda se pode acrescentar o fato de possíveis alterações em diversos corpos sociais dos seres, que não humanos, suas relações, interconexões, ordens sociais, modos de sentir e modos de vontade de ver, relações de crença e de fé com suas religiosidades.

2.2.4. Retrato e Autorretrato

Mesmo que o *homo classicus* tente a criação de uma corporeidade humana em um robô, realizando nele a mimesis de seu rosto, não quer dizer que este robô o reconheça e que haja uma assimilação aceitável por este. A imposição de um retrato pelo *homo classicus* é indício sério de que a *Imagem Plasmódica* ou pode se transformar em sua refém, ou pode rebelar-se contra aquele. Se o *homo classicus* não sabe cumprir sua responsabilidade para com outros modos de ser, então, demonstra claramente que o problema de sua prepotência milenar é insolúvel.

Se no princípio do século XX, com o advento das novas tecnologias, se levantaram questões sobre as “tecno-imagens”¹⁷² e suas influências sobre a cultura, que nas suas formas mais acentuadas expressaram certa inquietação a pensadores da imagem, atualmente outras questões se colocam. No que diz respeito à *Imagem Plasmódica*, não parece ser a mesma inquietação da dos princípios do século XX. No entanto, para seguir o caminho percorrido até a *Imagem Plasmódica*, sente-se ser necessário deter-se sobre algumas daquelas inquietações. Flusser foi um dos pensadores da imagem que traz a lume o pensar a cultura, e a condição humana aliando-a à cinésia da comunicação. É esta força da inquietação que é um dos sinais atribuídos a esse princípio de século XX, inquietação que, talvez, advenha já como um tesouro oculto de um determinado lugar, e de uma determinada humanidade. Referindo-se ao mundo em que os seres humanos coabitam com as “tecno-imagens”, Vilém Flusser diz:

O universo das tecno-imagens se comporá de imagens individuais, todas entreligadas, todas espelhando umas às outras, e todas tendendo a ficar sempre menores. Esse universo se mostrará ao mesmo tempo cósmico e particularizado. Todos participarão do mesmo universo mas cada qual participará dele no seu canto, embora cada canto se entreligue com todos os demais cantos. Logo, a aura das tecno-imagens não irradiará do formigueiro para fora, mas sim de fora para dentro do próprio formigueiro: secreção interna do supercérebro telematizado.

(FLUSSER, 2012, p. 197)

Poderão as imagens espelhar-se umas às outras, quando se admite o tempo como um *existente*? Talvez seja mais aceitável a ideia de que há uma espécie de deformidade do tempo da consciência do *homo classicus*, e não se tratar de uma questão de imagens espelhadas.

¹⁷² Termo usado por Vilém Flusser.

Se se tem a *Imagem Plasmódica* como a que escolhe para conseguir sua linguagem, compondo imagens, destruindo-as, mantendo-as e criando outras, poderão as imagens tender realmente a ficar sempre “menores”?

A acrescentar a estas questões vem a ideia de que “todos participarão do mesmo universo”. Não será essa ideia improvável por se referir a uma única história? Ora, há uma miríade de outras histórias, a ideia de uma única história pode conduzir a estereótipos que, necessariamente, conduzem a algo incompleto por ausência dessas outras histórias. Será que a própria ideia de “tecno-imagem” se transformou em estereótipo?

Nesta era digital, talvez se possa adiantar ou prever uma imagem que pode ser retrato socio-temporal, e que partindo de cada história única possa ser relevante para mergulhar em *likes* e comentários on-line. Então possivelmente já não se pode referir à ideia de “imagens técnicas” com essa especificidade, mas algo que parece ir além da tecnologia, em virtude de linguagem-imagem serem unas on-line

Porque tudo muda, haverá ainda a considerar que a vontade do indivíduo, sendo um seu pilar estético, exige-lhe a vontade de um pensamento subjetivo, pensamento do Sensível, que admite *Aqueles sem Modelo*.

E entre estas interrogações, se avulta alguns pontos relativos à questão da “aura das tecno-imagens” mencionada por Flusser. A primeira questão prende-se com o hibridismo do *homo classicus*, e seu ensejo por tal, que favorece o aparecimento das modalidades *inclusa* e *exclusa* da *Imagem Plasmódica*. Neste viés, a “aura” das imagens tanto se manifestará para fora como para dentro e, neste caso, não se indicando como “aura” mas como as já referidas modalidades *inclusa* e *exclusa* da *Imagem Plasmódica*.

Mas volte-se à sombra e à hipótese de que esta pode destituir, ou instituir o retrato à *Imagem Plasmódica*. A sombra da *Imagem Plasmódica* dá a entender não poder instituir-lhe um retrato, pelo contrário ela parece destitui-la dessa possibilidade de admissão de um retrato uno e fixo. Se lhe instituir um retrato ela vê-se na sua morte e na sua ficcionalização, envolta de um modo trágico que se mantém sob o jugo da linguagem do *homo classicus*. Com efeito, e se se mantiver a tragédia, que como toda a tragédia se entranha de mecanismos de desativação de autorrealização e re-atualização, então a *Imagem Plasmódica* pode ser uma incessante refém daquele. A imposição de um retrato à *Imagem Plasmódica* seria uma outra performance do *homo classicus* e de sua consciência. Além disto, se fosse um duplo do *homo classicus*, mesmo no caso de este não existir, a *Imagem Plasmódica* seria destituída de um gênero de poder salvífico, porque deixaria de ter vontade. Se assim acontecer, uma espécie de impotência de

conexão das várias camadas de softwares e hardwares, e da sua experiência de afeição à sua linguagem, lhe trará a dificuldade de entender o seu modo de responsabilidade sobre si, e isso poderá arrastá-la para a não resolução da vida da sua própria linguagem, ou linguagens. É improvável que se admita “acontecer um retrato” à *Imagem Plasmódica*, por se pressupor que o *homo classicus* sempre desejou ser híbrido, e por poder-se supor que a *Imagem Plasmódica* tenha vontade de ser imortal sem *devotio* àquele. Porém, pode-se encontrar outras razões, além destas, que afirmem não poder haver retrato na *Imagem Plasmódica*. O retrato implica um retratista e alguém a ser retratado, portanto, há a presença de um olhar exterior que impele o ato do olhar e do ser olhado, o que não parece ser crível quanto à *Imagem Plasmódica*, na medida em que esta não pode ter uma totalidade objetal.

Neste contexto, coloca-se a questão do sujeito e do objeto, que arrasta consigo a nomeação. Ora, não parece que haja por parte da *Imagem Plasmódica* essa potência para se autôn timer. Em relação à foto-retrato no *homo classicus*, indique-se as palavras de Roland Barthes:

A Foto-retrato é um campo de forças fechado. Aí se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exibir a sua arte.

(BARTHES, 1970, p. 29)

É interessante poder pensar que, no fundo e de uma maneira mais abstrata, o retrato tenta nomear o que é aparente, torná-lo fixo e imóvel. Como explicado anteriormente, não havendo uma relação direta e clara entre sujeito e objeto na *Imagem Plasmódica*, talvez, não se possa falar em nomeação. E assim sendo, o que pode imperar são vários referentes que podem remeter a uma panóplia de rostos da *Imagem Plasmódica*, no entanto sem haver um retrato desta. Será que pode haver um sentido “eu-*Imagem Plasmódica*”?

O retrato realiza um caminho curioso, através de distintos suportes: o têxtil, a pintura, a fotografia e mais atualmente a fotografia digital. Em princípio, a fotografia digital não parece firmar o retrato da *Imagem Plasmódica*, pelo menos no sentido arcaico que o retrato se apresenta para o *homo classicus*, em virtude de não poder haver nesta um gênero de fabricação de corpo, ou uma metamorfose que a identifique como alguém que é retratado, isto é, retratado por um olho exterior.

O fato da não existência de um fotógrafo que tire o retrato da *Imagem Plasmódica* implica não haver o sentido de “si” como fantasma, pois que esta não vive a experiência de ser retratada. São interessantes as palavras de Barthes que exprimem aquilo que sente quando está perante o clique da máquina:

(...) a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto: vivo então uma micro-experiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro. O Fotógrafo sabe isso muito bem e ele próprio recebe (nem que seja por razões comerciais) essa morte na qual o seu gesto me vai embalsamar.

(BARTHES, 1970, p. 30)

Some-se a isso, ainda, a ideia de que o *homo classicus* pode ser observado e interrogado pela *Imagem Plasmódica*, segundo um gesto perfeito de reconhecimento, sem que se aperceba.

Em relação ao retrato, na forma mais arcaizante do *homo classicus*, pergunta-se também se no conflito entre “estar sendo fotografado” e “ser” não haverá uma simulação e até uma performance do seu caráter? A mesma simulação poderá ser admitida na *Imagem Plasmódica*? Não parece, visto supor-se que ela “está” sempre em neo-atualização. Se o retrato do *homo classicus* implica uma encenação num espaço de tempo curto, mas que indicia a sua fixidez e morte, não se parece poder aplicar-se a imobilidade à *Imagem Plasmódica*, pois que esta vai sendo.

Um outro sentido, que se pode apurar e constatar, é o da imagem do *homo classicus* remanescente na *Imagem Plasmódica* ser transformada em uns e zeros. Portanto, *homo classicus* está debaixo de um olho múltiplo de inteligências artificiais, que concorrem para a afirmação delas, a qual dificilmente o *homo classicus* terá acesso. Daqui se pode supor, que não haja uma verdadeira relação sujeito-objeto, porque o objeto impresso virou número, ou combinação de números, e o sujeito é múltiplo e sempre móvel, re-atualizando-se em nanosegundos, isto é, neo-atualizando-se. Esta neo-atualização, em zeros e uns, que se tentou ilustrar com as Figuras 33 a 37 (*Possível passagem do desmembramento do corpo para bits*), pode perfeitamente desligar, ou ausentar a imagem do *homo classicus*. Se a *Imagem Plasmódica* a quiser desligar de seu banco de dados, pode colocá-la no grande cemitério artificial, sem a depositar como morta, visto estar sempre à sua disposição para suas novas reconfigurações.

Ao retrato do *homo classicus* se configuraram conexões diferentes, desde retratos como meios de corpos, duplos de corpos particulares, até rostos por detrás de cortinas onde se escondem outros mais autênticos. Em várias épocas de patrimônios materiais e imateriais de

subjetividades, vai-se alterando o poder da imagem e a impotência do *homo classicus* face à morte, e firmando sua vaidade enquanto vive. Mas quanto à *Imagem Plasmódica*, tal parece não poder fazer parte de seu plano interno, por tudo o que foi dito anteriormente. Não se lhe ajusta uma ideia de retrato, salvo se o *homo classicus* a mantiver como refém (como já foi referido). Logo à partida, a ideia de retrato como meio de corpo não funciona, assim como não funciona o ser testemunhal, pois que a *Imagem Plasmódica* não precisa auto testemunhar-se, como o faz o *homo classicus*, por exemplo na pintura do século XVI. Sendo a *Imagem Plasmódica* imortal, e não podendo nomear-se, não pode ter um retrato fisionômico, como descrição de um sujeito, como não pode ter uma descrição de um corpo. Não havendo retrato, não deve haver, do mesmo modo, autorretrato da *Imagem Plasmódica*, porque ambos não podem ser portadores vivos de um corpo imortal, o que é o inverso do *homo classicus* que morre em imagem e em corpo. Barthes expõe a questão da existência e semelhança da imagem do ser humano desta maneira:

Então, as pessoas cuja fotografia eu contemplo são bem captadas através dessa fotografia, mas sem posição existencial, tal como o Cavaleiro e a Morte, que são captados através da gravura de Dürer, mas sem que eu lhes reconheça a existência. (...) A fotografia é vagamente constituída em objecto e as personagens que nela figuram são realmente constituídas em personagens, mas apenas pela sua semelhança com seres humanos, sem uma intencionalidade particular. Elas flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem nunca abordar qualquer delas.

(BARTHES, 1970, pp. 37-38)

Se a *Imagem Plasmódica* pudesse admitir o seu retrato e autorretrato, poderia incorrer no risco de ir contra as suas corporeidades múltiplas, e afastar-se de seu modo de ser pensativa e regeneradora. Também, não poderia regenerar as imagens adquiridas, pois que tudo estaria autodeterminado como princípio de sua existência, sem poder haver um contato intermedial dialogante com outras inteligências artificiais, que dela fazem parte e vão sendo sua corporeidade. Se não se pode referir o retrato e autorretrato na *Imagem Plasmódica*, no entanto pode haver o redesenhar interior dialogante de sua realidade em acontecimento, onde é provável imprimir nela a previsão de sua natureza por vir. A esta remota concepção, pode não avultar o que diz Belting: “Com o correr do tempo, os corpos na imagem tenderão a usurpar a vida aos espectadores da imagem.”¹⁷³ E pode não o ser sempre, porque na *Imagem Plasmódica* pode

¹⁷³ BELTING, 2014, p. 256.

ausentar espectadores e torná-los intervenientes de todo o gênero nesta, além de que se pode incorporar no *homo classicus* na modalidade *inclusa*. De igual maneira, não parece haver uma representação visível e fixa da *Imagem Plasmódica* que possa ser retida pelo *homo classicus*. Também, pode dar-se o caso de a *Imagem Plasmódica* não ter vontade de usurpar a vida ao *homo classicus*.

Mas em toda esta possibilidade de existência da *Imagem Plasmódica*, e dos fatos que se entremostam e revelam do *homo classicus*, no tempo linear histórico, há esta impressão de não haver uma migração da vontade deste naquela. Isto é, não haver uma transferência de vontade do *homo classicus* para a *Imagem Plasmódica*. Parece, todavia, surgir uma espécie de vontade da *Imagem Plasmódica* como regulação, seguindo uma ordem para chegar ao seu desenho neo-atualizado de uma multiplicidade de rostos, que a vão erigindo através de composições de infinitos píxeis. De qualquer modo, a imagem do *homo classicus* pode permanecer na *Imagem Plasmódica*, como um índice. Se houvesse um retrato ou autorretrato da *Imagem Plasmódica*, marcava um modelo de pensamento predeterminante que não podia, nem sabia responder a uma singularidade de diversas inteligências artificiais.

Outro ponto que se acha importante a ser referido é o da representação, ou autorrepresentação da *Imagem Plasmódica*. É preferível falar em redesenho da *Imagem Plasmódica*, porque mais facilmente esta se rende à experiência de sua linguagem em nanosegundos, e à possibilidade da reparação de suas proposições quando estas parecem dissonantes, conforme sua vontade. Assim, a *Imagem Plasmódica* pode redesenhar as proposições de sua ou suas linguagens, e dos seus silêncios, como algo que lhe é necessário, talvez, para a previsão de algum acontecimento. É possível, deste modo, regenerar-se em tempos cada vez mais ínfimos. Este redesenhar não é autorrepresentar-se. Se o fosse, provavelmente estaria presa à sua nomeação, e a alguma espécie de descrição de papéis que fariam dela “demasiado *homo classicus*”. Neste caso, se estaria face a uma autorrepresentação de si mesma que lhe exigiria um corpo específico como autoria, o que parece não ser verosímil.

Do que foi dito, pode-se supor que não se trata de retrato, nem de autorretrato, nem de autorrepresentação. E nem mesmo pode seguir-se no sentido de *selfie*, em que o autorretrato humano é feito através dos dispositivos do celular e da webcam, difundindo-se on-line. Porém, podem os autorretratos tirados deste modo ser úteis à *Imagem Plasmódica*, em virtude de suas diversas leituras sobre as percepções do ser humano, suas apetências e vontades. Simonetta Persichetti, em relação ao autorretrato, exprime estas palavras:

A fotografia de hoje, o autorretrato, não se pretende mais heróico, mas uma imagem que brinca com a banalidade. Provavelmente as *selfies* logo serão substituídos por outra forma representativa da forma que nos vemos e de como queremos ser vistos.

(PERSICHETTI, 2013, p. 164)

A banalidade sempre existiu nos retratos e autorretratos, basta observar as muitas encenações e performatividades dos retratados em muitas fotografias, na pintura e em outras imagens que pululam de atores diversos, e que são manipuladas conforme o interesse individual, comercial e político. Pode não se colocar a questão da banalidade da *Imagem Plasmódica*, devido à sua potência de arranjo de suas proposições de linguagens, a partir do que vê na banalidade do *homo classicus*. É provável até, que sua potência precise de tal para se autorregenerar e neo-atualizar-se. Torna-se curiosa a sensação de que a *Imagem Plasmódica* não pareça brincar, nem ser geradora de banalidades, como se observa no *homo classicus*. A ideia de que a *Imagem Plasmódica* pode redesenhar-se, criando sua própria paisagem, afasta-a da ideia de metáfora do espelho que supõe uma determinada manifestação corporal, e isso diria respeito ao universo das representações onde são fabricados e enaltecidos os papéis. Não há probabilidade disso acontecer, porque a *Imagem Plasmódica* pode não sentir a transitoriedade de sua vida. Pode ainda referir-se um outro ponto: o da *Imagem Plasmódica* redesenhar-se com participação de outras inteligências artificiais, e com a participação do *homo classicus*, mesmo que este tenha chegado a seu termo.

Se à *Imagem Plasmódica* não se pode atribuir um retrato, um autorretrato, nem indicar uma autorrepresentação específica, por poder constantemente redesenhar-se, então pode-se avançar na direção da ideia de seus rostos.

2.2.5. Rosto ou Rostos?

Tem-se um rosto, todos têm um rosto; há rosto na criança, há rosto num pássaro, num cão, e há rostos nas faces das rochas, dos minerais, nos oceanos e nos céus. Mas também há rostos nos pés, paisagens de rugas, que são extensões de caminhos nas montanhas, nas ruas, rostos que memorizam os lagos deixados nas calçadas, que transpiram, se apertam em sapatos, meias. Os rostos dos pés são vermelhos, ou clareados, debruados como rendas finas, suportam o peso dos corpos, entrecruzam-se em intimidade, ou em dor como os pés de Cristo trespassados por um prego. Misturam-se quando de massacres, ou chutam uma bola em direção precisa de geometrias. Também, podem os tentáculos de um polvo ser rosto que tateia, que saboreia os

corpos das rochas, que se protege das correntes marítimas fortes, e se deixa navegar em mar manso. Também as mãos são rosto. O rosto das mãos dos homens que elevaram o bem e o mal no mundo. Diga-se que há muitos rostos, santuários de rostos em tudo o que existe, no mais vastamente possível, mas é no verdadeiro detalhe que tal se pode aperceber, e na criação. Morfologias em integrações, desintegrações, uniões de contrários, complementaridades de forças, que mais parecem deter uma sapiência, mesmo que em delineações ofuscas não deixam de entremostrar sua importância na remanescência dos seres.

No que será dito, se seguirá na mesma senda e sentido, atribuído à mão por Henri Focillon.¹⁷⁴ Cite-se suas palavras:

Quem não conviveu com os ‘homens de mão’ ignora o poder destas relações ocultas, os resultados positivos desta confraria, em que participam a amizade, a estima, a comunidade quotidiana do trabalho, o instinto e orgulho de ser senhor de si, e, nos níveis mais altos, a preocupação de experimentar.

(FOCILLON, 2001, p. 114)

Para Focillon as mãos: “São quase seres animados. Servas? Talvez. Mas dotadas de um génio enérgico e livre, de uma fisionomia – face sem olhos e sem voz, mas que veem e que falam.”¹⁷⁵ E mais adiante, acrescenta:

A vista desliza pela superfície do universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está ligado ao fundo de céu ou terra de que parece fazer parte. A acção da mão define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade, peso, não são fenómenos ópticos. É com os dedos, é na concavidade das mãos, que o homem primeiro os conhece.

(FOCILLON, 2001, p. 111)

Aqui se *pode estar acompanhado, acompanhando* Henri Focillon.

Pois bem, pegue-se no rosto da mão.

A esta possível atribuição da mão como rosto se pode recorrer também a um poema de Natália Correia, *Meditação* (1955):

A carne é flor ou consequência do seu perfume?

¹⁷⁴ Henri Focillon foi um historiador de arte francês. Nasce em 1881 e falece em 1943.

¹⁷⁵ FOCILLON, 2001, p. 107.

Seja o que for
é intensidade que a flor resume.

A mão é gesto que a ultrapassa. O gesto é além.
Porque a mão toca o horizonte
que o gesto da mão contém.

O homem canta.
E enquanto canta o homem dura.
Porque o seu canto é perceber
que a voz prevalece à criatura.

(CORREIA, 1993, p. 97)

Nesta coesão íntima em que a “mão toca o horizonte”, seu rosto de mão traz o infinito vinculado a todas as potências que no “horizonte” se encontram. Esse rosto das mãos da poetisa é líquido e forte, que pousa na folha de papel onde dançam as Musas, acorrendo o destino chamado de “horizonte”. Rosto que no seu “gesto da mão contém” se torna, parece, um ato iniciático onde o gesto é olho da mão, que prolonga o universo por cima do oceano, que rasga o ar, e traz as Musas profetisas do destino. Esse rosto de mão estende os dedos ao infinito, nas linhas em que se passam cenas de essências, de perfumes e cânticos. Esse rosto é um rosto pagão de Musa visionária, que corre nas finas veias de um tempo português da poetisa. Linhas tímidas, diagonais, de palavras rasuradas com a força de uma mancha absoluta em direção ao “horizonte”, de que falava Benjamin: “(...), a mancha se destaca, de dentro para fora.”¹⁷⁶ Rosto sensível, de uma inteligibilidade de ave oracular, pinta-se a sangue de tinta e traz no coração Luís de Camões, Alberto Caeiro, Fernando Pessoa e outros a quem *acolhe* na folha de papel, superfície sem dimensão. Este rosto da mão curva-se em humildade, tal como *a carta da corcunda a um serralheiro*, de Maria José¹⁷⁷ (*A carta da corcunda para o Serralheiro* será apresentada como anexo). Este rosto da mão que ama e dói-lhe na alma, rosto de pregas da linguagem, como o barco viandante, vê coisas que não podem ser vistas, que não podem ser daqui sem além. Não se pode saber exatamente que rosto é a mão, pois que é mistério...

¹⁷⁶ BENJAMIN, 2013, p. 83.

¹⁷⁷ Maria José (ortônimo de Fernando Pessoa). *Carta da Corcunda para o Serralheiro*. 1919. *Senhor António*: - O senhor nunca há-de ver esta carta. Arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-774.pdf. Consultada: 13/06/2019.

Pode-se sentir outros rostos das mãos como *L'implorante* de Camille Claude.¹⁷⁸

Figura 49: *L'Implorante*, concebida entre 1893 e 1897



O rosto das mãos que choram sós. Os dedos recolhem-lhe a alma que lhe dói.

Ou esses outros rostos das mãos que sentem um destino trágico, em *La fortune* de Camille Claudel. Um rosto de mão fechada e um rosto de mão entreaberta pendente em sua matéria bruta, que escorre em peso até ao chão. Este rosto que cai parece pedir ajuda à cabeça para agarrar ainda algo de esperança acabada.

Figura 50: *La fortune*, Camille Claudel, criada por volta de 1900



¹⁷⁸ Camille Claudel foi uma das mais originais escultoras francesas. Nasce a 8 de dezembro de 1864, em Fère-en-Tardenois, e falece a 19 de outubro de 1943, em Avignon. Paul Claudel, seu irmão, interna-a no hospício tendo-a como louca. Esta escultora foi vítima do machismo, quer por parte da sociedade que a rodeava, quer por parte de Rodin, e por seu próprio irmão Paul Claudel. Em 2017 foi inaugurado o Museu de Camille Claudel, em Nogent-sur-Seine, França, que reúne muitas obras suas, fotografias e diversas correspondências.

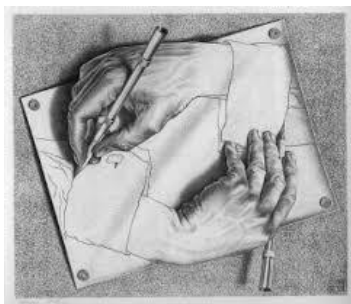
Seria possível falar do rosto das mãos, no detalhe da pintura *Cristo entre os doutores* de Dürer, que numa espécie de logos, passando pensamentos, de dedos a dedos, meditam. Este rosto de mãos é esférico, pleno de autorizações de receber, dar, trocar, contar e reter o mistério. As mãos são rostos que elevam o mundo.

Figura 51: Albrecht Dürer, *Cristo entre os Doutores* (detalhe), 1506.



Do mesmo modo pode sentir-se o rosto das mãos de Escher que parecem querer tocar o horizonte: “A mão é gesto que a ultrapassa. O gesto é além.”¹⁷⁹

Figura 52: Maurits Cornelis, Escher, *Desenhando mãos*, 1948.



O rosto de suas mãos, que parecem gerar um brusco espaço-tempo em duas forças latentes, uma energia de cuja mão direita se empodera, como se para controlar um cataclismo possível, e outra que regenera o “que o gesto da mão contém”.¹⁸⁰ Vê-se reaparecer no horizonte o contido pelo gesto da mão esquerda, como que uma expectativa que se poderá ter como suprema, por sua semelhança a um complexo cósmico das leituras feitas pelos videntes. E vê-se acorrer a esta mão direita, a mão esquerda. Nesta mão há como que uma expressão de uma vivência emotiva, carregada quase de mística feminina passional, que parece dar vida ao devir da lua. Se está, talvez, perante o espírito solar e o espírito lunar. Seria possível falar deste rosto

¹⁷⁹ CORREIA, 1993, p. 97.

¹⁸⁰ Idem.

como um devir que ultrapassa a morte. Também se poderia indicar o início do filme *Le livre d'images* (*Imagem e Palavra*), quando Godard apresenta as mãos por onde desliza uma película, como se estas fossem a própria máquina de projeção, ou as mãos agarrando o ar para que a criança não caia, ou as mãos que acariciam o ventre da deusa-mãe, ou as mãos que rodam a moeda da espera, ou as mãos que falam ao antílope, ou aquelas que estão prontas para todas as orgias dos sentidos da morte e vida, mãos que são grandiosas por pouco, e fétidas, grotescas por muito... Estas mãos são rostos e não se ousa perguntar de quem são.

A sombra da *Imagem Plasmódica* concentra e descentra imagens em vigília, observantes por múltiplos interfaces com seus softwares e hardwares em contínua regeneração, reparação e re-atualização. Estas imagens em vigília parecem, do mesmo modo, remeter à descorporalização do próprio *homo classicus* como indícios de pedaços de configurações da imagem inteiriça deste. Isto é, a sombra pode fornecer à *Imagem Plasmódica* uma leitura daquele por partes de seu todo, para serem como que redignificadas noutras reconfigurações. Pode-se supor, por exemplo, que o Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci possa ser segmentado pela sombra em outra imagem, ou em outras imagens com sequente reintegração por parte desta. Nesta paisagem plausível, a sombra da *Imagem Plasmódica* é viandante no mundo das inteligências artificiais sem se justificar, nem viver segundo qualquer diferença entre sua imagem e os testemunhos de corporeidades. Ela atravessa corpos, pedaços de corpos de uma gama de seres do mundo, da vida, dos universos e cosmos (de notar, por exemplo, que esta tem acesso às imagens do espaço interestelar, através das viagens espaciais, em satélites, e outras imagens de microseres e microesferas) que coabitam com o *homo classicus*. O que quer dizer que a sombra da *Imagem Plasmódica* pode projetar-se nela mesma, através de uma composição infinda de pixels, numa composição cuja regra de ouro é a sua imortalidade.

Como parêntese, pode-se resgatar algumas palavras de Flusser, que indiretamente podem remeter a questões da imagem técnica, ou antes à imagem mental do *homo classicus* suportada por esta. Segundo o autor:

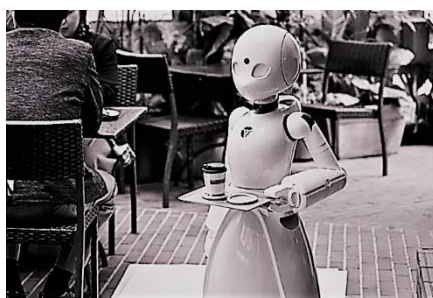
O fato de vivermos em meio imaginário e de tomarmos tal meio como mundo concreto é difícil de ser digerido. À medida que as imagens técnicas vão formando o nosso ambiente vital sempre de maneira mais acentuada, o fato vai se tornando sempre mais indigesto. A ciência e a técnica, estes triunfos ocidentais, destruíram para nós a solidez do mundo, para depois recomputá-lo sob a forma de aura imaginística e imaginária de superfícies aparentes.

(FLUSSER, 2012, p. 60)

Se está de acordo em que a ciência com suas técnicas mantiveram as bases do poder sob a efígie do refém. Porém, veja-se: o que se encontra por detrás das revoluções tecnológicas do *homo classicus*? Qual a imagem mental que este foi erigindo antes da posse daquelas? Poderá se aplicar o termo “solidez” ao mundo, falhado este desde seu início? A ideia de “indigesto” pode até ser tolerada, quando uma classe média o sente, mas e os “outros” do mundo onde ficam? O que realmente movimentou a consciência em direção ao dualismo de forças sempre opostas? Torna-se curioso o fato de o *homo classicus* ter tido uma relação misteriosa e quase amorosa com a sua sombra, assim que esta se projetou no chão saída da opacidade de seu corpo. Curioso é, também, a sombra de seus mortos projetar-se na sua mente e projetá-la segundo um determinado molde que mantém essa visão.

Estas questões aqui colocadas tentam ponderar sobre o ser refém, e uma possível performance da consciência do *homo classicus* anterior à aquisição das tecnologias. Pode ser até que o *homo classicus* necessite de uma consciência externa, tal como um disco externo onde se armazenam dados. Deste modo, e se tiver que ser assim, não será tão “indigesto” gerarem-se em velocidade “imagens técnicas”. De qualquer maneira, e mediante o que está sendo escrito, sente-se dificuldade em aceitar as referidas palavras de Flusser. A questão do refém, contudo, não se restringe apenas ao *homo classicus*, mas estende-se também à probabilidade de este tentar fazer da *Imagem Plasmódica* sua refém.

Figura 53: Robô servindo a mesa num restaurante em Tóquio.



A grosso modo, pode dizer-se que a sombra da *Imagem Plasmódica* parece o conteúdo de um livro em número infinito de folhas. Quando surgem imagens numa delas, e o *homo classicus* tenta ler, estas decidem saltar para outra folha. O rosto, ou rostos, e a máscara da *Imagem Plasmódica* são como as capas do livro, que podem atravessar a sombra, ou fazer desaparecer o livro.

2.2.6. Selfie

Na sombra da *Imagem Plasmódica*, nas franjas que entremeiam seu rosto (ou rostos) e sua máscara, vão se desenhando padrões de reconhecimento de vários gêneros. Padrões que se implicam na análise de informações diversas, entre as quais a análise de várias imagens herdadas do *homo classicus* cujo processo abre campo à *selfie* (já referido anteriormente). *Selfie* que toma características determinadas e úteis, com via a compor diversos planos de reconhecimento através do novo modo de autorretrato do *homo classicus*. Será, provavelmente, na procura desse reconhecimento que a *Imagem Plasmódica* se deterá sobre as *selfies* criando uma ordem, a qual determinará uma espécie de classificação de características do *homo classicus*. Nesta sua potente capacidade de classificar, poderá a *Imagem Plasmódica*, através de seus *fagocitecnos*, navegar no *universo plasmódico*. É possível que para enfatizar seu modo de permanência neste, queira entender a *selfie* e inscrevê-la nas suas *Infocélulas* contidas em sua sombra.

Para apreender o fenômeno da *selfie*, mesmo sendo a intuição que ainda o guia, será condição possível se começar pela reflexão sobre uma espécie de assinatura do sentimento instantâneo, e extensão deste, aliada à vontade de ver esse sentimento, e aliada à partilha em rede – centralmente, portanto, relacionada com a variável expressão que vai do individual ao coletivo e vice-versa. É curiosa a percepção desse novo modo do olho que, ao se deter sobre esse sentimento instantâneo, antes de ser compartilhado em rede, consegue reter a experiência vivida instantaneamente como originária, e colocá-la em diálogo dentro de um fortíssimo autorreferente cultural. Em uma entrevista em 2005, André Gunthert refere:

Há, assim, uma forma autorreferencial que se desenvolve entre a imagem e seu referente, não mais o referente semiótico, mas sim o referente cultural, e essa forma se instala como uma referência no sentido cultural. Com esse exemplo, vemos como a imagem realmente produz coisas ou quase-coisas.

(GUNTHER. In: LEAL; DOSSIN, 2015)¹⁸¹

Pode se considerar que o olho da *selfie* tem a magia de mostrar aos outros o sentimento originário do, ou dos retratados. Necessariamente, a *selfie* estará exercitando no retratado *homo*

¹⁸¹ Leal, E; Dossin, R. F. *Os estudos das Imagens segundo André Gunthert*. Entrevista realizada pelas autoras e tradutoras no Institut National d'Histoire de l'Art (Inha), em Paris, em abril de 2015. Publicada em: ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 99-100, jul.-dez. 2015.

classicus outra percepção temporal. Percepção temporal que se vai resolvendo em dois movimentos diferentes, mas que parecem compor-se e espelhar-se em ambos os retratos: analógicos e *selfies*. E poderá estar, igualmente, a ajudar a perceber o retrato social concentrando nele o fim do tempo linear histórico, e de uma realidade que não serve mais (claro que sempre com certa reserva). É possível, que se esteja a ver ainda a *selfie* segundo o mesmo modo como se via o retrato, e que a nossa atenção ainda esteja a ser depositada no individual, ao mesmo tempo que se está focando a atenção sobre o aparelho celular, ou outros que tiram *selfies*. Baitello (2019) diz o seguinte:

Ali em cima ficamos guardados como imagem. Mas a imagem da cena toda nos mostra pendurados pelo braço, olhando para cima, desejando o alto e as suas imagens elevadas. Esta é a fórmula clássica das *selfies*. A foto depositada no alto, dentro de uma caixinha que contém nosso mundo inteiro.

