

POESIA MULTIMÍDIA : UMA LEITURA DO VÍDEO *NOME*, DE ARNALDO ANTUNES.

Denise Azevedo Duarte Guimarães
UFPR / Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo:

O trabalho propõe uma leitura intersemiótica dos *videoclips* que compõem a fita de vídeo *Nome*, obra multimídia criada a partir do CD de Arnaldo Antunes (1993). Aborda-se, além de sua visualidade, a dimensão metalingüística da criação das letras/poemas. Verifica-se como tais aspectos icônicos foram recriados no vídeo, com as ferramentas dos multimeios. Os procedimentos estéticos que envolvem homologias, equivalências e correspondências entre os diversos códigos utilizados são analisados e interpretados. Contextualiza-se a obra analisada, problematizando-se as relações Arte & Tecnologia na atualidade.

Palavras-chave: Poesia. Tecnologia. Relações intersemióticas. Metalinguagem.

Introdução

Ao recusar esquemas redutores ou exclusivistas, a poesia contemporânea assume dimensões inovadoras, buscando afinar-se com a condição enciclopédica da arte atual. Como resultado da arte em interface com as máquinas, surge uma linguagem poética que mistura estilos incompatíveis, a partir da união de imagens e tecnologias heterogêneas. Assim, nossas expectativas são exageradas e nossa sensibilidade é reprogramada, em busca da necessária adequação aos estímulos da cibercultura. Aspectos contraditórios e paradoxais do fazer poético passam a ser enfatizados, neste universo híbrido e perturbador - a "civilização do mosaico eletrônico", de Mc Luhan. Desse modo, nas telas dos computadores ou das televisões, a informática abre possibilidades radicalmente novas à expressão sonora e visual da poesia. É o que percebemos diante dos *videoclips* que compõem a fita de vídeo *Nome*, obra multimídia criada a partir do CD de Arnaldo Antunes, objeto do presente estudo.

Inicialmente, os *videoclips* ou videopoemas podem ser agrupados em 4 grupos, a saber :

1. Videoclips metalingüísticos.
2. *Haicais* multimídia.
3. Videoclips de herança concretista.
4. Clipoemas.

1. Videoclips metalingüísticos ou a dimensão metalingüística na criação das letras/poemas

Neste primeiro grupo, temos poemas "ilustrados", ou seja, *videoclips* que efetuam a transcrição ou a transposição das imagens poéticas para multimeios. São os *clips* de nº. 1, 2, 6, 7, 10, 13, 19, 21, 24 e 27, em que a mensagem predominante continua sendo a verbal.

Estes, por sua vez, podem ser reagrupados tematicamente. Primeiramente, temos os *clips* que falam da relação palavra/coisa : "Nome" (nº. 1), "Cultura" (nº. 7), "Nome Não" (nº. 10) e "Carnaval" (nº. 2); ou que problematizam a nominalização, o uso dos epítetos ou dos atributos, como "Direitinho" (nº. 13), "O macaco" (nº. 19) e

"Imagem" (n.º 21). O *clip* "ABC" (n.º 27) é o mais radical, no sentido etimológico, indo às raízes dos signos ao colocar em discussão o próprio alfabeto.

A ironia dos jogos metalingüísticos torna-se relevante em muitas das letras, com certas inversões de perspectivas que revelam um olhar crítico e inventivo sobre as relações significante / significado nos vocábulos, como por exemplo, nessa estrofe de "Cultura" (composto por cinco estrofes de quatro versos cada) :

*o escuro é a metade da zebra
as raízes são as veias da seiva
o camelo é um cavalo sem sede
tartaruga por dentro é parede*

Na longa série de criativas definições, todos os termos estão no singular. Quebrando o padrão, o último verso define o título pelo avesso:

bactérias num meio é cultura.

Todos os clips citados são altamente metalingüísticos, de um tipo de metalinguagem que explicita o processo de averiguação dos limites do código, refletindo a consciência do trabalho na linguagem a que o poeta se entrega. A letra/poema "Carnaval", por exemplo, questiona a arbitrariedade do signo lingüístico, a partir da exploração das proparoxítonas :

*árvore
pode ser chamada de
pássaro
pode ser chamada de
máquina
pode ser chamada de
carnaval
carnaval
carnaval*

As duas primeiras palavras partem das vogais abertas na primeira sílaba para um fechamento no final, enquanto a última termina também com a letra a. A repetição ternária da oxítona *carnaval* encerra o poema, com a ênfase fônica na abertura da vogal reiterada.

