

Casa, letra, corpo, voz: vídeo-escrituras domésticas

André Brasil *

Índice

1 Casa, letra, corpo, voz: vídeo-escrituras domésticas	1
2 Escrituras eletrônicas	3
3 A voz	6
4 Vídeos sobre interiores	6
5 Domus	8
6 Referências Bibliográficas	8

Resumo: Ainda é possível buscar refúgio nas imagens? Podemos pedir algo às imagens eletrônicas e digitais? Elas podem nos fazer fabular e, através da fabulação, deixar emergir traços de uma subjetividade singular, irreduzível, próxima ao incomunicável? O texto pretende mapear e analisar obras videográficas contemporâneas, que nos permitam vislumbrar uma “poética da domus”, caseira, precária, lacunar: o espaço da casa como tema, cenário e local de produção. A letra, o corpo, a voz: matérias-primas de imagens que tocam a memória e aquilo que nela há de inaudito e invisível.

Palavras-chave: Vídeo-escritura, poética da *domus*, memória.

*Mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea (UFMG), Professor da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas Gerais.

1 Casa, letra, corpo, voz: vídeo-escrituras domésticas

Coração Rebelde (1999). Leonardo enrola e desenrola obsessivamente seu cabelo. O texto diz: “estou inabitável”, enquanto, ao fundo, uma música ironiza: “eu sou rebelde por que o mundo quis assim...” A imagem repetitiva, residual, como em vários outros vídeos caseiros de Carlos Magno, mostra alguém sem lugar, tomado por um inexplicável e irremediável mal-estar.

Mal-estar que, se concordamos com Guattari, deriva de um “nomadismo generalizado” a que se submete a subjetividade contemporânea. Ao mesmo tempo em que podemos tudo ver e conhecer, nos sentimos “inabitados”, sem abrigo, frente a paisagens tão familiares mas tão alheias.

No seio de espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. Os turistas, por exemplo, fazem viagens quase imóveis, sendo depositados nos mesmos tipos de cabine de avião, de pullman, de quartos de hotel e vendo desfilarem diante dos olhos paisagens que já encontraram cem vezes em suas telas de televisão, ou em prospectos turísticos. (Guattari, 1992, p. 169)

O vídeo de Carlos Magno - assim como outras obras do autor - explicita o incômodo: quando nos tornamos nômades de um nomadismo sem qualidade, como regressar? Quando a casa é menos morada e mais passagem – espaço de fluxos de informações e imagens – para onde retornar? O quarto, o corpo, a letra, os segredos mais inconfessáveis, a subjetividade mais irreduzível: as imagens ainda são capazes de nos oferecer algum abrigo?

A história das imagens técnicas pode ser também a da industrialização e posterior automatização de um universo (ou de um ramo econômico, para sermos ainda mais caricaturais): o do espírito (percepção, pensamento, desejo).

O desenvolvimento tecnológico e midiático, a partir do fim da Segunda Guerra e com maior intensidade nas últimas décadas, caminhou no sentido de alimentar uma indústria, lucidamente chamada por Adorno e Horkheimer de *indústria cultural*: esta que produz bens simbólicos, principalmente, aqueles próprios do entretenimento, e se baseia, assim como a indústria de bens materiais, em produtos padronizados distribuídos massivamente. Indústria de massa, que opera a partir de altos investimentos tecnológicos, com equipes grandes e processos de produção complexos, apesar de seriais.

Uma indústria que cresceu assustadoramente nas últimas décadas e, a despeito das transações bilionárias que envolve, contribuiu para mudanças mais profundas que simplesmente econômicas, alimentada por um capital que é simbólico: consolida-se, desde o seu desenvolvimento, uma sociedade com centralidade cada vez maior nas mídias audiovisuais (eletrônicas e digitais). Tendo como matéria-prima as imagens, o modelo cine-

matográfico hegemônico, derivado das narrativas burguesas dos séculos XVIII e XIX, passa ser seu principal escoadouro.