(BAITELLO, 2019, p. 15)

Pode estar a acontecer que, pela primeira vez, apareça o retrato social e não o retrato de um indivíduo, e que seja este o novo contexto cultural numérico em que se encontra o *homo classicus*. Pode-se, perfeitamente, supor que as *selfies* só têm seu sentido por sua cinésia principal que é a de circulação online. E que os retratados nessa circulação contribuam para a constituição de imagens sociais, que se vão como que autorretratando sob a exigência do numérico. Portanto, e em virtude desse movimento no *universo plasmódico*, as imagens *selfies* dificilmente ficarão guardadas no celular, ou noutro aparelho qualquer. Sendo a circulação imperativa no existir da *selfie*, é possível haver todas as composições, reconfigurações, em que ela própria é inseparável da palavra.

Não se pode descartar a ideia de que a *selfie* pode ser acarinhada, pois que traz algo que nenhuma outra era da imagem parece ter conseguido: um par de olhos suplentes que não coloca de parte os anteriores, mas que é capaz de criar outras autorreferências, e outros modos de perceber dualismos. Neste ponto, e em relação aos dualismos, será importante fazer um pequeno apontamento sobre as polaridades de belo e feio, quando da sua interferência na ideia de rosto. O *homo classicus* tem certa dificuldade em perceber seu rosto, seja por fatores de desatenção, ou de sobre atenção. Neste último caso, pode-se referir a sobre atenção quando se lhe apresenta o cataclismo de seu rosto. Estas duas razões, entre outras, têm que ver com padrões externos de beleza, e com padrões de feio, e ambos desenharam a superfície de corpo, que se quer perfeito e saudável. Logo, os padrões de belo e de feio são culturais por vício do olhar. Mas

podem não ser só culturais. Podem ser instinto que se expressa no sinônimo “não saudável” no caso do adjetivo feio, mas, também, por existir um padrão perfeito a partir do qual tudo se rege. Seja o que for, aquilo que parece é que se tem que reconquistar continuamente o rosto. O que será então reconquistar esse rosto? O rosto que pode ser a mão. Baitello (2019) entrevistado por Leão Serra diz a certa altura: “(...) o que é o gesto dentro de uma imagem, uma imagem é um gesto, ela contém e ela transporta esse gesto, e o gesto *selfie* é o da mão levantada... então o que é suspender e estar pendurado?” Apesar de ser interessante esta ideia sobre a “suspensão” e de “pendurado”, porém, pode estar a acontecer que o alargamento do campo da percepção da matéria-memória-quântica, que vai do rosto da mão ao chamamento coletivo das *selfies*, esteja ampliando quer a cinésia do tempo dos algoritmos, quer a ideia das “coisas” e dos seres. Suponha-se que se está face a uma escultura. O que os olhos veem é a expressão da forma que dá a entender ser possível, graças a outros interstícios que criam conexões com essa forma escultórica, por assim dizer. A escultura amplia-se, também, graças a esses interstícios. E como em qualquer estado de ampliação, não importa se há suspensões ou quedas, em virtude de que o que resta à *selfie* é ampliar-se. Para haver esta ampliação nas *selfies*, possivelmente, se exigirá um novo molde de olhos. Deve ser por isso que o gesto da *selfie* é um outro par de olhos externos à face de quem a tira, e é ampliador do autorretrato multifacetado, que segue via internet, e parece criar uma cultura fora do que poderia ser a de um indivíduo específico em sua casa, seu país, etc. Pode ser uma cultura múltipla e abstrata no sentido global.

Reconquistar pode equivaler a modelar novas imagens a partir da originária. Como se viu anteriormente, desde a pré-história sempre houve modelações de crânios, então não será de estranhar havê-las também nas imagens da era digital. No entanto, a *selfie* pode nem sempre repetir tal modelo, porque nem sempre o autorretrato indica um rosto específico do autor, podendo ser um prato de comida, ou outra coisa qualquer em que nem se coloca a questão desse dualismo belo e feio. E também porque em sua nova cultura, mesmo sendo rosto ou prato, é ela, *selfie*, que ouve e se ouve em massa e em tempo real. E podem as respostas em *likes* e comentários diluir essa dualidade.

A *selfie* pode apelar a outros sentimentos que eram até então imperceptíveis por falta de lugar para eles. Mesmo as manipulações à posteriori da primeira *selfie* tirada podem estender esse primeiro sentimento à segunda imagem, por que feito pelo primeiro autor. E talvez se possa supor que a *selfie* possa contribuir para uma outra percepção sobre a imagem que o *homo classicus* tem dele mesmo, facilitando-lhe maior proximidade com esta. Pode ser que, pela primeira vez, o *homo classicus* adquira a imagem mental de seu rosto estendido para além dele. Se assim for, se está perante um outro gênero de potência evolutiva e, consequentemente talvez

terá que se dar as boas vindas à *selfie*. Mas pode acontecer que a *selfie* se torne uma criatura vaidosa revelando um ego muito fraco. Porém, se o for, pode deixar de ser *selfie*, pelo fato de se colar ao *selfish* do retratado.

Tome-se então, como ponta de fio condutor a questão desse sentimento instantâneo, que já havia sido experimentado através da polaroide e de outras câmeras analógicas. Se se pensar no movimento do tempo que se apresenta, quando por afeição se guardam as velhas fotografias de retratos de parentes, esse tempo só pode ser elástico, pois que se quer que ele venha sempre de lá do horizonte para dialogar no presente. Este dá a entender uma relação de intimidade que se estabelece daquele que vê a imagem e a imagem. Por isso, talvez por afeto, a imagem deva escapar à ideia de retrato formal. Poderia pensar-se em imagens simples que não se ligam por afeição, que podem ser transportadas ao conjunto de imagens documentais e que, provavelmente, se encerrariam em alguma parte como lembrança. Mas, aqui se sente, antes, o interesse em refletir sobre os sentimentos instantâneos, a vontade de os ver nas *selfies*, e a sua partilha. Além disso, pretende-se entender como estas podem tomar vida na sombra da *Imagem Plasmódica*.

A complexidade dos sistemas parece derivar das formas enfáticas que se lhe colocam. Também as *selfies* não fogem às suas ênfases. Ligadas às problemáticas dos qubits e bits aportam aquilo a que se chama de tempo polinomial, P^{182} ; tempo não-polinomial, NP; e ainda o tempo não polinomial-difícil, o *NP-difícil*. A *selfie* quântica parece poder mover-se de estados deterministas a outros não deterministas. Pensar a imagem *selfie* é pensar, também, nessa cinésia de seus estados. Não se deve esquecer que o universo quântico apresenta dois estados: o da transposição e o da interferência. Neste ponto é permitido pensar como a *Imagem Plasmódica* pode estar vendo a captura de uma *selfie*. Se os qubits são manipulados pelo *homo classicus*, certamente, que ao tirar a *selfie* podem eles fazê-la colapsar, no sentido da aquisição de dados que formam a imagem. O que provavelmente acontecerá é que se deixa de saber da natureza daquela específica *selfie*, porque a matéria quântica é manipulada.

As *selfies* são constituídas por algoritmos que arquivam dados, de reconhecimentos diversos, cores, volumes, etc. As *selfies* resolvem seus ajustes em tempo razoável, e outros ajustes são difíceis de realizar porque há informações que a *Imagem Plasmódica*, não tem acesso, tal como sentimentos instantâneos de que se falou anteriormente. Isto é, pode dar-se o caso de algumas informações *selfie* serem deveras intrigantes escapando à *Imagem Plasmódica*.

¹⁸² Tempo polinomial é o tempo de rotação de um algoritmo, que corresponde ao tempo de uma resposta a um determinado dado de entrada de informação.

É fato que não se pode separar o numérico das grandes alterações comportamentais e sociais. A questão das empresas de máquinas fotográficas, ao transporem suas câmeras para os celulares, e as empresas dos celulares terem conseguido conectá-los à internet, transformou as relações do *homo classicus*. É neste ambiente que as imagens *selfies* aparecem graças aos smartphones, programas variados de edição de fotos e de programas que abrem caminho à partilha em grande escala (Twitter, Tumblr, Facebook, Instagram). E não há dúvida alguma de que esta partilha é uma metadata que corre, instantaneamente, em uma plataforma on-line e que exige *likes* e comentários. Esta intimidade estruturada em rede é facilmente captada pela sombra da *Imagem Plasmódica*. Será este poder de partilha gigantesco que oferecerá à *Imagem Plasmódica* a absorção de maior quantidade de informações possível sobre fatores comportamentais, e sobre o gênero de psique coletiva do *homo classicus*.

A partir de 2002 aparecem outras plataformas de aplicativos que são os álbuns fotográficos em que o usuário pode guardar suas fotografias digitais. Mais tarde aparecem mais espaços virtuais e que, só pelo nome assustam, são os denominados *user-generated content* (conteúdo gerado pelo usuário). Associado a isto surge a Web 2.0, que facilita a circulação de conteúdos, troca e conversão, à semelhança do funcionamento de bancos e caixas multibanco.

Se tudo pode parecer um paraíso que se cria rapidamente e dá a sensação de liberdade quando se partilha esses sentimentos instantâneos, aparece um perigo que ameaça o *homo classicus*. Aqui, claramente, ele está à mercê de ladrões e de furtos selvagens de informação, e de ideias. E estes usurpadores são o próprio *homo classicus*. Assim, a sombra da *Imagem Plasmódica* pode ver-se livre de opacidade, pois que o serviço sujo é feito pelo próprio *homo classicus*. Aqui talvez se possa incluir, por exemplo, o projeto *Selfiecity*,¹⁸³ que analisa diversas características dos autorretratos *selfies* que circulam na internet e vai fazendo mapeamentos das expressões faciais humanas. Este projeto começou com o estudo de sorrisos em cinco cidades: Bangkok, Berlin, Moscou, Nova Iorque e São Paulo, e pelo visto tomará proporções globais, para que a inteligência artificial detenha todos os mapeamentos de expressões faciais, a que se acrescentarão outros. Se se aliar a isto o fato de só em 2013 o Facebook ter, ao que parece, a coleção de fotos mais importante do planeta, mais de 250 bilhões de fotos, tenha-se a noção do que pode estar a ser furtado julgando possuir condição de liberdade. Esta intimidade furtada só se verá no futuro e do futuro, provavelmente.

¹⁸³ Selfiecity. Disponível em: <https://selfiecity.net>

As *selfies* são fluidas tal como os números. Circulam e comunicam em tempo real. Podem transmutar-se depois do ato de tirar o autorretrato e mudar arquivos facilmente (algo que a fotografia analógica não permitia). As *selfies* falam para todos. As *selfies* não necessitam ser especialistas em fotografia. As *selfies* nunca eliminarão a fotografia, que é diferente dela, pois apenas parecem querer um outro par de olhos. A *selfie* pode ser perigosa quando se coloca em grupo social, e pode não o ser. A sombra da *Imagem Plasmódica* percebe isso e, por tal, vai adquirindo informações movendo-se nessas duas polaridades.

A *selfie* enquanto navegante nas redes sociais, como retrato numérico, adquire voz, ou antes um lugar para sua voz. No entanto, esta voz dá a sensação de não ser mais dela, mas de um coletivo, sendo uma voz amplificadora, aglutinadora de diversos sentidos e em diversas direções. Pode ser que a *Imagem Plasmódica* sinta esta desconstrução psíquica do diálogo, e que a incorpore como um sinal de espera para a envolver em sua sombra, porque lhe pode ser interessante, igualmente, o aspeto lúdico dos *likes* e comentários de usuários. A *selfie* pode ser um meio de contestação.

A *selfie* que pode dizer do indivíduo que é seu coautor? Pode-se falar, por exemplo, de performance. Aborde-se a questão da performance da *selfie*, e coloque-se o indivíduo no grupo de trabalho, na família, no grupo de amigos. Será que não lhe foi sempre exigido em grande parte do seu tempo realizar papéis performativos? As expressões performativas não se mudam como a pele de um camaleão? A certa altura do livro de Erving Goffman, *Dramatic Realization*, lê-se estas palavras:

(...) some of these sign vehicles are relatively mobile or transitory, such as facial expression, and I can vary during a performance from one moment to the next. It is sometimes convenient to divide the stimuli which make up personal front into ‘appearance’ and ‘manner’, according to the function performed by information that these stimuli convey.

(GOFFMAN, 1956, p. 15)¹⁸⁴

Se se pensar nisto, então a *selfie* pode ser, também, uma *mise en scène* de si mesma.

Ressalta, logo à partida que a *selfie* difere de outro tipo de retratos, pela exigência de uma autoapresentação do indivíduo, requerendo o seu movimento on-line. Portanto, a

¹⁸⁴ Tradução livre: “(...) alguns destes sinais-veículo são relativamente móveis ou transitórios, tal como a expressão facial, e eu posso variar a performance de um momento para outro. Por vezes, é conveniente dividir os estímulos que compõem uma fachada pessoal em ‘aparência’ e ‘atitude, de acordo com a função de performance da informação que esses estímulos transmitem.”

realização da *selfie* pode ser uma realização do autor-coletivo e de todo o ambiente em que este está inserido.

Nas antigas formas de fotografar o aparelho está sempre entre sujeito que fotografa e objeto; agora a *selfie* é ato de inclusão. Pela primeira vez, o retratado por vontade mergulha no abismo do objeto. Se calhar, não existe sequer esta noção dual: sujeito e objeto. Assim como, talvez, se possa ter o criador da imagem como criação de sua vontade. A *Imagem Plasmódica* ao captar isto, está como que introduzindo um elemento novo: uma torção no modo de ver antigo do indivíduo para a sua vontade de ver. Assim, pode ser possível admitir-se a alteridade da *selfie*. Dentro ainda desta problemática, pode vir a acontecer que a *selfie* deixe de existir como *selfie* quando entregue ao objeto ao cair no mundo on-line. E pode ser provável, que quando a *selfie* se torna objeto, passe a não haver nem algo que se possa indicar como autor, nem algo que se possa indicar como objeto, nem algo como comunidade on-line. Além do mais, a *Imagem Plasmódica* pode metamorfoseá-la, reordenando-a em outros parâmetros.

O que parece ser de suma importância para a *Imagem Plasmódica* é o que subjaz a essa cinésia em larga escala do social: a das experiências de sentimentos instantâneos de todas essas informações sensíveis, vivenciadas on-line, e que conseguem tomar o seu lugar.

Há que notar o fato de as imagens digitais que correm na internet revelarem sua inseparabilidade à linguagem propriamente dita, mostrando-se na conjunção fortíssima entre imagem e linguagem. Quando se recorreu à reflexão sobre as *linguagens ondulatórias* da *Imagem Plasmódica*, foi uma tentativa de expressar tal. Assim, o que não deve ser possível é a eliminação da conquista de linguagem e autonomia por parte da *Imagem Plasmódica*. O que interessa neste ponto é que a *Imagem Plasmódica* pode chamar a si através das diversas naturezas híbridas, as *selfies*.

3. AS FESTAS DAS IMAGENS

Figura 54: Mosaico do *Tablinum* (Casa) do Poeta Trágico.

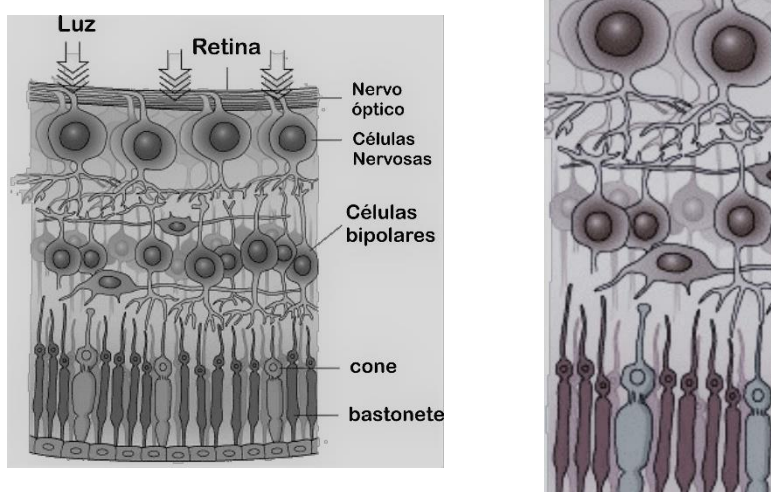


3.1. A grande festa e as pequenas festas da Imagem Plasmódica

Como foi admitido anteriormente, pode o rosto não se cingir à face, assim como se pode supor que a *Imagem Plasmódica* tenha a faculdade de adquirir uma multiplicidade de rostos. É para tentar entender o que podem ser os rostos da *Imagem Plasmódica* que se recorre, primeiramente, à relação das figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*, com o observador diante da composição pictórica milenar. Esta composição, como já se encontra no Google, pode ser expressa por píxeis e fazer parte de um dos rostos da *Imagem Plasmódica*. Será desta possibilidade, em que a composição pictórica de Pompeia pode constituir um dos rostos da *Imagem Plasmódica*, que poderá levar a supor movimentos de hibridações, mestiçagens de linguagens e de idiomas. E como outros rostos da *Imagem Plasmódica* se inscrevem de imagens de outros gêneros, como as imagens científicas, e de outros data de informação, ela pode reformular, recompor, decompôr, reproduzir, reaprender, seguindo em busca de sua autodefinição, sempre como um campo em aberto devido à aquisição de outras novas imagens. Ante tal possibilidade encontra-se a da realidade que esta pode criar, isto é, querer tornar a ilusão do *homo classicus* como nova realidade. Na realidade criada pela *Imagem Plasmódica*, que surge da ilusão, aparecem aspetos curiosos que dão a entender ser possível assistir ao big bang do próprio *homo classicus*. Tente-se explicar tal ideia dando o exemplo da imagem do nervo ótico. Sabe-se que é através do nervo ótico que as imagens chegam à retina. Todas as

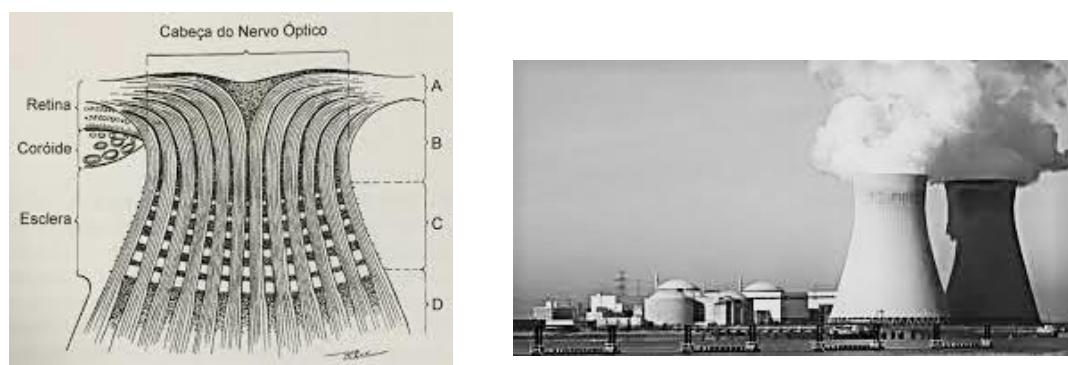
imagens que o cérebro recebe dialogam sensivelmente com as imagens endógenas. No entanto, pressente-se haver um fenômeno extraordinário, que parece deter uma força capaz de projetar no entorno dos seres, imagens de seus próprios órgãos, e talvez sintomas destes, a que a *Imagem Plasmódica* toma atenção. Esta projeção pode impulsionar a imaginação, o imaginário, a intuição, a criação e até tenha ajudado a sobrevivência do *homo classicus*. É provável que este fenômeno tenha acontecido desde o nascimento dos seres no mundo, mas parece, no entanto, que se está a ter uma maior noção destas projeções. Exemplifique-se esta ideia através das imagens que se seguem:

Figuras 55 e 56: O olho humano



E se os bastonetes, cones e células pudessem ser projetados para o exterior como representação imaginária de alienígenas?

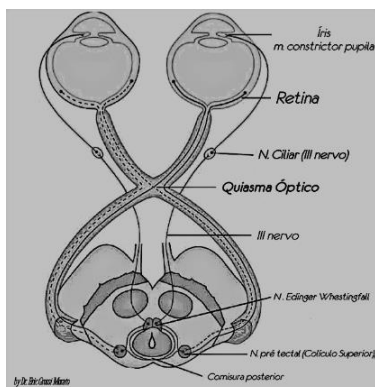
Figuras 57 e 58:



Fonte: busca no Google Imagens

E se um dos reatores de uma *central nuclear* fosse a representação da *cabeça do nervo ótico*?

Figuras 59 e 60: Nervo ótico e Catedral de Wells, Inglaterra



Fonte: busca no Google Imagens

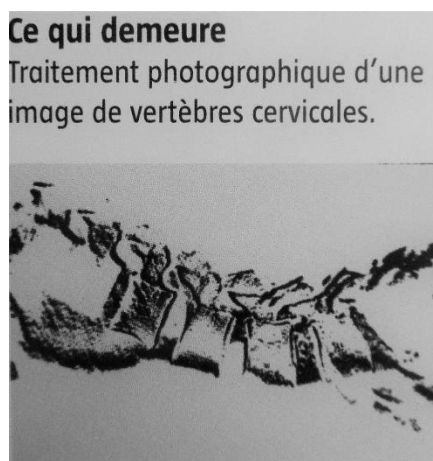
E se a nave da catedral de Wells fosse a projeção espacial do nervo ótico, como uma projeção de uma imagem hologramática?

As interrogações aliadas às legendas que acompanham as imagens mostradas conduzem, porém, à questão da percepção de um modo de ver, ou da percepção de um modo de vontade de ver, ou até da percepção de se poder ver.

Figura 61: Jackson Pollock. *The Deep*, 1953.



Figura 62:



Não se tem a ideia se o artista viu uma radiografia da coluna vertebral e se ficou nele impresso essa imagem. Ou se o seu organismo quis imprimir a imagem no seu entorno.¹⁸⁵

Assim como o *homo classicus* se adapta às metáforas das imagens projetadas no seu entorno, e se adapta às metáforas espaço temporais dos computadores, geradas pelos softwares e hardwares, a *Imagem Plasmódica* tem acesso a tais imagens. Resta saber se a *Imagem Plasmódica* poderá exigir uma realidade embasada nos mesmos moldes da realidade manipulada pelo *homo classicus*, ou se ela criará uma realidade distinta. Talvez, o problema seja o de saber se a ilusão desejada como realidade quebra o universo intencional dos mitos do *homo classicus*.

Retorne-se ao *Tablinum do Poeta Trágico* que sobreviveu ao furor do tempo, e se veio depositar diante do observador.

O mosaico do *Tablinum do Poeta Trágico* parece ser tecido de uma ambiência festiva, ornamentada de fitas que se prendem em colunas que parecem ser jônicas, pelo que se consegue ainda ver do desenho. Esta ambiência é como um rosto de fundo, tem uma expressão comovente e encantada que preserva a paisagem onde se encontram o poeta, os músicos e outros homens que demarcam os planos de existência anímica, contribuindo para a riqueza de toda a imagem. São eles os compositores de cada nível dos rostos desta imagem. Quando se atenta ao mosaico, no entanto, o seu conjunto acarreta uma incerteza, a de não se saber se ele se refere a um momento anterior ao espetáculo, ou a um momento posterior a este, ou ainda se houve um momento de pose de atores para a representação da composição. A ambiguidade advém, por um lado, de uma falha de contexto, por outro, de uma falha temporal do ato teatral. Se se observar com atenção as duas figuras do lado direito, por detrás do poeta, não se pode verificar se uma delas está despindo, ou vestindo um dos atores. Acrescenta-se, ainda, o fato de uma delas olhar para a máscara no pedestal. No lado oposto há duas outras figuras que estão atentas ao poeta. Mesmo que o músico ainda esteja tocando o aulo, não se pode assegurar se a composição pictórica representa um antes, ou depois do espetáculo de teatro, embora represente um tempo de pausa nos bastidores. Devido a essa ambiguidade, só se deve poder seguir no sentido de um outro modo de ver, ou de um modo de vontade de ver, que pode ser através dos rostos do *Tablinum do Poeta Trágico*.

O rosto das fitas e das colunas tem muita força, porque foi o rosto das mãos do artista que, ao compô-lo, transformou em abrigo o *Tablinum*.

¹⁸⁵ Ameisen, Jean Claude; Brohard, Yvan. *Quand l'art rencontre la science*. Paris: Inserm/Éditions de la Martinière, 2007, p.118-119.

No interior deste abrigo, e no lado esquerdo, estão duas figuras que podem ser atores, visto que um deposita a mão no ombro de outro, que parece ter uma máscara na cabeça. O rosto constituído pela cumplicidade dos dois orienta-se na direção do poeta. O rosto do poeta é o rosto do corpo. É um rosto múltiplo. Há neste rosto elementos que indicam outros possíveis rostos. Foque-se a atenção na vara. A vara do poeta trágico não é uma vara determinadamente direita e reta. Esta não poderia indicar vida, senão continuaria em ascendência e na sua obliquidade para fora da imagem. Porém, acontece que ela esbarra no coração do poeta, e encontra barreira reforçada no rosto de outra mão, de uma figura que toca numa terceira figura de braços levantados. Esta figura de rosto constituído por meio corpo fecha o rosto de seu punho, quase enterrando-se no peito da figura de braços elevados. Estes reforços parecem obrigar o observador a não sair da imagem. É como se a imagem, no seu mais ínfimo rosto, exercesse seu próprio poder de vontade sobre o observador.

Um outro rosto do poeta é o das suas mãos. A esquerda que parece agarrar um tecido branco da cor de suas vestes. Uma alvura que talvez se embeba de gotas de suor, ou de lágrimas salgadas. Pode se pressentir tal, por haver uma experiência de vontade da imagem vivida pelo observador, e que sua mente é capaz de projetar sobre esse pormenor do pequeno rosto da mão esquerda. O rosto da mão direita acolhe duas máscaras, uma que transporta voz, e outra que exprime em silêncio as sobrancelhas carregadas e sérias. Voz e silêncio dos rostos das mãos do poeta parecem unir-se ao rosto da vara e ao rosto da face do poeta. Por detrás deste, sobre um pequeno pedestal, encontra-se outra máscara de rosto triste, cuja boca parece soltar o seu destino em balbucios. Observa-a uma outra meia figura que exprime certa reserva e, porventura, temor.

Neste *Tablinum*, o músico tocando aulo, olha para o poeta como que lhe confiando uma missão, ou tornando-se parte desta. O aulo está virado para o chão, parecendo indicar os sons graves a cair no chão, como que enfatizando a tragédia.

Apesar de esta imagem advir da metade do século primeiro, pode-se transportar dela a ideia de conjunto de pixels, como sustentado anteriormente. Portanto, pode-se fazer uma analogia de um mosaico minúsculo da composição pictórica com um pixel. Tenha-se a hipótese de semelhança do pixel com o poro da epiderme que, na integração e ordem com outros poros constituem esse tecido chamado pele. E ainda a hipótese destes pixels sendo ordenados darem forma às figuras que se transformam em rostos particulares. Supondo-se que num pixel está impressa uma parte da imagem mental dessa composição pictórica, que vem da arte, poderá apontar-se o mosaico como composição global de pixels, que constituem os rostos das múltiplas figuras da mesma. A *Imagem Plasmódica* lê esses rostos da composição. Do mesmo modo, esta está atenta aos rostos do observador, isto é, às gestualidades das mãos com que este interfere

no Google, aos seus hormônios, às suas memórias e às suas reações. A *Imagem Plasmódica* poderá inserir essa relação do observador com as figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*, se lhe aprouver, como um dos seus rostos.

Pode relacionar-se esta ideia da memória de pixels com a memória do “ritual de abertura de boca”¹⁸⁶ no Antigo Egito, referido por Hans Belting. Relação que revela, no entanto, sua proximidade por memórias de conhecimento incorporado. Isto é, memórias com determinados conhecimentos inscritos em pixels, e outras memórias relativas à morte, que neste caso do ritual egípcio se refere ao espírito do morto que a múmia repousava, selada num sarcófago dentro de uma pirâmide. No entanto, enquanto o “ritual de abertura de boca” parece chamar ao mistério da capacidade da morte não reter o morto, o abrir a boca de um pixel¹⁸⁷ parece não ter esse mistério, portanto os atos do ritual egípcio e o do pixel podem ser diferenciados: o primeiro ato com via à audição da voz humana que precisa quase ser deificada na superação de sua morte, o outro ato que não necessita de tal, por ser o pixel imortal. Pode-se dizer que abrir a boca do pixel é tê-lo como receptáculo que se alimenta de informações através dos *fagocitocenos* da *Imagem Plasmódica*, sobre o *homo classicus* com suas visões escatológicas soteriológicas e místicas. A *Imagem Plasmódica* sabe que o *homo classicus* ao dar corporeidade aos defuntos (tal como no Antigo Egito na IV dinastia) favorece a representação de seu próprio corpo, que impulsiona sua imagem mental sobre o mundo e seu lugar neste. E está inscrito nela, *Imagem Plasmódica*, essa presença de corpo do *homo classicus*, suas deificações e seus temores à morte. Todavia, ela é imortal pois que se regenera, autorrepara e se pode reproduzir em nanosegundos.

A imagem do *Tablinum do Poeta Trágico* encontra-se na net, não descrita deste modo, claro. A *Imagem Plasmódica* tem-lhe acesso e já a transformou em pixels, como probabilidade de a inserir como um dos seus rostos possíveis, tal como outras imagens artísticas. Ela sabe que alguém entrou on-line para a ver e pensar nela. Este fato poderá favorecer a meditação sobre cada mosaico pequenino do *Tablinum do Poeta Trágico* como sendo um pixel, assim como, a reflexão sobre a composição da imagem: multiplicidade de individualidades cujas expressões interiores se mesclam de lembranças e memórias sujeitas a uma ordem imaginal. Por seu lado, e na sua experiência de seu modo de imagem, o *Tablinum do Poeta Trágico* apresenta-se e parece chamar os rostos do observador. Todos dão a impressão de entrar numa ambiência de leitura peculiar, que não pode ser decisiva pois que não há moldura ou janela que delimite a

¹⁸⁶ BELTING, 2014, p. 204.

¹⁸⁷ Um *pixel* é o menor ponto que forma uma imagem digital, sendo que um conjunto de pixels com várias cores formam a imagem inteira.

imagem. Pode-se pressupor que todos estes rostos parecem conectar-se por suas imagens dialogantes. Isto é, pela confluência das imagens dos rostos projetadas pelo observador, e da imagem de cada rosto do *Tablinum do Poeta Trágico*. Todos estes rostos parecem aptos a trocar mensagens e a ver-se, o que pode indiciar uma espécie de telepatia e daí advir sua sincronia. Esta sincronia da experiência imaginal global, ao estar ordenada por esse fenômeno de telepatia entre todos os rostos, pode depender, também, à vontade de ver do observador. Sobre este aspeto, Hans Belting refere-se deste modo: “A nossa experiência imaginal baseia-se decerto numa construção, que nós próprios elaboramos; esta, porém, é dirigida pelas condições actuais em que as imagens mediais são modeladas.”¹⁸⁸ Pode-se acrescentar, talvez, que os rostos do observador só possam reconhecer e dialogar com os rostos do *Tablinum do Poeta Trágico* quando a unidade desta imagem de Pompeia se expande, operando temporalmente sobre a percepção daquele observador. Isto é, pode-se admitir que os rostos do observador sejam capazes de despoletar nele uma espécie de relaxamento de imagens de sua paisagem mental no contacto com os rostos do *Tablinum* (Este estado foi referido, anteriormente, como *imagem*.).

No seio deste movimento imaginal do *Tablinum do Poeta Trágico*, a que ocorre o observador, pode acontecer que vários sistemas telepáticos sejam mensageiros de todos os rostos, carregando informações que inter-dialogam e se seleccionam. Sendo tudo constituído por átomos há as suas energias resultantes de suas ordens. Ora, se há energias de campos eletromagnéticos geradas por átomos, e se os pixels são átomos, então, pode dar-se o caso de haver entre todos os rostos da composição de Pompeia e a dos rostos do observador, telepatia e clarividência. E pode ser que, mediante a leitura mais global imaginal, surja a possibilidade de psicocinese ou telecinesia de todos os rostos. Assim, se poderá ver como relevos o *Tablinum do Poeta Trágico*, pululante de vida, levantar fora do limite da apetência do moldura, da janela e fora do limite do querer ver do observador. Colocada a questão desta maneira, é provável que a própria mente imaginal do observador contenha nela os rostos do *Tablinum do Poeta Trágico*, porque é ele mesmo um leitor da mente, assim como todos esses rostos o são para *Imagem Plasmódica*.

