

OBJETOS-POÉTICOS

A palavra-imagem em Gabriela Marcondes

Ariela Fernandes Sales

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

ariela.sales@gmail.com

RESUMO: O presente artigo analisa a série de objetos-poéticos da poeta e experimentalista Gabriela Marcondes. O foco centra-se em perceber como tal série de objetos culmina a partir do engendramento de diversas linguagens artísticas, desafiando a crítica e a própria arte para a atualização de conceitos e observâncias do ato artístico. Nesse sentido, recorre-se ao conceito de ubiquidade de Maciel (2007), que se relaciona, em certo grau, ao de *mise en abyme*, de Dällenbach (1979), para que se perceba como os objetos-poéticos se dissipam em linguagens distintas ao mesmo tempo que se refletem num abismo artístico especular.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriela Marcondes; objetos-poéticos; ubiquidade; *mise en abyme*.

ABSTRACT: This paper analyzes the series of poetic-objects by poet and experimentalist Gabriela Marcondes. The focus concerns on perceiving how this series of objects culminates from the engendering of several artistic languages, defying critics and art itself to update concepts and observances of the artistic act. That being so, it resorts to Maciel's (2007) concept of ubiquity, which is related, in a certain way, to Dällenbach's (1979) *mise en abyme*, in order to understand how the poetic-objects dissipates themselves into distinct languages at the same time they are reflected on a specular artistic abyss.

KEYWORDS: Gabriela Marcondes; poetic-objects; ubiquity; *mise en abyme*.

1 QUE NOME TEM ESSA ARTE?

Inominável. Ironicamente, talvez seja esta a nomenclatura para as artes que se mesclam, perdem-se e se encontram entre si. O caminho das denominações seguras e das separações exatas nunca foi o da arte, sabemos. Entretanto, parece ser unísono o que ouvimos sobre ela na contemporaneidade: após seu encontro com a tecnologia, a arte está cada vez mais híbrida e fronteiriça, numa constante zona de contato de linguagens que se conectam e deixam surgir outras formas de linguagem.

Pudemos acompanhar em estudos sobre artes, comunicação e tecnologia — dos quais *Por que as artes e as comunicações estão convergindo?* (2005), de Santaella, entre outras obras, pôde nos guiar por esse roteiro — os caminhos entre tais áreas do conhecimento que pouco a pouco se entrecruzaram. Hoje, parece ser difícil encontrar arte que não esteja envolta em processos tecnológicos, em ao menos um dos seus seguimentos: na criação, suporte e/ou divulgação.

São tão evidentes as relações entre artes e tecnologias, que dispomos de áreas/temas/termos de estudo da artemídia, como nomeia Machado (2007), que tratam da intervenção e influência que os campos da tecnologia e informática exercem sobre os campos da arte — aqui se incluem as artes plásticas, visuais, literatura, música e tantas outras experimentações ainda sem específica definição —, e vice-versa.

Apesar de ser bastante tentador pensarmos que essas imbricações entre arte e tecnologia são oriundas do século XX, é necessário lembrarmos que a arte sempre tentou se utilizar dos materiais de ponta de cada momento histórico, como nos aponta Oliveira (1997: 219), pois “na Antiguidade, arte e técnica designavam a mesma coisa”. Ou seja, o que vemos hoje entre arte e tecnologia é uma potencialização de trabalho entre ambas as linguagens, uma vez que o ramo da informática/tecnologia se encontra em constante mutação e inovação.

Assim, se o artista sempre se dispôs das mais variadas formas de trabalhar as linguagens — inclusive as linguagens

entre si —, não seria diferente na era digital. Mas essa afirmação não nos traz material suficiente para falar como a arte contemporânea, imersa na tecnologia digital, opera. Ao contrário, encontramos uma mescla de linguagens que cresce exponencialmente, fato que nos lembra da definição de Maciel (2007) ao pensarmos na “poética do inclassificável”.