O cinema, em extensão ao que acontece à sociedade urbana e industrial de maneira mais ampla, opera uma separação radical entre *casa* e *indústria*. A primeira, local do convívio em presença e em proximidade, espaço para corpo, a etnia, a religião. Domínio da *domus*: “Tempo comum, senso comum, lugar comum.” (Lyotard, 1989, p.191) A segunda, local do trabalho, da produção, que se prolonga no apelo ao consumo e no próprio ato de consumir: como o quer Robert Kurz (2002), local da *expropriação do tempo*, este que se torna cada vez mais abstrato, funcionalizado, medido, controlado e que invade a *domus* quando se torna tempo de consumo ou, seu oposto, tempo de escassez.

A *domus* era simples demais, deixava demasiados restos que não conseguia domar. A grande máquina tecnocientífica não precisa dos nossos corpos terrestres, das paixões, das escritas, guardadas outrora na *domus*. (Lyotard, 1989, p. 198)

A TV. Mais ágeis, instantâneas, permeáveis, expansivas, as imagens eletrônicas televisivas vão, pouco a pouco, configurando, em aliança com o cinema hegemônico, um meio ambiente condicionante de nossas percepções, sensações e cognições. Invasiva em sua ubiquidade, a TV colore a casa de um tom azul (no fim das contas, bastante melancólico). Indústria e consumo, via TV, fazem da casa um prolongamento dos *shopping centers*. Por trás dessa inegável “colonização do espírito”, um modelo também in-

dustrial, monopolístico, que atualmente, sustenta uma “cultura internacional-popular” ou um “folclore-mundo”, como querem Renato Ortiz e Canclini (citados por Bentes, 1997).

A crítica que derivou desse processo é conhecida e, de Debord a Baudrillard, desenvolve-se um novo *iconoclasmo*, como provoca Arlindo Machado (2001), não sem razão. Mas há algo de inquestionável nessa crítica: um “realismo” perverso instalou-se como um câncer, tornando as imagens “dúplios do mundo”, incapazes de nos oferecer algo além de um mercado e uma publicidade onipresentes. “Agora os objetos me percebem”, como observa antes Paul Klee, retomado por Virilio (1993, p. 127). Ou, em uma paráfrase mais atual: agora as imagens nos observam.

Imagens que reproduzem o mundo de forma especular e espetacular e que, por isso mesmo, perdem sua potência fabuladora. As paredes da casa, outrora morada do homem (que pensa, sente, lembra, reza, cria e fabula), tornam-se agora espelhos onde se reflete o mundo, nem mais nem menos. Se lá fora, out-doors, painéis eletrônicos, telas de cinema nos incitam ao consumo, assim o fazem TV e Internet.

Instantânea e ubíqua, a imagem não deixa espaço para a memória e aquilo que nela difere mais do que se assemelha. Sem a dose de esquecimento necessária, fabulação e utopia (imagens de um outro lugar, radicalmente distinto e distante) tornam-se impossíveis. Também a subjetividade, colada aos monitores, torna-se nômade mas, ao mesmo tempo, incapaz de experienciar e de perceber nuances entre as paisagens urbanas, textuais e digitais por onde viaja.

O problema com o qual nos

defrontamos atualmente é que, à custa da acumulação e da circulação incontrolável e instantânea das imagens (que leva à sua morte precoce, seu desgaste imediato, sua existência sem duração), atingimos rapidamente a saturação, a inércia, a entropia de sentido. Saturado o esquecimento, diminuída sua potência, a memória reduz-se a uma má repetição, incapaz de gerar diferença. (Guimarães, 1997, p. 16)

Antes de sublinhar a catástrofe – a disseminação quase virótica das imagens e a fabricação de uma memória que mais copia do que cria – nos perguntamos: ainda é possível buscar refúgio nas imagens? Podemos pedir algo às imagens eletrônicas e digitais? Elas ainda podem nos fazer fabular e, através da fabulação, deixar emergir traços de uma subjetividade singular, irreduzível, próxima ao incomunicável?

2 Escrituras eletrônicas

A necessidade de agilidade e redução dos custos de produção e distribuição próprias da indústria do entretenimento aliou-se ao avanço das tecnologias eletrônicas e digitais, estas que operam um processo de compactação e barateamento dos equipamentos nunca vistos. A tendência, do manuscrito às imagens eletrônicas, foi a de uma desmaterialização cada vez maior do suporte e de um conseqüente aumento na capacidade de reprodução e circulação das imagens.

