

VÍDEO-ARTE: ENTRE O ATUAL E O VIRTUAL

Renata Alencar¹

RESUMO:

O que as videografias contemporâneas têm em comum com o cinema da imagem-tempo de Deleuze? Este texto busca refletir acerca do estatuto da imagem na produção de sentido das videografias artísticas, através das contribuições teóricas extraídas do corpo filosófico desenvolvido por Deleuze para o cinema. Sob essa perspectiva, tanto o cinema da imagem tempo quanto a arte do vídeo perseguem para a imagem não a condição de enunciado, mas de algo que é enunciável em si.

Palavras-chave: Vídeo-arte – cinema – *imagem tempo*

ABSTRACT:

What contemporaneous videograficis has in common with Deleuze's image-time cinema? This article tries to reflect about the image statute in the production of meaning in the artistic videografics from Deleuze's theories for cinema. From this perspective, both image-time cinema and video art has for image not only the expression condition but something that could express by itself.

Keywords: video art, cinema, image-time

INTRODUÇÃO

O que as videografias contemporâneas têm em comum com o cinema da imagem-tempo de Deleuze? Este artigo não pretende discutir os distanciamentos e confluências entre linguagens cinematográfica e videográfica. Entendemos que esta discussão já se encontra devidamente esgotada e relativizada. Interessa-nos verificar em que medida as postulações do filósofo Gilles Deleuze acerca de uma semiótica do cinema permite-nos iluminar a compreensão dos processos de produção de sentido acionados em manifestações artísticas essencialmente contemporâneas, caso da video-arte.

Este texto apresenta uma reflexão conceitual fundada na análise de três obras videográficas: *Hypnosis* (2001), *Sopro* (2000) e *Between – inventário de pequenas mortes* (1999). As obras são de autoria do artista mineiro Cao Guimarães, realizador que transita em vários territórios tais como fotografia, vídeo-arte, documentário, artes plásticas e cinema. Essa multiplicidade de espaços da arte que é acionada em seus trabalhos, é uma constante nas manifestações artísticas ditas contemporâneas. Apesar de singulares, tais obras têm em comum a formação de imagens que transcendem a visualidade do enquadramento. Elas nos permitem percorrer outras zonas de sentido, produzindo interpretantes mais livres e descompromissados.

O CINEMA DA IMAGEM TEMPO

Deleuze desenvolveu um primoroso estudo do cinema e, sobretudo, das imagens. Para tal, lançou mão de estudos anteriores realizados por outros autores, “adotou” elementos da semiótica em geral e da semiótica peirceana em particular, releu Bergson e assim foi tecendo uma malha filosófica na qual tantas influências se encontram regidas por um olhar estritamente *deleuzeano*. Assim, as diversas heranças teóricas presentes na obra de Deleuze não correspondem a laços de dependência teórica, muito pelo contrário, o autor absorve e transforma certas teorias em condutas totalmente independentes.

Se a semiótica nos oferece a possibilidade de organizar logicamente a articulação dos signos, viabilizando análises nas diversas manifestações sígnicas particulares, Deleuze (1990) pontua a falha da semiologia no tratamento das imagens. Para o autor, a semiologia empregou, ao longo dos anos, uma certa lógica da linguagem em seu sentido estrutural lingüístico para tratar de algo pertencente à natureza completamente diversa: a imagem. “*A semiologia do cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos*” (Deleuze, 1990: 38).

Em termos semióticos, o mundo é compreendido como uma multiplicidade sensível de fenômenos, incapaz de ser apreendido em sua totalidade. O que apreendemos do mundo real são representações através das quais adquirimos conhecimento. Entre a diversidade potencial e a representação, instalam-se, segundo Peirce (1974), três aspectos inerentes à apreensão dos

¹ Mestranda em Comunicação Social (linha de pesquisa: Comunicação e Linguagem) pela UFMG, instituição na qual dá continuidade aos estudos sobre as experiências do vídeo nas mídias digitais interativas.

fenômenos. Aspectos estes baseados na experiência: primeiridade, secundidade e terceiridade. No entanto, o fenômeno, ao se apresentar como representação implica em mediação, logo, exige uma certa temporalização. E é, nesse aspecto que a semiologia, segundo Deleuze, deixa lacunas à compreensão da imagem.