Ao se valer de conhecimentos próprios à taxonomia, a autora faz alusão à dificuldade de classificação da arte contemporânea, dada a sua própria natureza inter-relacional, além do constante contato desta com a tecnologia. Dessa forma, se já era difícil separar e classificar precisamente as linguagens das quais a arte se utiliza, a tecnologia parece ter complicado exponencialmente essa função. É como se, por ser inclassificável, a arte recebesse e devolvesse os reflexos de diferentes campos comunicativos. Segundo Maciel (2007):

O “inclassificável” pode também ser associado à ideia de ubiquidade. Isso porque muitas vezes chamamos de inclassificável aquilo que é passível de ser inserido — mesmo que provisoriamente — em vários lugares ao mesmo tempo, dada a diversidade muitas vezes contraditória de seus traços. Nesse caso, todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade. E, nesse sentido, por transitar em vários topoi, não se deixa aprisionar em nenhum. (MACIEL, 2007: 156).

A noção de ubiquidade é, pois, complementar à ideia de a arte contemporânea ser inclassificável. Se as linguagens se entrecruzam — e são elas o código de trabalho do artista — é muito difícil precisar se o resultado final de uma obra em questão seja mais isso que aquilo, pois ela é, ao mesmo tempo, ubíqua e inclassificável.

É essa noção que nos acompanha na pesquisa e observação do trabalho e da arte de Gabriela Marcondes, que se espalha entre música, vídeo, poesia, tomando como suporte ora o papel, ora telas de computador e, por vezes, objetos cotidianos. Na seção

que segue, falaremos sobre sua poética, sua relação íntima com as artes visuais e concretas e sua série de “inutensílios poéticos”, que põe em espelhamento a arte.

2 ARTE NO PONTEIRO DO MOUSE

É justamente a partir do conceito de ubiquidade que pensamos a poética de Gabriela Marcondes. Carioca, médica por formação, com mestrado em musicologia na UFRJ, poeta, videopoeta, performer, afeita às artes visuais e ao objeto-arte — bem como ao entrelaçamento entre todas essas áreas —, o trabalho de Gabriela não é simples em sua feitura nem na sua observação.

A autora, que também assina como Gab Marcondes, vê seu trabalho “como uma interface, um ponto ou uma ponte de contato entre muitas coisas. Gosto disso de estar nesse espaço entre a poesia e as artes visuais, entre a poesia e a música...”. Sua poesia se constrói com três livros impressos publicados: *Videoverso: poesia que lê vendo; que se vê lendo* (2006), *Depois do vértice da noite* (2010) e *Em caso de emergência pare o tempo* (2014).

Apesar de ter seu trabalho marcado no papel, seu acervo encontra-se disponível também em sites — com experimentos proporcionados pelos próprios *softwares* computacionais, nitidamente afeitos à chamada tecnopoesia — dentre os quais podemos citar *inutensiliospoeticos.com*, a conta do Instagram de mesmo nome, a conta no YouTube, de nome *vertigens* e o aplicativo para Android, chamado *poemapps*.

De natureza eminentemente digital, o trabalho da autora se encontra em várias plataformas e sites da Internet com *hiperlinks* que nos fazem dar saltos sobre a sua produção. Por estar na Internet, muitos outros sites possuem seus trabalhos diluídos, a exemplo do YouTube em parceria com André Vallias ou mesmo com o canal intitulado “Gab Marcondes”, até o *gab-marcondes.weebly.com* e o de nosso maior interesse no momento: o canal *Curta*, com a série “Arte já”.

As buscas se multiplicam quando pesquisamos por Gabriela ou Gab Marcondes na Internet. A produção da autora é diversa — até sua denominação o é — de modo que os algo-

ritmos da Internet se desdobram para nos mostrar resultados sobre quem e o que pesquisamos. Analisar a obra da autora, não apenas no meio digital, mas também por entre as folhas dos seus livros, também pede olhos atentos a todo o diálogo que sua obra promove com ela mesma, entre o que está nos livros que se deram pelo meio digital, por objetos-poesia, por videopoemas etc.

Com essas informações e com tantas áreas de estudo em contato a cada página que viramos ou *site* que visitamos, vemos que a poética de Gabriela Marcondes se rende ao experimentalismo (e por que não vice-versa?), e só podemos pensar no seu trabalho como algo inclassificável. Seu trabalho é uma “entre-arte”, como se diz na orelha do livro *Em caso de emergência pare o tempo* (2014).