Semanticamente, o conflito entre o natural (representado pelo vegetal e animal emblemáticos) e o artificial (máquina) parece resolver-se nas infinitas possibilidades significativas do termo *carnaval*. No *clip*, visualiza-se uma mão e um pincel que escrevem e rasuram os vocábulos, de forma angustiada, até formar uma selva de signos, enquanto os primeiros versos são semi-entoados. Ao final, num *crescendo*, entra a bateria de uma escola de samba, em perfeita consonância com a carga semântica do vocábulo *carnaval*, enquanto o verbal vai sendo gradativamente anulado pelos efeitos rítmicos.

O *clip* "Tato" (n.º 24) é intencionalmente explícito, tanto na letra, quanto no visual altamente sinestésico, procurando presentificar as sensações tematizadas. Uma série de tomadas reproduz pormenores de imagens, perspectivas e sugestões inusitadas, com a cumplicidade ambígua dos sons explorados. Cabe ao leitor-fruidor exercitar a rara capacidade de perceber/distinguir o signo poético novo e perturbador, na ruidosa entropia da informação aparentemente massificada.

No *clip* "Pessoa" (n.º 6) constatamos um procedimento metalingüístico elevado ao quadrado, uma vez que o tema é a análise sintática em si. Temos uma reelaboração poética em que a linguagem se auto-analisa, escorpionicamente voltada sobre si mesma. Atingindo o limite da função estética, que parece saturar-se na função metalingüística, o poema cria um campo de relações inéditas e instigantes. Exige do leitor-espectador um esforço de descondicionamento da percepção, uma vez que é preciso ler uma coisa e ouvir outra, ao mesmo tempo.

Em todos esses *videopoemas* podemos rastrear as vertentes metalingüísticas da poesia brasileira no século XX, identificando reflexos drummondianos ou cabralinos, ou de muitos outros poetas que, sistematicamente, prescrutaram a linguagem da poesia no próprio ato de construí-la.

2. *Haicais* multimídia

Um segundo grupo é composto de poemas curtos, tipo *haicais*, que recebem um tratamento mais experimental, na busca do isomorfismo. Palavras, sons e imagens em movimento engendram significados múltiplos, a partir dos recursos tecnológicos usados pelo poeta como poderosas ferramentas. Desse modo, a versatilidade e a velocidade do meio agregam-se às propostas de síntese e concisão dos *haicais*, nos *clipoemas* "Acordo" (n.º 3), "Pouco" (n.º 9) e "Sol (ouço)" (n.º.12).

Apesar da rapidez da informação e do aparente imediatismo de suas imagens, a decodificação de um *clipoema*, e a conseqüente apreensão de sua mensagem são complexas. Nesses *haicais multimídia* todos os procedimentos estéticos, que envolvem homologias, equivalências e correspondências entre os diversos códigos utilizados, precisam ser analisados e interpretados. A relação frutiva torna-se densa, uma vez que as trocas simbólicas intensificam-se, em função dos meios mais refinados usados na elaboração dessas formas mínimas. São verdadeiros *chips*, sementes, grãos, cintilações poéticas concentradas, como no exemplo :

Concordo
Discordo
Acordo

Nesse *haicai*, uma estrutura melódica tríplice é repetida de forma a integrar-se às ondas sonoras que se abrem, se fecham e se interpenetram. A proposta gestáltica do processo redimensiona a realidade cotidiana, fazendo com que tese, antítese e síntese integrem-se, nos jogos dos laços e atritos entre sons e sentidos explorados.

3. *Videoclips* de herança concretista ou con (in) fluências concretas

Os *clipoemas* desse grupo serão analisados sob duas perspectivas, sendo a primeira uma abordagem que busca as origens de uma poética centrada no conflito Tradição X Renovação. A seguir, procuraremos estabelecer relações entre a produção poética de Arnaldo Antunes e o concretismo.