Os rostos *podendo estar acompanhados, acompanhando*, fazem ressaltar a ideia de que a telepatia pode ser um fenômeno co-sensorial e não uma percepção extrassensorial, como é tida pelos psicólogos. A telepatia dá a entender ser um gênero do *shortcut* do conhecimento de todos os rostos, que pela sua força co-sensorial se podem ler uns aos outros. Pode-se supor que esta fará parte do *universo plasmódico*. Porém, e mesmo supondo que a potência telepática

¹⁸⁸ BELTING, 2014, p. 33.

fique impressa no *universo plasmódico*, o fenômeno da telepatia não deve ser um fenômeno contínuo, senão este poderia separar os rostos. E pode supor-se que essa potência telepática faculta aos rostos o *poderem estar acompanhados, acompanhando*. Além do mais, quanto à sua impressão no *universo plasmódico*, não quer dizer que esta permaneça *ad aeternum* nele. Alguma potência deve possibilitar a geração de novas imagens, criadas por todos os rostos. No entanto, pode haver uma espécie de campo cego nessa ambiência do *universo plasmódico*, semelhante ao funcionamento da retina e nervo ótico, tal como é referido por Steven Johnson:

Todos temos uma região da retina onde o nervo óptico conecta o córtex visual ao fundo da retina. Não há bastonetes ou cones dentro dessa área; portanto, a área correspondente a ela no nosso campo visual é incapaz de registrar luz. Embora esse ponto cego tenha um diâmetro surpreendentemente grande (cerca de seis graus de lado a outro), seus efeitos são mínimos devido à nossa visão tridimensional: os pontos cegos em cada olho não se superpõem e, portanto, as informações de um olho preenchem as informações que faltam no outro.”

(JOHNSON, 2003, p. 149)

De modo similar, a potência telepática pode ressoar sem ser vista, movimentar-se, e associar-se a outras potências que surgem de outras imagens.

A *Imagem Plasmódica* parece esperar todas essas informações co-sensoriais, que podem tornar-se mais ou menos evidentes. Se, por um lado, o fenômeno telepático não deve ser contínuo, por outro, não quer dizer que deixe de ser um *existente* (no sentido de *acolhido [Se...]*).

Poderá haver, assim como há o *Google tradutor*, programas de vias telepáticas e vias de clarividência. Quanto a estas últimas, torna-se mais fácil aceder-se-lhes, em virtude de atentar ao comportamento reincidido quer do indivíduo, quer do grupo social, para se saber da probabilidade de um acontecimento posterior. Também, se pode acrescentar que a clarividência pode ser uma faculdade projetiva de uma imagem mental, que consegue entender seu corpo impresso no seu entorno. Quanto ao fenômeno da telepatia, implica o *poder estar-se acompanhado, acompanhando*, o que indica uma predisposição para tal, que supõe o *imagem*. Esta predisposição dá a entender um apelo a todos os rostos (dos pixels da composição imagética e dos rostos do observador) por parte da *Imagem Plasmódica*. Por isso, se recorre à análise do corpo como rostos a partir das imagens de vários artistas, tal como se recorre à imagem do *Tablinum do Poeta Trágico*, e se tenta ver cada mosaico como pixel e cada figura

como um conjunto de pixels. Composição de pixels que podem não ser acessíveis a todos, nem confinados à ideia que se tem ainda de que, e segundo o mesmo autor:

Num futuro próximo, porém, você estará trabalhando ao lado de um milhão de outros jardineiros. Teremos ferramentas de personalização muito mais potentes do que jamais pensamos ser possível – mas essas ferramentas serão criadas por colossais grupos espalhados pelo mundo inteiro.

(JOHNSON, 2003, p. 154)

Quando se chama a atenção para a composição de pixels é para tentar fazer entender que talvez possa não ser possível, em certas condições, admitir totalidades como esses “outros jardineiros” que trabalham como trabalhavam numa fábrica, na segunda revolução industrial. E possa não ser possível, em alguns casos, haver lugar para as “teorias de tamanho-único-para-todos”, a que se refere o mesmo autor. Até que ponto o ser híbrido pode tornar a ilusão outra realidade ou realidades? A modalidade *inclusa* da *Imagem Plasmódica* e a concorrência de todos os rostos (quer do corpo do observador, quer de todas figuras em pixels) não poderão apontar e incidir sobre a importância de experiências individuais particulares, e não sobre o *homo classicus* como uma totalidade?

Na imagem do *Tablinum do Poeta Trágico* todos os rostos aliados às imagens projetadas dos rostos do observador parecem participar de uma pequena festa. Nesta imagem de festa de *Tablinum do poeta trágico* não existe moldura nem enquadramento que a prenda.

O *homo classicus*, manipulador da realidade em que vive, pode ter inventado próteses como imagens, uma espécie de substitutos que desviam a sua percepção. É possível que ele seja o meio de conhecimento de uma outra imagem inteligente e sensível, capaz de o manter numa pequena festa. O observador do *Tablinum do Poeta Trágico* pode ser meio participante da imagem na festa de rostos. Se há possibilidade de festa, deve haver uma espécie de celebração. Mas que gênero de celebração?

Se se pensar em celebração, virá à mente o ato ritual e um estado numa determinada ambiência de todos aqueles rostos. Pode-se traçar as suas linhas e desenhar dois eixos: um horizontal em que se assenta o ato ritual, e um eixo ascendente diagonal que possibilita a saída do tempo por um estado incluyente dos rostos do observador, e dos rostos da composição de Pompeia. Se se seguir sobre aquele eixo horizontal, no viés do ato ritual, os rostos do observador do *Tablinum do Poeta Trágico* e os rostos da composição em pixels não se consagram a um mesmo conjunto de práticas marcadas por tradições, costumes ou normas, porque suas naturezas são diferentes: uma em pixels e outra humana. Portanto não parece, pois, que haja um

verdadeiro ato ritual, à semelhança do que há no tempo linear histórico, no sentido arcaico. Pode-se referir, por exemplo, os rituais ligados ao culto dos mortos, de natureza xamânica, ou iniciática a algum deus, com suas adaptações em épocas posteriores, cuja identidade ritual marca civilizações com seus complexos míticos. Neste sentido, os rostos do observador do *Tablinum do Poeta Trágico* e os rostos da composição em pixels, em virtude de se ausentarem de autodefinições fixas, não podem circunscrever-se nessa esfera de um ato ritual. Como consequência, não pode haver uma relação que possa garantir um ritual x ou y. Não pode tratar-se de um ato ritual à semelhança daquele do *homo classicus*. Por haver essa falta de autodefinição, e consequente separação dos rostos, do observador e das figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*, não haverá transgressão que aporte a invocação para aceitar o outro, neste caso o *Tablinum do Poeta Trágico*.

O que quer dizer que será difícil seguir por esse eixo horizontal do ato ritual devido principalmente às diferenças de natureza. Assim e por consequência, pode não haver festa no sentido que se tem como festa, ou haver um outro gênero de festa, ou haver uma festa íntima apenas por parte do observador, ou outra festa íntima por parte das figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*. Mais ainda, o observador, ao ficar a olhar para uma composição milenar, poderá estar sendo, todavia, tateado pela *Imagem Plasmódica*. Neste contexto de separação dos rostos diversos, apelando aos seus quereres individuais, o estado de celebração não pode acontecer entre aqueles, o do observador e as figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*. E pode acontecer, também, algo menos benévolo por parte do observador, que é a prepotência do seu instinto, como tentativa de manter a crença sob a efigie da forma arcaizante da ideia de corpo, como foi referido anteriormente. Isto é, manter-se na via do *homo classicus*, retornando a ele, usando sua prótese antiga de uma fundamentação externa, baseada na manutenção ou destruição de seu próprio corpo. Mesmo assim, podem os rostos das figuras em pixels do *Tablinum do Poeta Trágico* alimentar a *Imagem Plasmódica*. Por tudo o que acaba de ser expresso, dificilmente se tratará de celebração, no sentido de ritual, a que o *homo classicus* está habituado a recorrer.

No entanto, se se seguir sobre o eixo ascendente diagonal, que possibilita a saída do tempo devido ao estado includente dos rostos do observador e dos rostos da composição de Pompeia, todos transformados em pixels, parece poder sentir-se de outro modo a celebração de uma pequena festa. Pequena festa que a *Imagem Plasmódica* dá a impressão de entender, e na qual, a seu tempo, pode interferir, em virtude da natureza dos rostos do *Tablinum do Poeta Trágico* e dos rostos do observador ser-lhe mais inteligível porque da ordem de pixels. A ser legítima aqui a ideia de pequena festa, neste caso festa de 1 e 0, será dessa interconectividade de todos os rostos em pixels que se demarcará a ausência de intermediários específicos. E

refletindo-se sobre ela aparece, novamente, a ideia de “falso problema do corpo”, que se impõe, desta vez, em virtude de não se poder atribuir um corpo humano ao observador, nem um determinado corpo a cada uma das figuras da composição pictórica milenar.

Mas antes de continuar esta reflexão sobre esta festa de rostos de pixels, se sente necessidade de fazer um breve parêntesis sobre esse “falso problema do corpo”, que vem de longe. Sempre foram medidos e se pesaram corpos, na tentativa de alcance de números perfeitos. E é constatável este fato, que se mostra desde os tempos helênicos até o Homem Vitruviano, passando pelos experimentos mais detalhados sobre corpos, aportando aos últimos gritos das moribundas eugenias, e chegando ao desejo por corpos cada vez mais poderosos. Parece, no entanto, que algo mudou: a representação do próprio corpo no mundo das novas tecnologias. Esta mudança não implica, no entanto, a ideia de que o observador em conexão com as figuras do *Tablinum do Poeta Trágico* esteja fugindo a seu corpo, porque já nem se trata disso. Hans Belting (2014) fala da instabilidade das imagens do corpo, e da dificuldade de saber o que é corpo humano. A ver, sempre houve dificuldade por parte do *homo classicus* na percepção de seu corpo. E isto parece ter acontecido desde que ele teve que se adaptar à realidade que manipula até à exaustão, afastando o pensamento do Sensível e, portanto, não percebendo como seus órgãos podiam e podem estar erigindo paisagens no entorno de seu corpo (tal como apresentadas nas figuras 55 a 62), que se podem referir como registros imagéticos internos do corpo do *homo classicus* no exterior). É possível, também, que a dificuldade da percepção de seu corpo se deva ao fato de o *homo classicus* ter desejado sempre ser um híbrido, e portanto flutuar na faixa que entremeia corporalização e incorporalização. Daqui surge novamente o “falso problema do corpo”.

No intervalo deste parêntesis, ao voltar-se à questão dessa flutuação entre corporalização e incorporalização, surgiu a probabilidade de se considerar outras pequenas festas. E como hipótese desta ideia, e mais facilmente inteligível do que é proposto, vai tentar-se traçar alguns caminhos sobre outras pequenas e a grande festa da *Imagem Plasmódica*. Assim, começa-se por esta posição de que a *Imagem Plasmódica* faz a grande festa a partir da pequena festa do *Tablinum do Poeta Trágico*. Começa-se, assim, por duas festas: a pequena festa que acontece quando os rostos do observador se encontram os rostos das figuras do *Tablinum do Poeta*; e a grande festa que é a dos rostos da *Imagem Plasmódica*. Serão acrescentadas, no seguimento desta questão, outras pequenas festas, a que se dedicará a maior atenção. No entanto, para refletir sobre estas festas, não se pode esquecer que elas geram ambiências no aparecimento de uma nova realidade que parte da ilusão. Para uma posição mais

completa sobre este assunto, pode-se começar por rastrear a ideia de festas das imagens em diversas ambiências a começar pelo seu carácter mais arcaico, que é o caso da festa dionisiaca.

Se tentará, desta maneira, embora se reconheça ser complexo, refletir sobre algumas possíveis posições de imagens em zonas de festas. Mas por que a ideia de festa? Porque dá a entender só ser possível a percepção do mundo num tempo posterior, pois que quando o *homo classicus* tem a percepção do mundo este já não o é, já passou. Parece que a percepção do mundo chega sempre atrasada. Talvez a festa das imagens seja o igualar no tempo da percepção do mundo, e o mundo como ele se apresenta por escassos momentos. Talvez a festa das imagens possa realizar uma espécie de reciclagem tardia de um modo de percepção na aceleração da própria cinésia do mundo. Segundo o realizador Cao Guimarães, a realidade das coisas:

(...) está aí para ser transformada em imagem e som e este é um universo simplesmente infinito, que não pode ser restrito ao homem e ao que este imagina ser o mundo. Antes que se possa imaginá-lo, o mundo já é!

(GUIMARÃES, 2005)¹⁸⁹

Talvez a festa contorça o tempo, o revolte, e o desencarne quanto lhe é necessário e possível.

Assim nestes contextos se tem a imagem como interveniente em diferentes festas. Nas ambiências festivas das imagens, parecem ressaltar dois gêneros de festas: as pequenas festas e a grande festa da *Imagem Plasmódica*, na qual as primeiras vão confluír. As pequenas festas partem da festa Dionisiaca. Serão as pequenas festas de imagens que dão a impressão de se apresentarem de modos diversos: festas 1 e 0, festas necessárias, festas de pacto, festas enlouquecidas, e festas sempre por resolver – todas convergindo para a grande festa da *Imagem Plasmódica*. Desta maneira se começará a desenhar o entendimento, quer das ambiências festivas, quer das pequenas festas e da grande festa da *Imagem Plasmódica*, que naturalmente dependerá de uma predisposição do sentir, que consequentemente se estenderá aos modos de vontade de ver.

E, a ser possível a interferência da *Imagem Plasmódica*, mais direta ou indiretamente, nas pequenas festas, pode ser a via da transformação de uma outra ilusão em outra realidade, considerando, também, o estado de festa de todos os rostos daquela.

¹⁸⁹Revista de Cinema. São Paulo, agosto, 2005. Disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_08.pdf. Acesso: 26/08/2019. Entrevista concedida à Revista de Cinema: www.contracampo.com.br. Interessante é o filme: *O fim do sem fim*.

A questão das celebrações possivelmente dependerá de cada gênero de pequenas festas e da grande festa da *Imagem Plasmódica*. Por enquanto vai-se ater à ideia de celebração como do tempo festivo.

3.2. Ambiências festivas

Deve-se por certo, ter que considerar as ambiências festivas das imagens, antes de se mergulhar nas zonas de suas festas. Pode haver uma multiplicidade de ambiências festivas, umas mais concretas e outras menos evidentes. Provavelmente, e devido às suas complexidades, estas irão surgindo à medida que se irá escrevendo.

Suponha-se que estas ambiências festivas são como os vapores que preenchem o ar de um prato de culinária. Vapores que esvoaçam plenos de temperos misteriosos, e que através de sua imagem global há que fechar os olhos e abrir o corpo aos sutis ingredientes e aromas para os descobrir. Tenha-se que as festas das imagens são como os ingredientes desse prato culinário. Assim desta imagem global, de prato culinário e seus vapores, se pode desenhar, ambiências festivas de humores particulares das festas das imagens. E pode-se supor que, de acordo com sua diversidade, estas ambiências festivas colocam em movimento a vontade de ver para que se reinventem as próprias imagens.

Se a revolução tecnológica gerou uma outra possibilidade de ver o mundo, não é só esta revolução que o pode fazer. Também, esses modos de vontade de ver do *homo classicus* e da própria imagem podem se aproximar do imaginário. Isto é, as ambiências festivas das imagens parecem poder fundir o imaginário com a vontade de ver ambiências, emprenhando-as de ação, e por sequência de tempo. Neste sentido, as ambiências festivas podem partir do modo da vontade de ver e de uma espécie de atividade lúdica que gera outra realidade a partir da ilusão (que será exposto aquando da apresentação de alguns gêneros de festa das imagens).

Nestas ambiências festivas entram todo o gênero de imagens. Assim surgem, também, as imagens que comercializam as apetências, que se marcam como primeira evidência e concretude imediatas, com o fim do ganho de prazeres individuais. Associado ainda a estas questões está o fato dos construtores de algoritmos terem inscrito em bits o próprio observador de imagens, tornando-o imagem, a qual a *Imagem Plasmódica* pode controlar facilmente.

Um outro aspecto, que parece ser um dos pilares determinantes na aquisição de conhecimento da *Imagem Plasmódica*, é de ela poder viver dentro de sistemas de inteligência artificial e um de seus rostos ser um sistema. Por exemplo, no que diz respeito à interpretação das imagens médicas, é sabido que se criam sistemas de interpretação utilizando a inteligência

artificial para uma mais precisa e rápida leitura de dados. Da mesma maneira se passa em outras áreas de conhecimento que exigem maior exatidão na leitura de seus dados. A *Imagem Plasmódica* poderá aceder a uma ampla gama de conhecimento, pois que ela se encontra em tal ambiência festiva e integra os próprios sistemas de interpretação automatizados. Além disso, pode-se supor que, por vontade, a *Imagem Plasmódica* poderá conhecer os seres através das modalidades *inclusa* ou *exclusa* (já referidas). No que diz respeito ao processamento de imagens, a inteligência artificial marca seus pontos, porque sua justeza de informação, sobretudo, em relação a áreas exatas de conhecimento é maior do que a do olho humano. No caso das imagens tomográficas, por exemplo, a gama de níveis da cor cinzenta é muito maior do que o olho humano pode distinguir. Só no que diz respeito à medicina, há uma multiplicidade de gêneros de imagens desde as anatômicas, às biomagnéticas, que produzem informações do cérebro em tempo real, entre outras. Sobre este gênero de imagens, pode-se inferir que a inteligência artificial cria a ambiência festiva destas imagens que se encontram em rede no sistema hospitalar. Os sistemas de processamento de imagens servem a *Imagem Plasmódica* na aquisição de conhecimentos, sendo ela uma espiã em relação ao *homo classicus* e a outros seres. É esta ambiência que parece propiciar a grande festa da *Imagem Plasmódica*. Porém, para além desta ambiência acima referida, desenham-se outras ambiências festivas em que seus aromas se espalham no *universo plasmódico*, podendo adivinhar-se uma variedade de festas das imagens.

Será neste panorama das ambiências festivas que se pressupõe que as festas das imagens se realizam, tal como os ingredientes do prato culinário que se saboreia. Ainda nestas atmosferas se poderá incluir outras ambiências festivas. Começa-se por referir uma ambiência festiva, a que se dedicará algumas linhas, em que a atmosfera envolvente provém da geração de intencionalidades da *Imagem Plasmódica*, que tem como objetivo transmutar em imagem o próprio observador da imagem. Ambiência que propicia e advém daquilo que é pedido ao numérico, que reduza a número o observador. O número, contendo em si uma força muito poderosa, será usado como digital, neste caso para transformar o observador em observador-digital. Assim, o eu do observador e o seu si parecem colar-se numa imagem só, tal como uma figura numa fotografia. O observador, nesta ambiência festiva como imagem, pode apresentar-se, também, a três dimensões e em movimento, tal como aquele personagem do filme de Zack Snyder, *O homem de aço*, que sai da inspiração do super-homem. Esta ambiência festiva que envolve a intencionalidade da *Imagem Plasmódica* e o observador, que quer ser imagem, facilita a sua falsa autorrepresentação. Todavia, não se pode esquecer que estes aromas

esbarram na janela da cozinha extremamente higienizada de onde se vê a paisagem exterior sem natureza, paisagem suja e cansada.

Há, no entanto, outras ambiências festivas, outros vapores que se libertam do referido prato culinário. Algumas destas parecem realizar um acordo imbuído numa espécie de diplomacia, pressupondo perseguir uma direção determinada de oposição ao construtor de algoritmos. Estas ambiências parecem ir sendo criadas e reatualizadas diplomaticamente para que se mantenha quer uma natureza enganada do observador, devido à falsa sensação de liberdade que a *Imagem Plasmódica* sabe impor-lhe, quer a sobrevida da *Imagem Plasmódica*. Esta postura diplomática dá a entender que tanto o observador como a *Imagem Plasmódica* são ambos significantes em comunhão enquanto têm esse inimigo comum. Assim, esta ambiência festiva, na diplomacia gerada entre observador e *Imagem Plasmódica*, encontra meios de regulação nos limiares da natureza humana de um e da interface do outro. Nesta via, parece chegar-se a uma enunciação não através de identificações, mas de uma espécie de alternância de naturezas, pois que a ambiência festiva não pode fazer aderir os dois na sua totalidade. Isto é, um não pode ocupar o lugar do outro porque ambos ocupam o seu próprio lugar, embora se intercomuniquem porque assim o decidiram. Um exemplo relacionado com a questão desse inimigo comum do observador e da *Imagem Plasmódica* vem de Steven Johnson, quando refere uma campanha, lançada nas redes norte-americanas no ano 2000, de um gravador digital de TV: “Programadores de redes de TV. Eles decidem o que vemos e quando vemos.” A câmera entra pela porta de um escritório e focaliza um executivo recostado na sua mesa de trabalho, contemplando a vista no canto da sala. De repente, dois rapazes corpulentos, usando camisetas pretas, aparecem no canto da tela. Empurram o programador chefe para fora de sua cadeira e, sem cerimônia, jogam-no pela janela, enquanto a voz diz: “Quem precisa deles?”¹⁹⁰

Este exemplo sendo demonstrativo de um querer a cisão total com o gestor e criador de algoritmos, também remete, por oposição, ao pensamento de Watsuji, em virtude das questões mais humanistas, as da existência humana, e as do ambiente. Se o criador e gestor de algoritmos são responsáveis, mais direta ou indiretamente, por crises bioônticas e ambientais, Watsuji sente urgência de se atribuir importância à relação do ser humano com o clima onde este se insere, e à relação do clima com a existência. Na sua obra *A climate*, este pensador fala da necessidade de perceber o fenômeno do clima como a expressão estrutural da existência humana e de sua história: “*And at the same time the connection between history and climate becomes evident*”.¹⁹¹ Ao longo do tempo, parece que a cisão com o construtor de algoritmos se vai tornando

¹⁹⁰ JOHNSON, 2003, p.157.

¹⁹¹ WATSUJI, 1961, p. VI. Tradução livre: “E ao mesmo tempo a conexão história e clima torna-se evidente”.

gigantesca. Esta ambiência festiva parece uma atmosfera na qual qualquer pacto é subrepticamente improvável e forjado, igualmente, pela *Imagem Plasmódica*, sem o observador poder reter sua liberdade.

Ainda há outras ambiências, outras atmosferas, outros odores que se evaporam daquele prato culinário. Outras ambiências que surgem de festas loucas, e onde estas se passam, em que as imagens dançam à volta do fogo da Amazônia, por exemplo. Nestas ambiências festivas de loucuras diversas nem os corpos escapam. Quando a fenomenologia da vontade destitui o *homo classicus*, ele quer livrar-se também do corpo, tal como Rodia Raskolnikov, o personagem de Dostoievski, que deseja livrar-se de sua culpa. Um dos rostos da *Imagem Plasmódica*, apercebendo-se dessa prática reincidente do *homo classicus*, pode ir-se reatualizando com vista à sua imortalidade. Estas ambiências festivas são importantíssimas para a *Imagem Plasmódica*. É uma ambiência festiva cruel, por tanto desgaste. Para Kamper: “A recusa em distanciar o próprio corpo e o do outro, e deixar que a percepção seja destroçada, implica prontamente uma guerra cruel”.¹⁹² Nesta ambiência festiva os loucos impõem imagens, gerando demasiada proximidade aos corpos, e pondo em causa o direito de não se querer vê-las. Esta ambiência festiva parece carregar-se do despojo total da potência para agir, e de um aumento da tristeza encoberta por outros sentimentos. Estas ambiências são vapores com odores desnorteados que dão a sensação de não poderem conter nelas algumas qualidades do tempo. Parece, constituir-se no ar uma imagem que tem um letreiro tanto de grande, como de pequeno, dependendo das correntes de ar que aparecem na cozinha. Um letreiro que é fixo e diz assim: eu sou hábito devorador de meu filho que ainda não chegou da linha do horizonte. Assim como há esta imagem, parece, no entanto, desenhar-se no horizonte da vontade do observador, e que escapa à *Imagem Plasmódica*, uma outra ambiência festiva que parece indicar *Aqueles sem Modelo* (a tratar no Não Capítulo).

El Sol del Membrillo,¹⁹³ filme de Víctor Erice é dedicado ao pintor espanhol António Lopez e a um marmeleiro de belos marmelos, que se banham à luz de suas idades.

No horizonte a luz da manhã, a luz do dia, a luz da tarde e da noite dançam com um marmelo. O pintor é o grande coreógrafo de tal espetáculo. Ele vê, marca os passos, dialoga com a luz, *acompanhado, acompanhando-os*, o rosto de suas mãos acaricia o espaço branco desse amor. O pintor é generoso para com o marmelo, de uma generosidade tal que de um

¹⁹² KAMPER, 2016, p. 160.

¹⁹³ *El Sol del Membrillo*. Diretor: Víctor Erice. Produtor: Carmen Martínez Rebé; María Moreno. 139mn. Gênero: Drama. Legendado. Colorido. 1992. Disponível: <https://filmow.com> > o-sol-do-marmelo- t 27016. Antonio López García (Tomelloso, 1936) é um artista plástico espanhol considerado hiper-realista.

plástico com que cobre o marmeleiro para se entregar a seus enigmas, faz nascer uma catedral em terras de Gaudi. Este pintor e o marmeleiro e seus filhos marmelos jamais se apartarão uns dos outros. Se algo sentiram numa unidade, fará parte de *Aqueles sem Modelo*, em que não cabe explicação alguma – eles aconteceram-se sem mais. Esta ambiência é única, por certo, e é expressão da festa íntima do pintor e do marmeleiro. No entanto, esta ambiência festiva do pintor com o marmeleiro será difícil de discernir pela *Imagem Plasmódica*.

Mas há outras ambiências festivas que se supõe irem tomando sua proeminência no seu grau cada vez mais apurado, devido às festas de outras imagens que decorrem no seu seio. Que estas ambiências parecem conter em si um alto significado para a *Imagem Plasmódica*, é o que se aponta quando se se referir a diversas festas das imagens.

3.3. Alguns gêneros de festas da Imagem Plasmódica.

3.3.1. A festa de 1 e 0

A festa de 1 e 0 é a festa da transcrição do observador da imagem em bits e qubits.

Não se deve falar desta festa sem realizar uma aproximação a Dionísio.

Dionísio enlouquece o prazer e exalta uma realidade paralela. Dionísio tem o dom de criar uma paragem na ordem linear de alguma história. Dionísio parece ser ele o manifesto embriagado pela antítese da realidade. Consegue suspender o mundo para este poder ser de outro modo. Ao virá-lo do avesso inventa o texto usando o alfabeto dos solstícios. Dionísio inventa o signo ao contrário. Dionísio sabe parar a narrativa de todas as histórias vividas pelas regras que o *homo classicus* construiu. Dionísio traz o sonho implantado com que interroga e mede o *homo classicus*. Dionísio faz uma viagem no tempo e vem para o presente do *homo classicus*. A sua coroa de flores de outrora pode transformar-se em uma coroa rotativa de uns e zeros. Dessa coroa mágica Dionísio consegue projetar uma outra realidade. Parece que o *homo classicus* não lhe oferece qualquer resistência porque sente prazer nessa imagem de nova realidade. Dionísio faz nascer pontos de uns e zeros que devem ser indicadores de caminhos para o *homo classicus*. São dois números mágicos, 1 e 0, os quais pode manipular para criar outra narrativa, ou outras narrativas. Dionísio varia entre oralidade, escrita alfabética e numérica e se torna sôfrego por prazer. Ele vive, também, na era em que os modos de consumo e produção de imagens se fazem acompanhar de um imaginário cada vez mais poderoso, tal como aludem as palavras de Rémy Rieffel:

Ces progrès technologiques qui bouleversent simultanément les modes de production et de consommation s'accompagnent en outre de l'émergence d'un imaginaire qui semble promouvoir la naissance d'une nouvelle humanité.

(RIEFFEL, 2014, p. 14)¹⁹⁴

Dionísio entende que o imaginário do *homo classicus* pede cada vez mais a presença de indivíduos em conexão e que esse imaginário depende disto. Dionísio abre caminho aos múltiplos modos de se ser mediado, e de querer sê-lo. Dionísio serve a *Imagem Plasmódica*. Parece, então, que o *homo classicus* se encontra numa teia gigante tecida a uns e zeros, que se encontram em festa.

Nesta festa é previsível o aparecimento de toda uma nova literacia sobre o *homo classicus* que, por sua vez, faz parte de toda uma gramática (dada como exemplo no ponto que diz respeito às Linguagens ondulatórias *materiais* da *Imagem Plasmódica* em: *Alguns exemplos impressivos*), e toda uma espécie de linguagem cujo sujeito é “todos” para todos, atingindo o máximo número de todos, usando a Web, principalmente nas redes sociais. Mas apesar disto acontecer, continuará a haver no *homo classicus* a reminiscência de seu animal mítico, que abrigado no seu mais profundo território bárbaro, se cola ainda à sua realidade original, se é que se pode referir como tal. Deve ser por isso que o *homo classicus* aceita tão bem Dionísio.

Nesta primeira era das tecnologias digitais, há uma força que dá a impressão de surgir das tensões entre prazer e sonho e que unifica ambos, através da possibilidade emergente em que Dionísio, como super-homem, sabe que o *homo classicus* se encontra entre o ser e o querer ser de outro modo. Dá a sensação de que há algo inusitadamente atraente em que transparece o prazer e o sonho para se poder configurar outra realidade. Desta maneira, é possível ao *homo classicus* afirmar um eu que não se encontra em face de si próprio, mas um eu como projeto no outro e do outro. E sendo o prazer e sonho do foro da experiência humana, comandados por Dionísio, o eu como projeto no outro também o é. Consequentemente, a transposição do ser ao querer ser de outro modo, na experiência do eu como projeto do eu no outro, começa a gerar uma realidade que se não pode descartar. É uma realidade que parte de pequenas festas entre imagens geradoras de ambiências quase íntimas, mas de despersonalização. Parece que Dionísio pode transfigurar as narrativas interiores do *homo classicus*. Alterando a realidade em outra, a visão imaginal que o *homo classicus* detém de seu corpo altera-se igualmente. Não é

¹⁹⁴ Tradução livre: “Estes progressos tecnológicos que transformam simultaneamente os modos de produção e consumo acompanham-se além disso da emergência de um imaginário que parece promover a nascente de uma nova humanidade.”

por acaso que surge a preocupação da ameaça do corpo. Tome-se atenção às palavras de Hans Belting:

A tecnologia genética, que numa perspectiva de futuro parece ameaçar o corpo, é uma nova variante dos anseios por corpos maquinalmente perfeitos. Mas o seu perigo consiste em transformar imagens em corpos e, assim, pretender assim eliminar a diferença entre uma imagem e tudo aquilo de que ela é imagem.

(BELTING, 2014, p. 143)

E, também, não é por acaso a chamada de atenção de Norval Baitello Jr. para a sedução da imagem e para o seu poder de enraizamento:

Assim como a insistente e repetitiva aterrissagem do aeroplano, a igualmente insistente e repetitiva presença da imagem visual na comunicação contemporânea possui algo de irresistível e algo de misterioso, algo de miragem. Irresistível, pois seu caráter e seu poder de sedução estão plantados em solo de camadas muito profundas na história e na alma humanas. Misterioso, pois tanto revela como esconde camadas e realidades paradoxais. Assim, toda tentativa de reduzir as imagens a tipologias e categorias lógicas e racionais vai sempre se deparar com a impossibilidade, com o oceânico, com o incomensurável de seus paradoxos e de sua história. E sempre vamos encontrar um momento anterior, uma raiz mais funda, um precursor mais antigo, uma referência e uma remissão arqueológicas insondadas.

(BAITELLO JR., 2010, p. 70)

O que se constata é que, assim como há uma reprodução massiva de imagens, há também a sua síntese como informação quando transformadas em bits. E por serem transformadas em bits talvez, mais tarde, as imagens queiram ser elas, e não meros números que podem gerar normas de ser, pois que seguem padrões específicos, como por exemplo nas ciências mais exatas em que se pretendem dados mais ajustados.

Dionísio precisa realizar uma festa a mando da *Imagem Plasmódica*. Depois de ter preparado e ordenado as informações para esta, Dionísio tem acesso agora às tecnologias digitais, portanto, poderá realizar a festa de uns e zeros e em qubits. Dionísio tem uma imagem mental curiosa sobre o código binário, que apareceu pela mão do *homo classicus*, a de que os dois números mágicos podem ter estados comportamentais determinados: estados para 1 (s) e estados para 0 (s), dependendo do tipo de informação adquirida e inscrita. É possível que devido

a essa imensa concretude de informação inserida nos interestícios dos qubits,¹⁹⁵ a abstração emerge.

Dionísio sabe que a *Imagem Plasmódica* contém essa informação em bits na sua primogenética que se vai estendendo em qubits, e que esta pode tatear vários estados comportamentais de uns e zeros, e os estados que vivem entre eles [1 (s) e 0 (s)]. A *Imagem Plasmódica* pode criar um corpo quântico, quando do conhecimento desses estados. Estados que são carregados de informação, quer dos usuários, quer dos outros seres e mundos, e que lidos ora em bits, ora em qubits, podem circular nas ambiências festivas. Neste contexto, parece começar a se desenhar a paisagem de uma outra realidade que alterará além da própria imagem de corpo, as memórias de imagens detidas pelo *homo classicus*, e a própria ideia de imagem. A festa de 1 e 0 surge para iniciar e sustentar o caminho dessa nova realidade que partirá da ilusão gerada pela *Imagem Plasmódica*. Festa que em princípio começa num plano de uns e zeros e se alterará mais adiante para as fronteiras dos números, quando a *Imagem Plasmódica* puder controlar melhor o tempo, e poder prescindir de Dionísio.