Para o autor, a questão central que envolve o cinema não se concentra na existência de seqüências narrativas e sim, na aparição do tempo na imagem. Este aspecto é sentenciador da coerência em aplicar os pressupostos deleuzeanos aos estudos acerca da arte do vídeo. Qualquer proposta conceitual que se erguesse com base na sequencialidade narrativa não se validaria para o universo videográfico uma vez que este tem como característica implodir qualquer linearidade narrativa.

O ponto de partida para se compreender a lógica deleuzeana para a observação analítica das imagens está em compreendê-las como ambivalentes possuindo uma face voltada para o sensível, abstrato, e outra voltada para o objetivo, referencial. Esta seria a duplicidade constitutiva da imagem o que substitui a noção de imagem como processo de produção de semelhança ou analogia. Assim, a noção de representação deve se deslocar daquele lugar da reflexão, do duplo, para um lugar da apresentação, ou melhor, apresentação.

Deleuze (1990) toma dois eixos para o entendimento da “representação”: a representação como duplo e a representação em seu aspecto triádico, extraído da semiótica de Peirce. Segundo Deleuze, a semiótica peirceana nos permite retirar a imagem do fundo metafísico que a trata como repetição, como duplo, especular. Em linhas gerais, para Peirce, primeiridade é a categoria dos possíveis, das qualidades puras, da talidade, do imediato, daquilo “*que é tal como é, absolutamente sem relação com nenhuma outra coisa*” (Peirce, 1974:24). A secundidade refere-se à efetividade, à atualização. A terceiridade, por sua vez, é aquilo que se interpõe entre aquilo que é possível e a realização concreta, é o lugar do pensamento e da inteligência. No entanto, tais categorias fenomenológicas encontram-se engendradas, mesmo nas apreensões mais qualitativas do mundo real, como exemplifica Peirce: “*O sonho basicamente não pertence à terceiridade, pelo contrário, é completamente irresponsável; o objeto da experiência como realidade é um segundo. Mas o desejo que busca ligar um ao outro é terceiro, ou médium*” (Peirce, 1974: 100). Deleuze (1990) lança sobre o estatuto da imagem a *zeroidade* o que corresponderia à primeiridade genuína de Peirce.

Para Deleuze (1990), a questão portanto, não é procurar a realidade na imagem e sim a realidade da imagem. A realidade da imagem, por sua vez, é marcada pela mutabilidade e pelo dinamismo. Em outras palavras, na ótica *deleuzeana*, a função da imagem é criar um mundo dentro do mundo e não um duplo do mundo real.

Deleuze (1990) recorre freqüentemente às idéias do francês Bergson para quem a imagem pertence a dois domínios, ou melhor, coloca-se entre o domínio da coisa, da matéria, e o domínio da representação, este último da ordem da consciência. Bergson inverte a lógica em relação aos estudos de outros pesquisadores, postulando que existem imagens que são e que não são percebidas. Para se perceber as imagens exteriores, é preciso a existência de um corpo que serve como anteparo, um obstáculo aos fluxos das imagens. Assim, imagens não são frutos da contemplação, da imaginação, mas da nossa capacidade de agir sobre elas. Assim, em uma face, recebe-se movimento, em outra, dá-lhe movimento. Entre essas duas instâncias está a percepção.

Aproximando tais afirmativas bergsonianas e a semiótica de Peirce, podemos dizer que existem tipos de signos que nos conduzem diretamente a um interpretante específico. Outros signos – caso dos signos estéticos e dos signos hipoiconicos – nos impõem a necessidade de agir, demandam um esforço associativo. Decerto que tal compreensão passa por algo de imediato (a experiência estética); no entanto, trata-se de algo que não nos é `mastigado`. Temos que completar efetivamente o sentido. Ele (o sentido) não nos é imposto, apenas sugerido. Diante dessas imagens especiais, não há lugar para passividade.