Será no interior dessa indústria da imagem e da informação que se produziram as brechas e rachaduras através das quais memória e subjetividade podem minar. O

avanço tecnológico favorece (não determinando, porém) uma produção doméstica, que nem sempre ambiciona os grandes públicos, uma espécie de cinema menor, se fizermos referência a uma literatura menor, como a caracterizam Deleuze e Guattari (1975). Se o cinema hollywoodiano e a TV ditam o modo hegemônico de produção de imagens, o vídeo caseiro ou comunitário “tensionaria” esse modelo, levando-o a seus limites expressivos, ou para além deles. “Lentamente, progressivamente, levar a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe.” (Deleuze e Guattari, 1975, p. 40)

No entanto, se a tecnologia favorece essa *poética da domus*¹, ela só se consolida concretamente nas narrativas e nos discursos produzidos por cada realizador, em um trabalho quase artesanal com as imagens eletrônicas. Ou seja, como em toda poética, a tecnologia é um dos componentes, mas é na própria obra e nas opções estéticas por ela efetivadas que se verificam os traços semióticos que estamos tentando sugerir.

Dialogando com o cinema por vias tortuosas, que passam necessariamente pelo cinema revolucionário soviético (Vertov principalmente), e pelas experiências do underground norte-americano, a produção experimental de vídeo que se desenvolve a partir da década de 60 estabelece diálogos claros

¹ Aqui, o conceito de poética se aproxima da definição de Luigi Pareyson, em *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.11. “A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.”

com outros campos, especificamente, o da música, das artes plásticas e o da literatura. Esse “outro cinema” (ou esse outro do cinema) liga-se a uma poética menor, melhor dizendo, uma poética do menor: esboçada, fragmentária, lacunar, titubeante, ensaística. Uma poética em que o espaço doméstico é o abrigo de uma subjetividade à beira do invisível e do inaudito.

A produção audiovisual, que no cinema tem um caráter industrial - este que separa radicalmente a casa da fábrica - pode aqui reencontrar a *domus*: os nomes, lugares, gestos e as intensidades que ela abriga.

A história da videoarte oscilou de um certo deslumbre com a técnica à percepção de que a câmera de vídeo poderia, diferentemente da TV, olhar de dentro e para dentro: a casa, o quarto, os objetos, os livros, o corpo, a sexualidade. E de dentro para fora, a possibilidade da política, essa sempre marcada por uma dimensão micropolítica. Questões de gênero, por exemplo, podem surgir em várias obras, direta ou indiretamente. Mas elas se relacionam com a política através da casa ou da comunidade, a partir de uma visada subjetiva e singular. Não há slogans, palavras de ordem, panfletos, mas experiências e memórias.

Indo além, por esse viés tão distante da política em sua forma abstrata e institucionalizada, todo gesto, por mais individual e solitário, é político. A enunciação individual assume imediatamente o caráter de enunciação coletiva. Ainda segundo Deleuze e Guattari, “o caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele”. Ou, numa formulação mais emblemática, o indivíduo “aí se encontra ra-

mificado em sua solidão”. (Deleuze e Guattari, 1975, p.28)

Contada a partir dessa perspectiva, a história da videoarte tem seu ponto alto com uma menina e sua câmera de brinquedo. Ao mesmo tempo desprezioso e desconcertantemente belo, Jollies (1990), de Sadie Bennig, é um vídeo caseiro, no melhor sentido do termo. Como fragmentos de uma subjetividade em formação: os objetos do quarto, bonecas, anotações dispersas. A pele, o cabelo, os pelos, o rosto. Experiências amorosas e sexuais. Um testemunho hesitante que se elabora no momento mesmo em que se expressa. Trechos de diário. A imagem escura, esboçada, instável, que revela uma proximidade pela qual não esperávamos. Uma proximidade que, paradoxalmente, esconde mais do que revela.

Em Jollies, vídeo de um lirismo radical, a diretora assume a memória como bricolagem. Re-elaborada no presente, ela se articula através de indícios, sensações vagas, imprecisas e os objetos do quarto ganham o sentido que lhes reservou a experiência: atualizar a memória e permitir sua tradução em imagens. O vídeo só é possível ali, naquele universo um tanto desarrumado da casa, que oferece ao mesmo tempo abrigo e matéria-prima para a memória.