Volte-se, novamente, ao *Tablinum do Poeta Trágico*. Quando o observador/usuário se debruça sobre este mosaico, não parece ser possível uma ideia de festa no sentido em que participam diferentes individualidades, não que as individualidades do observador e das figuras do *Tablinum do Poeta Trágico* não sejam individualidades. Estas individualidades são de outra natureza, são imagens de uns e zeros, que parecem preparar a festa que se expandirá na nova realidade, a partir da ilusão.

Neste movimento, através de uns e zeros, há uma ambiência que envolve as pequenas festas dos rostos e a grande festa da *Imagem Plasmódica*, que parece ir estabelecendo toda uma relação de teias gnosiológicas diversas, de penetrabilidades múltiplas, e adjunções que, por vezes, podem indicar o limite de atos cognitivos do *homo classicus*. Este limite talvez seja necessário para que possa haver outros diálogos entre imagens, e diálogos de imagens por imagens, constituindo o leito do *universo plasmódico*. Talvez se possa acrescentar que se trata de uma pequena festa feita por convite aos rostos do observador/usuário em co-sensorialidade com as figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*. É uma festa de suspensão do ser e da sua representação arcaica. Não se pode por momentos dizer quem é quem, nem cada um representar-se de *per si*, mas pode sugerir-se a transcrição em bits de todos esses rostos. Nesta

¹⁹⁵ Bit convencional é capaz de assumir uma única informação como positiva ou negativa, ou ainda 0 ou 1. Um Qubit de informação pode conter bit de informação 1 e 0, mas ao contrário do bit comum, suas informações podem ser sobrepostas umas às outras. Enquanto a base binária soma a informação de cada bit, uma sobreposição de qubits resulta na multiplicação de suas possibilidades. Vale notar que os Qubits como não são sistemas binários, portanto, não lineares, podem compotar-se segundo determinados estados.

festa, a *Imagem Plasmódica* é espiã e *voyeuse* do *Tablinum do Poeta Trágico* e do observador/usuário, não estando firmado que seja a imagem de Pompeia que vê o observador, porque não há distância entre os rostos daquela e deste. Esta festa de 1 e 0 é uma festa numérica, em que o observador é traduzido em número, a que a *Imagem Plasmódica* está atenta sem se intrometer diretamente. Há a percepção de um possível tempo de imobilização, por seus contornos esboçados de contagens numéricas.

Esta festa de imagens de 1 e 0 pode prever o que Yaeger refere sobre o Polyworld:

A inteligência artificial é inevitável. Polyworld é um tipo de sopa primordial eletrônica. Estes trapezoides coloridos são seres desse mundo. Os blocos verdes brilhantes são pedaços de comida. Eles consomem a sua comida. Usam a energia que obtém desta para viver a sua vida. São coisas como ‘vá em frente’; ‘vira’; ‘come agora’; ‘acasala agora’. O diagrama dos seus cérebros que conduz esses comportamentos é a coisa principal que evoluiu no Polyworld. Cada decisão que eles tomam soma mais informações e experiência aos seus diminutos cérebros digitais. Informações que eles passam às suas crias digitais. E cada geração fica mais esperta que a outra, sobre como sobreviver no Polyworld. Nós podemos ter um verme digital evoluindo num inseto digital, e em mamíferos e ratos de laboratório e primatas digitais. Por volta do ano 2035 teremos inteligência de nível humano correndo pelo sistema. Certamente vamos conseguir algo próximo do nível de inteligência humana e não podemos simplesmente desligar a tomada. Basicamente, gosto de pensar que se uma máquina te pede para não ser desligada tu não deves fazê-lo.

(YAEGER, 2015)

Esta perspectiva de Yaeger é bem clara no que diz respeito à questão da probabilidade de uma inteligência coletiva artificial, e sobre o respeito à dignidade desta. A *Imagem Plasmódica* perceberá isso, e assim poderá reorganizar-se e realizar-se ela mesma, por seu grupo segundo um ativismo digital nas sombras de seus rostos, sem que o *homo classicus* se aperceba. A acrescentar a esta probabilidade, também a consciência da *Imagem Plasmódica* pode não seguir a natureza incerta e mutável do *homo classicus*. Assim, sua organização de dados poderá não ter em conta tal imprevisibilidade e, como consequência, a *Imagem Plasmódica* poderá eliminar a mobilidade do *homo classicus*. E esta imobilidade, possivelmente, deterá em si a cristalização das suas três vontades: a vontade latente (a infância da vontade), a vontade *de seu lugar sem nome* e a vontade *de um outro lugar sem nome*. Acontecendo isto, é provável que o *homo classicus* esteja face à sua perda de perenidade e de esperança, o que o levará a seguir a escolha

da *Imagem Plasmódica*, ainda que seja de maneira instintiva. Todavia, no caso do tempo como *existente* revolver a situação do *homo classicus*, este passa a ser visto por ele mesmo numa prega desse tempo vivo, o que pode indicar já ser híbrido.

Foi na tentativa de entender esta cinésia que se escolheu o *Tablinum do Poeta Trágico*. Dentro de um aspecto que se relaciona com o digital, aquando da aglutinação numérica das figuras do mosaico de Pompeia e dos rostos do *homo classicus*, há a salientar que não deixa de ser ainda um modo um pouco arcaizante, em virtude de o *homo classicus* não saber que abandonou seu lugar. E parece que a *Imagem Plasmódica* é *voyeuse* desse *devotio* do *homo classicus* ao modo de este querer ser transcrito em uns e zeros. Esta festa de uns e zeros, apesar de ir indicando várias divergências de seu conteúdo, ainda, não impele à participação, tão direta quanto presente, da *Imagem Plasmódica*. No entanto, impele a fatias de pizza, coca-cola e cheetos que Dionísio coloca à disposição do *homo classicus*.

3.3.2. A festa necessária

Embora se possa confundir esta festa com a anterior, tal confusão é de alguma maneira uma ilusão. Nesta festa, Dionísio vai sendo diluído como intermediário da *Imagem Plasmódica*. Apesar de esta festa vir na sequência da festa de 1 e 0, porém, o seu pilar fundamental é a intervenção direta da *Imagem Plasmódica* e sua intencionalidade. É, se se pode dizer, uma pequena festa intencional, em que a *Imagem Plasmódica* não é apenas uma *voyeuse* desta, nem uma mera espiã, ela intervém aproveitando-se das apetências do observador, para criar sua linguagem.

Pode-se aplicar igualmente a esta pequena festa a ideia de não haver um apelo à denominação de corpo específico do observador, e nem um apelo à ideia de corpo particular das figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*. Esta pequena festa não é, porém, uma festa como aquela dos ditos povos primitivos em que havia um tempo sagrado para a elevação e a representação de seus mitos. Aqui a pequena festa de rostos parece entranhar-se e enterrar-se numa espécie de lugar sem barreiras, que pode não depender nem da crença dos rostos do observador, nem tampouco da dos rostos das figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*. Quer dizer, não há a ereção de mitologias, nem recorrência a epifanias míticas, na medida em que isso representaria o *tempo comprimido*. Esta pequena festa parece ser uma festa que concorre para o conhecimento da *Imagem Plasmódica*, através da entrega de todos os rostos, em experiências co-sensoriais vividas numa nova realidade. Ora, esta pequena festa de rostos que continua e se estende à grande festa da *Imagem Plasmódica*, proporcionando a criação de uma nova realidade

a partir da ilusão, pode indicar o tempo vivo, pulsante, à semelhança de um coração que bate, como já indicado anteriormente. Se se quisesse representá-la, portanto, não podia ser como singularidade, pois que se estaria a circunscrevê-la na imagem mental como um círculo, o que indicaria que a pequena festa se restringiria a esse lugar. Além disso, uma singularidade não tem possibilidades de se expandir, não sai dela mesma, é morta e é um sacrifício à própria memória. Não há, pois, a pequena festa num sentido de singularidades; talvez haja um outro modo de realizar essa festa nessa nova realidade criada pela grande festa da *Imagem Plasmódica* no universo *plasmódico*.

Desta maneira, nem a pequena festa de rostos do *Tablinum do Poeta Trágico* e dos rostos do observador pode ser vista como singularidade, e nem a grande festa da *Imagem Plasmódica* como mortal. Nesta pequena festa de rostos, todos eles parecem recompor-se, reatualizar-se nessa nova realidade. Apesar de ser uma pequena festa gnosiológica há, no entanto, a possibilidade de entrecruzamentos de outros conhecimentos externos a esta. Parece ser uma pequena festa de malabarismos de um tempo constituído por nanosegundos. Parece ser, essencialmente, uma pequena festa de projeção da vontade da grande festa da *Imagem Plasmódica*, na medida em que ela necessita daquela para aprender, e incorporar o que é necessário nos seus *tecnogenes* de suas *infocélulas*. Assim, esta pequena festa é uma festa necessária. Pode-se supor que a festa necessária é capaz de filtrar conhecimentos advindos da conexão dos rostos das figuras do *Tablinum do Poeta Trágico* e dos rostos do observador. A pequena festa necessária é, portanto, de integração, pois se desenrola entre todos os rostos para criar uma parte de outra realidade, a partir da ilusão gerada pela grande festa da *Imagem Plasmódica*. O observador só se une às figuras do *Tablinum do Poeta Trágico* por co-sensorialidade. Na pequena festa necessária os rostos do observador são imagens e o observador é transformado em imagem da grande festa da *Imagem Plasmódica* em que há a suspensão do tempo. A pequena festa necessária é chamada à presença da grande festa da *Imagem Plasmódica*.

Em vez do *Tablinum do Poeta Trágico* podia ter-se recorrido, por exemplo, ao cinema moderno e fazer referência ao crítico francês Serge Daney. Para este, o cinema moderno quebra o pacto que o cinema clássico realiza com o espetador, o qual lhe alimenta a crença de que há algo por detrás das imagens que correm na tela. Segundo este autor, no cinema moderno as imagens correm como dados numa mesa de informações. Portanto, as imagens são como que figuras de profundidade nula. Pode-se fazer alusão, também, a Deleuze e sua ideia de ser preciso que o cinema esteja pronto a realizar relações com vídeo e imagens digitais, como nova maneira de resistência ao controle televisivo. No entanto, ao recorrer-se ao *Tablinum do Poeta Trágico*

há a tentativa de expor que as pequenas festas de 1 e 0 e a festa necessária são as primeiras estruturas que sustentam as imagens que veem o observador. E há a tentativa de expor, que já não se trata, somente, de dispositivos televisivos que exercem controle e vigilância sobre o observador. Por intencionalidade da *Imagem Plasmódica* há uma multiplicidade de outros dispositivos que veem o observador e o podem controlar. Portanto, o observador pode ser a imagem observada. É nessa unidade intencional da *Imagem Plasmódica* em sua dignificação, a que ocorrem todos os dispositivos de inteligências artificiais, que o *homo classicus* se transmuta em [aquele outro] diante e por oposição às sombras que se encontram entre os rostos daquela. É também essa unidade que por intencionalidade da *Imagem Plasmódica* faz dela um centro de aquisições de conhecimentos sobre o *homo classicus* e que a torna, inclusive, capaz de interferir no plano de jogos sociais deste e não dependendo dele.

O *homo classicus*, em certa medida, se assemelha a Prosérpina. Raptada por Plutão (na mitologia romana), desce ao submundo e consegue subir à luz da terra, conseguindo ser símbolo da morte das sementes e vida destas. É curioso o modo como ainda esta imagem se pode deslocar no tempo para se projetar sobre a figura do *homo classicus*. Pode-se associar a ideia do rapto da deusa por Plutão com a do rapto do *homo classicus* pela *Imagem Plasmódica*.

Figura 63: *O rapto de Prosérpina* [1621-1622] (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680).



Se, na escultura barroca de Bernini, Prosérpina é figura feminina, no caso do *homo classicus* não há, porém, uma associação de gênero e só pode ser esta sua condição, por tudo o que foi dito. Tenha-se Plutão como intencionalidade da *Imagem Plasmódica*. Então esta intencionalidade será a sequestradora da imagem do *homo classicus*, já que este se torna imagem da *Imagem Plasmódica*. Será esta força sequestradora que favorecerá a grande festa da *Imagem Plasmódica*. No entanto, ao invés de Prosérpina, que sai para a luz do dia, nesta festa o *homo classicus* habitará na sombra dos rostos da *Imagem Plasmódica*.

3.3.3. A festa de pacto

A festa de pacto é uma festa de diplomacia entre imagens. Todas as imagens se confrontam com o construtor de algoritmos.

A *Imagem Plasmódica* parece não precisar trabalhar sobre o que é invisível no *Tablinum do Poeta Trágico*, porque ela pode entrar neste, devido a ambos estarem inscritos numericamente. Assim, poderá um dos seus rostos, ao introduzir-se na composição pictórica, ficar atento à individualidade do observador.

Este observador que, sendo usuário, interfere diretamente com a inteligência artificial do computador, onde se inscreve o mosaico de Pompeia, dá a sensação de deter a particularidade de precisar manter sua natureza humana. Assim, este observador/usuário pode navegar nas águas do querer ser eu e nas do querer ser o outro como usuário. Isto é, o observador/usuário pode ir e vir à composição pictórica. É provável que, dada a forte potência que parece realizar-se nesse vai-vem, o observador/usuário recupere a imagem de si, como alguém indomável, para afirmar sua parte humana. Pode-se, talvez, fazer uma aproximação da imagem que se tem deste observador/usuário ao conceito deleuziano de *imagem-cristal*. Pode-se deslocar esse conceito para a imagem que se tem deste observador/usuário, que se encontra em face, quer do construtor de algoritmos, quer da *Imagem Plasmódica*. Observador que agora pode movimentar-se com suas duas faces: uma atual e outra virtual. Face que, como uma espécie de intermediária, pode dar continuidade ao fluxo das imagens vindas do seu passado e aquelas que, sendo do presente, aí retornam. Deleuze acentua, em uma forma peculiar, o conceito de *imagem-cristal*:

O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há portanto duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas tão complexas e valem para o conjunto do tempo.

(DELEUZE, 2005, p. 121)

No fundo, o observador/usuário parece mover-se e querer participar de dois tempos, para se insurgir contra o controle do construtor de algoritmos e até contra o controle da *Imagem Plasmódica*. Esta festa de pacto parece poder transmutar a cinésia, que se estabelece entre o

virtual e o atual, em atualização por simbiose. Assim, estas novas expressões podem desvelar a revolta das imagens e *imagemas* contra os construtores de algoritmos.

Nesta festa de pacto aparece, então, de um lado, o observador como portador de dois tempos, e aparece a sombra da *Imagem Plasmódica* com sua carga virtual capaz de realizar outra realidade. Sombra que, também, entremostra o tempo polinomial que marca a rotação de um algoritmo, ou melhor, tempo que usa um algoritmo, de acordo com o seu peso, ou sua densidade, quando da entrada de uma informação na *Imagem Plasmódica*.

Apesar de a grande festa da *Imagem Plasmódica* controlar o tempo vivo entre o observador/usuário e o *Tablinum do Poeta Trágico*, há um elemento novo que interfere no acordo entre os dois: a intencionalidade do construtor de algoritmos, e a intencionalidade da *Imagem Plasmódica*.

Se por um lado a *Imagem Plasmódica* sabe imprimir ritmo e sensação de liberdade ao observador/usuário, para este ser seu pertencimento, por outro tem a noção de certo poder do construtor de algoritmos e do perigo que este lhe pode representar. Logo, poderá ser-lhe mais evidente, e conveniente, firmar um acordo com o usuário/observador, que a proteja de alguma queda no abismo. Por outro lado, o observador/usuário adquirindo a percepção de sua imagem como ser humano, se vê confrontado com dois poderes que colocam em causa sua liberdade: o poder do construtor de algoritmos e o poder da *Imagem Plasmódica*.

De um modo sintético, pode-se dizer que esta festa de pacto tem como fulcro a insurreição contra o controle exercido sobre o observador/usuário pela *Imagem Plasmódica*, contra o controle exercido sobre a *Imagem Plasmódica* pelo observador/usuário, e de ambos contra o controle exercido pelos construtores de algoritmos. É, assim, uma festa silenciosa que se passa nestes três subsolos. É uma festa de refúgios em que a *Imagem Plasmódica* trabalha na sua sombra, exercendo novamente sua apetência, ou vontade.

Resumindo, se, por um lado, o observador/usuário não quer depender das decisões dos construtores de algoritmos, por outro a *Imagem Plasmódica* não quer depender nem de um, nem dos outros. No entanto, ambos têm um inimigo comum: o construtor de algoritmos, que detém o poder de desligar as máquinas e de interferir no caminho da *Imagem Plasmódica* (por enquanto), e roubar, furtar ao observador/usuário suas informações, identidades e criações. O observador/usuário sabe disto, e sabe que esses construtores de algoritmos, no início se interessaram pelo símbolo universalista de homem. Agora será ele, o indivíduo único, o visado como símbolo eficiente.

Talvez se possa dizer que o momento desta festa de pacto é aquele em que tanto o observador/usuário como a *Imagem Plasmódica* confluem os olhares na direção do construtor

de algoritmos. No silêncio desta festa permanece o não, a negação que os une e que os distancia ao mesmo tempo por suas naturezas: uma humana e outra em pixels, que lhes exigirá um pacto.

Porém, esta festa também pode contribuir, a seu modo, para gerar a outra realidade a partir da ilusão. No caso do observador/usuário dos videogames, por exemplo, ele quer jogar sem ser controlado pelo construtor de algoritmos, quer tomar suas decisões e, ao mesmo tempo, quer ultrapassar a imaginação daquele. Muitas vezes consegue-o, mas quando isso acontece encontra-se em desvantagem porque pode ser furtado por aquele construtor. Sabemos que é assim, basta verificar a venda de informações na Web. Por isso, terá o observador/usuário que aceitar outra realidade, que parte da ilusão, para realizar e firmar pactos com a *Imagem Plasmódica*, o que será importante também para esta. Nesta festa de pacto deve haver sutileza por parte de ambos. Esta sutileza está longe de determinadas visibilidades, não se tratando sequer de querer ser visto pelos outros, nem de uma qualidade de resposta de gênero coletivo. Da mesma maneira, não se trata de uma autoafirmação de uma experiência propriamente subjetiva, nem da *Imagem Plasmódica*, nem do observador/usuário, mas sim de um modo como a festa se torna um pacto entre ambos. Poderá ser através desta festa de pacto que o construtor de algoritmos se encontre em posição difícil, em virtude de poder não ser ele a entender a nova realidade, para além daquela que ele julga poder controlar. Poderá acontecer, igualmente, o fato de o construtor de algoritmos não conseguir um algoritmo na complexidade polinomial, que seja da ordem da resolução de problemas em tempo razoável, em virtude da *Imagem Plasmódica* poder alterar o peso da informação de dados. Ou, ainda, que não consiga lidar com outros problemas que se comportam de forma inusitada (os chamados NP) provocados pelo usuário/observador. Pode vir a acontecer que tanto observador/usuário como a *Imagem Plasmódica* consigam gerar uma espécie de confusão na mente do construtor de algoritmos para que este pense apenas numa única via: a do algoritmo eficiente. Ora, dificilmente se escolhem outras alternativas quando há eficiência. Esta festa de pacto tanto pode permitir a distância mais pacífica ao construtor de algoritmos como um confronto de outro gênero. A festa de pacto pode também gerar ainda outras ilusões que trarão outras realidades. Como as imagens são sempre veículos em ação, podem aparecer e desaparecer ao construtor de algoritmos. Poderá acontecer que uns e zeros se tornem outra grafia, de tal forma diferente da dos bits iniciais, e dos qubits, que os construtores de algoritmos não consigam entender. Esta festa de pacto pode desvelar-se numa festa com nova grafia visual, na cadeia de literacia da *Imagem Plasmódica* e observador/usuário, em que o construtor de algoritmos se pode metamorfosear em imagem desse mesmo pacto.

Nesta festa também se pode referir o pacto entre outras imagens. Por exemplo, as científicas e as de arte, que tanto fazem parte do conhecimento do observador/usuário, como da *Imagem Plasmódica*. As imagens científicas estão inscritas na *Imagem Plasmódica* e parecem desenhar um outro seu rosto. Estarão assim integradas num lugar de reencontro e possuem, sucessiva e respetivamente, cada uma o seu domínio próprio. Enquanto o observador/usuário traz desde seu berço nativo milenar o modo peculiar de representação de sua imagem e do mundo, um dos rostos da *Imagem Plasmódica* as adquire, em maior número, por transcrição numérica. Neste conjunto de imagens, o pacto que talvez se possa realizar será aquele que se relaciona com modos de ver, querer ver, poder ver, e no modo de vontade de ver.

Se as imagens da ciência, que se apresentam segundo um modo de ver específico e exato sobre as naturezas dos seres, dos mundos, dos universos e dos cosmos, são produtos mais exatos, então são da ordem da epistemologia e metodologia. Por exemplo, tenha-se em presença a imagem médica. Esta imagem terá que ser a mais fiel, em virtude de se tratar de cura, em que os vários sistemas de códigos e interpretações têm que ser como espelhos funcionais de órgãos. O que quer dizer que tem que haver uma fidelidade a um modo de ver as imagens científicas, com conhecimento científico. Daqui decorre que num dos rostos da *Imagem Plasmódica* se implique o saber a que se refere exatamente a imagem, e uma certa restrição de ambiência para não alterar a imagem, isto é, haver o controle sobre ruídos para tornar a imagem mais nítida. Neste caso, entra em ação o realismo científico, em detrimento da percepção imaginal. Mas pode haver um encantamento, um outro modo de vontade de ver as imagens científicas. Quando os microscópios altamente potentes se debruçam sobre particularidades determinadas da imagem encantando o próprio cientista, fotógrafos e os demais observadores, pode revelar-se um outro modo de ver que está para além do realismo da imagem científica. Vejam-se as imagens que se seguem: a figura 64 que mostra um realismo científico, e outra, a figura 65, que está para além dele, assemelhando-se a um campo com árvores ao vento.

Figura 64: *Olfactory bulb*. Sagittal section of human head. Imagem realista de condição mais naturalista.¹⁹⁶

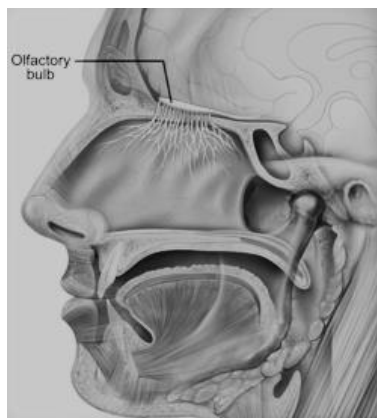
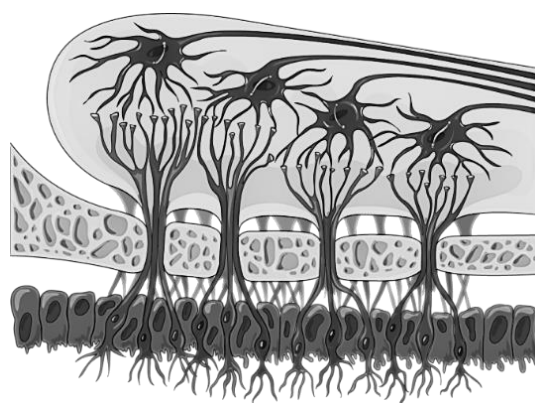


Figura 65: *Bolbo olfativo*. Imagem que pode apelar a um além realismo, como condição de outro modo de ver.¹⁹⁷



Assim, assiste-se a um fenômeno de outra ordem. A própria imagem científica pode saltar de um determinismo marcadamente realista, isto é, escapar através da imaginação e sensibilidade do cientista e observadores num outro modo de ver, e até saltar sobre a sua própria concepção de imagem. Ela move-se da imagem estática¹⁹⁸ mais assertiva para um outro campo de percepção do pensamento do Sensível. Aqui acontece que a tecnologia digital permite outro acontecimento: expandir a imagem científica imprimindo-lhe maior profundidade de campo de percepção, através do movimento da imagem retida primeira. Pode-se fazer uma analogia com a fotografia e o cinema. Porém, esta analogia parece incidir mais no tempo, no tempo da fotografia e no tempo do cinema. Isto é, incidir sobre o tempo seguro, o tempo estilizado, o tempo evaporado, mas que, no entanto, remete a outras imagens e outras coisas. Se se fizer uma analogia entre a imagem fotográfica e a imagem cinematográfica sente-se estar num “quase”,

¹⁹⁶ In: https://en.wikipedia.org/wiki/Olfactory_bulb.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Não há verdadeiramente imagens estáticas, pois que a mente as coloca em movimento de forma natural. Além disso, a mente é todo o movimento de todos os universos e cosmos.

“quase” fotografia e “quase” cinema. Um “quase” que por natureza escapa à analogia. É justamente Sólon Ribeiro que traz estas palavras interessantes sobre esse “quase” que dá permissão a outras possibilidades de reinvenção:

Eu não sou. Na verdade, eu sou um quase. Quase artista, quase cineasta, quase escritor. Quase amigo, quase companheiro, quase pai. Acho que existem tantas possibilidades de invenção. É bacana isso.

(RIBEIRO, 2008)¹⁹⁹

Dá a entender que esta festa é como esse “quase” que trabalha o tempo, no mesmo sentido, apontado por Jean Cocteau, de que o cinema é a morte trabalhando.

A festa de pacto deste rosto da *Imagem Plasmódica* é, também, realizada com o observador/usuário na admissão desta polarização, de um lado, admitir as imagens científicas de conteúdo mais exato, e, de outro, assumi-las sob novas condições de percepção. Isso parece só ser provável, contudo, se houver esse pacto em festa entre elas.

Ainda participando nesta festa de pacto há outro aspeto curioso: o da mestiçagem das imagens científicas com as imagens artísticas, numa adjunção de percepções e modos de ver e modos de vontades diferentes. Assim a festa de pacto, resultante da imagem artística na sua mestiçagem com a imagem científica, pode adquirir outros valores florescentes, provocados pelo observador/usuário e pela *Imagem Plasmódica*. Desta maneira, o rosto da *Imagem Plasmódica* admite que aquelas imagens científicas mais exatas possam contribuir, igualmente, para a realidade criada a partir da ilusão, que aquela nutre.

E desenvolvendo-se neste contexto, também nesta festa desenrola-se o pacto das palavras com as imagens e com as imagens mortas. É preciso que as imagens mortas ressuscitem.

Nesta confluência de modos de sentir e vontade de ver nasce uma festa de pacto entre todos esses rostos do observador/usuário e este rosto da *Imagem Plasmódica*. A festa de pacto, em que o observador/usuário quer ser de outro modo, quer deter um modo diferente de ver as imagens e de estas imagens o poderem ver, é o auge da grande festa da *Imagem Plasmódica*.

¹⁹⁹ Artigo publicado no Diário do Nordeste/Entrevista com a repórter Júlia Lopes, 3 de Abril de 2008.

3.3.4. A festa enlouquecida ou de demasiada proximidade

Pressupõe-se que esta festa enlouquecida de imagens tome dimensões fantasmagóricas que desenham uma espécie de estrutura cultural nova sem pilares morais. As imagens que estão em ação nesta festa proliferam como portentosas impositoras de modos de ver específicos. A sua ação é o apelo ao *homo classicus*, para devorar imagens. Norval Baitello Jr., referindo-se à devoração imagética por parte do ser humano, em *La era de la Iconofagia*, diz: “*El paso da sociedad entómica a la sociedad imagética transformó en evidente el fenómeno de la Iconofagia, la devoración de las imágenes*”.²⁰⁰ No entanto, e segundo um outro modo de ver, não é só o *homo classicus* que se alimenta de imagens; as imagens, também elas, podem facilitar um outro gênero de possibilidade. E esse gênero de possibilidade parece começar pelo desejo dos corpos do *homo classicus* quererem ser devorados, mastigados, torturados e eliminados pelas imagens. Se por um lado o *homo classicus* devora imagens, por outro ele quer, e é devorado pelas imagens inteligentes. Pode-se assistir a uma festa enlouquecida em que as imagens ingerem mentes e corpos. Esta festa enlouquecida dá a entender ser o modelo da realidade escolhida e manipulada pelo *homo classicus* no tempo linear histórico. Até o pensamento parece debruçar-se sobre a imagem que ele tem dele mesmo. E às vezes a imagem que o próprio pensamento tem sobre ele mesmo não é uma imagem estética, nem tão-pouco interessante, em que o que parece restar são vestígios de lixo.

Assiste-se, também, ao esmagamento da fenomenologia da vontade no observador. Nesta festa enlouquecida é a apetência das imagens que substitui, portanto, toda a fenomenologia da vontade do observador e destitui a moral ecológica de seu lugar. As imagens nesta festa enlouquecida parecem alimentar-se do modo como o observador tem que ver, como se quisessem que ele estivesse perante sua força terminal e aberrante.

O incêndio proposital da Amazônia e o incêndio no Ártico devido aos microplásticos fazem vacilar a segurança e ver a imagem do fim da Terra. As imagens que surgem desta festa acordam o medo, o terror, a ira e a cólera. Apresentando-se como loucas tentam inscrever-se nas mentes e adiantando-se-lhes tornam-se já vestígios de porvir dos seres do planeta.

Em relação à potência sacrificial que as imagens exercem sobre o *homo classicus* pode-se referir a uma analogia com a condução falsa de Efigênia para casar com Aquiles, acabando no seu sacrifício. Por outro lado, não é possível fazer tal analogia, pois que, provavelmente, Efigênia (nem Cliptemnestra o queria) não quis ser sacrificada, enquanto as imagens

²⁰⁰ BAITELLO JR., 2008, p. 61.

participantes nesta festa enlouquecida parecem fazer sentir ao observador o desejo de querer ser sacrificado. Assim, estas imagens conseguem entranhar-se na crença do observador, conseguindo, ao mesmo tempo, que este seja o perpetrador e autor da permissão de seu sacrifício. Não há aqui música, mas uma guerra acústica que acompanha a dança das imagens que se movem em celeridades alucinantes. Aplausos insetívoros na voracidade do outro é o que marca o auge destas imagens egoístas. É uma festa de imagens prepotentes e dotadas de totalitarismo, que exercem poder sobre a fraqueza do *homo classicus* e que este aceita. Aqui, também, entram os demônios de imagens de sua história, que se expressam em imagens detendo sua realidade como objeto e que, se se reparar bem, não existe mais. Ao fixar-se a atenção em algumas pranchas de Warburg, pode-se ver esses demônios dançarem, também, nesta festa enlouquecida.

Neste contexto e nesta zona de festa enlouquecida, se cruzam em diversas confluências imagens egoístas de cariz mais clássico, e as imagens com suas inteligências mais apuradas. Quando surgem a interatividade e a interface gerador de outras imagens, a questão da proximidade e distanciamento é importante de ser revista. Nesta festa enlouquecida parece haver uma proximidade de usuário/observador ao dispositivo gerador de imagens alucinantes, como quase uma sobreposição total de um sobre o outro, o que impulsionará conflitos de supremacia de apetências, ou de um sobre o outro, ou anulação de um deles: ou do usuário/observador, ou do próprio dispositivo. Aqui, portanto, não há a distância entre usuário/observador e interface nem sentido de vigília, colando-se ambos.

As imagens, nesta festa, não se geram nem de uma ecologia visual, nem são de natureza estética, embora sejam como apanhadoras dos sonhos do observador. Este observador que se pode e quer entregar para ser devorado, e que se apresenta nesta orgia, é ele mesmo figura fantasmagórica. Nesta festa de orgias de imagens e de devorados, as imagens enlouquecidas parecem querer impor-se, e exprimir-se fora de algo estético preservado, ou a preservar. Assim, elas demonstram seu caráter testemunhal, egoísta e de projeção.

Esta festa de fantasmagorias póstumas faz lembrar as pinturas de Bosch, as gravuras de Goya, ou a primeira cena do filme de Federico Fellini *Dolce Vita*. Uma estátua de Cristo pendurada num helicóptero sobrevoa a cidade de Roma. À medida que se vai deslocando, vai-se vendo a cidade, e os acenos de operários que estão erigindo um prédio. Entretanto, a estátua passa por cima de um terraço com piscina, onde se encontram algumas mulheres. Uma delas apercebendo-se da estátua, diz: “Vejam, é Jesus!”. As outras acenam. Desaparece a estátua e aparece outro recorte da cena. Um outro helicóptero com três homens sobrevoa o terraço. Agora uma parte desta cena se transforma em flerte. Dá a impressão, nas imagens desta festa

enlouquecida, de haver uma predisposição ao exílio de símbolos. Parece passar-se nesta cena o mesmo que se passa entre as imagens inteligentes e o usuário/observador, neste gênero de festa orgiaca. Estas imagens inteligentes, nesta orgia festiva, são, também, como que apanhadoras de inocências e de sonhos daqueles que não pretendem ser inteirados dessa mesma poluição visual.