3.1. Tradição/Renovação

O texto poético de Arnaldo Antunes tem fluência, tem dicção própria. Como todo signo considera os signos anteriores no próprio momento de sua criação, seus poemas procuram, em termos de construção, a imprevisibilidade da informação estrutural nova. No entanto, embora a invenção revele-se a mola propulsora de sua poesia, esta traz em sua base uma forte impregnação dos procedimentos concretistas.

Além disso, pelo “parentesco” percebido entre as composições poéticas mostradas no vídeo analisado e textos paradigmáticos na poesia brasileira, torna-se possível o rastreamento de uma “linhagem de poesia inventiva” no Brasil. Trata-se de um tipo de poesia em que a codificação dual busca insólitas combinações entre o novo e o tradicional, revelando ainda o questionamento interno das possibilidades do dizível. Nesse sentido, o ludismo de Gregório de Mattos chega ao séc. XX, com Oswald de Andrade e projeta-se em Bandeira, em Drummond, em Cassiano Ricardo, nos concretistas, nos tropicalistas e em toda a *poesia visual*, a partir dos anos 60. Com tais “suportes”, no sentido de raízes, os textos de Arnaldo Antunes atingem a culminância de um projeto experimental, de caráter fundamentalmente lúdico, que vem do Barroco.

3.2. Tensão no espaço intertextual

A poesia concreta, entendida como “*tensão de palavras-coisas no espaço-tempo*”, tornou-se a base de toda a poesia visual posterior, bem como de projetos tropicalistas.

Nos *clipoemas* de Arnaldo Antunes, observa-se um procedimento especularmente análogo, em termos de tensão vista como impulso lúdico. Observe-se, por exemplo, o jogo entre "P/Fenis" e "Fenix" – dois *clips* do mesmo vídeo, que remetem formalmente aos recursos concretistas. Tal jogo, ao efetuar a integração poética da alta tecnologia a um projeto criativo, faz a poesia saltar da página impressa para as diferentes telas, aproximando-se da categoria de espetáculo multimídia.

No espaço intertextual entrevisto, algumas aproximações se impõem, o que procuraremos evidenciar nas comparações abaixo efetuadas entre alguns *clipoemas* e conhecidos poemas concretos.

- "C/Dentro" (nº. 8) e "Fenix" (nº. 16) & "Ovonovelo", de Augusto de Campos :

o v o
n o v e l o
n o v o n o v e l h o
o f i l h o e m f o l h o s
n a j a u l a d o s j o e l h o s
i n f a n t e e m f o n t e
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
c e n t r o

Tanto no vídeo quanto no poema concreto acima, observa-se a exploração da forma circular em estruturas dinâmicas, que se pretendem isomórficas, ou seja, buscam analogias visuais equivalentes aos significados verbais veiculados. Em "Ovonovelo" (poema de 1957) assim como no clipe "C/Dentro", o que importa é a funcionalidade das relações gráfico-fonéticas geradas no espaço da página. No clipe "Fenix", a gestação associa-se a imagens míticas do renascimento, com a integração das cores e da organização cinética do espaço.

- "Campo"(n°. 15) & "Terra", de Décio Pignatari.

Diferentemente do que ocorre no poema abaixo, o texto verbal de Arnaldo é discursivo, jogando apenas com as polissemias: *campo/terra/campo de visão*. Desse modo, no *clip*, as imagens em movimento são meramente “ilustrativas”. Eis o poema concreto:

r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 r a t e r r a t e r
 a r a t e r r a t e r
 r a r a t e r r a t e
 r r a r a t e r r a t
 e r r a r a t e r r a
 t e r r a r a t e r r a
 (Décio Pignatari)

Quando se trata de poesia, nem sempre o meio é a mensagem! Na comparação entre o *clip* e o poema concreto, observa-se que o tema, cada vez mais atual, recebeu um tratamento mais radical no poema de Pignatari, na década de 50, ao explorar as inúmeras virtualidades de um único vocábulo *terra*, num texto labirinticamente denso.

- "Entre" (n°. 18) & "ver navios", de Haroldo de Campos:

vem navio
 vai navio
 vir navio
 ver navio
 ver não ver
 vir não vir
 vir não ver
 ver não vir
 ver navios

- O *clip* "Entre" realiza, talvez, um sonho concretista, uma vez que as letras, ao descobrirem na tela o movimento do virtual, aceleram a velocidade do *logos* ocidental. Desse modo, os limites da arbitrariedade do signo verbal (*símbolo*, para Peirce) são extrapolados para o universo imponderável dos ícones, em busca de uma *metacomunicação* poética mais sintética e direta, ao criar e corroborar estruturas-conteúdo de natureza estética.