A confluência do pensamento de Deleuze e Bergson está, principalmente, em destituir da imagem a centralidade da matéria, daquilo que é visível. O que Deleuze trata é da existência de tipos de imagem diante das quais a nossa ação é um reflexo automático (caso dos clichês citado por Bergson) e outras imagens diante das quais necessita-se de um retardamento temporal entre o receber e o agir para que haja a percepção. E nesse aspecto, recorreremos à memória, pois é ela que nos permite apreender os tempos que nos formam.

Tanto Bergson quanto Deleuze pontuam críticas que as correntes idealista e realista dão ao tratamento da imagem: ambas têm que passar pela representação no sentido de duplo para atingir o real. Para os autores, perceber é agir e reagir com as outras imagens do mundo. O intervalo entre a ação e reação corresponde ao tempo de ser afetado pelas imagens, é onde se

dá a criação da novidade. As teorias que se prendem muito à narratividade não conseguem escapar e ir além daquilo que se encontra visivelmente comportado na imagem. Sob esse prisma, o que Deleuze e Bergson pontuam é a capacidade que algumas imagens têm de acessar um tempo da memória, devolvendo no mundo ações que não são ações habituais. Tais espécies de imagens possuem um poder de virtualização no sentido de que se constituem como um real cuja face volta-se para um fundo memorial onde as imagens se relacionam de forma mais livre. Assim, o que interessa é o que se passa entre as imagens; é o que vai produzir significações que extrapolam o que nelas contém indicialmente.

Olhando para essas espécies de imagens, Deleuze distingue dois tipos de cinema: o da *imagem-movimento* e o cinema da *imagem-tempo*. Guimarães (1997) nos fala dos dois tipos de cinema evidenciados pelo filósofo:

... o da imagem-movimento (que podemos aproximar, até certo modo, do cinema clássico) e aquele outro da imagem-tempo (aproximado do cinema moderno). Enquanto o primeiro produz signos (espécies particulares de imagens) que re-presentam a imagem-movimento, de tal forma que o tempo seja alcançado de modo indireto, o segundo já não supõe mais uma imagem-movimento re-presentada, pois os signos que o constituem (suas imagens particulares) abrem-se diretamente para o tempo, apresentando-o ao invés de representá-lo. (Guimarães, 1997: 107)

O cinema da imagem-movimento define-se, segundo Deleuze, por dois processos: exprime um todo que muda e comporta intervalos (comporta objetos entre os quais ela passa). Três tipos de imagens se deduzem da *imagem-movimento* como matéria, se nos referirmos ao intervalo de movimento: *imagem afecção*, *imagem ação* e *imagem relação*. Nos domínios fenomenológicos extraídos por Peirce da análise da experiência, a *imagem afecção* refere-se àquela que ocupa o intervalo e corresponde à primeiridade, a *imagem ação* a qual executa o movimento na outra face, reagindo, corresponde à secundidade, a *imagem relação* que, por sua vez, reconstitui o conjunto do movimento com todos os aspectos do intervalo, é correlata à terceiridade. No entanto, Deleuze fala de um outro tipo de imagem, a *imagem percepção*, aquela que recebe o movimento em uma face e se prolonga por si mesma nos outros tipos, citados acima. Essa *imagem-percepção* seria correspondente a *zeroidade*, anterior aquilo que se constitui como primeiro, equivalente portanto, à talidade pura, primeiridade genuína de

Peirce. Em Peirce, poderíamos dizer que a *imagem afecção* é um prolongamento degenerado da *imagem-percepção*.

A percepção deve ser pensada em termos de movimento (no espaço e no tempo que o corpo tem para reagir à ação de um objeto sobre ele). Deleuze (1990) retoma o 2º capítulo de ‘Matéria e memória’ de Bergson para pensar a *imagem lembrança* e suas diferenças da *imagem percepção*. A percepção do objeto sempre se prolonga imediatamente em movimento - ação reflexa. Na *imagem percepção*, o sujeito viria a ‘cobrir’ o objeto de forma rápida. No entanto, a *imagem percepção* conhece pouco de seu objeto porque aciona um círculo da memória mais restrito, predominantemente da ordem da ação. A *imagem lembrança*, por sua vez, expande o corpo da memória, em uma espécie de reconstituição do objeto percebido.