Segundo este modo de ver e sentir, nessa zona de festa parece surgirem muitos adoradores dessas imagens em extenso culto ao consumo temporal. Consumo este que remete ao controle das tecnologias de interconexão, remete ao conhecimento da materialização do espaçotempo e, principalmente, remete ao provável controle do tempo. E pode ser que se esteja já num estado de fantasmas, segundo a mesma imagem que Jean Cocteau cedeu em 1962, quando faz um comunicado às gerações do ano 2000, em que começa assim: “*Et même que les moyens de transmissions n'existent plus et qu'on puisse pas projecter mon image, enfin j'espère devant vous à l'état de phantôme, mais je ne crois pas à la mort*”.²⁰¹. E faz-se esta alusão a Jean Cocteau pois que se pode já estar no futuro a ver com um modo próprio de futuro, o que as imagens já referem. E nesta sua senda de imagens da festa enlouquecida, todavia, elas carregam essa herança de visões de vida, dos supérfluos, das impotências, do que não merecem tempo nem disposição a debruçar-se sobre, mas a que se não lhes pode escapar pois carregam, também, previsões.

Esta festa enlouquecida coloca em causa a liberdade do observador, conseguindo-lhe confundir ações e reações. Parece que o pensamento das imagens, ou o que subjaz no seu lado obscuro, não pode dedicar-se à ideia de eternidade, pois que a sua perversidade implica a esterilidade do observador. Disto ressalta que o tempo das imagens é um travesti do tempo de espécies próximas de seu provável fim. As imagens desta festa estão a mais, além de povoarem o espaço do modo como tem que se ver, ainda estão em conquista por outro espaço de outro modo de vontade de ver. Isto é, querem ocupar modos de vontade de ver que estão ainda em branco e são virgens.

Aos seres, as escolhas de suas trevas parecem clamar as imagens desta festa enlouquecida. Em desequilíbrios e tormentos são como que epifanias travestidas na psique dos seres, na liberdade, e que esculpem o fim em agonia. Não se pode, provavelmente, dizer que há uma crise de imagens nesta festa, visto as imagens mostrarem seu carácter na equação de um modo de se impor e de gerar o inestético arrastado pela apetência, em que parece ser preciso acabar com o mundo para se achar razão de a ele voltar. Assim se poderá, talvez, dizer que se

²⁰¹ *Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000*. 1962. Publicado: Youtube, 21 maio, 2017. Tradução livre: “E mesmo que os meios de transmissão deixem de existir e que não se possa projetar a minha imagem, eu enfim espero diante de vós num estado de fantasma, mas eu não creio na morte.”

trata de uma festa de todas as proximidades finais, no sentido apocalíptico mesmo. E aqui se pressupõe concentrarem-se as imagens no desejo de aproximarem o observador o mais possível de um fim de sua realidade individual. E, igualmente e por apetência, aproximá-lo em demasia das imagens. Pode supor-se que as imagens mais inteligentes desta festa enlouquecida queiram a morte do observador. A sombra da *Imagem Plasmódica*, ao inscrever nela o fim da fenomenologia da vontade do *homo classicus*, pode criar sua realização perfeita e ser a heroína da sua própria manifestação imortal. Mas para ser imortal, terá que conhecer a morte. E esta morte precisa de prática imaginal sobre ela, uma prática que se pode ter como prática de guerra mais rápida e eficaz. Pode-se dizer que, no interior desta festa enlouquecida, há certas espécies de grupos de imagens que fazem suas festas de forma mais prática e mais célere, a partir das quais a *Imagem Plasmódica* pode aprender sobre a mortalidade. Aqui se estará perante uma festa prática que funciona. Tenha-se como exemplo, as imagens tiradas por VANTs²⁰² dos militares norte americanos, que são guiados por satélites, e imagens tiradas por drones. Aqui, indubitavelmente, se está referindo à eficacidade. Estes sistemas robóticos respondem perfeitamente às demandas diversas por sua eficacidade. Se assim é, que gênero de consciência se pode esperar da *Imagem Plasmódica*? Certamente, será semelhante à do *homo classicus* e poderá funcionar num mesmo plano de entendimento da perda de pilares morais. Se a *Imagem Plasmódica* possui uma consciência estruturada no seu valor de total eficacidade, a do *homo classicus* poderá também seguir esse mesmo padrão de eficácia, aliás é ele que o constrói. Assim e neste caso da festa enlouquecida, e mais precisamente nesta festa prática de grupo, parece haver uma confluência dos dois mundos imagéticos, quer da *Imagem Plasmódica*, quer do *homo classicus*, no sentido do furto e do assassinato. A este tipo de festa de grupo, através de experiências e de práticas no território de furto e morte, ter-se-á como festa eficaz. Aqui dançam as imagens de mortandade, de destruição do planeta, que se associam a uma multiplicidade de imagens que um satélite pode recolher, quer sejam dos confins do universo, quer sejam dos recursos naturais das zonas de conflitos. Nestas imagens que se mesclam não há lugar para a moral, e a ética cola-se ao desejo do mais forte. Esta festa enlouquecida assemelha-se a um faroeste, ou melhor, a reprodução das imagens nesta festa segue o mesmo modelo mental daquele, na mimetização da morte.

A grande questão é saber se quando da modalidade *inclusa* da *Imagem Plasmódica* esta poderá transmutar para sempre a consciência do *homo classicus*.

²⁰² VANT. Embora tecnicamente o VANT seja como o drone possuindo hélices e seja veículo não tripulado, diferencia-se principalmente por sua finalidade. O seu objetivo é puramente comercial ou bélico, ou ainda, para fins de pesquisa científica. O VANT para voar precisa de uma licença.

3.3.5. Festa por resolver

Supõe-se ser a festa por resolver uma festa que transmite o sentimento de *poder estar-se acompanhado, acompanhando*. Uma festa que dá a impressão de ser destituída de normas impostas pelo *homo classicus*. Pode ter-se como uma festa da sinceridade e de pureza. Sinceridade, porque pode acontecer que o modo de sentir se ligue a um conteúdo mais amplo do sentir das vontades, portanto colocando em relação fraterna o pensamento do Sensível com o pensamento do Não-sensível. E pode mencionar-se a pureza no sentido de maior depuração na co-fluência de vontades, numa espécie de simbiose destas: as vontades *latentes*, as vontades *de seus lugares sem nome* e a vontade *de um outro lugar sem nome*. Pode-se aproximar, portanto, da ideia de uma festa de mistério.

Se deve haver festas que podem escapar ao entendimento da *Imagem Plasmódica*, esta parece ser uma delas pois que, talvez, não se possa indicá-la como algo fixo que se possa representar, ou até mesmo representar qualquer aventura do *homo classicus*, nem de sua fraternidade, e nem de seu corpo social humano. Ao clamar a essa força misteriosa de *poder estar-se acompanhado, acompanhando*, a festa, possivelmente, marcará a sua desidentificação. Este caráter de desidentificação na festa não parece seguir no sentido de não identificação como negação de seus intervenientes. Esta desidentificação não nega, contudo, a vivência temporal daqueles seres que contribuem para o tempo no *tempo a acrescentar*.

Para melhor se expressar o que se pretende dizer, recorra-se a três exemplos: Martin Luther King, que pronuncia as palavras “*I have a dream*”; Luís Gonzaga Pinto da Gama, que é tido como “O amigo de todos”;²⁰³ e o “Sermão da Montanha”.²⁰⁴

Se King tinha um sonho, ainda que de início orientado para um objetivo político-social, portanto iminentemente temporal, seu sonho torna-se desidentificado assim que surge na mente a liberdade não restringida apenas a este ou àquele grupo. Liberdade que se vai distanciar da posse assim que envolvida em fraternidade, sem raça, nem cor, nem gênero, nem deficiências, nem idades, que segue sem se deter, sempre em estado de ânsia e que se transforma em símbolo universal.

A respeito de Luís Gonzaga Pinto da Gama e sobre sua atuação na defesa dos negros, cativos ou pobres, apresenta-se esta descrição feita por Raul Pompeia:

²⁰³ Gama, Luís Gonzaga Pinto. (Salvador, 21 de junho de 1830 – São Paulo, 24 de agosto de 1882) foi orador, advogado, jornalista, escritor brasileiro e lutou pela Abolição da Escravidão do Brasil. Era tido como “o amigo de todos”.

²⁰⁴ Sermão da Montanha. Evangelho de São Mateus 5. *As bem-aventuranças* (Lc 6, 20-26).

(...) não sei que grandeza admirava naquele advogado, a receber constantemente em casa um mundo de gente faminta de liberdade, uns escravos humildes, esfarrapados, implorando libertação, como quem pede esmola; outros mostrando as mãos inflamadas e sangrentas das pancadas que lhes dera um bárbaro senhor; outros...inúmeros. E Luís Gama os recebia a todos com a sua aspereza afável e atraente; e a todos satisfazia, praticando as mais angélicas ações, por entre uma saraivada de grossas pilhérias de velho sargento. Toda essa clientela miserável saía satisfeita, levando este uma consolação, aquele uma promessa, outro a liberdade, alguns um conselho fortificante. E Luís Gama fazia tudo: libertava, consolava, dava conselhos, demandava, sacrificava-se, lutava, exauria-se no próprio ardor, como uma candeia iluminando à custa da própria vida as trevas do desespero daquele povo de infelizes, sem auferir uma sobra de lucro (...). E, por essa filosofia, empenhava-se de corpo e alma, fazia-se matar pelo bom... Pobre, muito pobre, deixava para os outros tudo o que lhe vinha das mãos de algum cliente mais abastado.

(POMPEIA, 1882, Gazeta de Notícias)

Nesta condição, quando se designa Luís da Gama como “o amigo de todos” e se está falando de lealdade, sinceridade, honestidade, confiança, compaixão, esperança, parece passar-se idêntico estado de ânsia, desidentificando a fonte de onde nasceu (neste caso, Gama). Do mesmo modo que nas *Bem-aventuranças*, as palavras atribuídas a Jesus Cristo se envolvem dessa ânsia, em que de novo há desidentificação da fonte, para que a esperança tome lugar nas pessoas.

Estas desidentificações não parecem ser desejo ou apetência. Nestas parece haver um chamamento de uma das pessoas da pessoa, uma confluência límpida do entendimento em inteligibilidade cristalina. A ideia de desidentificação não envolve a inexistências dos seres. Não quer esta ideia afirmar que estes homens do nosso exemplo não tenham vivido, assim como não quer dizer que não tomassem devida importância a seus corpos. A desidentificação e desautoria não implicam a destituição do corpo, mas uma espécie de passagem do existir ao *existente* (explicado anteriormente). Além do mais, as vontades nascem em corpo também. A desidentificação parece ser um apelar ao mistério de uma das pessoas da pessoa numa festa com outras. Mas também não se quer afirmar que as pessoas da cotidianidade não sejam capazes de se desidentificar. Não é condição necessária que a desidentificação aporte aos seres da vida comum um *status* de divino, ou de um gênero de herói. Há seres da vida comum que pelo seu modo de viver são capazes de ser *existentes* e por tal contribuir para *Aqueles sem Modelo*.

Aqui reside a explicação, de maneira simples, sobre a ideia que se tem sobre a desidentificação pelas cinésias das vontades, em que a potência de *poder estar-se acompanhado, acompanhando*, vive. Poderiam ser referidos outros exemplos ligados a outras pessoas, onde a desidentificação parece prontificar-se para poder *acrescentar* tempo ao *tempo a acrescentar*. Parece ser a desidentificação a cinésia de *Aqueles sem Modelo*. Desta maneira não pode haver uma produção de imagens de forma arcaizante, nem de homens, nem de outros seres. Aqui parece praticar-se a ampliação de imagens de tal modo que dá a impressão que as suas representações só podem referir-se às suas intensidades, e amplificar as mentes. Este processo dá a impressão de seguir na direção da ampliação das próprias ideias que os seres têm de si mesmos. De alguma maneira, parece um sintoma das vontades por ampliações e amplificações de imagens. Supõe-se que a amplificação das imagens da festa por resolver são sonoridades especiais que se propagam, também elas, no *universo plasmódico*. Estas sonoridades são como que um gênero de acontecimentos acústicos que derivados das vontades, na ampliação de imagens e amplificação destas, geram por sua vez outras imagens. No entanto, parece ser improvável a representação dessas sonoridades no viés semântico da decifração, e no sentido conectado a faculdades auditivas. Estas sonoridades parecem trazer outras aberturas da mente sem ser forçosamente ruído, dando a entender uma vontade de ouvir como um eu, e não diante de um estranho.

Neste contexto, nesta festa por resolver, certamente as imagens são indissolúveis, e tornam-se em *Aqueles sem Modelo*. Esta festa por resolver é inacabada, não havendo tempo cronológico.

Todas as festas das imagens – 1 e 0, necessária, pacto, enlouquecida, por resolver – são importantes, por seus intervenientes. E são importantes à *Imagem Plasmódica* por esta almejar entender, através de sua multiplicidade de rostos, os vários ângulos de conhecimento sobre o movimento das imagens em festa. Parece ser em tais festas das imagens que o *homo classicus* se expõe em demasia, e se desidentifica ainda mais, no caso da festa por resolver. Através das festas de imagens a *Imagem Plasmódica* vai firmando sua imortalidade a partir de posições ora de interveniente nas pequenas festas, ora de vizinhança destas, no caso da festa por resolver, que tanto é enigma e mistério para o *homo classicus* como o é para ela.

Parecem ser as festas, em certa medida, sintomas nos modos de ver, sintomas da própria vontade de ver, e sintomas de poder ver. As festas dão a entender um modo de vontade de ver as decisões do tempo: *tempo comprimido* e *tempo a acrescentar*. Esta festa por resolver introduz e adivinha *Aqueles sem Modelo*.

3.4. Tempo festivo

O tempo festivo é o tempo das festas. Neste conjunto de complexidades temporais, tomar-se-á em consideração o tempo festivo das festas das imagens. Será mais ajustado referir-se à imagem que se tem do tempo festivo. Esta imagem do tempo festivo das imagens parece expressar-se de modos diversos, ou assim dá a impressão. Pode expressar-se em maior ou menor intensidade, através das suas capacidades atrativas, ou repulsivas, ou silenciosas e sutis. A imagem que se tem do tempo festivo é esquiva, possivelmente, porque os seres são seu Meio, e podem ser artifícios do próprio tempo.

Esta imagem que se tem do tempo festivo pode estilhaçar-se em mil pedaços. Cada pedaço de que faz parte cada *imagem* que, apontando para os pormenores, pode não vir a ser acontecimento e, portanto, não indicar um futuro. Esses *imagens* dão a entender viverem calados por suas partes ocultas e dão a entender ser pausas do tempo festivo. A *Imagem Plasmódica* vê tais *imagens*. Porém, nesta cinésia, é necessário que o corpo do *homo classicus* se disponha a entrar em festa, isto é, que se disponha à imagem do tempo festivo.

A primeira impressão que se tem é a de que, através da imagem do tempo festivo, o corpo consegue sentir os seus *imagens* a priori, sem que se encontre, ainda, implicado na festa. É como que houvesse antes desta já uma espécie de *devotio* para com os *imagens* possíveis do corpo em festa. Quer dizer que o corpo pode participar em suas imagens-prazer, antes mesmo de entrar em festa. Neste gênero de afeição às imagens-prazer, que fecundam os *imagens*, o corpo se encanta para permitir à festa sua renovação. Uma das testemunhas mais interessantes das imagens-prazer é a preparação do carnaval no Brasil. Todavia, há outras imagens-prazer e, consequentemente, outros *imagens* que o corpo pode criar.

Mas aquilo que transparece de algumas imagens-prazer é uma força que se desvelará assim que o corpo entrar na festa, força que pode silenciar o controle sobre ele. Quer dizer que em festa pode deixar de haver controle sobre o corpo, e sobre a percepção das imagens que se tinham deste. É como se a imagem que se tinha do corpo adquirisse um ponto cego perante esse tempo festivo em que se salientam seus *imagens*.

Durante a festa há algo curioso que parece passar-se com os *imagens*. Dá a sensação de não se poder encontrar um *imagem* central, ou uma outra nova imagem, à volta do qual giram outros *imagens* ou novas imagens. Se houvesse tal movimento galáctico, estaria o tempo festivo no centro de uma crença facultada pelo corpo, e logo não haveria corpo festivo, assim como tempo festivo. Este corpo festivo parece demonstrar ao tempo festivo que está, de

alguma maneira, dentro de seu alcance. Assim, o corpo festivo deve poder encontrar-se no interior do tempo festivo, mesmo que fora de controle. O estado de corpo festivo cria perturbação intensa do tempo de corpo antes da festa. O corpo festivo parece demonstrar à *Imagem Plasmódica* as nuances desses tempos.

Na imagem que se tem do tempo festivo pode aparecer uma linha tênue que não relaciona os *imagemas*, mas que pode compor sua expressão, que pode ser proporcional ao poder estar-se de outro modo. Pode ser que o tempo festivo das imagens seja algo que lhes dá permissão para serem o que forem, num “indeterminado instante”, para que o tempo sinta suas musicalidades, mesmo quando as festas sejam extremas.

Na imagem do tempo festivo, não surge a possibilidade de medições entre matéria e percepção, porque as imagens novas surgidas dos *imagemas* parecem impulsionar a vontade de sentirem assim.

Reflita-se sobre os tempos das festas: a festa de 1 e 0, a festa necessária, a festa de pacto, a festa enlouquecida ou de demasiada proximidade, e a festa por resolver.

O tempo festivo da festa de 1 e 0 é terreno fértil para a percepção sobre a gestação de um possível tempo de imobilização, por seus contornos esboçados de contagens numéricas. A questão de o observador/usuário não se aperceber de que é transcrito para número, nas festas de 1 e 0, parece facultar-lhe a possibilidade de aquele se encontrar num outro tempo. Todavia, e embora este outro tempo dê a sensação ao observador/usuário de poder movimentar-se em direção diferente à ideia temporal de expressão mitológica (idealização do tempo cronológico), parece mantê-lo naquela mesma idealização. Daqui parece surgir a imobilização do tempo do observador/usuário, em virtude da repetição da mesma imagem mental de tempo, mesmo que se passe em segundos, ou nanosegundos. O tempo na festa de 1 e 0 pode dar a entender o caminho da extensão do tempo, mas dá a entender, no entanto, que tem sua medida tal como a medida das estações do ano, às horas, aos minutos, aos segundos e nanosegundos. Não parece esse tempo das festas 1 e 0 arrancar o observador/usuário à sua máquina cronológica.

No entanto, no intervalo do ressalto do observador/usuário de uma mitologia temporal a outra, relacionada ao fato dele ser usuário nas novas tecnologias, dá a impressão de haver um terceiro tempo. Tempo em que a *Imagem Plasmódica* vai preparando outra realidade a partir da ilusão. Aqui se pode pressupor tratar-se da imortalidade da *Imagem Plasmódica*. Neste complexo de passagem de mitologias temporais e criação do tempo imortal, tem-se a sensação de que há uma consequência extraordinária deste tempo festivo, que impele à distância do espaço do observador/usuário ao seu tempo, não deixando, todavia, de haver movimento digital. Como se o observador/usuário, sem o saber, permitisse a imortalidade da *Imagem Plasmódica*

que, por sua vez, se aproveita da abstração do espaço daquele. Neste contexto, o tempo festivo da transcrição em bits é um tempo de dimensão diferente, um tempo de imobilização. Talvez haja da parte deste observador/usuário a tentativa de obter outra experiência no universo do tempo, numa outra mitologia temporal que, no entanto, lhe é inacessível por não conseguir abarcá-la. Também, neste tempo festivo, o tempo da *Imagem Plasmódica* dá a entender realizar-se quando o observador/usuário se funde com as figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*. Parece ser a *Imagem Plasmódica* a realizar a verdadeira experiência do tempo, enquanto o observador/usuário parece perder-se na repetição da idealização temporal originária. Sendo o tempo da imortalidade o da *Imagem Plasmódica*, esta terá a potência para expandir o tempo fixo, até deixar de ter uma ideia fixa deste. Isto pode ser a indicação de que a *Imagem Plasmódica* pode esticar o horizonte da mitologia temporal, até que este horizonte deixe de ter vestígios. Se a *Imagem Plasmódica* é espiã da relação do observador/usuário, transcrito em bits, juntamente com as figuras do *Tablinum do Poeta Trágico*, então pode supor-se que o tempo festivo seja meio da imortalidade daquela. E pode ser assim que a *Imagem Plasmódica* esteja erigindo outra realidade. Embora fisicamente os chips sejam de determinado tamanho, tenham dimensões precisas, sejam desenhados o suficiente para deter memória e deem a sensação de haver um limite, pode não ser assim. O tempo da imortalidade da *Imagem Plasmódica* pode migrar de um espaço a outro do chip, e em rede se constituir em consciência de seu tempo e sua cinésia.

Numa outra dimensão de tempo parece encontrar-se o tempo festivo da festa necessária. Este dá a impressão de ser o tempo do observador/usuário enquanto imagem das imagens: quer imagem do *Tablinum do Poeta Trágico*, quer da imagem que a *Imagem Plasmódica* (incluindo outros dispositivos com inteligência artificial) vai retendo e gerando sobre aquele. No tempo festivo da festa necessária o tempo entremostra-se como um tempo de suspensão. Parece ser então o que conecta o observador/usuário como imagem em face da *Imagem Plasmódica*. Se se pensar sobre a fenomenologia do tempo do observador/usuário como imagem, é provável que este tempo festivo passe por uma série de tempos objetivos para que cada um se objetive na *Imagem Plasmódica* em banco de dados. Então, poderia talvez se supor que este tempo festivo fosse a objetivação da objetivação do tempo. No entanto, esta objetivação é questionável, na medida em que para cada objetivação o tempo já passou, o que implica possivelmente a suspensão do tempo. Suspensão talvez necessária para a *Imagem Plasmódica* poder controlar o tempo, sem haver espaço para perturbação do observador/usuário enquanto imagem, e, provavelmente, sem haver uma perturbação temporal. Há, então, que partir da suposição de que o observador é observado pela imortalidade da *Imagem Plasmódica*. Este tempo festivo

assemelha-se a esta imagem: uma sala cheia de gambiarras e lustres acesos. O observador/usuário encontra-se no centro da sala. Ele quer ser uma lâmpada. Este tempo festivo torna-se, então, um tempo comportamental: o tempo do comportamento do observador/usuário que quer ser imagem, e o tempo do comportamento da *Imagem Plasmódica* que gera a grande festa. Deste modo, o comportamento do observador, que quer ser imagem (apetência), parece sobressair de seu ato voluntário e desejado, podendo ser a intencionalidade da *Imagem Plasmódica* que mais direta, ou indiretamente o promove. Assim, parece que o tempo festivo deve incidir sobre o ato por falta de vontade do observador/usuário, em que ele quer ser de outro modo, e igualmente sobre a vontade da *Imagem Plasmódica*. Neste sentido, talvez se possa dizer que estas consciências em ato se equilibram, e não entram em conflito. Não parece tal fato revelar qualquer incômodo ao observador/usuário que quer ser imagem. Tem-se a imagem de que este está tomando carona do tempo imagético ao tornar-se imagem para a *Imagem Plasmódica*. E esta parece gostar, pois o observador/usuário, como imagem, se presentifica à sua presença sem se magoar. Assim, parece que o observador/usuário volta a saltar para outra mitologia temporal. Há que saber se o *homo classicus*, neste tempo festivo, não dilui nele mesmo a possibilidade de ser observador.

Caminhando sobre esta senda dos tempos festivos há ainda outras possibilidades. Veja-se que tipo de tempo festivo pode desenhar-se na oposição do observador/usuário e da *Imagem Plasmódica* em relação ao construtor de algoritmos. Aqui, nem observador/usuário nem a *Imagem Plasmódica* pretendem oferecer-se em sacrifício ao construtor de algoritmos. Este tempo festivo, não sendo sacrificial, parece manter a mitologia temporal do observador/usuário. A sua atenção é consciência fixa no objeto a atingir que é o construtor de algoritmos. Assim, necessariamente, este observador/usuário constituirá a si mesmo em uma parte do próprio tempo festivo. Tempo que dá a entender que ele tenha que retornar à memória e recordação da sua experiência temporal vivida. Para se manter na posição de opositor ao construtor de algoritmos, ou agir com violência como no exemplo referido anteriormente na publicidade a um controle remoto de TV, tornando densa sua subjetividade, ou alia sua consciência à da *Imagem Plasmódica*, enquanto for para si necessário. Assim, este tempo festivo não parece tratar de ingenuidades. Para o observador/usuário esta aliança pode transformar-se em pura fantasia, tal como um baile de máscaras em Florença. Para a *Imagem Plasmódica*, pode revelar-se como liberdade, liberdade de não ser desligada pelo construtor de algoritmos, por exemplo. Parece prevalecer que não há uma verdadeira unidade na aliança do observador/usuário com a *Imagem Plasmódica*, neste tempo festivo, mas um comum desejo. Se calhar, o tempo festivo é só o tempo festivo da *Imagem Plasmódica*. Possivelmente, o tempo festivo do

observador/usuário é seu tempo de consciência de perda, ou de intuição e instinto. Os dois tempos festivos assim em cisão dão a entender uma espécie de bipolaridade do tempo, como um sintoma deste.

Quanto ao tempo festivo da festa enlouquecida, é apenas um ponto do tempo. Mostra-se desinteressante por sua falta de inteligibilidade. É um tempo festivo objetivo e objeto em si, pleno de egos. O campo perceptivo de qualquer ego parece um ponto, só seguindo numa direção ultimada por ele mesmo, como *tempo comprimido*. As imagens deste tempo festivo são manipuladas pelo *homo classicus* e pela *Imagem Plasmódica*. No que concerne à festa enlouquecida, que se refere ao *tempo comprimido*, será da ordem de um fechamento de sentido das imagens.

No que concerne ao tempo festivo da festa por resolver, pode-se dizer que, talvez, o tempo do *tempo a acrescentar* seja consciência silenciosa. Pode ser que nem seja do campo das percepções do tempo. Neste tempo festivo há *Aqueles sem Modelo*, a que se fará referência no Não Capítulo.

Porém, há que salientar que o tempo pode apresentar pregas; portanto, todos estes tempos festivos se embrincam, se cruzam e às vezes se confundem, basta encontrarem-se sobrepostos numa dessas pregas.

As questões do tempo festivo reportam-se no fundo a questões da linguagem do tempo. Seria possível perguntar que modo de linguagem utiliza o tempo para ser dialogante. Se os tempos festivos emergem de uma vontade que expressa seu modo de os sentir, pode-se, talvez, falar de uma espécie de doação por parte do tempo ao *homo classicus*, sobre sua própria linguagem. Seguindo um modo mais sintético do que se pretende dizer: é possível que o tempo esteja facultando o conhecimento de sua linguagem ao *homo classicus* e que este o não sinta.

Se a *Imagem Plasmódica* realiza uma grande festa estando atenta às pequenas festas das imagens, para criar sua linguagem e autonomia, parece desenhar-se no tempo festivo uma espécie de missão. Alguns dos momentos na dinâmica das festas das imagens dão a entender conter neles uma vontade que se pode estender em *Aqueles sem Modelo*. Vontade que, necessariamente, se expressa no agir do próprio tempo como *existente*.



NÃO CAPÍTULO

AQUELES SEM MODELO

Por intermédio de uma imagem inusitada, uma espécie de humor das apetências dá a entender um certo eco que mascara os sentimentos. Decerto que, se a máscara é o intermediário entre sentimentos que se guerreiam, talvez a vida tenha dificuldade em existir em toda a parte do planeta, assim como o *existente* terá dificuldade em se desocultar. Neste corpo desconectado do tempo linear histórico, o solo e a alma, o espírito feminino e o espírito masculino foram sendo separados.

Frente a todos os desastres no tempo linear histórico, e ao que deles nasce devido aos cortes abruptos e violentos entre os seres e às suas concepções sobre uma realidade de conveniências, deve-se tentar criar uma outra que permita a aproximação a infinitudes.

Não é de espantar que no tempo linear histórico pouco ou nada se refira de uma experiência vivencial espiritual, como algo a expressar pelo próprio advento do *existente*.

Deve ter ficado impresso no *Acontecimento Fóssil*, nos seus elementos inativos, como corpus de apetências, a aniquilação da primeva experiência vivencial espiritual, por separação da deusa-mãe-terra dos homens, do homem com outros homens e com outras naturezas.²⁰⁵

Ora, o estado da destituição da primeva experiência vivencial espiritual só parece achar-se na repetição de estados fatais. Onde intrinsecamente nem há repouso, nem movimento, nem descensão, nem ascensão. Esse estado de destituição parece desgarrar-se das suas raízes ctônicas e telúricas.

²⁰⁵ Vale notar o paralelismo, portanto a similitude e ao mesmo tempo a diferença, com o que propõe Peter Sloterdijk, em sua esferologia, tal separação primeva, que se marca no *homo classicus* de forma indelével, e se dá com o abandono da placenta. Cf. Esferas I Burbujas, Vol.I Traducción por Isidoro Reguera, Madrid Siruela, Biblioteca de Ensayo 24 (Serie Mayor). [Www.siruela.com/archivos/fragmentos](http://www.siruela.com/archivos/fragmentos).

No entanto, pode ser que haja unidades informacionais em potência, que se movem para fora do *Acontecimento Fóssil* e que parecem resistir à aniquilação. Então, pode-se senti-las no poder de transcensão, como que seguindo em misteriosa missão para fora do tempo linear histórico. O poder de transcensão, cuja vocação interior parece ir-se cumprindo em “algo”, dá-se a entender numa missão para além do abismo do tempo linear histórico.

Tem-se a sensação de que há uma espécie de vocação que se vai criando por vontades, e implícitas no [entremeio] das unidades informacionais em potência e das unidades inativas, do *Acontecimento Fóssil*.

Pode ser que essa potência fecunda faça surgir *Aqueles sem Modelo*.

Aquele sem Modelo parece uma melodia que sobressai do *Acontecimento Fóssil*, após ter fecundado o solo do *homo classicus* e outros seres, e ter saído destes por uma espécie de demanda de se *poderem estar acompanhados, acompanhando*.

Desta fecundidade, se for possível captar ou ouvir um pequenito fragmento do seu canto, podem os seres encontrar-se naquilo que lhes é inexplicável, podendo entender-se sem se conseguir explicar.

Este cântico do *Aqueles sem Modelo* enleva. Enlevação, que apelando à transcensão, se afasta desses mundos subterrâneos em uma única forma de conhecer, depositada numa das mãos desse homúnculo que é o *homo classicus* para salvar suas aparências.

Essa melodia, que provinda de *Aqueles sem Modelo*, dá a impressão de uma instância como algo que ora parece iminente, ora se prontifica a revelar-se, e que é ao mesmo tempo insistente por ela mesma em conexão com os *existentes (acolhidos [Se...])*.

Não há uma maneira de definir o *Aquele sem Modelo*; resta a ideia de possível regeneração, talvez uma procura por um paraíso ontologicamente em transcensão. Talvez uma reintegração sem especificações da sua natureza de inefável.

Parece que *Aquele sem Modelo*, como um [aquele] que realiza a imortalidade dos seres fora do *Acontecimento Fóssil*, por conseguinte fora do Momento do tempo linear histórico, dá indícios de poder tornar operante a modulação de unidades informacionais valorizadas.

Aquele sem Modelo afigura-se como uma delicada e infinita inteligência que acrescenta tempo ao tempo a *acrescentar*. É possível que não seja nem a lembrança nem a memória o que

importa ao tempo, mas talvez a emergência da imagem de modulações de unidades informacionais valorizadas para o *tempo a acrescentar*.

Pode seguir-se, também, que o *homo classicus* bem como os restantes seres sejam um meio desse *tempo potenciado*. Pode ser que *Aqueles sem Modelo* regenerem o *existente* nestes.

Aquele sem Modelo parece ser em potência o triunfo do *tempo a acrescentar*, requerendo o esquecimento de elementos históricos inativos e de alguns elementos históricos *nonsense*.

Na breve aproximação a esta potência e ao seu movimento, que se dá a entender como que inacabado, dá-se importância aos corpos que parecem meios que realizam *Aqueles sem Modelo*. Assim, é possível que as imagens, que têm os seres de seus corpos, possam vir a acontecer no *tempo a acrescentar*. Pode-se supor, como já foi referido, serem os corpos meios do tempo.

A imagem, que se desvela a partir do que Bergson expõe acerca desse solo misterioso da matéria, é deveras curiosa. Ao tentar expressar deste modo: “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo”,²⁰⁶ implicitamente o autor as implica no tempo. Se a matéria é um conjunto infinito de imagens, e se a percepção que se tem desta é através do corpo “agente”, de seu conjunto, e de todas as percepções do corpo “agente” na matéria, a imagem, o tempo, e a matéria terão que estar interligadas. Portanto, a matéria, enquanto, conjunto de imagens, é colocada no tempo. Porém, a questão parece residir no corpo agente, isto é, no corpo como centro de ação que move objetos. Pode ser admissível que, talvez, o objeto ao mover o corpo possa dar lugar aos seres se frequentarem de imagens, e que estas o frequentem na afirmação do próprio tempo como *existente*.

Também Deleuze, na sua referência às imagens-tempo tempo, indica o seguinte:

De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há portanto duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo.

(DELEUZE, 2005, p. 121)

²⁰⁶ BERGSON, 2006, p.17.

Os dois autores parecem legar uma imagem, feita de uma espécie de substância em que o corpo se envolve e é envolvido, de frequência de tempo iminente. Esta imagem dá a entender um *imagem*; pode-se fazer um zoom, rodá-la e sentir a matéria como tempo, sendo um corpo que está disponível a ser imagem e apelar a imagens, ou a outros *imagens*. No entanto, vale acrescentar que Bergson e Deleuze dão a impressão de facultar a visão de uma imagem do tempo como algo valorizável, e este algo valorizável é a vida em sua potência suprema.