A proximidade estabelece uma espécie de cumplicidade entre as imagens e a autora. Cumplicidade que também só é possível em um lugar comum. Assim, se a memória é ao mesmo tempo objetiva (aquilo aconteceu e os objetos nos lembram disso) e subjetiva (há um discurso sendo elaborado), essa passagem de uma a outra dimensão acontece dentro de casa: a câmera transita dos objetos ao corpo, do corpo ao rosto, do rosto aos textos, dos textos à voz.

A imagem faz a mediação entre a dimensão objetiva e subjetiva da memória. Sua dupla face (uma voltada para os objetos, outra para quem cria) não faz concessões ao espectador. Os segredos parecem ser endereçados a si mesma, ou a ninguém.

Apesar do seu caráter lírico e confessional (ou talvez por isso mesmo), o vídeo pode ser interpretado como um exercício de micropolítica, em seu sentido mais forte: explicita-se ali, mesmo que de forma enviesada, uma questão de gênero (“I started kissing girls”). Ela, contudo, não aparece na obra de forma dogmática ou panfletária, mas hesitante e ambígua.

Ali, a imagem é um quase-testemunho. Aqui, testemunho e “testamento” (Arlindo Machado, 2001): dono de uma obra singular e pioneiro da aproximação entre o vídeo, as artes plásticas e a literatura, Rafael França produz seu *Prelude to an Announced Death*, em 1991. O vídeo, realizado pouco antes de sua morte, mostra imagens do artista trocando carícias com seu namorado, enquanto passam pela tela nomes de amigos vitimados pela Aids. A câmera lenta, fechada em mãos, braços, bocas, pescoços, orelhas, em (pro) fusão. A imagem crua, quase naturalista. Ao fundo, Bidu Saião canta La Traviata, numa gravação de 43.

O corpo de um, abrigo para o corpo do outro. E os nomes. “Above all they had no fear of vertigo.” Corpo-vertigem atravessado por fantasmas. Memória que, através das imagens, se produz em prelúdio. Lembrança do que ainda vai ser. Uma narrativa única e inventiva, que se constrói a partir da montagem, mas uma montagem que se realiza no interior mesmo da imagem: o que narra são os corpos, os gestos, as carícias e os nomes. “A memória não se inscreve somente

nas narrativas, mas também nos gestos, nas atitudes do corpo. E as narrativas são como gestos, relacionados com gestos, com lugares comuns, nomes próprios. As histórias falam-se sozinhas.” (Lyotard, 1989, p.193)

3 A voz

Longe de casa, Ana Cristina César escreve e traduz. Confessional e lacunar, sua obra compõe-se de textos dispersos, correspondências, citações e traduções de autores que são seus interlocutores (Drummond, Bandeira, Cacaso, T.S. Eliot, Sivia Plath...) Tentativas de, através da obra, senão retornar à casa, ao menos, manter-se em contato...

Após o suicídio da escritora, João Moreira Salles faz o vídeo-tradução-homenagem *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1990). O poema lido por Ana Cristina é entrecortado por trechos de outros textos. Pela tela imagens que, à maneira da nossa memória, surgem esboçadas e opacas. Texturas, músicas, fotos, cartas, sombras. Insinua-se assim o universo particular da poeta e dele só temos acesso a reminiscências: nada se revela por inteiro. Como se, para lembrar Ana Cristina, fosse preciso, um pouco como em sua obra, esquecer.

Os objetos e as imagens lembram através da ausência (quase uma saudade). Estão lá, mas de forma indicial: resquícios, esgarçados e dispersos, de uma experiência.

Ana Cristina lê o poema. Também a voz marca uma certa presença circunstancial e singular. Pergunta nervosa: “Posso começar?”. Sussurra, enquanto lê. Mas a leitura titubeante, aliada a uma gravação precária, também nos remete à ausência de alguém.

Ausência e presença, duas outras possíveis dimensões da memória, que se fundem quase

que organicamente: a permanência através de indícios (objetos, textos, imagens e vozes) e o esquecimento que esses signos carregam, incompletos e lacunares que são. É em casa que estas duas dimensões se encontram para compor a obra, seja a poesia de Ana Cristina ou o vídeo de João Moreira Salles.