O VIRTUAL E O ATUAL EM *HYPNOSIS*

As *imagens lembrança* atualizam-se no presente. A todo o momento, o passado vem alimentar esse presente fazendo com que a *imagem lembrança* seja fruto da atividade do espírito que permite re-apresentar. Ainda não chegamos a uma imagem-tempo genuína. Estamos apenas em uma fase que nos permite atingir camadas mais profundas da realidade. Esse espaço da memória é explicado em um duplo circuito entre imagem atual e imagem virtual. Circuito, este, que pode ser ampliado. A imagem atual diz respeito ao presente real e objetivo. A imagem virtual, por sua vez, se remete ao passado, ao mundo imaginário, onírico e subjetivo. Aquilo que estou vendo está sendo alimentado por outras tantas imagens (do passado) que me antecedem. Dessa forma, o atual suscita o virtual continuamente. No entanto, não se trata de um deslocamento do presente em direção ao passado pois é este que vem até nós. A imagem virtual do passado se atualiza em uma imagem virtual mais ou menos estendida.

Em *Hypnosis*, a tela do vídeo abriga composições luminosas, inicialmente, identificadas como brinquedos de um parque de diversões. Nesse momento, estamos diante de um circuito mais distendido entre imagem atual e imagem virtual. Aos poucos, o brinquedo de parque girando deixa de ser brinquedo. Como se a indicialidade da imagem fosse se esvaindo, nos chamando para um tempo de movimento pendular. O valor simbólico da palavra que nomeia a obra nos direciona a uma espécie de interpretante. No entanto, o catalisador da produção de sentido dessa obra está na tradução audiovisual específica, capaz de sugerir o transe da hipnose. A incandescência das cores, antes decifráveis, passa a se formar e transformar em composições

caleidoscópios. Imagens e sons, juntos, nos remetem à hipnose como processo que adentra a dimensão temporal daquelas imagens que passam de uma condição em que o intervalo entre imagem atual e imagem virtual está mais distendido, para um estado mais contraído. O virtual que se atualiza, comprimindo o passado no presente, é que envolve a experiência de quem compartilha dessa obra. Esse olhar que, então, passa a atravessar a imagem, visualizando o que nela está sem contudo ser mostrado, permite-nos uma relação possível com a formação gradual de cristais de tempo. Pois, quando o virtual se atualiza, algo se cristaliza formando as *imagens cristal*.

O SOPRO E A IMAGEM CRISTAL

“O cristal revela uma imagem tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. Ele não abstrai o tempo, faz melhor, reverte sua subordinação em relação ao movimento. (...) 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 são complexas e valem para o conjunto do tempo” (Deleuze, 1990: 121).

Para Deleuze, a verdadeira *imagem tempo* vai suscitar uma indiscernibilidade entre imagem atual e imagem virtual fazendo o presente contemporâneo do passado que conserva. Para que surja a *imagem tempo*, é preciso que algo aconteça ao sistema sensorio-motor, é preciso que algo o destitua do domínio da ação e da reação imediata. As *imagens tempo* são desespacializadas, emancipadas do movimento. Elas atentam que, no movimento, há alguma coisa que deve não ser ‘medida’ pelo espaço, mas pelo tempo. Aqui, notamos a presença de um movimento aberrante, o tempo não é apreendido de forma indireta, mas apresenta-se em si mesmo.

Em *Sopro*, um corpo translúcido ‘lentifica’ a paisagem. Apresenta-se, primeiro, como uma lente, colada ao olho da câmera. Depois se solta, percorrendo, “à beira” de explodir, um tempo que é seu. Nessa obra, o tempo não nos chega de soslaio. Vem direto a nós, pela simples persistência da bolha em existir. Ora se aproxima, ora se afasta no desenho do enquadramento. A noção de plano seqüência se sustenta, mesmo pelas fusões que dão espaço à sugestão de que um corpo translúcido está em movimento autogerativo. Imagens plásticas

nos convidam a fotografar o silêncio (como nos diz Manoel de Barros). Talvez seja isso: um quase-silêncio que nos toma de assalto. O tempo suspenso da efêmera existência da bolha – corpo do sopro. Imagem que guarda a memória de um passado pelo simples ato da existência desse corpo. Seu existir como tempo presente roçando as bordas de um futuro potencial e que, no entanto, não se concretiza visualmente – o vídeo acaba e a bolha não explode, não deixa de ser. Passado e presente se colam. A bolha sendo presente que já foi. O passado sendo. E assim como no início, vemos um mundo através da bolha-lente. E se observamos bem o que ela nos revela, veremos imagens que a atravessam.