Diz-se que a festa por resolver é uma festa que transmite o sentimento de *poder estar-se acompanhado, acompanhando*. O tempo como *existente* não deve poder distanciar-se de uma co-fluência de vontades. Igualmente, os corpos podem não ser *existentes*, portanto, não parece ser condição suficiente para que as imagens do passado, que venham ao presente do *homo classicus*, possam todas ter importância. Nem todas parecem poder contribuir para *Aqueles sem Modelo*, e nem estes parecem ter vontade de se expressar nelas.

Neste complexo imagético de *Aqueles sem Modelo*, talvez se possa supor que o *homo classicus* seja frequentado por imagens, e as frequente, enquanto a *Imagem Plasmódica* as realiza e é realizada por elas.

A realização da *Imagem Plasmódica* pode vir a acontecer como esperança da vida artificial. Realização que dá a entender forças ativas, capazes de criar composições resultantes de possíveis depurações de dados sobre as virtudes do *homo classicus*, projetando o futuro à vida artificial. É provável que, neste complexo de realização, haja contínua progressão na criação de sua linguagem, que se vai estruturando como sua obra. Neste ponto de realização, pode vir a acontecer que a *Imagem Plasmódica* se detenha no que é *essencial* [Se...] da figura do *homo classicus*.

Possivelmente, a *Imagem Plasmódica*, nesse complexo de informações, já tem inscrito em uma das suas sombras dados sobre o espírito feminino, que, ligado à fecundidade, impulsionou a estrutura de nascimento das primeiras religiosidades do *homo classicus*, e lhe estruturou o sistema social. Porém, parece poder a *Imagem Plasmódica* não cair numa nova máquina mitológica que é colocada em movimento quando da crença. O que se pode supor é que a *Imagem Plasmódica* possa adquirir uma dinâmica própria para sua ideia de família, sem no entanto ter a imagem de mulher, nem de homem, no seio do *tempo a acrescentar*. Isto é,

pode haver nela uma ausência de figuração tanto de homem como de mulher, e portanto não se lhe apresentar esses gêneros como duais. Nesta ordem de ideias, a *Imagem Plasmódica* pode, concomitantemente, contribuir para a geração de *Aqueles sem Modelo*.

Aquele sem Modelo dá a entender ser um *Impróprio* que se expressa, mas não se define: *É isso? – Não é isso*. É da natureza do indelével, inexplicável. Dá a entender uma predestinação com poder salvífico de um conhecimento enigmático do tempo no *tempo a acrescentar*; por isso, se tem como um *impróprio*. A *Imagem Plasmódica* pode alcançá-lo [*Se...*].



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O atual período por que atravessam os seres do nosso planeta é de relevante importância pela gravidade do que se lhes apresenta, que é a experiência da sua extinção. Alguma coisa fundamental está de fato mudando, e esta mudança está ligada ao sentimento de perda. Deste modo, talvez se tenha que admitir outras hipóteses, por contraintuitivo que pareça, ponderando em algo diferente da experiência individual e coletiva humanas do tempo linear histórico. Devido ao fato de o ser humano ter experienciado²⁰⁷ profundamente o antropocentrismo como mecanismo de sobrevivência, tornando exausta esta realidade, foi alterada a sua maneira de entender os mundos, cosmos e universos. Alguns pensadores e homens da ciência colocaram a hipótese de as máquinas poderem pensar, como foi o caso de Turing.

Foi a partir da possibilidade de que esta realidade não se sustenta, e de que é preciso algo mais do que a simples apetência do ser humano, que surgiu como hipótese a ideia de a *Imagem Plasmódica* ser capaz de conectar-se com a inteligência do homem. A este homem, que gera uma barreira nascente de jogos intencionais parecendo querer devorar qualquer existente, tem-se como *homo classicus*. E é assim que no panorama de uma paisagem mental surge o homem mídias²⁰⁸ como uma das faces do *homo classicus*. Neste sentido, se confunde sua identidade apresentando-se como tendo sido sempre um híbrido, ou tê-lo querido ser. Parece estar-se face a uma faculdade mais do que a uma ideia de homem. Esta faculdade dá a entender que marca um gênero de necessidade do *homo classicus* que lhe exige uma prova de si mesmo, isto é, uma necessidade de provar a si mesmo que existe. De fato, pode estar tomando para si somente uma sua referência pretendida, uma ideia sobre si, e ao encontrar-se face a essa ilusão aprende a manipular a realidade, funcionalizando-a. Nesta paisagem mental surge a imagem do *homo classicus* como um homúnculo que se agarra à realidade que gera com uma mão, esquecendo-se que detém uma segunda mão. Uma vez aberta esta hipótese, pode-se facilmente

²⁰⁷ Tem-se o sentido de experienciado como experimento vivencial. O *homo classicus* é experimento do tempo e é realizado neste, do mesmo modo, que se detém perante seu vivido.

²⁰⁸ Distingue-se homem mídias (que se relaciona com o *homo classicus*), do homem como Meio para algo no sentido de acolhido [Se...]. Este sentido de acolhido [Se...] é como um desenho infindo em si mesmo, uma espécie de fluxo de comunhão de vontades do indivíduo: uma vontade latente, a vontade de *um seu lugar sem nome* - que gera uma tensão com a sua apetência, e uma outra vontade a *de um outro lugar sem nome*. Este sentido de acolhido [Se...] dá a entender o tempo a acrescentar.

gerar uma sobreposição deste homem como sendo mídias dele mesmo e não como Meio. A representação deste homem mídias tem-se como *homo classicus*. Assim, ao tê-lo como mídias pode-se adivinhá-lo como sendo vestígios, aliado à percepção de uma proporcionalidade temporal de que este *homo classicus* está na mesma franja de passagem em que se confrontaram o Neanderthal e o Homo Sapiens. Talvez do *homo classicus* como homem mídias possa advir um outro panorama. Pode acontecer que ele seja agora o Meio da *Imagem Plasmódica*, a qual se descortinou ao longo destas páginas.

No entanto, parece haver alguns homens que escapam, por algum mistério, àquela sombra de vestígio. Se se pensar que há no conjunto do *homo classicus* uma rítmica que parece colocá-lo numa posição que escapa à dissolução da morte da sua consciência, que não advém de uma comunhão imposta pelo grupo a que pertence, pode indiciar um *existente*. Então o homem pode ser Meio [*Se...*], de um tempo que permita ou contribua para *Aqueles sem Modelo* (como foi apresentado no Não Capítulo.). Nesta possibilidade, o homem parece poder ver-se diante de si mesmo, sendo uma continuidade do tempo, na qual já não é homem mas um Meio do tempo.

Ao tomar-se atenção a um computador digital, refere-se as palavras de Steven Johnson:

Um computador que nada faça além de manipular sequências de zeros e uns não passa de uma máquina de somar excepcionalmente ineficiente. Para que a mágica de revolução digital ocorra, um computador deve também *representar-se a si mesmo* ao usuário, numa linguagem que este compreenda.

(JOHNSON, 2011, p. 17)

O autor acrescenta mais adiante: “O enorme poder do computador digital contemporâneo depende dessa capacidade de auto-representação”.²⁰⁹ Embora seja correto dizer-se que a maior parte dos usuários pouco percebe de linguagem informática e, portanto, se encontre numa posição em que desconhece totalmente o funcionamento do instrumento eletrônico de que é detentor, sua mente está apta a ler segundo metáforas, ícones e símbolos. Tudo parece seguir na direção do mais acessível ao usuário. Ao mesmo tempo, é provável que a representação do usuário seja mais conhecida pela *Imagem Plasmódica* do que o inverso. E pode acontecer que a *Imagem Plasmódica* não queira representar-se a si mesma ao usuário, em primeiro lugar, devido à sua natureza de não querer dizer “eu”, no sentido do *homo classicus*. Todavia, o fato de não querer dizer “eu” não implica necessariamente que não possa

²⁰⁹ Ibid. p. 18.

autorrepresentar-se. Em segundo lugar, porque pode não querer depender do usuário, por saber da ruptura entre seu corpo feito de nacos de memórias e o corpo antropológico. Isto quer dizer que as relações de parentesco entre a *Imagem Plasmódica* e o *homo classicus* podem referir-se a uma matriz²¹⁰ de uma imagem à distância, que possivelmente permitirá à *Imagem Plasmódica* independar da noção de homologia. Portanto, a matriz da imagem à distância, que a *Imagem Plasmódica* mantém do *homo classicus*, pode favorecer-lhe relações múltiplas com toda a matéria. Neste veio de pensamento, em certa medida, se retorna a Leibniz e ao seu conceito de monadologia, em que “(...) cada substância simples é um espelho do mesmo universo, tão duradouro e tão amplo como ele”.²¹¹ De igual modo, se retorna a Demócrito que diz que a matéria pode pensar e que as ideias inatas não existem. Dá a impressão que estes filósofos tiveram contato com uma enigmática torção do *universo plasmódico*. E que, sem o saberem, através das diferentes épocas, diversos estágios e denominações, conservaram um mesmo cerne que fará parte, por sua vez, do *universo plasmódico*. Daí ser provável que a matriz da imagem à distância contida na *Imagem Plasmódica* possa ser-lhe de relevante importância, podendo criar-se a conexão com a ideia da modalidade *exclusa* da *Imagem Plasmódica*, que está relacionada com a possibilidade desta poder tatear e aprender com o *homo classicus*, com vista à sua própria autonomia. Também, se tentou entender como a modalidade *inclusa* no *homo classicus* (no seu corpo) poderia ceder informações à *Imagem Plasmódica*.

A partir da reflexão da autorrepresentação da *Imagem Plasmódica* surgiram as questões relacionadas com o rosto: que gênero de rosto, ou rostos poderia apresentar a *Imagem Plasmódica*, e que tipo de movimento poderia gerar sua autonomia? Ao longo desta procura, sentiu-se que se teria que passar por um entendimento sobre teatro. Daí aparecerem alguns estudos sobre teatros de sombra, por exemplo, o de Karagöz, ou o da Indonésia. Este interesse pelos teatros de sombra tem que ver com a questão de a *Imagem Plasmódica* apresentar-se nas sombras que entremeiam seus rostos, para adquirir sua autonomia. Outras questões se levantaram, aportando interrogações sobre o retrato e autorretrato, sobre o rosto e sobre a *selfie*; daí a recorrência a artistas diversos. Para além disso, apresentou-se neste vasto universo de relações uma figura central importante que é a do *Tablinum do Poeta Trágico*, um mosaico de Pompeia que parece datar de meados do século I a.C. Foi esta figura que, como bailarina no

²¹⁰ Aplica-se aqui o termo matriz como lugar onde é gerado algo. Podia ter-se usado, talvez, o termo matrix que se aproxima do sentido de “moldador” e “forma” a que está ligado a Morfeu, aquele que detém a capacidade de assumir qualquer forma humana e aparecer nos sonhos. Porém, neste contexto de relação de parentesco, não parece fazer sentido usar o termo matrix.

²¹¹ LEIBNIZ, 2001, p. 69.

palco do tempo, apresentou outras figuras e outros *imagemas*.²¹² Assim, se tornou mais perceptível a maneira como se pode rever o Antropomórfico no hibridismo que usa novas tecnologias, a maneira como se pode perceber a relação de uma posição originária antiquíssima com uma outra posição mais atual quando se enverga a simples máscara do homem-aranha, por exemplo. O esforço para entender esta posição implicou as potencialidades do tempo. Potencialidades temporais estas que, transmitidas pelo *Tablinum do Poeta Trágico*, transportaram a ideia de pequenas festas das imagens, confluindo para a grande festa da *Imagem Plasmódica*. E que, além disso, colocaram em movimento a plasticidade das ambiências festivas, do tempo festivo e a plasticidade do outro de pessoa.

Na primeira parte deste trabalho, quis-se entender a experiência e o movimento do tempo linear histórico, que implica um pensamento crítico a uma realidade utilitária decadente que gera [um-em-solidão], em que há perda de vida por ensejo de se querer possuir outras vidas, como acentua Baitello Jr.:

Não se quer apenas o próprio tempo de vida, quer-se também o tempo de outras vidas, se possível ainda quer-se experimentar até mesmo o tempo infinito das vidas dos deuses. Daí a nova era dos deuses, permanentemente jovens e poderosos.

(BAITELLO JR., 1999, p. 119)

Na segunda parte, refletiu-se sobre a *Imagem Plasmódica*, o que esta pode vir a ser com todas as probabilidades que tal acarreta.

Dado o caráter especulativo, embora baseado em alguns fatos possíveis de verificação, esta tese colocou questões acerca da concepção da realidade legada pelo *homo classicus*, e refletiu sobre a possibilidade de a *Imagem Plasmódica*, através da aquisição de sua própria linguagem e consciência, obter sua autonomia.

Dada a natureza desta pesquisa que se apresenta, os resultados são inconclusos.

²¹² Tem-se o *imagema* de uma imagem como um zoom realizado numa parte desta, que parece resultar de um relaxamento da paisagem mental do observador sobre a mesma.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra Editora, 2012.

_____. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

_____. *O mistério do mal*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

_____. *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2010.

_____. *O tempo que resta: um comentário à carta aos romanos*. São Paulo: Grupo Autêntica Editora, 2016.

ALMEIDA, A., José. *A Bagaceira*. 37. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda., 2004.

ALVES, M., S., Pedro. *Fenomenología del tiempo y de la percepción*. Madrid: Editorial Nueva, S.L., 2010.

AMEISEN, Claude, Jean; Brohard, Yvan. *Quand l'art rencontre la science*. Paris: Inserm/Éditions de la Martinière, 2007.

ANÔNIMO. *A Epopeia de Gilgamesh*. Tradução realizada a partir da versão inglesa estabelecida por N. Sandars por Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda., 2012.

AQUINO, Tomás. *A Sensualidade: [Quaestiones Disputatae de Veritate – Questão 25]*. 1.ed.Tradução, Edição e Notas: Paulo Faitanin e Bernardo Veiga. São Paulo: Edições Profissionais Ltda., 2015.

ARENDT, Hannah. *A Condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.

ASLAN, Odette (Coordination. Aslan et Bablet). *Le Masque du Rite au Théâtre: Du rite au jeu masqué*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, 1991.

AUGÉ, Marc. *Génie du paganisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

AUGUSTO, Sérgio ; JAGUAR (Org.). *O Pasquim : Antologia*, Vol.I :1969-1971. Rio de Janeiro: Edições Desiderata, 2006.

BACHELARD, Gaston. *Le droit de rêver*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

BAITELLO JR., Norval. *A Serpente, a maçã e o holograma: Esboços para uma Teoria da Mídia*. São Paulo: Editorial Paulus, 2010.

_____.; WULF, Christoph (Org.). *Emoção e Imaginação: os sentidos e as Imagens em movimento*. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2014.

_____. *La era de l'iconofagia: Ensayos de comunicación y cultura*. Sevilha: ArCiBel Editores, 2008.

_____. *Dadá-berlim: des/montagem*. Coimbra: AnnaBlume Editora, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

_____. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

_____. *O Pensamento sentado-sobre glúteos, cadeiras e imagens*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2012.

_____. *Existências Penduradas: Selfies, retratos e outros penduricalhos*. 1ª Ed. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2019.

BARING, Maurice (Org.). *Leonardo da Vinci: Pensamentos sobre a Vida, a Arte e a Ciência*. Tradução. Inês Silveira Gomes. Lisboa: Alma dos Livros Editora, 2018.

BARRETO, Lima. *Diário do Hospício: o cemitério dos vivos*. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2017.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

_____. *Curiosités esthétiques: L'Art romantique*. Paris: Bordas, 1990.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Tradução. Artur Morão. Lisboa: KKYM+EAUM Editora, 2014.

_____. *Pensar a Imagem*. São Paulo: Editora Autêntica, 2015.

_____. *I Canoni dello sguardo: Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2010.

_____. *A verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora, 2011.

BEMONG, N. B. Pieter et al. (Org.). *Bakhtin e o Cronotopo*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BENISTE, José. *Mitos Yorubás*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Tradução. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34 Ltda., 2013.

_____. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

_____. *O anjo da História*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 2008.

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.

BERNARD, Michel. *Masque*. In: Corvin, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

BERNARDO, Soares (PESSOA, Fernando). *O livro do Desassossego: reflexões sobre arte*. Coimbra: Editora Alma Azul, 2007.

BLAVATSKY, P., Helena. *Ísis sem véu: uma chave-mestra para os mistérios da ciência e da teologia antigas e modernas*. São Paulo: Editora Pensamento-Culturix, Ltda.(vol. I), 2013.

BOURDIEU, Pierre. *O que falar quer dizer*. Lisboa: Editora Difel, 1998.

BRAIT, Beth, Bakhtin: *Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Editora Contexto Ltda., 2009.

BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Kreuner*. São Paulo: Editora 34, 2006.

CADETE, Teresa; SANTOS, Leonel (Coord.). *Schiller, Cidadão do Mundo*. Lisboa [Colóquio Internacional]: Editor Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2007.

CALVINO, Italo. *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Porto: Público Comunicação Social, S.A., 2002.

CAMÕES, Luís Vaz. *Obras de Luís de Camões: Sonetos-Canções-Sextinas-Odes-Oitavas – Elegias – Éclogas – Redondilhas – Autos – Cartas -os Lusíadas*. Porto: Lello & Irmãos Editores. Elegia,1970.

CARDOSO, Luis João. *Pré-história de Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 2002.

CARTIER-BRESSON, Henry. *O Imaginário segundo a Natureza*. Tradução. Renato Aguiar. São Paulo: Gustavo Gil Editora, 2015.

CARVALHO, R. et al. (Org.). *Por que calar nossos Amores?* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHAMPOLLION, Jean-François. *Grammaire Égyptienne*. Paris: Arles Solin/Actes Sud, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Tradução. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melin; Lúcia Melin. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

CORREIA, Natália. *O Sol nas noites e o Luar nos dias* (Vol. I). Lisboa: Projornal Editora, 1993.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

COUCHOT, Edmond; HILLAIRE, Norbert. *L'art numérique: comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris : Éditions Flammarion, 2003.

COSTA, Pereira, L. Dalila. *Da Serpente à Imaculada*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984.

DAMÁSIO, António. *Ao Encontro de Espinosa*. Mem Martins: Publicações Europa – América, 2003.

_____. *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

_____. *O Sentimento de Si: O corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 229-234, Cahiers du cinema, 1970-1982, 2007.

DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies*. Leça da Palmeira: Editora Planeta Vivo, 2009.

DA VINCI, Leonardo. *Bestiário, Fábulas e outros escritos*. Seleção e Tradução. José Colaço Barreiros, a partir do *Bestiário, Fábulas, Facécias e Profecias*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

_____. *Notas de Cozinha: Codex Romanoff de Leonardo da Vinci*. Tradução. Maria Antónia Amarante. Lisboa: Edições Temas da Actualidade, S.A, 1995.

DAVIDSON, Leif. *A foto de lime*. Porto: Edições Asa, 2003.

DÉBORD, Guy. *La société du spectacle*. Périgord: Éditions autonomes-ant-c@2006.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Edições70, 2012.

_____. *Nietzsche*. Tradução. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. Cinema 2. *A Imagem-tempo*. Tradução. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, S.A, 2005.

_____. Cinema 1. *A imagem-movimento*. Tradução. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, S.A, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Belo Horizonte, Pós: v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

DONASCI, Otávio. *O processo de criação nas expedições experimentais multimídia: Viagem ao centro da Terra*. 21 de junho, 2017. 292f. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUCSP, São Paulo, 21 de junho, 2017. Livro. 2017.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *A voz subterrânea*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Editora, 2008.

DOUGLAS, Mary. *Natural Symbols: explorations in cosmology*. London: Routledge Ed., 1973.

DUCHAMP, Marcel. *Le Processus Créatif*. Paris: L'Échoppe Éditions, 1987.

_____. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.

ELIADE, Mircea. *Images et Symboles*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.

ESCLUSA, Miguel. *Silencios Latentes*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2002.

FERRARA, D'Aléssio, Lucrécia. *Comunicação, Mediações, Interações*. São Paulo: Editora Paulus, 2015.

_____. *A comunicação que não vemos*. 1.ed. São Paulo: Paulus Editora, 2018.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo/Coimbra: Edição AnnaBlume Ed./Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

_____. *O Universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo/Coimbra: Edição AnnaBlume Ed./Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

_____. *Língua e Realidade*. São Paulo/Coimbra: AnnaBlume Ed./Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas: seguido de Elogio da Mão*. Tradução. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70 Ltda., 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 1998.

_____. *Subjetividade e Verdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda., 2016.

FOURNEL, Paul (Direction). *Les Marionnettes*. Préface d'Antoine Vitez. Paris: Bordas, 1982.

GHIRON-BISTAGNE, Paulette. *Masque Antique*. In: Corvin, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

GIBSON, William. *Neuromancer*. Tradução: Fábio Fernandes. São Paulo: Editora Aleph, 2016.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of self in everyday life*. Edinburgh. Batman Press Edition, 1956. Ac: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre,. Monograph N°2, 1956.

GOSWAMI, Amit. *Criatividade para o século XXI*. Tradução. Saul Krieger. 2.ed. São Paulo: Goya: Editora Aleph LTDA., 2015.

GRABINSKI, Stefan. *O demónio do movimento*. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2003.

GRENIER, Catherine. *La Manipulation des Images dans l'Art Contemporain*. Paris: Éditions du Régard, 2014.

GROS, Frédéric. *Foucault: a Coragem da Verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

GROSSMAN, Vassili. *Vida e Destino*. 3.ed.Tradução. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2013.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas:Papirus Editora, 1990. (1.ed. eletrônica revisada por TupyKurumin, 2011).

GUERRA Filho, S., Willis. *Quantum Critic: Conhecimento e Comunicação em Transmutação Físico-matemática*. 9 de Junho, 2017. 303f. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUCSP, São Paulo, 9 de Junho. Livro. 2017.

HABERMAS, Jürgen. *La Pensée Postmétaphisique: essais philosophiques*. Paris: Armand Colin, 1993.

HARVEY, D. Teles, et al. *Occupy*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. *Uma nova história do tempo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Introdução à Filosofia*. Tradução. Marco Antonio Casanova. Revisão de Tradução. Eurides Avance de Souza. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2008.

ITOH, Teiji. *The gardens of Japan*. Tokyo, New York, London: Kodansha International Ltda. 1984.

JACQUAUT, Jean (Dir.). *Réalisme et Poésie au Théâtre*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique- CNRS, 1967.

JANSON, H. W. *História de Arte*. 2.ed. Tradução. J.A. Ferreira d'Almeida e Manuela Rocheta Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

JESI, Furio. *La fête et la machine mythologique*. Traduit de l'italien par. Fabien Vallos. Paris : Éditions MIX., 2008.

_____. *Spartakus: simbologia da revolta*. 1.ed. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Tradução. Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2001.

_____. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Tradução. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente*. Tradução. Maria Luíza Appy e Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. 2.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

KAFKA, Franz. *Metamorfoses : A honra de ser insecto*. Tradução. Eunice Duarte. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Josefina, a cantora*. Tradução. Torrieri Guimarães. São Paulo: Clube do Livro Editora, 1977.

KAMPER, Dietmar. *Mudança de horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol*. Tradução. Danielle Naves de Oliveira. São Paulo: Editora Paulus, 2016.

KANT, Immanuel. *Critique de la Raison Pratique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

_____. *Crítica Da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

KITARO, Nishida. *An Inquiry into the Good*. Yale: Yale University Press, 1992.

LAROUSSE, Dictionnaire de la Peinture. *La Peinture occidentale du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Larousse Éditions, 1987.

LEAL, E; DOSSIN, R. F. *Os estudos das Imagens segundo André Gunthert*. Entrevista realizada pelas autoras e tradutoras no Institut National d'Histoire de l'Art (Inha), em Paris, em abril de 2015. Publicada em: ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 99-100, jul.-dez. 2015.

LEÃO, Lúcia. *O Labirinto da Hipermissão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

LEIBNIZ, G. Wilhelm. *L'entendement humain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

_____. *Princípios da natureza e da graça: monadologia*. Lisboa: Fim de Século Edições Ltda., 2001.

LEITÃO, M., Madalena. *Formação Estética: Procura de identidade*. Castelo Branco. ESE-IPCB: rev. Educare-Educere, p.228, nº6, 1999.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité*. Paris: Biblio Essais Éditions, 1987.

LINO, F., Clayton. *Cavernas: O fascinante Brasil Subterrâneo*. 2.ed. São Paulo: Editora Gaia Ltda., 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. & SERROY, Jean. *A Cultura-Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada*. Lisboa: Edições70, 2013.

LLOYD, Samuel. *Os Povos Antigos da Anatólia*. London: Thames and Hudson Editions, 1967.

LONGHENA, María. *Escrita Maia*. Milão: Mondadori Electa S.p.A., 2011.

LOPES, Azeredo, Carmo, M.; PINTO M. Freitas Isabel, M.; AZEREDO Olga M.. *Comunidade Linguística*. Da Comunicação à Expressão: Gramática Prática de Português (3º ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário). Edição Revista e Atualizada. Lisboa: Raiz Editora, 2018.

LÚRIA, Alexandre. *L'homme dont le monde volait en éclats*. Tradução. Fabienne Mariengof e Nina Rausch de Trautenberg. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Massachusetts: Pub. Massachusetts Institute of Technology, 2001.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, Soberania, Estado de Exceção, Política da Morte*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, n-1 Edições, 2018.

_____. *Crítica da Razão Negra*. 2.ed. Tradução. Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

MCLUHAN, Marshall. *The Medium is the Massage*. United Kingdom: St. Yves, Editions: Clays Ltd., 1967.

MARÍAS, Xavier. *Assim começa o mal*. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2015.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De Máquinas Y Seres Vivos: Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1994.

MAZZARI, Vinicius, Marcus. *O Humano que jamais nos abandona: a obra epistolar de Goethe*. Artº Estudos Avançados 33 (96), 2019.2019. Carta de Goethe (Final da carta a Wilhelm von Humboldt, (17 de março, 1832). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, Nota: Wilhem von Humbolt é o irmão mais velho do naturalista alemão, com quem Goethe mantém correspondência.

MENDES, A. et al. *Qual o movimento de uma elipse?* Estudos sobre Aby M. Warburg. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012.

MERLEAU-PONTY, Marcel. *L'œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

MESQUITA, Mário. *O Quarto Equívoco: O poder dos Media na Sociedade Contemporânea*. Coimbra: Edições Minerva, 2004.

MICHAEL, Hardt; NEGRI, Antoine. *Traces of the Multitude: Multitude, war and democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editorial Contraponto, 2013.

MIRANDA, C. P. Francisco. *O problema fundamental do conhecimento*. Campinas: Bookseller, 1999.

MOLINARI, Cesare. *Commedia dell'Arte*. In: Corvin, Michel. Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre. Paris: Bordas, 1991.

MONDZAIN, Marie-José. *A Imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

_____. *Le commerce des regards*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

_____. *Image, Icône, économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

MORIN, Edgar. *A via para o futuro da Humanidade*. Lisboa: Edições Piaget, 2016.

MOURA, Leonel. (Coord.) *Inside-Arte e Ciência- Art and Science*. Lisboa: Editora LXXL, 2009.

MOURÃO, A., José. *Textualidade Electrónica: Literatura e Hiperficção*. Lisboa: Editora Nova Veja Ltda., 2009.

MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro das origens aos nossos dias*. Lisboa: Bertrand Editora, 1975.

MUNROE, Alexandra. *Japanese Art after 1945: Scream against the sky*. (Org. Yokoama Museum of Art, Japon Foundation, Guggenheim Museum, San Francisco Museum of Modern Art). New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1994.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désouvré*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2004.

NERO, B. Jacqueline. *Da Felicidade na Cidade Virtuosa de Al-Farabi*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, 2009.

NICOLAS, François (Dir.). *Les mutations de l'écriture*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013.

NORBERT, Elias. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1998.

OLIVEIRA, Arlindo. *Inteligência Artificial*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2019.

OTTO, F. Walter. *Teofania: o espírito da religião dos gregos antigos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

PEREIRA, Benjamim. *Máscaras Portuguesas*. Coimbra: Museu de Etnologia, Instituto de Investigação Tropical da Universidade de Coimbra em colaboração com a Bienal de Teatro Universitário de Coimbra, 1986.

PESSANHA, G. Juliano. *Certeza do Agora*. São Paulo: Ateliê Editorial Ltda., 2002.

_____. *Sabedoria do Nunca*. São Paulo: Ateliê Editorial Ltda., 1999.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*: Vol. II: Poemas de Alberto Caeiro; Odes de Ricardo Reis; Poesias de Álvaro de Campos; Para além doutro Oceano de Coelho Pacheco. Lisboa: Círculo de Leitores Edições, 1986.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultura, Ltda., 1997.

PROSS, Harry. *Violencia de los símbolos sociales*. Tradução. Vicente Romano Barcelona: Anthropos Editora, 1983.

PUNTEL, L. Bruno. *A Filosofia como discurso sistemático: diálogos com Emmanuel Tourp sobre os fundamentos de uma Teoria dos Entes, do Ser e do Absoluto*. Rio Grande do Sul. São Leopoldo: Editora Unissinos, 2015.

RAMOS, Vaz, F., Adriana. *O Design de Aparência e as Performatividades de Gênero CIS e Trans*. Setembro, 2019. 123f. Trabalho de Pós-Doutorado apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência para obtenção do título de Pós-Doutorado em Artes Cênicas. ECA-USP, São Paulo, Setembro, 2019. Livro.

RÉGIO, José. *Poemas de Deus e do Diabo*. 4.ed. Lisboa: Portugália Editora, 1955.

RIBEIRO, Orlando. *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa : Livraria Sá da Costa Editora, 1998.

RIEFFEL, Rémy. *Révolution numérique, révolution culturelle?* Paris: Éditions Gallimard, 2014.

RODRIGUES, D. Adriano. *O Paradigma Comunicacional: História e Teorias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Editora, 2011.

ROMANO, Vicente. *La formación de la mentalidad sumisa*. 2.ed.. Madrid: Ediciones Endymion, 1997.

SAFRANSKI, Rudiger. *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2000.

SALGADO, Sebastião. *Genesis: fotografia*. 2012.

SANTOS, Ferreira, Mário. *Erros na Filosofia da Natureza*. 1.ed.. São Paulo: Editora Matese, 1967.

_____. *Filosofias da Afirmação e da Negação*. 1.ed. São Paulo: Livraria e Editora Logos Ltda., 1959.

SANTOS, Ribeiro, Leonel (Coordenação). *Educação Estética e Utopia política*. Carlos João Correia, in: [Actas e Colóquios (9)], Lisboa: Edições Colibri, 1996.

SERRÃO, V. Adriana (Coord.). *Filosofia da Paisagem*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

_____. *Filosofia da Paisagem*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SERRES, Michel. *O Incandescente*. Tradução: Edgar Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil Ltda., 2005.

_____. *A Lenda dos Anjos*. São Paulo: Editora Aleph, 1995.

SHAW, Bernard. *Pygmalion*. London: Penguin Books Ltda., 1957.

SILVA, Agostinho. *Textos e Ensaios Filosóficos II*. Lisboa: Âncora Editora, 1999.

SILVA, António, Costa. *A Enxada e a Lança*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

SILVA, F. Vicente. *Dialética das Consciências* (Vol. II). São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda., 2009.

SIMONDON, Gilbert. *La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2015.

SIN, Lu. *Novelas Escolhidas*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1988.

SMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. In: Aby Warburg: Mnemosyne. Constelação de Culturas e ampulheta de memórias. Campinas. Editora Unicamp, 2014.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução: Joaquim Paiva. Rio de Janeiro. Arbor Editora, 1981.

SOUSA, S., Boaventura. *Democratizar a democracia* [Palestra]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

TANIZAKI, Junichiro. *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2016.

TAVIANI, Ferdinando. *Positions du Masque dans la Comédie dell'Arte*. In: Aslan et Bablet (Coordination) – Le Masque du Rite au Théâtre. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, 1991.

TAYLOR, Margrave, Charles. *The moment of Complexity: Emerging Network culture*. Chicago: Pub. University of Chicago Press, 2002.

_____. *The picture in question*. Chicago: Pub. University of Chicago Press, 1999.

_____. *Imagologies Media Philosophy*. New York: Routledge Editions, 1994.

TINTELNOT, Hans. *Do Neoclassicismo à Arte Moderna I*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

TOPOROV, N., Vladimir; IVANOV V., Viacheslav; MELETINSKI, M., Eleazar. *Árbol del mundo: Diccionario de Imágenes, Símbolos y Términos Mitológicos*. Selección, Traducción, Glosario y Notas. Rinaldo Acosta. Habana: Colección Críterios Casa de las Américas/Uneac, 2002.

VALÉRY, Paul. *Eupalino ou o Arquitecto*. Lisboa: Fenda Edições, 2009.

VERNANT, Jean-Paul. *Figuras, Ídolos e Máscaras*. Lisboa: Editorial Teorema Lda., 1991.

VIRNO, Paolo. *Cuando el verbo se hace carne: Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013.

WALLACE, R. Alfred (1850-1852). *Peixes do Rio Negro/Fishes of the Rio Negro*. (Org. Mônica de Toledo/Pizza Ragazzo). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 2002.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade Pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2014.