- "Agora" (n°. 25) & "Velocidade ", de Ronaldo Azeredo:

VVVVVVVVVV
 VVVVVVVVVE

VVVVVVVV EL
VVVVVVVE LO
VVVVVVVE LOC
VVVVV ELOC I
VVVV ELOC I D
VV VELOC I DA
VVELO C I DAD
VELOC I DA DE

No poema impresso, verifica-se uma tentativa tipicamente concretista de presentificar tempo e movimento; enquanto, na passagem para o vídeo, identifica-se a expressão hipercodificada da impossibilidade de captar o instante. Isto porque, no clipoema de Antunes : “*Agora, já passou.*” A repetição enfática dos vocábulos iconiza a dificuldade da tentativa. Além da rapidez das imagens, o som das letras é explorado de modo original, ora hesitante, ora agônico, na tentativa de expressar um conteúdo fugidio.

4. Clipoemas

Na poesia contemporânea, pela sedução da tecnologia, os procedimentos institucionais são deslocados da sua função e potencializados ao infinito, na criação de signos intercambiantes entre o verbal e o icônico. Sabe-se que objetos, imagens ou conceitos, percebidos como artísticos, partilham qualidades que provocam emoções estéticas, renovando a percepção da arte como prática significante. Desse modo, os *clipoemas* do vídeo *Nome* instigam o espectador/leitor/fruidor a participar lucidamente do jogo instaurado na tela. Diante das coordenadas temporais e cinéticas, surge um dialogismo transformacional que se vale da tecnologia, em busca do poético. Temos pois, que, no momento em que a semiótica desafia a tecnologia ou dela se apropria, o poeta multimídia testa os próprios limites dos códigos expressivos, em busca das almejadas mudanças paradigmáticas.

Pelo exposto, destacamos 8 *clipoemas* (os de nº. 4 ,11 ,14, 17, 20 ,22 , 23 e 29) que poderiam ser considerados como exemplos da poesia multimídia propriamente dita. Obviamente são aqueles que radicalizam a exploração das novas ferramentas, configurando uma nova sintaxe da transformação visual e do dinamismo cromático.

- O *clipoema* nº.4 é "F(P)enis" - Só o meio eletrônico consegue expressar a mensagem deste poema, uma vez que som e movimento tornam-se também elementos significantes, interagindo com os demais códigos utilizados. Os recursos tecnológicos envolvidos conseguem dar o passo para níveis de significação almejados, porém impossíveis de serem atingidos por Cassiano Ricardo, por exemplo, no conhecido poema "Translação", de 1961. Nesse poema, tentando presentificar o movimento, com o mínimo de elementos verbais, o poeta joga com a troca de duas letras (*f / p*) e um único vocábulo (*esf(p)era*), na construção de um poema visual elíptico ascendente. O movimento sugerido alia-se ao título do poema para iconizar a órbita do planeta (*esfera*) e a própria imagem do tempo (*espera*). Outras imagens visuais ou sugeridas pela semantização dos elementos criam um rico jogo de significados, estabelecendo um exercício dinâmico da função poética da linguagem. Vejamos o poema de Cassiano Ricardo:



Efeito análogo, porém muito mais dinâmico e complexo, é conseguido no poema de Arnaldo, graças aos recursos utilizados. O jogo semântico e sonoro (*P/Fenis*) é enriquecido pelos efeitos especiais na tela, em preto e branco, além do som da respiração. Duas sugestões verbi-voco-visuais e cinéticas impõem-se à percepção do leitor: 1º. o movimento do ato sexual, o orgasmo e a distensão; 2º. as contrações do parto, o nascimento e a paz final. Os dois mo(vi)mentos finais remetem, significativamente, ao espaço cósmico. A presentificação do movimento, almejada por Cassiano Ricardo como efeito total final, é finalmente conseguida.