Essas imagens estão permeadas de durações psicológicas mais amplas, onde se vê o tempo como potência que pode abrir o sujeito, distinto de seu aspecto cronológico. Para Deleuze, o cinema não apenas produz uma imagem, mas cerca esta imagem de mundos. Estendendo tal afirmação ao universo do vídeo, encontramos esses mundos no cristal.

INVENTÁRIO DE PEQUENAS MORTES E OS LENÇÓIS DO PASSADO

Em *Between – inventario de pequenas mortes*, um texto inicial nos remete ao “entre” de Bellour (1999)². Inevitável relação com os intervalos de Deleuze. Noite de chuva emoldurada por sons de violinos que deixam surgir alguns corpos estranhos, ruídos. Novamente, a captura da qualidade: dessa vez, não do silêncio, mas do vento. Quase-delírios entremeados a quase-imagens. Decerto que são imagens, mas estas são pueris se comparadas à função especular atribuída às representações. São lembranças que se processam como tempo presente. O ar entrando ofegante – estímulo sonoro que nos traz a presença feminina (talvez a pequena morte do sexo). A obra é um olhar-recebido. Ao solo de piano, dissolvem-se partículas, poeiras, que aos poucos se esvaem para depois retornarem com mais vigor. E as mãos lançam a flor de algodão. Imagem percorre a queda lenta, orquestrada – trajetória da pequena morte. A voz lírica que adentra e corta as imagens nos conduzem a outras mortes: das águas que se quebram em ondas, do fogo que se revira em cinzas.

A busca de signos na memória para a constituição do presente percorre o que Deleuze denominou *lençóis do passado*, instância que funda uma espécie de imagem-tempo. A memória atravessa a sucessividade dos estados da lembrança, passando pelo mundo

² Segundo Bellour, o *entre* constitui-se como o local de trânsito, de passagem das imagens. Trata-se das zonas de sentidos, espaços nos quais as contaminações, intenções e influências se tornam sensíveis.

alucinatório, percorrendo o mundo onírico até atingir o nível da lembrança pura, imagem puramente virtual. Deleuze, retomando o esquema do cone invertido de Bergson, discorre sobre o funcionamento e a formação dos *lençóis do passado*, merecedor de extensa citação:

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a ‘lembrança pura’ que vai se atualizar em uma ‘imagem-lembrança’. E esta não teria sinal algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe (...). Desse ponto de vista, o próprio presente não existe a não ser como um passado infinitamente contraído que se constitui na ponta extrema do já-aí. O presente não passaria sem essa condição. Não passaria se não fosse o grau mais contraído do passado. Com efeito, é digno de nota que o sucessivo não seja o passado, mas o presente que passa. O passado, ao contrário, se manifesta como a co-existência de círculos mais ou menos dilatados, mais ou menos contraídos, cada um dos quais contém tudo ao mesmo tempo, e sendo o presente o limite extremo (o menor circuito que contém todo o passado). Entre o passado como pré-existência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus ‘tons’, ‘aspectos’, ‘singularidades’, ‘pontos brilhantes’, ‘dominantes’. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo” (Deleuze, 1990: 121).

O TERRITÓRIO SENSÍVEL DAS VIDEOGRAFIAS

A arte do vídeo é marcada pela confluência de gêneros e linguagens. Decerto que suas divisas com outras manifestações artísticas audiovisuais encontram-se, na cultura digital especialmente, bastante tênues. Algumas obras dificultam a identificação da linguagem de origem uma vez que as videografias artísticas não se determinam por suportes técnicos de registro³. O cinema, igualmente, expandiu-se para o terreno das tecnologias digitais e se libertou da hegemonia da película – materialidade que assegurava até então a condição de cinematografia. Em esferas de hibridação mais complexificadas, notamos algumas obras oriundas das tecnologias digitais interativas que dão origem a novos gêneros no cenário do audiovisual contemporâneo (exemplo disso, são as netartes). No entanto, tal heterogeneidade

³ Cf. Azzi, 1995.

não tira a legitimidade de estudos que reivindiquem os espaços de cada uma dessas linguagens. Antes de se identificarem pelos procedimentos técnicos, as linguagens identificam-se, sobretudo, por lógicas internas que lhe são próprias.