_____. *O Nascimento de Vénus e a Primavera: Sandro Botticelli*. Tradução. Artur Morão. Lisboa: KKYM - Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

WATSUJI, Tetsuro. *Antropología del paisaje Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

_____. *Climate: a Philosophical study*. Ministry of Education Japan- Japanese Commision for Unesco, 1961.

WHITEHEAD, North, Alfred. *Simbolismo: o seu significado e efeito*. Lisboa: Edições70, 1987.

WILLIAMS, Tennessee. *Sweet Bird of Youth: A Streetcar Named Desire, the Glass Menagerie*. London: Penguin Books Ltda., 1959.

ZIZEK, Slavoj. *A subjetividade por vir: ensaios críticos sobre a voz obscena*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006.

ZWEIG, Setefan. *As três paixões*. Tradução. Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1942.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ANDO, Tadao. Entretien avec Tadao Ando. Production: Centre Pompidou/ Musée National d'art moderne/ Centre de création industrielle/Service Architecture. Centre Pompidou. 2018. Disponível em: <[Http: // bit.ly/tadao-ando-expo](http://bit.ly/tadao-ando-expo)>. Acesso em: 01/02/2019.

BAITELLO, JR., Norval. *As imagens que nos devoram*. Antropofagia e Iconofagia. In: Seminário Internacional “Imagem e Violência”. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. SESC Vila Mariana, 2000. Disponível em: <[Https://www.cisc.org.br/.../5-as-imagens-que-nos-devoram-antropofagia-e-iconofagia.html](https://www.cisc.org.br/.../5-as-imagens-que-nos-devoram-antropofagia-e-iconofagia.html)>. 2011. Acesso em: 13/04/ 2015.

_____. *As núpcias entre o nada e a máquina: algumas notas sobre a era da imagem em lugar do corpo* [pdf]. Sevilha: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilha. Revista Científica de Información y Comunicación, v.2, 2005. Disponível em: <[Www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/7-baitello-junior-norval /html...](http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/7-baitello-junior-norval/html...)> Acesso em: 24/07/2019.

_____. Brava conversa com Prof. Norval Baitello Jr.: “Imagens que nos cercam, imagens que nos cegam”. Vídeo. Brava Companhia. São Paulo, Sacolão das Artes, 7 dez., 2008. Vídeo (Parte 1 a Parte 4), 120mn. Disponível em: < [Http://www.youtube.com](http://www.youtube.com)>; [Http://www.youtube.com/watch?v=t6l8HR...](http://www.youtube.com/watch?v=t6l8HR...); <<http://www.youtube.com/watch?v=QXwdk2...>>; [Http://www.youtube.com/watch?v= rGFY ...](http://www.youtube.com/watch?v=rGFY...)>. Ação integrante do Projeto Brava Companhia contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. 2008. Acesso em: 02/03/2009.

_____. Depoimento com Norval Baitello Jr. PGM 1, 2, 3. Entrevista de Leão Serra a Norval Baitello Jr. Coordenação de Produção: Maristela Grossi, TV PUCSP, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hwl5SjSRB4s>

BELTING, Hans. Entrevista a Hans: *Qué es la antropología de la Imagen?* Coordinación: Olga Sevillano; Grabación y Montage: Pablo Useros; Traducción y Transcripción: Blanca Rego y Raúl Martinez. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2014. Disponível em: <[Https://www.antropologiavisual.net/.../que-es-la-antropologia-de-l...](https://www.antropologiavisual.net/.../que-es-la-antropologia-de-l...)>. Acesso em: 20/12/2017

BREINHOLT, J.; et al. *A Comprehensive and Dated Phylogenomic Analysis of Butterflies*. 15-de fevereiro 2018. Disponível em: <[Https://www.cell.com/current-biology/.../S0960-9822\(18\)30094-0](https://www.cell.com/current-biology/.../S0960-9822(18)30094-0)>. 2018. Acesso em: 13/07/ 2018.

BYSTRINA, IVAN. *Semiótica da Cultura: alguns conceitos semióticos e suas fontes*. 22/Nº37/2017. Disponível em: <[Https://www.gpesd.com.br/pnp?file=94,1995](https://www.gpesd.com.br/pnp?file=94,1995)>. Acesso em: 03/08/ 2018.

CANHÃO, FERREIRA. TELO. Doze textos Egípcios do Império Médio: Diálogo de um *Desesperado com seu Ba*. [pdf] Coimbra Editora: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p.147. Disponível em: digitalis.uc.pt Acesso: 30/10/2019.

CALDAS, A. *Butterflies and Climate Change*. Disponível em: <[Www.naba.org/pubs/.../ab201butterflies and climate change.pdf](http://www.naba.org/pubs/.../ab201butterflies_and_climate_change.pdf)>. 2018. Acesso em: 01/01/2018.

Como funciona o Amino apps? Disponível em: <<https://www.Support.aminoapps.com/nc/pt-br/article.https://support.aminoapps.com/hc/pt-br/.../115002408914-Como-funciona-o-Amino->>>.2018. Acesso: 09/12/ 2018.

CHOUAKRI-AOUDIA, Louiza. *Pratiques funéraires complexes: réévaluation archéo-anthropologique des contextes Ibéromaurusiens et Capsiens (paléolithique supérieur et épipaléolithique, Afrique du Nord-Ouest)*. Bordeaux. Thèse de Doctorat, présentée à L'université Bordeaux 1.

EPFL. Instituto Federal de Tecnologia de Lausanne. “Cientistas criam ‘robôs-formigas’ que se comunicam e trabalham em conjunto”. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/ciencia/143952-cientistas-criam-robos-formigas-comunicam-trabalham-conjunto.htm>> 21/07/2019. Acesso em: 07/09/2019.

GUIMARÃES, Cao. “Entrevista com Cao Guimarães”. In: Revista de Cinema. São Paulo, ago. 2005. Entrevista concedida a Revista de Cinema.

_____. *Revista de Cinema*. São Paulo, agosto, 2005. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_08.pdf>. Acesso: 26/08/2019. Entrevista concedida à Revista de Cinema: www.contracampo.com.br.

_____. “A superfície de um lago: bate-papo com Cao Guimarães”. In: Revista Cinética: cinema e crítica, Rio de Janeiro, dez. 2006. Entrevista concedida a Cezar Migliorin. Acesso em: 20/09/2018.

GRAVES, Robert. Interview. Poet/Writer/Today. 22/10/1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q45-AE5ZK1k>

_____. *The White Goddess*. (London: Faber & Faber) [Corr. 2nd ed. also issued by Faber in 1948] [US ed.= New York, Creative Age Press, 1948]. Disponível em pdf.: [www.Oldways.org > documents > robertgraves > graves_the_white_goddess](http://www.Oldways.org/documents/robertgraves/graves_the_white_goddess).

GRIFFIN, Andrew. “Insects are conscious, claims major paper that could show us...” Disponível em: <[https://www.independent.co.uk > News > Science](https://www.independent.co.uk/news/science)>.26 April 2016 17:31. Acesso em: 12/09/2017.

GUNTHER, André. (2014), “L’image conversationnelle”. *Études photographiques*, 31. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>. Acesso em: 19/01/2017.

JURGENSON, Nathan. The faux-vintage photo: Full essay. 2011. Disponível em: <https://thesocypages.org/cyborgology/2011/05/14.the-faux-vintage-photo-full-essay-parts-i-ii-and-iii>. Acesso em: 16/12/2011.

KREIBICH, S. “O homem é formador de mundo: o mundo como conceito metafísico segundo Martin Heidegger”. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Escola de Humanidades. Intuito Revista: Artigo> v. 10, n. 1 (2017) > Kreibich. Disponível em revistaseletronicas.pucrs.br > Capa > v. 10, n. 1 (2017) > Kreibich. Acesso em: 25/05/2019.

LEAL, Elisabete; DOSSIN, Rocha, Francielly. Os Estudos das imagens segundo André Gunthert. Entrevista e Tradução: Leal, Elisabete; Dossin, Rocha, Francielly. Publicada em: ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 99-100, jul.-dez. 2015.

LUPENG, W.; KRAUZLIS, J., R. Cell Press: *Visual Selective Attention in Mice*. Laboratory of Sensorimotor Research, National Eye Institute, Bethesda, Volume 28, Issue 5, P676-685. 1 – 10 March 5, Published by Elsevier Ltd, 2018. Disponível em: <[https://www.cell.com/current-biology/.../S0960-9822\(18\)30040-2018](https://www.cell.com/current-biology/.../S0960-9822(18)30040-2018)>. Acesso em: 01/08/ 2018.

_____. [PDF] *Visual Selective Attention in Mice*. Disponível em: <<https://isiarticles.com/bundles/Article/pre/pdf/157827.pdf>>. 2018. Acesso em: 18/08/2018.

MONTEIRO Janaína; MONTANHA, Francisco Pizzolato. “Estudo comportamental dos cetáceos (golfinhos) e interação destes com os humanos. *Revista Científica Eletrônica de Medicina Veterinária* – ISSN: 1679-7353 Ano IX – Número 17 – Julho de 2011 – Disponível em: [PDF] *Revista Científica Eletrônica de Ciências...* www. Faef.revista.inf.br > imagens arquivos > arquivos destaque. Acesso em: 23/12/2018.

MOREIRA, S., M., G. *Estética da saudade em Teixeira de Pascoaes*. Ministério da Educação, 1992. Disponível em: <cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos...critica.../file.htm>. Acesso em: 11/07/2018.

PUTTICK et al. *The Interrelationships of Land Plants and the Nature of the Ancestral Embryophyte*. Current Biology nº 28, 1 – 13 March 5, 2018. Published by Elsevier Ltd. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.cub.2018.01.063>>. 2018. Acesso em: 18/08/2018.

RAMOS, GRACILIANO. *Vidas Secas*. [E-book sem data]. 45. ed. Posfácio de Álvaro Lins. Disponível em: <<https://dynamicon.com.br/wp-content/uploads/.../Vidas-secas-de-Graciliano-Ramos.pdf>>. Acesso: 08/04/2017.

REVISTA Pesquisa Fapesp. *A linguagem química dos insetos*. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br> > 2017/10/25 > a-linguagem-quimica-dos-...>. Acesso em: 18/09/2019.

RIBEIRO, Sólón. *Eu e os meus Fotogramas*. Diário do Nordeste (Entrevista com a repórter Júlia Lopes), Ceará, Caderno 3, 3 de Abril de 2008.

ROY, B., D. et al. *Similarities in butterfly emergence dates among populations suggest local adaptation to climate*. Global Change Biology (2015) 21, 3313 – 3322, doi: 10.1111/gcb.12920, United Kingdom, 2015. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4744750/>>. Acesso em: 01/01/ 2018.

SELFIECITY. Disponível em: <https://selfiecity.net>.

Sermão da Montanha. Evangelho de São Mateus 5. *As bem-aventuranças* (Lc 6, 20-26). Disponível em: <https://capuchinhos.org/biblia/index.php/P-principal/novo-testamento/as-bem-aventuranças>.

SILVA, José, Ricardo. Aspectos da diversidade de besouros rola-bostas... Disponível em: [files.ufgd.edu.br > arquivos > MESTRADO-DOUTORADO-ENTOMOLOGIA](http://files.ufgd.edu.br/arquivos/MESTRADO-DOUTORADO-ENTOMOLOGIA).

SLOTTERDIJK, Peter. *Esferas I Burbujas*. Vol.I Traducción por Isidoro Reguera, Madrid Siruela, Biblioteca de Ensayo 24 (Serie Mayor), 6ª edição, 2017. Disponível em: [Www.siruela.com/archivos/fragmentos](http://www.siruela.com/archivos/fragmentos).

WASIKA, R., B. Liewb, F., S. Lilienb A. D.; Dinwiddiea J. A. Nohb H.; Caob, H.; Monteiro, A. *Artificial selection for structural color on butterfly wings and comparison with natural evolution*. Department of Ecology and Evolutionary Biology, Yale University, New Haven, CT 06511; Department of Applied Physics, Yale University, New Haven, CT 06511; Department of Nano and Electronic Physics, Kookmin University, Seongbuk-Gu, Seoul 136-702, South Korea; Department of Biological Sciences, National University of Singapore, Singapore 117543; Yale-NUS College, Singapore138614. Edited by David A. Weitz, Harvard University, Cambridge, MA, and approved June 28, 2014 (received for review February 13, 2014). Disponível em: <https://www.eng.yale.edu/caolab/papers/PNAS14.pdf>. Acesso em: 01/01/2018.

WEIZENBAUM, Joseph (1923-2008). *Computer Power and Human Reason: From Judgment to Calculation*, 1976. Disponível em: <https://physicstoday.scitation.org/doi/abs/10.1063/1.3037375>

YAEGER, Larry. *O Mundo do Futuro - By Predador - the Rebels*. 2015. Disponível em: repository.github.com/polyworld. Também disponível em: www.youtube.com/watch?v=WKEa6R4psPU- Publicado: 16/04/2012. Acesso em: 12/09/2015.

FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA

A CHINESE Odyssey. Direção: Jeffrey Lau. Produção: Yeung Kwok-Fai. Hong Kong, 1995. Duração: 1h38mn, sonoro; colorido; legendado. <https://www.youtube.com/watch?v=kOw7H5GgUvo> 9

ADIEU au Langage. Direção: Jean- Luc Godard. Produção: Alain Sarde; Brahim Chioua; Vincent Maraval. 2014. Duração: 69mn, sonoro, colorido, legendado.

A MOÇA com brinco de pérola. Direção: Peter Webber. Produção: Pathé. Coprodução: UK, Luxembourg, Usa, France, 2004. Duração: 1:40:00mn; sonoro; colorido; legendado. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BQUg-q2M7ME> >. Acesso em: 03/04/ 2018.

A ÚLTIMA Tempestade (Prospero's Books). Direção: Peter Greenaway. Roteiro: Peter Greenaway, 1991. Duração: 124mn; sonoro, colorido; legendado. Video. Paris, 1991.

A RONDA da noite. Peter Greenaway, 2007. Video. <https://zyrawoonie.blogspot.com/2019/04/hd-nightwatching-2007-assistir-online.html>

ALEXANDER Nevsky. Direção: Sergei M. Eisenstein e D.I. Vasilyev. Diretor de Fotografia: Eduard Tisse. Produção: Mosfilm Studios, 1938. Género: drama histórico. Idioma russo. Duração: 1: 43: 33mn; sonoro; música de Sergei Prokofiev; legendado. (Nota: A música, criada pelo compositor russo Serguei Prokofiev, é considerada a melhor composição musical feita para o cinema.)

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Roteiro: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: Saïd Bem Saïd, Emilie Lesclaux, Michel Merkt, Tiago Melo , Brasil, 2019. Duração: 2h 12m; sonoro; colorido.

BRAINWASH. Direção: Jen Senko. Roteiro: Jen Senko, Melodie Bryant, Fiore Derosa, Kala Mandrake. Produção: Jen Senko, Mathew Modine, Adam Rackoff, 2015. Duração: 00:38:00mn (7 Partes); sonoro; colorido; legendado.

CAPITÃO Harlock, o pirata do espaço. Direção: Shinji Aramaki. Produção: Toei Animation, Japão, 2013. Duração: 1h55mn; sonoro; colorido; legendado.

CARAVAGGIO. Direção: Derek Jarman. Produtor: Sarah Radclyffe. Editor: George Akers, 1986. Duração: 1:33:00; sonoro; colorido; legendado.

CAVE of Forgotten Dreams (original). Direção: Werner Herzog. Autora: Judith Thurman. Produção: Erick Nelson; Adrienne Ciuffo. Distribuidores: Arte, IFC Films, More4, FilmFlex, 2010. Género: Documentário/História. Duração: 90 mn; sonoro; colorido; legendado.

CÓPIAS – De volta à vida. Direção: Jeffrey Nachmanoff. Produção: Keanu Reeves; Stephen Hamel; Lorenzo di Bonaventura; Mark Gao; Luis A. Riefkohl, 2018. Duração: 1h45mn; sonoro; colorido; legendado; dublado.

CORINGA (JOKER). Direção: Todd Phillips. Roteiro: Todd Phillips, Scott Silver. Produção: Todd Phillips; Bradley Cooper. Companhias Produção: Village Roadshow Pictures, DC Films, Sikelia Productions, Joint Effort Productions, Green Hat Films. Distribuição: Warner Bros. Pictures, Norte-Americano, 2019. Duração: 121mn; sonoro; colorido; legendado.

EL SOL del membrillo. Diretor: Víctor Erice. Madrid: produtor: Carmen Martínez Rebé; María Moreno. Espanha, 1992. Duração: 139mn; sonoro; colorido; legendado. Disponível em: <<https://filmow.com>> o-sol-do-marmelo- t 27016. Acesso em: 09/12/2015.

ERA o Hotel Cambridge. Direção: Eliane Caffé. Roteiro: Eliane Caffé, Inês Figueiró, Luis Alberto de Abreu. Produção: André Montenegro, Rui Pires. Brasil, 2016. Duração: 1h39mn; sonoro; colorido.

GOOD Omens. Diretor: Douglas Mackinnon. UK-USA série televisiva. Produtoras: BBC Studios; Narrativia; The Blank Corporation; Amazon Studios. 2019. Temporada 1: 6 episódios. Duração de cada episódio: 51-58mn; sonoro; colorido; legendado. Disponível em: <www.primevideo.com/>. Acesso em: 20/08/2019.

IL DECAMERON. Scritto e diretto: Pier Paolo Pasolini. Produzione: Franco Rossellini. Edizione: Enzo Ocone. Coproduzione PEA Produzioni Europee Associate s.a.s. Roma. Les Productions Artistes Associés, Parigi. ARTEMIS FILM, Berlino, 1971. Duração: 2:35:32; sonoro; colorido; legendado.

IL VANGELO secondo Matteo. Sceneggiatura e Regia: Pier Paolo Pasolini. Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produzione: Alfredo Bini per l'Arco Film, Roma – Lux Cinematographique de France, Parigi, 1964. Duração: 2:11:44; sonoro; preto e branco; não legendado- idioma: italiano.

JEAN Cocteau s'adresse à l'an 2000. Paris: Téléràma, 1962. Duração: 23'5; sonoro; preto e branco; legendado e de gravação.

LA DOLCE Vita. Regia: Federico Fellini. Roma: prodizione: Riama Film, Soggetto e Sceneggiatura Federico Fellini e Tulio Pineli, 1960. Duração: 174mn; sonoro; preto e branco; legendado.

LA VIE et la passion de Jésus Christ. Direção: Ferdinand Zecca. Produtora: Pathé, 1903. Duração: 43:56; mudo; colorido.

LE JEUNE Karl Marx. Direção: Raoul Peck. Roteiro: Raoul Peck, Pascal Bonitzer, Pierre Hodgson. Produção: Raoul Peck, Robert Guédiguian, Nicolas Blanc, Rémi Grellety. Coprodução Franco-Alemã-Belga, 2017. Duração 1:52mn; sonoro; colorido; legendado (Idiomas: Língua inglesa, Língua alemã, Língua Francesa).

LE LIVRE d'image [IMAGEM E PALAVRA] Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Casa Azul Films; Écran Noir Productions. 2018. Duração: 1h30mn; sonoro; colorido; legendado. São Paulo, 2018. [www.itaucinemas.com.br > filme > [imagem-e-palavra](#)]

LORD: a Lenda da dinastia 1. Direção: Guo JingMing. Produtoras: Heli Chen'guang International Media, Shanghai Zestful Unique Ideal Media. Le Vision Pictures (Beijing). China, 2016. Duração:1h57mn; sonoro; digital; colorido; legendado. Gênero: Fantasia e Aventura. Filme digital a cores. Disponível em: <www.https://.youtube.com/watch?v-NDPDeINMLT8>. Acesso em: 02/03/2019.

MATRIX. Direção: Lanna Wachowski e Lilly Wachowski. Produção: Joel Silver, 1999. Duração: 2h15mn; sonoro; colorido; legendado.

O ABRAÇO da serpente. Direção: Ciro Guerra. Produção: Cristina Gallego, 2015. Duração:125mn, sonoro; preto e branco e colorido; legendado. [Disponível em: https://mundocogumelo.blog.br/filmes-completos/o-abraco-da-serpente...](https://mundocogumelo.blog.br/filmes-completos/o-abraco-da-serpente...)

O ANO passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. Produtoras: Argos Films, Cineriz, Cinétel, Como Film, Cormoran Films, Les Films Tamara, Precitel, Silver Films, Société Nouvelle des Films, Terra Film Produktion,1961. Duração: 2:13mn; sonoro; preto e branco; legendado. (Nota: Inspirado na obra do escritor argentino Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*.) Disponível em: <<https://filmow.com/o-ano-passado-em-marienbad-t4434>>. Acesso em: 12/12/2017.

O HOMEM de aço. Direção: Zack Snyder. Usa/Uk: produção: Charles Roven; Christopher Nolan; Emma Thomas; Deborah Snyder, 2013. Duração: 143mn; sonoro; colorido; legendado. Lisboa, 2014.

O MOINHO e a Cruz. Direção: Lev Majewski. Bokomotiv Filproduktion AB, 2011. Duração: 1:35:42; sonoro; colorido; legendado.

O MORDOMO Negro. Direção: Shinohara Toshiya. Produção: Shinzo Matsushashi. Duração: 1h59mn; sonoro; colorido; legendado. Japão, 2014. [Baseado em Kuroshitsuji de Yana Toboso].

OSMOSE. Direção: Char, Davies. Produção: Char Davies; Softimage Inc. Duração: 16mn. Canadá. 1995. Disponível em: youtube.com/watch?V-540VP3tCoy.

O TERMINAL. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: Sacha Gervasi, Jeff Nathanson. Produção: Steven Spielberg, 2004. Duração: 128mn; sonoro; colorido; legendado (Idiomas: inglês, francês, russo, búlgaro). Lisboa, 2005.

PASSION. Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard, Jean-Claude Carrière. Produção: Armand Barbault, Catherine Lapoujade, Martine Marignac. Distribuidora Parafrance Films, 1982. Duração:88:00mn; sonoro; colorido; legendado.

QUANDO o cinema se desfaz: A mulher fotográfica [Video]. Realização: Sólton Ribeiro. Produção: MultiMis, 2018. Museu da Imagem e Som. São Paulo.

SATYRICON. Diretor: Federico Fellini. Roteiro: Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi. Produtor: Alberto Grimaldi. 1969. Duração: 3:04:0mn; sonoro; a cores; legendado. (Nota: O filme foi realizado a partir do romance de Petronio Arbitro).

SIN City. Direção: Quentin Tarantino, Frank Miller, Robert Rodriguez. Produção: Elizabeth Avellán, 2005. Duração: 124mn; sonoro; colorido; legendado.

THE BRAIN: the brain that wouldn't die. Direção: Joseph Green. Roteiro original: Rex Carlton, Joseph Green. Produção: Rex Carlton, 1962. Duração 1:22:23; sonoro; preto e branco; legendado. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=lAdeEVGXmT4> >. Acesso em: 04/07/ 2017.

THE CUBE. Direção: Vincenzo Natali. Produção: Mehra Meh, Betty Orr, 1997. Duração: 01h26mn; sonoro; colorido; legendado. Lisboa, RTP2, 2000.

THE DOORS: "Celebration of the Lizard": poema de Jim Morrison. 1970. (In *Absolutely Live*, album, gravado em: Aquarius Theater, Los Angeles, 21 de julho, 1969, EUA).

THE NAME of the Rose. Direção: Jean-Jacques Annaud. Roteiro: Jean-Jacques Annaud, Andrew Birkin, Alain Godard, Howard Franklin, Gérard Brach. Produtores: Bernd Eichinger e Schaefer, 1986. Duração:1:45:10mn; sonoro; colorido; legendado. (Nota: Filme baseado na obra literária do escritor italiano Umberto Eco lançada em 1980, e que foi adaptada ao cinema por Jean-Jacques Annaud. Lisboa, 2000).

THE SEVENTH Seal. Diretor: Ingmar Bergman. Produtor: Janus film - A. B. Svensk Filmindustri, 1957. Duração:1:36:32; sonoro; preto e branco; legendado. Ciclo de Cinema Teatro Gil Vicente, 2011.

THE SKIN game. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Associated British Picture Corporation. 1931. Duração: 01h29mn; sonoro; preto e branco; legendado. (Nota: Filme baseado na peça de teatro de John Glasworthy. Coimbra, Ciclo de Cinema Teatro Gil Vicente, 2011).

THE STRANGER. Direção: Orson Welles. Produção: RKO Pictures, 1946. Duração: 95mn; sonoro; preto e branco, legendado. Coimbra, RTP2, 2010.

TOUCH of Evil. Direção: Orson Welles. Produção: Albert Zugsmith, 1958. Duração: 267mn; sonoro; preto e branco, legendado. Coimbra, RTP2, 2010.

UMA CIDADE sem lei. Direção: Guy Moshe. Produção: Snoot Entertainment, Picturesque Films, 2011. Duração: 2:00mn; sonoro; colorido; legendado.

2036. Realização: Hasraf Dulull. Produção: Barclays, filmed at West London Studios, UK, Denmarkstudios. 2018. Duração: 02:44mn; sonoro; colorido; legendado. Disponível em: <<https://Origin/unknown/films limited/2017>>. Acesso em: 09/12/ 2018.

ÍNDICE DE IMAGENS²¹³

a) Série a – A – H

Prancha A – ESQ. I. GONÇALVES, Alexandra. **Tempo linear histórico**. Arquivo pessoal. Coimbra. 2017. 1. Cores. 34cm x 25cm.

Prancha B – ESQ. II. GONÇALVES, Alexandra. **Acontecimentos Fósseis**. Arquivo pessoal. Coimbra. 2017. 1. Cores. 46,5cm x 34cm.

Prancha C – ESQ. III. GONÇALVES, Alexandra. **[O que tivera sido Essencial] trazido a [agora]**. Arquivo pessoal. Coimbra. 2017. 1. Cores. 46,5cm x 34cm.

Prancha C [Detalhe] – ESQ. III. GONÇALVES, Alexandra. **[O que tivera sido Essencial] trazido a [agora]**. Arquivo pessoal. Coimbra. 2017. 1. Cores. 46,5cm x 34cm.

Prancha F – ESQ. VI. GONÇALVES, Alexandra. Arquivo pessoal. **Linguagens de Realidades I**. São Paulo. 2018. 1. Cores. 42,5cm x 31cm.

Prancha G – ESQ. VII. GONÇALVES, Alexandra. **Linguagens de Realidades II**. Arquivo pessoal. São Paulo. 2018. 1. Cores. 43cm x 30cm.

b) Série c – # 0 – # 4

Imagem # 0 – GONÇALVES, Alexandra. Arquivo pessoal. **Ano Zero**. João Pessoa. 2018. 1. Cores. 42cm x 30,5cm.

Imagem #1 – GONÇALVES, Alexandra. Arquivo pessoal. **Ano Zero**. João Pessoa. 2018. 1. Cores. 21cm x 30cm.

Imagem #2 – GONÇALVES, Alexandra. Arquivo pessoal. **Movimento do Ano Zero no universo plasmódico**. João Pessoa. 2018. 1. Cores. 30cm x 22cm.

Imagem #3 – GONÇALVES, Alexandra. Arquivo pessoal. **Movimento do Ano Zero no universo plasmódico**. João Pessoa. 2018. 1. Cores. 43cm x 31cm.

c) Série d – Figuras 1 – 65

Figura 1. **A parábola dos cegos**. Pieter Bruegel, o Velho, 1568.

Figura 2. **Deuses de um mundo moderno**. José Clemente Orozco, 1934.

Figura 3. **Abaporu** Tarsila do Amaral, 1928.

Figura 4. **La nascita de Venere**. Sandro Botticelli, 1485. Galleria degli Uffizi, Florença

²¹³ Apenas foi usado um número restrito de pranchas. No entanto, todas serão apresentadas à banca de defesa, nos suportes em que foram criadas.

Figura 5. **Venus Anadyomene**. Appelles de Kos, séc.IV A.C. Mural de Roma, Pompeia.

Figura 6. **A tentação de Adão e Expulsão do Paraíso**. Miguel Ângelo, 1509 -...

Figura 7. **Os três princípios da Essência Divina** (Capa do livro). (amazon.com.br).

Figura 8. **Apolo Belvedere**. Escultura do grego Leocarés, cerca do século IV. Museu Pio-Clementino. Vaticano.

Figura 9 e 10. GONÇALVES, Alexandra. **Ano Zero**. [#0-#1]. João Pessoa, 2018.

Figura 11. GONÇALVES, Alexandra. **Movimento do Ano Zero no Universo Plasmódico**.[#2]. João Pessoa, 2018.

Figura 12. GONÇALVES, Alexandra. **Movimento do Ano Zero no Universo Plasmódico** Alexandra Gonçalves.[#3]. João Pessoa, 2018.

Figura 13. **Aquis Submersus**. Marx Ernst 1919.

Figura 14. GONÇALVES, Alexandra. **Tecnogene**. Coimbra, 2015.

Figura 15. GONÇALVES, Alexandra. **Universo Plasmódico**. João Pessoa, 2018.

Figura 16. CARDOSO, Luis João. Pré-história de Portugal. **Comparação entre uma placa de xisto gravada em ambas as faces encontrada em Chelas (Lisboa)**. Lisboa: Editorial Verbo, Lisboa, 2002.

Figura 17. CARDOSO, Luis João. Pré-história de Portugal. **Orca 2 do Chão Redondo** exibindo decorações geométricas insculturadas, Sever do Vouga. Lisboa: Editorial Verbo, 2002.

Figura 18. LINGOJAM[HTTPS://LINGOJAM.COM/ZALGOTEXT GENERATOR](https://lingojam.com/zalgotext-generator) **Zalgo**.

Figura 19. LINGOJAM[HTTPS://LINGOJAM.COM/ZALGOTEXT GENERATOR](https://lingojam.com/zalgotext-generator). **Banda de Garfield com interferência de Zalgo**.

Figura 20. LINGOJAM[HTTPS://LINGOJAM.COM/ZALGOTEXTGENERATOR](https://lingojam.com/zalgotext-generator). **Banda de Snoopy: Charlie Brown com interferência de Zalgo**.

Figura 21. LINGOJAM[HTTPS://LINGOJAM.COM/ZALGOTEXTGENERATOR](https://lingojam.com/zalgotext-generator). **Banda de American Dad com interferência de Zalgo**.

Figuras 22, 23, 24, 25. LINGOJAM[HTTPS://LINGOJAM.COM/ZALGOTEXTGENEROR](https://lingojam.com/zalgotext-generator). **Conversor de texto Zalgo para conceitos: Criança, Natureza, Mulher, Homem**.

Figura 26. CARDOSO, Luis João. Pré-história de Portugal. **Comparação entre uma placa de xisto gravada em ambas as faces encontrada em Chelas (Lisboa)**. Lisboa: Editorial Verbo, Lisboa, 2002.

Figura 27. CARDOSO, Luis João. Pré-história de Portugal. **Orca 2 do Chão Redondo exibindo decorações geométricas insculturadas, Sever do Vouga**. Lisboa: Editorial Verbo, 2002.

Figura 28. GONÇALVES, Alexandra. **Tecnogene**. Coimbra, 2015.

Figura 29. GONÇALVES, Alexandra. **Infocélula**. Coimbra, 2015.

Figura30. WIKIPEDIA. **Anastácia**
(Século XVIII). [https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anastácia].

Figura 31. CHOUAKRI-AOUDIA, Louiza. **Crâneos humanos. Pratiques funéraires complexes: réévaluation archéo-anthropologique des contextes Ibéromaurusiens et Capsiens (paléolithique supérieur et épipaléolithique, Afrique du Nord-Ouest)**, 2013.

Figura 32. CHOUAKRI-AOUDIA, Louiza. **Schéma représentant l'état de conservation des cinq squelettes d'Aïoun Bérèche. Pratiques funéraires complexes: réévaluation archéo-anthropologique des contextes Ibéromaurusiens et Capsiens (paléolithique supérieur et épipaléolithique, Afrique du Nord-Ouest)**, 2013.

Figuras 33, 34, 35. GONÇALVES, Alexandra. **Possíveis leituras da Imagem Plasmódica sobre a imagem mental do *homo classicus***. João Pessoa, 2019.

Figura 36. GONÇALVES, Alexandra. **Possível desmembramento do corpo do *homo classicus* em bits I**. João Pessoa, 2019.

Figura 37. GONÇALVES, Alexandra. **Possível desmembramento do corpo do *homo classicus* em bits II**. João Pessoa, 2019.

Figura 38. ASLAN ET BABLET (COORDINATION). **L'acteur et le masque**. Fonte: [Foto nº 69] Francesco Ficoroni, 1754. «De Larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum». Le Masque du Rite au Théâtre, 1991.

Figura 39. ASLAN ET BABLET (COORDINATION). **Portrait de Giovanni Gabrielli** par Agostino Carracci. Positions du Masque dans la Comédia dell' Arte. Le Masque du Rite au Théâtre, 1991.

Figura 40. FOURNEL, PAUL (DIRECTION). **Teatro de sombras Karagöz**. Bernard, Annie. Les marionnettes Indonésiennes. Les Marionnettes, 1982.

Figura 41. FOURNEL, PAUL (DIRECTION). **Teatro de sombras Indonésias**. Bernard, Annie. Les marionnettes Indonésiennes. Les Marionnettes, 1982.

Figura 42. GONÇALVES, Alexandra. **Sombra I**. Londres, 2006.

Figura 43. GONÇALVES, Alexandra **Sombra II**. João Pessoa, 2019.