- O *clip* nº. 11 é "Soneto" – Trata-se de um poema metalingüístico que, ao expressar radicalmente a inviabilidade do soneto nos dias de hoje, toma por objeto a própria forma fixa em si. Os códigos poéticos e a linguagem verbal exigem a representação dos fatos segundo fórmulas ou de acordo com determinadas leis de combinação dos elementos. No *clipoema*, o uso desautomatizado dos signos provoca uma sensação de "estranheza" no leitor. O objeto representado na imagem poética (no caso, a forma fixa soneto) torna-se irreconhecível, porque a mensagem foi organizada ambigualmente em relação ao código; e, mais ainda, o próprio código verbal foi "saturado" no visual, no sonoro e no cinético, entre outros. Cria-se, desse modo, uma percepção do poema como objeto, o que aumenta a dificuldade e a duração da própria percepção. Nele, todas as imagens e todos os detalhes significam, assim como o não-uso intencional das cores. Até mesmo o tom grave da voz do poeta é significativo, realizando, com o seu ritmo que sugere a estrutura melódica de um soneto, um contraponto paradoxal aos *anti-versos* em movimento na tela.
- No *clip* de nº. 17 "E só", expressa-se a solidão do escritor, mostrando o poeta como prisioneiro (literalmente) das palavras, numa *performance* agônica, em um mundo sem

cores. Questiona-se, no limite, o papel da palavra escrita num mundo do saber enciclopédico eletrônico. O universo do poeta é a vertigem dos signos verbais, numa viagem em que som, sentido e fúria se interpenetram. O poeta, que se agita nesse turbilhão de signos em rotação, ora grita, ora se cala. A toda vez que o som é cortado abruptamente, de forma aleatória, o impacto almejado é conseguido.

Os *clipoemas* n.º. 14, 20 e 22, além de incorporarem indissolúvelmente os recursos eletrônicos à sua significação, apresentam um tema em comum: os elementos da natureza Ar, Luz e Água. Eles seriam complementados tematicamente pelo *clip* "Campo" (o de n.º. 15), embora este último seja um poema mais discursivo, em que o verbal é praticamente "ilustrado" pelos recursos dos outros códigos.

Os *clipoemas* de n.º. 23 e 29, "Armazém" e "Wherever", merecem considerações à parte.

- Em "Armazém", formas circulares, como dominantes dos movimentos dos signos verbais e pictóricos, impõem um fluxo de sensações e de estímulos originais. É um ensaio de possibilidades semânticas (*arma/ zen*) em que a ludicidade enfrenta desafios para alcançar efeitos inigualáveis na expressão dos paradoxos tematizados. Enquanto a voz áspera repete os dois sons (*arma e zen*) os versos do poema vão rodando em todos os sentidos e perspectivas, até mesmo pelo avesso, exigindo do leitor-espectador olhos e ouvidos atentos para : os *lugares* em que o *tempo passa o tempo todo*. O efeito é belíssimo.
- "Wherever" intensifica sobremaneira as potencialidades tecno-estéticas do meio digital, ao presentificar o diálogo do poeta com outro idioma, como já o fizeram Pignatari em "LIFE" ou Paulo Leminski em "Perhappiness". Dessas interfaces surgem imagens poéticas que escapam à percepção facilitada e que se nutrem do gosto da aventura pelo experimento. No *clipoema* analisado, o tom paródico remete a trilhas intertextuais marcantes na poesia moderna. O início _ "Once upon a time" _ e o final _ "and they lived together for ever and ever" _ servem de moldura para a história de amor entre as palavras que, antropomorfizadas, "percebem suas afinidades" e se unem na riqueza do "cerimonial" que a tecnologia possibilita.

Em todos esses *clips* temos um lance de imagens em movimento, em que a imaginação espacial alça as palavras para muito além da musicalidade e do ritmo. Percebemos que começa a configurar-se um novo tipo de poesia tecnológica, apontando aberturas para o não-dito e o jamais-feito, embora ansiosamente desejado, desde Mallarmé. As "palavras-dados", que foram lançadas no espaço em branco da página durante todo o percurso da visualidade na poesia do século XX, agora saltam para as telas.