Precária, instável e passível a todo tipo de manipulação, colagem e sobreposição, a imagem eletrônica pode, senão revelar, ao menos tocar, aquilo que há de inaudito em nossa experiência subjetiva (e aqui a linguagem videográfica se aproxima e se distancia do modo como o cinema cumpre a mesma tarefa).

É no espaço doméstico que o vídeo vai buscar as marcas e indícios de quem partiu ou de quem, permanecendo, não se reconhece mais. Em *Jollies*, a precariedade da imagem mais esconde do que revela e uma proximidade excessiva nos mostra detalhes em close; em *Prelúdio*, uma imagem despojada, naturalista, transfere ao corpo a função de narrar; no vídeo de João Moreira Salles, filtros e texturas. Em todos esses exemplos, a voz, que promove um retorno à oralidade, mesmo que uma “oralidade maquínica”, à distância, como quer Guattari (1992).

4 Vídeos sobre interiores

Hoje e cada vez mais, os recursos próprios do vídeo digital permitem a disseminação de um tipo de produção caseira, que lembra, em certa medida, a dos escritores. Apesar de certo deslumbre com a técnica, que se mantém na maioria dos vídeos, essa que estamos chamando uma poética da *domus* continua a ser o traço de algumas obras que não se rendem à pirotecnia visual ou à pura auto-referência. Vídeo-escrituras digi-

tais que, apesar da imensa oferta de efeitos especiais oferecida pelas ilhas de edição, constroem-se através de imagens simples e despojadas, banais, domésticas. E por isso mesmo, apontam para uma singularidade expressiva rara e utilizam a técnica sem se deixar determinar por ela.

A casa, o quarto, o quintal. Em *Cerrar a porta* (2001), Pablo Lobato volta à casa no interior, pouco antes da morte do avô. Um poema lido com a fala embargada. Aqui novamente a voz, sumindo, como uma despedida.

Entre imagens de um cotidiano esboçado, residual, o pedido do avô para cerrar a porta e a leitura inesperada de um poema. Como que tomado pelo acontecimento, Pablo corre pelo quintal da casa, entre as árvores. A respiração ofegante, imagens manchadas.. A corrida termina quando ele colhe uma jabuticaba e prova a fruta.

Nessa obra, a casa é o local de produção (os vídeos do autor são caseiros, no melhor sentido do termo, feitos em casa, numa elaboração quase artesanal), o lugar onde a memória emerge e o tema: o quarto, que abriga a leitura do poema pelo avô; a porta cerrada; o quintal. Por fim, estamos vendo as imagens, mas, principalmente, ouvindo a respiração e provando com o neto o sabor da fruta (a boca está mais perto da memória do que os olhos?).

Os sons timbram-se segundo o acre-doce, o fumado, a sensaboria do feijão fervido, a vinhaça acre, o fermento das palhas quentes. Os timbres comem-se. Os sentidos menores eram honrados, na domus física. (Lyotard, 1989, p. 194)

Vídeos curtos, ruidosos, também residuais, que oscilam entre a ironia, o lirismo e um discurso político furioso: são assim as dez obras de Carlos Magno de Oliveira, reunidas na série *Vídeos de Escutar* (1995 a 1999). Vídeos de temas difusos, compostos de fragmentos de histórias, restos de filmes gravados diretamente em vhs, sobras de imagem de amigos e diálogos esboçados. Todos ganham um tratamento quase monocromático, o que ressalta ainda mais sua precariedade material e garante uma certa identidade entre eles. Em alguns, os letrados aparecem no rótulo de um vinil que gira, iniciando o vídeo.

Os personagens aparecem repetindo gestos, ensimesmados, entre a perplexidade e a ação, sozinhos em silêncio ou em grupo, em meio a conversas captadas espontaneamente. Ao fundo uma música, também repetitiva, atravessada por vozes maquínicas (“eu não sou uma pessoa caridosa, mas existem pessoas caridosas”). Textos pontuam os diálogos fragmentários (“estou inabitável/ mesmo assim/ um inseto entrou em meu ouvido/ hoje eu acordei errado”, ou “você me percebe tão somente agora/ despossuído de tudo/ o que é demasiado/ todo dia você vai me ver passar/ mastigando cacos de vidro/ caminhe por rios de água fria/ admirável”).