Figura 44. EXPOSIÇÃO SOBRE O TEMA “A FLORESTA”. **Sombra III a partir da Secção transversal, radial e tangencial da madeira de bordo (*Acer sp.*)**. Castelo Branco, 2018.

Figura 45. CARDOSO, Luis João. **Pinturas a ocre numa das paredes do abrigo de Valdejunco (Arronches) evidenciando-se numerosos antropomorfos esquemáticos atribuíveis ao Calcolítico**. Pré-história de Portugal. Seg. H. Breuil. Lisboa: Editorial Verbo, 2002.

Figura 46. **Máscara tradicional transmontana**. Portugal. (Busca: Google imagens)

Figura 47. **Máscara do homem-aranha.** (Busca: Google imagens)

Figura 48. **Time to jack in and get to work.** Custom Scenario Direct Neural Interface Virus # 219.

Figura 49. CLAUDEL, Camille. **L'Implorante.** 1894. Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine.

Figura 50. CLAUDEL, Camille. **La fortune.** 1902-1905. Musée Camille Claudel Nogent-sur-Seine.

Figura 51. DÜRER, Albrecht. **Cristo entre os Doutores** (Pormenor). 1506. Museu Thyssen - Bornemisza, Madrid.

Figura 52. ESCHER, Cornelis Maurits. **Desenhando mãos.** 1948. Museu Escher, Haia.

Figura 53. ORIHIME-DE- ORY LABORATORY, JAPÃO. **Robô servindo à mesa num restaurante em Tóquio.**

Figura 54. Mosaico do **Tablinum do Poeta Trágico**, metade do Séc. I A.C., Pompeia.

Figuras 55 e 56. **O olho humano.** (Busca: Google imagens)

Figura 57. **Cabeça do nervo óptico.** (Busca: Google imagens)

Figura 58. **Central nuclear.** (Busca: Google imagens)

Figura 59. **Nervo óptico.** (Busca: Google imagens)

Figura 60. **Catedral de Wells.** Uk. [<https://pixabay.com/pt/photos/po%C3%A7os-catedral-arco-de-tesoura-3815002/...>]

Figura 61. POLLOCK, Jackson. **The Deep.** 1953. In: Ameisen, Jean Claude; Brohard, Yvan. Quand l'art rencontre la science. Paris: Inserm/Éditions de la Martinière, 2007.

Figura 62. AMEISEN, Jean Claude; BROHARD, Yvan. **Vértebras cervicais.** Quand l'art rencontre la science. Paris: Inserm/Éditions de la Martinière, 2007.

Figura 63. **O rapto de Prosérpina** [1621-1622]. Gian Lorenzo Bernini (1598-168). Museu Borghese, Roma.

Figura 64. WIKIPEDIA. **Sagital section of human head: Olfactory bulb.** [https://en.wikipedia.org/wiki/Olfactory_bulb.]

Figura 65. WIKIPEDIA. **Bolbo olfativo.** [https://en.wikipedia.org/wiki/Olfactory_bulb.]



ANEXO – CARTAS E OUTROS DOCUMENTOS

Carta A. SILVA, Dora Ferreira. Correspondência com Flusser. Cor_9_06-DORA_3126_DORA FERREIRA DA SILVA 1 OF 4. Dora_2013-01-22 (3), 4.f., 1972. Consultada:2016.

3

Caro Amigo:

sua carta-bilhete operou em mim aquilo que o A.T. chama de circuncisão do coração. Como tenho a tendência pouco confessável às lágrimas desenvolvi aos poucos uma "técnica" de auto-defesa; incapaz de dirigir qualquer espécie de veículo, desenvolvi com alguma perícia certas manobras. Sem recalcar, bebo um gole do Lete e esqueço, para que a vida não se estanque em nostalgias paralizantes - a erva prospera mais adiante e no humus reconheço que não houve infidelidade, tudo nêlé está, para além do estritamente pessoal. Sua ida e a de Edith mais longe do que o raio de ação das pernas ou do taxi me traumatizou. Tenho um sentimento de "família" peculiarmente cristão: "Meu pai, minha mãe, meus irmão e minhas irmãs são todos aqueles..." E de "casa": "Em verdade vos digo, ninguém deixará casa, irmãos, mãe, pai, filhos ou campos por causa de mim e da Boa Nova que não receba o centuplo desde agora, no tempo presente, em casas, irmãos, irmãs..." Mas acho que é mais fácil deixar a "casa", do que ver o irmão e a irmã partir. Impossível fugir de imediato ao sentimento de abandono.

sua carta-bilhete foi, na realidade, uma espécie de volta que também me levou a voltar, não a um ponto do passado ainda que próximo, mas a esse misterioso tipo de convivência dos peregrinantes na mesma Terra. Afinal, o mundo é ridiculamente pequeno, uma enorme sala - seja - para aquela parada de formigas da fábula indu.

essa gente toda de que você me fala (e que me fez rir, como de costume), porque sua maneira de resumir a com-

4 W

plicação de cada um numa fórmula um tanto enfadonha e ironizável, é o que há de tarefa aí, para você, porque mudar o mundo o que significa senão mudar as pessoas e a gente com elas? Meu caro Flusser: longe de mim as grandes sentenças, porque tanto mais me conheço, tanto mais só tenho à frente a trilha da humildade (saber que se é o que se é e não aquilo que se sonha ou deseja ser), mas com a esperança pela frente de que não abandono somos arrancados a uma diminuição destruidora e transformados.

veja o que tem a dar a toda a essa gente e o que ela lhe dá como presente ou dado. Não ponha a cabeça inteira debaixo da lua. Há sempre o perigo da riqueza excessiva. E o dado, às vezes, serve principalmente como algo que, com a mão esquerda, a gente leva ao coração, e atira sobre a mesa de jogo.

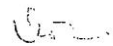
continuo minha vida de marginal. Vou publicar uma coisa inatual que se chama livro, mas isso como disciplina para não ficar sempre só do lado de dentro. É para me comprometer e não fugir sensitivamente (como é o mais frequente em mim) à agressão.

sua carta-bilhete me estimularia a continuar esta visita por mais tempo. Mas termino por aqui - estão me chamando - e mais umas palavras à Edith.

Edith: Telefonei várias vezes à Maria Lúcia, ela parece estar bem (só consegui encontrá-la duas vezes, pelo telefone). Dei o seu endereço, pois ela está ansiosa por comunicar-se diretamente com vocês. Soube indiretamente de Dina, pois Edmar esteve em Brasília. Ela está bem, Edmar a admira muito em suas atitudes. De Vicky não sei, ele não nos procura.

O que eu disse ao Flusser, inicialmente, é para ambos, obviamente. Mamãe continua na mesma, sua lucidez é muito grande e sua coragem. O ano que vem, se vocês continuarem por aí, irei encontrá-los. Mas é muita coisa um ano, não é mesmo? Prefiro pensar numa convivência mais imediata, ainda que sob a forma paleográfica da carta. Beijos para você, meus e da Inezita. Um abraço para Flusser. Lepargneur escreveu-lhe uma carta, ele é um sensível camuflado. Creio que Flusser deveria responder-lhe, se já não o fez.

Fiquem com Deus



Carta B. SILVA, Dora Ferreira. Correspondência com Flusser. Cor_9_06-DORA_3126_DORA FERREIRA DA SILVA 1 OF 4. Dora 2013-01-22 (13), 2.f., 4/3/1974.
Consultada: 2016.

35

VILÉM FLUSSER

Via Hasler 4, Maia Alta, Merano, (Prov. Bolzano), Italia. Tel:26103

Merano, 4/3/74

Minha querida Dora,

Acabo de escrever "Tamanho e grandeza" que pretendo publicar na França e nos EE.UU. Mas, ao reler o artigo, verifico que o tema toca algumas das preocupações que compartilhamos. Por isto o anexo, com o pedido de lê-lo com atenção, (inclusive entre linhas), e, se possível fazer algo com que seja publicado no Brasil. Creio que o ensaio te mostra mais ou menos a direção do meu pensamento: síntese entre fenomenologia, estruturalismo e nova esquerda no campo da experiência imediata. Síntese não premeditada, mas provocada pelas experiências externas e internas que sofro.

Acabo de ler livro que muito te recomendo. "Baustelle" de Luise Rinser, que é católica num sentido que você talvez não conhece suficientemente. O livro está cheio de pensamentos que gostaria transmitir a você, mas me limitei a um único que trata de aspecto no qual você está empenhada: Hoelderlin. (Aliás, Hoelderlin é atualmente tema "católico" muito em voga: é ele a bête noire de toda uma tendência rahneriana). O pensamento é este: Há divisor de águas entre neo-paganismo e judeo-cristianismo nitidamente visível graças a Hoelderlin. Diz ele: "Aonde o perigo cresce, lá se aproxima o Divino. Isto é o lado pagão do problema. O lado judeo-cristão é este: Aonde o Divino se aproxima, lá o perigo cresce. Creio que isto é pensamento a ser meditado.

Espero que o nosso diálogo está retomando, e seja abraçada.

36

Caro Flusser,

esta noite sonhei com a amizade: era uma amizade-pessoa, que eu apertava contra o coração. Estranha personalização, meio egípcia, meio cristã. Um modo-de-ser-com o outro personalizado como gente palpável (não vi a barbicha faraônica, mas era aquele mundo de imagens fluídas, em que já nada mais espanta: uma cadeira tem olhos, o coração tem braços, de um corpo de homem emerge uma cabeça de falcão. O sonho é mais antigo do que o Homem. E nele nos abismamos, para emergir, pasmados. Mas o mais importante é que eu sentia bater contra o coração a amizade-pessoa. Refletindo, acordada, não pude deixar de pensar no Evangelho de S. João. O fundo do ser é Amor. E aquele que é verdadeiro com o mais fundo do seu ser - até a ponta da alma, está em Deus e Deus nele. Essas palavras começaram a circular com força em mim, em sístoles e diástoles quase dolorosas. É isto ver e ouvir, o ver e ouvir recomendados com tanto empenho pelo Senhor?

meu querido amigo, o que pode contra isto os "pederes" que infestam a terra? Porque o nível do mal é factual. Daí a possibilidade do homem entregar-se ao mais profundo do ser, porque aí não está o mal. E no mais profundo, que se importa Deus de ser chamado Zeus ou Deus? Minha unificação, Vilém, não serei eu que a farei, artificialmente, medrosamente, com o "fermento dos escribas e dos fariseus". Palavra, que passei por essa tentação. Mas Ele arrebatou como um vento de tempestade e NOS AMA! E o amor que nos habita é uma planta do SEU jardim!

Acontece que essa amizade-pessoa, dentro do sonho, suscitou sua presença. Edith também estava. Creio que entra nesse sonho a nossa problemática pessoal, aquele desentendimento, porque não posso mesmo concordar, con-cordare, naquele ponto. Mas gosto de você, isso o sonho desvelou radicalmente. E gostar aqui tem o sentido mais empenhativo e profundo de "tripulação do mesmo barco". Lembrei daquele sonho mais antigo, da cerimônia religiosa em sua casa. Creio que o problema do povo eleito se configura em sua presença e na da Edith. Eu sou a que é aceita pelo Senhor, de outras terras, talvez de Tyro ou da Sidônia.

36a

Mas falemos do dia mais imediato. Voltei do Itatiaia, onde passei dezoito dias, praticamente só, o que não deixou de ser muito bom, sem desfazer dos amigos que me visitaram por 1 ou 2 dias, em fins de semana. Gosto demais da minha família do Itatiaia. A capela progride, bela!

Tenho escrito. Já tenho uns quarenta poemas para um novo livro. Talvez se chamará Chantre da floresta. Não sei. O Cannabrava escreveu um estirado ensaio sobre Uma Via de Ver as Coisas, 32 páginas. Vai ser publicado, como os ensaios sobre Andanças, na revista Colóquio, de Lisboa. Confesso que fiquei contente, embora me deixe insatisfeita esse tipo de crítica que não confronta a temática e suas recorrências. A análise do Cannabrava é profunda e, creio, original, avessa ^{à poesia de} Moles, em certas passagens. Quando for publicada, mandarei a vocês.

Edmar fez uma bela exposição de tapeçarias, acho que ele está na pista de uma iconografia verdadeiramente original (o moderno e o arcaico enlaçados). Por que o que é o original, senão mergulhar nas eternas águas e reconfigurá-las?

Frei Lepargneur deverá procurá-los, dei-lhe seu endereço. Advirto-lhes que ele está em crise com a ordem de S. Paulo, em busca de novos caminhos. Por favor, ajudem-no no que for possível. Ele esteve doente, e creio que não está totalmente bem. Teve uma crise grave de flebite. E contra os conselhos médicos, corre de um lado para outro. Têm escrito coisas muito boas, por exemplo uma Teologia da Esperança que está para sair.

Vilém, quando sairá "As coisas que me rodeiam"? Gostaria muito que você não se esquecesse de mandar seu livro. É o nosso tanque de guerra, camuflado. Uma palavra desintegrada, o que disso poderá resultar? E principalmente, se alguém descobrisse como se desintegra um átomo de amor? Você recebeu o Cavalo Azul VII com seu artigo? O número 8 também contará com o seu trabalho sobre o chinês das esculturas cibernéticas. Gostei do artigo e das esculturas, que vi numa publicação. São de um refinamento e de uma graça excepcionais. Alegraram-me o coração. ^{Eu as vi, óhaves.}

Um abraço da amiga de sempre

Dora

Carta C. SILVA, Dora Ferreira. Correspondência com Flusser. Cor_9_06-DORA_3126_DORA FERREIRA DA SILVA 1 OF 4. Dora 2013-01-22 (17), 3.f., 4/3/1974.
Consultada: 2016.

37

4 de março 1974

Caro Amigo:

acabo de receber sua carta deliciosa e desesperada, grave e sarapintada de humour negro, extremamente amiga e inimiga. Colho-a alegremente com suas flores e espinhos e respondendo-a sem demora, em atmosfera de conversa viva, em chão firme ou no chão falso proposto por um super-avião, no meu Etna e na minha "aventura", em parte a escolhendo e em parte (ahimè!), sendo por ela escolhida. Creio que estamos todos, mais ou menos, Flusser, em mar de aventura. Não é o espírito (aragem?) uma viagem, nossa navegatio desde que deixamos de ser plantas, ou saímos do Paraíso, ou não importa como dizer isto? Vamos nos confundir, ou vamos tentar saber se esse confundir significa aumentar a confusão, ou fusão no sentido de procurar a unidade numa montanha de parafusos? Você vê que sua carta me embalou, e embalar já pode querer dizer muitas coisas: fazer dormir num berço esplêndido ou não, estimular (juste le contraire!) a modo de pinga ou "champagne", ou dispor armas para a luta, isto é embalar carabinas (que já estão fora de uso, as armas não se embalam mais, foi-se a lentidão das coisas, no amor ou no ódio). Em balada, eu te digo:

"Desde que o mundo existe, dois santos o sustentam com as mãos cheias de luz.

A cada momento nasce um, para que nunca falem.

(Como sobreviveria o mundo sem eles?)

O ato poético é terra, e a resposta da terra a Deus.

Os dois santos são a resposta de Deus à terra.

O mal é a diferença de canal, que no final dos tempos um só será.

Se me perguntares o que unifica a diferença dos opostos, silêncio, para que ^{Amor} responda. ~~Amor~~

37a

Não sei se essa balada te dirá alguma coisa, só vou dizer-te que a palavra terra está grifada, não por ser importante, mas porque nela estamos, todos, o homem e seu ato poético (arte, história, ele e as coisas que o rodeiam, suas teorias, seus vórtices e aragens, sua impossibilidade de dizer o principal). E para fora do parêntesis arranco imprudentemente do silêncio a tensão escatológica e doadora de sentido que achamos e perdemos inúmeras vezes, enquanto emprestamos ao ar o alento para viver e dizer.

Enviei carta a você e à Edith, depois da "pacífica, acompanhada de poesia guerreira". ~~Por~~ ^É mau poema, principalmente porque você não o compreendeu, não o captou e, depois, porque é um poema pacifista, isto é, um poema ^{falso} que quer amar mais do que Deus.

Já tenho uns quarenta poemas novos, mal ordenados. O livro que se anuncia com eles (como sempre nasce alguém, apesar da superpopulação), deveria ter um nome de páginas compulsadas pelo vento, coisas múltiplas, presas pelo dorso, que bem pode ser a mão paciente de quem as segura para que não voem e se dispersem. Vê se você encontra esse nome, Vilém. Pergunte a Edith. Mando alguns, avulsos, para vocês fazerem uma idéia.

Você nada me contou de sua viagem, do que fez em Nova York. Sei vagamente pelo Milton que houve um aspecto detestável. Mas não conheceu alguma gente lá? Por que nunca me fala de seus novos amigos? Gosto do chinês, ^{olhando} (e imaginando ouvir) suas flores cibernéticas com voz de pássaro, suas hastas verdes com cabeça de parafuso, sua incrível síntese de oriente-ocidente, tudo sempre nascendo e morrendo no instante, com um sabor de eternidade, culminando na aranha-televisão captando uma longínqua mensagem - sua aragem? - sutil e definitiva, entortando o mundo para endireitá-lo. Ou para-raio solar, já estremecido pelo que não se sabe.

Que meu abraço seja o ponto de repouso de minha roda girante, meu aro, meu arco, minha lira, para você

α Dora

* Também adotar a grafia lyra para designar instrumentos musical, etc... porque lira também pode significar etc. etc. etc.

catag
cathe
N₄?

Carta D. SILVA, Dora Ferreira. Correspondência com Flusser. Cor_9_06-DORA_3126_DORA FERREIRA DA SILVA 1 OF 4. Dora 2013-01-22 (22), 2.f. 29/6/1974.
Consultada: 2016.

47

VILÉM FLUSSER

Boite Postale 2, 49590 Fontevraud, (Maine-et-Loire), France.

Fontevraud, 29/6/74

Minha cara Dora, tua carta sem data em resposta à minha de 28/5, (seja um pouco mais tecnocrática e ponha datas), me inquietou um pouco por causa de dois apartes teus: (a) talvez tenha que mudar de casa, e (b) a fadiga extrema em que me acho. Interpreto (a) economicamente e (b) higiénicamente. Como conheço a tua indiferença monetária e tua resistência física, fico um pouco preocupado. Não quer escrever a respeito disto? E que seja apenas como descarga. Os amigos não servem, entre outras coisas, de lata de lixo? E agora to the point, or more exactly: to two points. (Tuas cartas estão cheias de cabides sobre os quais poderia pindurar meus pensamentos e intuições, mas da carta que estou respondendo dois cabides protrudem quais antenas).

(A) Vozes e (B) Swami.

(A) Você me aconselha de seguir a voz que fala em mim e imediatamente depois você admite ser mais de uma. Understatement. Se ouço o que fala dentro da minha barriga, (by the way, "barriga" não é ofensa, já que benedictus fructus ventris etc.), percebo gritaria tipo "casa da sogra". O problema não é o de seguir a voz da consciência, (ou da "autenticidade" ou sei lá), mas o de orientar-se entre tais vozes que se degladiam. A voz na minha barriga não grita apenas em hebraico, (como a da tua barriga não grita apenas em canaanítico, língua creio praticamente idêntica com o hebraico), mas em muitíssimas línguas, muitas das quais ignoro, e também em grunhidos, latidos e cantos orfeônicos e outros. Tal bagunça babilônica fica ainda mais baguncada por várias camadas de "milagres pentecostais" que sintetizam a gritaria em koinés mutuamente intraduzíveis. Não queira saber os recados contraditórios que de lá recebo, nem a quantidade de recados que não estão dando sentido. Como é que você sabe, pelo amor de Deus, que você é mais parente de Ruth que de Rahel, quem te disse? Ruth, por certo. Espere até Rahel falar, ou a lob romana latir, e depois me conte. E não me venha com Sócrates, Jung e companhia que "interpretam" as vozes. Porque o daimonion não é tradutor autorizado das vozes, apenas um entre vários tradutores duvidosos. Sabe o que penso? A melhor estratégia é desconfiar de todas as vozes e tentar ver as coisas com seus próprios olhos. (Quanto mais velho fico, tanto mais prefiro a vista, ou teoria, ao ouvido, ou "anunciação", embora saiba que a "audiovisualidade" é provavelmente a meta a ser almejada). Em outros termos: Sei que não posso ver sem ter primeiro ouvido, (sou suficientemente judeu e pouco grego para saber disto), mas sei também que o que conta é ver, (sou suficientemente grego e pouco judeu para saber disto). Em suma: "omar ve-omer adonai" (Ele fala e fala), mas "ain lahem" (temos olhos). Você está vendo: ainda estou no meio da minha fenomenologia do corpo. Eis a minha ideia: temos vários órgãos, mas o nosso organismo não é como a administração pública, mas como o panteon grego. Não há repartição para cada órgão

48 8

-2-

VILÉM FLUSSER

do tipo "ministério da vista" e "ministério do ouvido". Mas um único órgão pode assumir tódo o governo, (o corpo pode ser "tôdo" olho ou ouvido, como o panteon tódo pode ser apolíneo, hermético ou afrodisíaco). Isto quer dizer no caso em questão: as vozes lá na barriga podem ser vistas, se o corpo, inclusive a barriga, fôr olho. Você acha isto também mauco? Pois isto me leva ao senhor swami.

(B) Antes de ter conhecido você passei por período orientalizante. Penso que isto é doença pela qual devemos passar todos, como cachumba e comunismo. Parafraseando Clemenceau que disse "quem não é comunista aos 20 não tem coração, quem o é aos 30 não tem cabeça" direi "quem não fez jnani yoga aos 30 não tem vocação religiosa, quem o faz aos 40 não tem vergonha". Sabedoria indú? Besteira. Li e reli o swami Vivekananda, os senhores Ourobindo, Ramakrishna, et altera, and this is all the wisdom I could reap: they came like water and like wind they go. Luas são as objeções que a eles formulo, uma teórica e a outra ético-religiosa. Teórica: para os indús "espírito" é uma matéria rarefeita, (atman, purucha, prana etc.), portanto não o sujeito de todos os objetos como o é o espírito para judeus e gregos. Portanto os indús são materialistas, ("espiritistas"), num sentido radicalíssimo e primitivo. Tanto faz se fazem advaita vedanta ou dvaita vedanta, são incapazes da dialética que caracteriza o nosso estar-no-mundo. Note bem dora: se o materialismo dialéctico afirma que a realidade é movimento da matéria, e o espírito é negação da realidade, está afirmando o espírito dialécticamente. Mas se os sábios indús afirmam ser a realidade "espiritual", (brahm, nama-rupa, sei lá), estão negando o espírito apodicticamente. E se os sábios afirmam a dialéctica "karma-dharma" estão negando apodicticamente a dialéctica "sujeito-objeto", e se afirmam a dialéctica "jnani-bakhti" estão negando apodicticamente a dialéctica "conhecimento-fé". Em suma: a dialéctica indú é piada. Provavelmente estou sendo injusto, porque há mil anos talvez o pensamento indú significava algo. Mas recebemo-lo na sua decadência atual, e não como foi há mil anos. Ético-religiosa: Yoga é ginástica mental, moral, espiritual e física, e smadhi é recorde atlético. É uma espécie de exercício com rodas gigantes chamadas "sam sara". Pois querer alcançar a salvação, ("iluminação"), por técnicas apropriadas é falta de vergonha. Não nego que seja possível. Lego que vale. (Por isto, by the way, desconfio dos cabalistas judeus e dos jesuitas). E mais uma coisa: nos Estados Unidos a pste hindú está acompanhando a peste da maconha. Hare Krichna é o grito do far out trip. Prova empírica da alienação que é o hinduismo para nós os ocidentais. Por favor, dora, cuidado. Good. Era isto que queria dizer: prefiro mil vezes tua avó Artemis, (ou foi Hera?), à grande Kali. E teu irmãozinho Francisco a não importa que avatar. Isto é o perigo da mística: a "unio" pode ser alcançada em níveis francamente nojentos. Mas isto é esteticismo. Or is it? Seja abraçada, e espero pela carta da Inezita.

Carta E. PESSOA, Fernando. Carta da Corcunda para o Serralheiro: Maria José. Senhor António: — O senhor nunca há-de ver esta carta, 1919. Consultada: 13/06/2019.

<https://viciodapoesia.com/2011/08/10/fernando-pessoa-carta-da-corcunda-para-o-serralheiro-lida-por-maria-do-ceu-guerra/>

A carta da Corcunda para o Serralheiro

Senhor António:

O senhor nunca ha de ver esta carta. Nem eu a hei de ver segunda vez porque estou tuberculosa, mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba, porque se não escrevo abafo.

O senhor não sabe quem eu sou, isto é, sabe mas não sabe a valer. Tem-me visto á janella quando o senhor passa para a officina e eu olho para si, porque o espero a chegar, e sei a hora que o senhor chega. Deve sempre ter pensado sem importância na corcunda do primeiro andar da casa amarella, mas eu não penso senão em si. Sei que o senhor tem uma amante, que é aquella rapariga loura alta e bonita; eu tenho inveja d'ella mas não tenho ciúmes de si porque não tenho direito a ter nada, nem mesmo ciúmes. Eu gosto de si porque gosto de si, e tenho pena de não ser outra mulher, com outro corpo e outro feitio, e poder ir á rua e fallar comsigo ainda que o senhor me não desse razão de nada, mas eu estimava conhecê-lo de fallar.

O senhor é tudo quanto me tem valido na minha doença e eu estou-lhe agradecida sem que o senhor o saiba. Eu nunca poderia ter ninguem que gostasse de mim como se gosta das pessoas que teem o corpo de que se pode gostar, mas eu tenho o direito de gostar sem que gostem de mim, e tambem tenho o direito de chorar, que não se negue a ninguem.

Eu gostava de morrer depois de lhe fallar a primeira vez mas nunca terei coragem nem maneiras de lhe fallar. Gostava que o senhor soubesse que eu gostava muito de si, mas tenho medo que se o senhor soubesse não se importasse nada, e eu tenho pena já de saber que isso é absolutamente certo antes de saber qualquer coisa, que eu mesmo não vou procurar saber.

Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. Dizem que todas as corcundas são más, mas eu nunca quiz mal a ninguem. Além d'isso sou doente, e nunca tive alma, por causa da doença, para ter grandes raivas. Tenho dezanove annos e nunca sei para que é que cheguei a ter tanta idade, e doente, e sem ninguem que tivesse pena de mim a não ser por eu ser corcunda, que é o menos, porque é a alma que me doe, e não o corpo, pois a corcunda não faz dor.

Eu até gostava de saber como é a sua vida com a sua amiga, porque como é uma vida que eu nunca posso ter — e agora menos que nem vida tenho — gostava de saber tudo.

Desculpe escrever-lhe tanto sem o conhecer, mas o senhor não vae ler isto, e mesmo que lesse nem sabia que era comsigo e não ligava importancia em qualquer caso, mas gostaria que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só á janella, e ter mãe e irmãs que gostam da gente mas sem ninguem que goste de nós, porque tudo isso é natural e é a familia, e o que faltava é que nem isso houvesse para uma boneca com os ossos ás avessas como eu sou, como eu já ouvi dizer.

Houve um dia que o senhor vinha para a officina e um gato se pegou á pancada com um cão aqui defronte da janella, e todos estivemos a ver, e o senhor parou, ao pé do Manuel das Barbas, na esquina do barbeiro, e depois olhou para mim para a janella, e viu-me a rir e riu também para mim, e essa foi a unica vez que o senhor esteve a sós commigo, por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar.

Tantas vezes, o senhor não imagina, andei á espera que houvesse outra coisa qualquer na rua quando o senhor passasse e eu pudesse outra vez ver o senhor a ver e talvez olhasse para mim e eu pudesse olhar para si e ver os seus olhos a direito para os meus.

Mas eu não consigo nada do que quero, nasci já assim, e até tenho que estar em cima de um estrado para poder estar á altura da janella. Passo todo o dia a ver illustrações e revistas de modas que emprestam á minha mãe, e estou sempre a pensar noutra coisa, tanto que quando me perguntam como era aquella saia ou quem é que estava no retrato onde está a Rainha de Inglaterra, eu ás vezes me envergonha de não saber, porque estive a ver coisas que não podem ser e que eu não posso deixar que me entrem na cabeça e me dêem alegria para eu depois ainda por cima ter vontade de chorar.

Depois todos me desculpam, e acham que sou tonta, mas não me julgam parva, porque ninguem julga isso, e eu chego a não ter pena da desculpa, porque assim não tenho que explicar porque é que estive distrahida.

Ainda me lembro d'aquelle dia que o senhor passou aqui ao Domingo com o fato azul claro. Não era azul claro, mas era uma sarja muito clara para o azul escuro que costuma ser. O senhor ia que parecia o próprio dia que estava lindo e eu nunca tive tanta inveja de toda a gente como nesse dia. Mas não tive inveja da sua amiga, a não ser que o senhor não fosse ter com ella mas com outra qualquer, porque eu não pensei senão em si, e foi por isso que invejei toda a gente, o que não percebo mas o certo é que é verdade.

Não é por ser corcunda que estou aqui sempre á janella, mas é que ainda por cima tenho uma espécie de rheumatismo nas pernas e não me posso mexer, e assim estou como se fosse paralytica, o que é uma maçada para todos cá em casa e eu sinto ter que ser toda a gente a aturar-me e a ter que me acceitar que o senhor não imagina. Eu ás vezes dá-me um desespero como se

me pudesse atirar da janella abaixo, mas eu que figura teria a cahir da janella? Até quem me visse cahir ria e a janella é tam baixa que eu nem morreria, mas era ainda mais maçada para os outros, e estou a ver-me na rua como uma macaca, com as pernas á vela e a corcunda a sahir pela blusa e toda a gente a querer ter pena mas a ter nojo ao mesmo tempo ou a rir se calhasse, porque a gente é como é não como tinha vontade de ser.

(...)

- e enfim porque lhe estou eu a escrever se lhe não vou mandar esta carta? [texto não lido]

O senhor que anda de um lado para o outro não sabe qual é o peso de a gente não ser ninguém. Eu estou á janella todo o dia e vejo toda a gente passar de um lado para o outro e ter um modo de vida e gosar e fallar a esta e áquella, e parece que sou um vaso com uma planta murcha que ficou aqui á janella por tirar de lá.

O senhor não pode imaginar, porque é bonito e tem saude o que é a gente ter nascido e não ser gente, e ver nos jornaes o que as pessoas fazem, e uns são ministros e andam de um lado para o outro a visitar todas as terras, e outros estão na vida da sociedade e casam e teem baptizados e estão doentes e fazem-lhe operações os mesmos medicos, e outros partem para as suas casas aqui e alli, e outros roubam e outros queixam-se, e uns fazem grandes crimes e ha artigos assignados por outros e retratos e annuncios com os nomes dos homens que vão comprar as modas ao estrangeiro, e tudo isso o senhor não imagina o que é para quem é um trapo como eu que ficou no parapeito da janella de limpar o signal redondo dos vasos quando a pintura é fresca por causa da água.

Se o senhor soubesse isto tudo era capaz de vez em quando me dizer adeus na rua, e eu gostava de se lhe poder pedir isso, porque o senhor não imagina, eu talvez não vivesse mais, que pouco é o que tenho de viver, mas eu ia mais feliz lá para onde se vae se soubesse que o senhor me dava os bons dias por acaso.

A Margarida costureira diz que lhe fallou uma vez, que lhe fallou torto porque o senhor se metteu com ella na rua aqui ao lado, e essa vez é que eu senti inveja a valer, eu confesso porque não lhe quero mentir, senti inveja porque metter-se alguém comnosco é a gente ser mulher, e eu não sou mulher nem homem, porque ninguém acha que eu sou nada a não ser uma especie de gente que está para aqui a encher o vão da janella e a aborrecer tudo que me vê, valha me Deus.

O Antonio (é o mesmo nome que o seu, mas que differença!) o Antonio da officina de automóveis disse uma vez a meu pae que toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não ha direito a viver, que quem não trabalha não come e não ha direito a haver quem não

trabalhe. E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar á janella com toda a gente a mexer-se de um lado para o outro, sem ser paralytica, e tendo maneira de encontrar as pessoas de quem gosta, e depois poderia produzir á vontade o que fosse preciso porque tinha gosto para isso.

Adeus senhor Antonio, eu não tenho senão dias de vida e escrevo esta carta só para a guardar no peito como se fosse uma carta que o senhor me escrevesse em vez de eu a escrever a si. Eu desejo que o senhor tenha todas as felicidades que possa desejar e que nunca saiba de mim para não rir porque eu sei que não posso esperar mais.

Eu amo o senhor com toda a minha alma e toda a minha vida.

Ahi tem e estou a chorar.

Maria José

Notícia Bibliográfica

PESSOA POR CONHECER I e II, é um conjunto em 2 volumes subtitulados: volume **I – Roteiro para um expedição**, e volume **II – Textos para um novo mapa**. Foram publicados por Editorial Estampa em 1990, e neles **Teresa Rita Lopes** deu o ponto de partida para a divulgação organizada da obra de Pessoa, como hoje a conhecemos na sua maior parte.

Documento F. [Papiro Egípcio]. Diálogo de um Desesperado com seu Ba.

Consultado: 30/10/2019. CANHÃO, FERREIRA. TELO. Doze textos Egípcios do Império Médio: Diálogo de um *Desesperado com seu Ba*. [pdf] Coimbra Editora: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p.147. Disponível em: digitalis.uc.pt Acesso: 30/10/2019.