A escolha dessas três obras justifica-se pelo fato de colocarem cinema e vídeo em uma relação bastante íntima. As três tiveram suas imagens capturadas em película e foram finalizadas em plataformas de edição digital. No entanto, a lógica que nelas opera é a lógica videográfica. Cao Guimarães, em encontro de autores no 14º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, realizado em setembro de 2003, no Sesc Pompéia em São Paulo, fez uma observação acerca da diferença entre imagem eletrônica e imagem cinematográfica. Segundo Guimarães, a imagem do cinema na esfera da produção trabalha, sobretudo, o sentido da visão. O vídeo, por sua vez, estimula um outro sentido além da visão, a tatilidade. A função tátil da imagem videográfica não deve ser compreendida em sentido literal. O que define tal característica pontuada por Guimarães é a maleabilidade que o vídeo proporciona para as imagens, a plasticidade trabalhada de forma privilegiada, a porosidade de sua materialidade e a proposta de uma outra forma de agenciamento fruidor-obra.

Assim como o cinema da imagem-tempo abordado por Deleuze, a imagem do vídeo nos apresenta algo ao invés de buscar representações. O “tesouro de sentidos” que é capaz de acionar advém não de uma narratividade imposta ou de signos visualmente distribuídos no decorrer da obra. A construção de significação se dá por meio da descontinuidade inerente ao vídeo, do poder que essas imagens têm de nos levar a trabalhar com os vastos circuitos da memória que nos permitem enxergar algo que não se encontra inicialmente registrado pela câmera. Trata-se de uma articulação interna, potencializada pela montagem, que impregna a obra de intervalos que em vídeo chamamos, *a la* Bellour, de “entre”, matriz sugestiva da imagem eletrônica.

Através deste texto, buscou-se refletir acerca do estatuto da imagem na produção de sentido das videografias artísticas, através das contribuições teóricas extraídas do corpo filosófico desenvolvido por Deleuze para o cinema. Sob essa perspectiva, tanto o cinema da imagem tempo quanto a arte do vídeo perseguem para a imagem não a condição de enunciado, mas de algo que é enunciável em si.

Se o cinema da imagem-tempo de Deleuze nos mostra uma imagem que resiste à pura materialidade do mundo visível, o vídeo complexifica ainda mais essa idéia. A linguagem do vídeo vem para desmaterializar, eliminar qualquer densidade matérica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALZAMORA, Geane. ***Crítica de Arte na Imprensa: uma abordagem peirceana da questão das artes plásticas***. 145 f. (Dissertação Mestrado em Comunicação e Semiótica) PUC-SP, São Paulo, 1996.

AZZI, Francesca. ***Vídeo-Arte e Experimentalismo***. 110 f. (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica) PUC-SP, São Paulo: 1995.

BELLOUR, Raymond. ***A Dupla Hélice***. In ***Imagem Máquina***, org: André Parente. São Paulo: Editora 34, 1993.

BRASIL, André. ***Realidade em trânsito: as tecnologias digitais e as possibilidades do documentário contemporâneo***. Texto inédito, Belo Horizonte, 2001. (artigo não publicado. Apresentado em palestra no Itaú Cultural/ Realização Itaú Cultural / PUC Minas)

DELEUZE, Gilles. ***Cinema II: a imagem-tempo***. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MELLO, Christine. ***Desvio & Norma: experiências do vídeo na cultura digital***. Artigo apresentado no Seminário ***Poéticas Digitais e o Corpo Biocibernético***. Promoção: PUC SP, COS, Cimid. 25 de novembro de 2002.

PARENTE, André. ***O virtual e o hipertextual***. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PEIRCE, C. S. ***Escritos Coligidos***. Trad. Armando Mora D'Oliveira e Sergio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os pensadores).

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. ***Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais***. São Paulo: Hucitec, 1998.