Conclusão

Diante de uma proposta poética inovadora como a da *poesia multimídia*, do mesmo modo que diante de um poema visual, impõe-se a desautomatização da leitura logocêntrica, numa extrapolação das análises tradicionais. Como os *clipoemas* criam um jogo dialético entre as possibilidades significativas, que exige do leitor respostas originais, o receptor do texto é levado a "ensaiar" as formas significantes, numa tentativa de recuperação das instâncias codificadoras do ato criativo. Ao testar a inserção de diferentes sentidos possíveis, o leitor-fruidor, graças a códigos de enriquecimento, estará explorando

inventivamente cada *clipoema*, como um supersigno intercambiante entre o verbal e o icônico.

Cumpra lembrar que a representação imagética icônica, que acontece num meio espacial, pode associar-se à representação profunda, estruturada simbolicamente. Segundo a Psicologia (Paivio, citado por SANTAELLA, 1986), embora existam enquanto dois sistemas mentais separados, as informações verbais e visuais são processadas paralelamente no ato cognitivo, ou seja, duplamente codificadas.

Lembrando Umberto Eco que, em seu *Tratado Geral de Semiótica* (1976), retoma o formalista Chklovski para explicar o processo de singularização do objeto estético, poderíamos dizer que o efeito de estranhamento parece elevar-se ao quadrado no poema visual. Considerando a força expressiva dos elementos sógnicos postos em jogo, o que dizer dos *poemas multimídia*? O efeito de estranhamento estaria elevado ao cubo?

Eco explica, também, que ler um texto estético é trabalhar todas as modalidades de inferências:

- Fazer induções _ ou seja, inferir regras gerais de casos isolados.
- Fazer deduções _ ou seja, verificar se as hipóteses se confirmam ou determinam níveis subseqüentes.
- Fazer abduções _ ou seja, pôr à prova novos códigos, através de hipóteses interpretativas.

Temos pois, que o raciocínio abduativo, situado pelo pragmatismo peirceano entre a indução e a dedução, permite um novo procedimento inferencial, no espaço sógnico da interpretação da poesia multimídia.

Diante da conjunção de signos oferecidos à seleção criativa, todos os níveis de informação presentes num *clipoema*, visto como totalidade operante, tornam-se relevantes: desde o nível dos suportes físicos às relações sintagmáticas e paradigmáticas; do nível dos significados denotados e conotados até o nível dos sintagmas hipercodificados. Assim, no *poema multimídia*, mais ainda que no poema visual impresso, as conotações não se prendem ao verbal, mas decorrem, fundamentalmente, dos processos de transcodificação a que o leitor deve estar criativamente atento.

Pelo exposto, vê-se que, diante da poesia multimídia é preciso romper a leitura horizontal, de modo muito mais radical, uma vez que, em decorrência da simultaneidade de informações que a produção poética nesses novos suportes suscita, surge uma nova temporalidade de leitura. Sem ponto de entrada, tal leitura terá caráter intersemiótico, ou seja, levará em conta as particularidades expressivas de cada elemento, no turbilhão de signos que se apresentam na tela.

Como se trata de uma leitura em processo dinâmico, que transita do icônico para o verbal e vice-versa, procurar-se-á a homologação das equivalências e inferências significativas apreendidas, em todos os níveis das diferentes linguagens utilizadas nos *clipoemas*. Diante das novas práticas significantes, não há lugar para preconceitos nem apriorismos metodológicos. Impõe-se um trabalho interpretativo peculiar, para o qual o leitor precisará desenvolver uma " leitura/ visão/fruição" que seja multissensível.

Nota .

Falar ou escrever sobre poesia multimídia é extremamente redutor. O formato discursivo e um certo tom didático deste trabalho decorrem do meio a ser veiculado: a apresentação escrita. Naturalmente, no momento da *Comunicação*, estarei apresentando e comentando simultaneamente trechos dos *clipoemas* selecionados. Niterói /junho de 2.000.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo et alii. *Nome*. Fita de Vídeo. São Paulo, 1993.
_____. *Nome*. CD. São Paulo: Ariola Discos, 1993.
- CAMPOS, Augusto de et alii. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo : Duas Cidades, 1975.
- DOMINGUES , Diana. *A arte no século XXI - a humanização das tecnologias* . São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MACHADO, ARLINDO. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- RICARDO, Cassiano. *Jeremias sem-chorar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974S
- SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, W. *A imagem. Cognição, Semiótica, Mídia* . São Paulo: Iluminuras, 1997.