As imagens captadas de improviso ou mesmo em “segunda mão” são re-articuladas numa escritura pessoal, que produz sentido através de rasuras e de ranhuras entre uma e outra imagem. Em “Contra vocês: um vídeo sobre interiores”, alguém anda no quintal em direção a uma casa. Quando entra, o corte nos oferece imagens de vísceras que vão sendo demoradamente remexidas por uma pinça. Cada um dos vídeos, curtos e construídos a partir de poucas imagens,

apresenta uma forma de narrativa singular, um novo agenciamento discursivo, bastante pessoal, que produz sentido através de cortes bruscos entre restos de imagem.

O tom pessoal das obras funde-se a um discurso político, marcado por certo lirismo. O tema da guerrilha, por exemplo, é recorrente, de forma mais ou menos direta. Vídeo recente de Carlos Magno, *Imprescindíveis* (2002) revê esta “contaminação” entre subjetividade que se abriga e se expressa na *domus* e a micropolítica. O pai (no caso, o próprio Carlos Magno) brinca com o filho, fantasiado de zapatista. Em determinado momento do vídeo, a criança passa a manipular uma arma de brinquedo, mas bastante semelhante a uma “bereta” de verdade. A imagem nos remete àquelas, cada vez mais comuns, de pequenos guerrilheiros que, ao invés de brinquedos, lidam com armas. Como nos lembra sub-comandante Marcos, em um comunicado de 2 de maio de 95, divulgado na internet:

Os filhos dos zapatistas, donos de nada além da sua dignidade, passam o dia brincando de serem soldados para recuperar as terras que o governo lhes tomou, brincam de semear milho, de procurar lenha, de ficar doentes sem ter ninguém para curá-los, brincam de ficar com fome e, em vez de comida, enchem a boca de canções. (Marcos, 1998, p.106)

A “brincadeira” continua no vídeo e o pai pede ao filho que diga para a câmera nomes de heróis revolucionários (Marcos, Lamarca, Guevara...). Ele, no entanto, insiste em desconcertá-lo e repetir “meu nome é Jaspion” ou “meu nome é Batman”...ao fim, recita, meio que displicente, um conhecido poema de Brecht. Toda a (im)possibilidade da política se condensa ali, numa situação

banal, doméstica, mas que, ressaltada no vídeo, torna-se emblemática.

5 Domus

Haveria alguma unidade, alguma coerência entre obras tão díspares? Analisadas sem a perspectiva de compor um argumento sistêmico, elas apenas sugerem traços do que chamamos *poética da domus*. Há, no entanto, algumas hipóteses que são esboçadas nesse ensaio. A primeira: quando tudo comunica, de forma instantânea e planetária, quando, por isso mesmo, nossa identidade torna-se nômade, é preciso poder voltar. Segunda: voltar significa reconhecer que há algo de irreduzível em nossa subjetividade que só pode ser expresso por imagens de forma lacunar, imprecisa, incompleta. Terceira: esse “algo” que nos é caro (o invisível e o inaudito da imagem, o que não podemos expressar sem titubear), é aquela dimensão da memória que motiva a criação.

Podemos perguntar com César Guimarães, através de Wim Wenders: “Quais as imagens dignas de serem recordadas?” (Wenders citado por Guimarães, 1997, p. 17) Talvez aquelas que, ao contrário das imagens-clichê dos filmes de ação e dos *realities shows*, não pretendem ser uma cópia do mundo (literal e em tempo real), mas apenas tocar aquilo que, de tão singularmente diferente, torna-se quase impossível ser comunicado.

6 Referências Bibliográficas

BENTES, Ivana. Globalização eletrônica e América Latina. In: Menezes, P. *Signos Plurais*. São Paulo: Experimento, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.
Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

KURZ, Robert. *A expropriação do tempo*.
www.uol.com.br (31/07/2000)

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. P. 191-202: *Domus e a megalópole*.

MACHADO, Arlindo. *Rafael França: a obra como testamento*. (Catálogo do XIII Festival Internacional de Arte Eletrônica: Videobrasil, São Paulo, 2001)

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARCOS, Subcomandante. Carta a Eduardo Galeano. In: Di Felice, M. e Muñoz, C. *A revolução invencível*. SP: Boitempo Editorial, 1998.

VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: Parente, A. *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.