É, portanto, com a premissa do desafio de analisar o ubíquo que nos dedicaremos neste momento à observação dos objetos-poéticos presentes tanto no *site inutensiliospoeticos.com* quanto no livro *Em caso de emergência pare o tempo* (2014). Vale salientar que, ao mesmo tempo que analisarmos esse formato poético, analisaremos também seu diálogo com a videopoesia, um dentre os vários formatos com que tais objetos são apresentados.

As escolhas estéticas feitas pela autora nos colocam em um campo de contato e espelhamento da arte por ela mesma. Por isso, além de tentarmos situar sua obra no campo da tecnopoesia, com análise dos ditos “objetos-poéticos”, inevitavelmente nos deparamos com o conceito de *mise en abyme*. Joguemo-nos, pois, ao risco de tentarmos analisar algumas das obras de Gabriela Marcondes.

No caminho para pensarmos a obra de Gabriela Marcondes — especificamente seus objetos-poéticos — é preciso (re)encontrarmos alguns conceitos que embasam trabalhos dessa natureza. Falamos aqui do ambiente digital que propicia o manuseio de linguagens diversas na arte da autora. E é válido dizer que o ambiente que comporta uma arte complexa também é bastante complexo, com nomenclaturas e conceitos que se multiplicam e desdobram.

Assim, pensamos que no fazer poético da autora se engendram os conceitos de tecnopoesia, videoarte, videopoesia, objeto-poesia. Dentre esses, os que são oriundos diretamente

da linguagem digital são os dois primeiros — a tecnopoesia e a videopoesia —, já que os outros dois podem se realizar sem necessariamente o apoio do meio digital.

De acordo com Antonio (2000: 25), a tecnopoesia “[...] é o procedimento do poeta sintonizado com as tecnologias do seu tempo”, ou seja, é um termo abrangente que envolve todo tipo de relação que o poeta estabelece com meios tecnológicos da sua contemporaneidade, com destaque, aqui, para as tecnologias advindas do meio digital.

Vale salientar que a tecnopoesia só se realiza a partir de negociações semióticas que se estabelecem na feitura da poesia aliada à tecnologia. Nas palavras do autor:

As negociações entre poesia e tecnologia podem ser observadas a partir das linguagens poética, artística e tecnológica, pois a tecnopoesia é a mediação entre elas, um processo sígnico que se caracteriza pela migração, mediação, intervenção e transmutação. Há a migração de signos de uma linguagem para outra, ocorre a mediação entre elas, existe a intervenção de uma em outra, o que resulta numa transmutação das três. A tecnopoesia é uma interface entre essas linguagens. (ANTONIO, 2008: 35).

Portanto, o conceito de tecnopoesia parece ser o que melhor abarca o fazer poético de Gabriela Marcondes. Vale ressaltar que os conceitos de poesia eletrônica e poesia digital também poderiam se encaixar nessa perspectiva, visto que também tratam de trabalhos em que a referida negociação semiótica ocorre.

Ainda segundo Antonio (2008), a diferença entre os três conceitos é a maior abrangência da tecnopoesia. A poesia digital é mais utilizada nos meios acadêmicos e a eletrônica abarca todos os meios eletrônicos passíveis de significação artística e não apenas o computador. Conforme nossa utilização, fica clara a predileção pelo termo tecnopoesia e seus desdobramentos.

É nesses termos que consideramos a série de objetos-poéticos, publicada em dois sites distintos: *inutensiliospoeticos.com* e o canal Curta, com o quadro “Arte já”, — sendo apenas

o primeiro criado e gerido por Gabriela Marcondes — ambos presentes na plataforma YouTube. Assim, vejamos a seguir um exemplar, dentre tantos dos seus objetos-poéticos:



FIGURA 1 – OBJETO-POÉTICO DE GABRIELA MARCONDES

FONTE: WWW.INUTENSILIOPOETICOS.COM

No site *inutensiliospoeticos.com*, há várias abas para consulta, dentre elas, três que, de alguma forma, se relacionam entre si: “objetos”, “objetos-poéticos” e “vídeos”. A aba “objetos” apresenta maior material para análise, contando onze ao todo. A aba “objetos-poéticos”, por sua vez, possui apenas um objeto, que se repete na aba anteriormente referida. Não sabemos se foi intencional essa divisão, mas consideramos todos os objetos em questão com a nomenclatura de objetos-poéticos.

O que nos interessa é justamente a ampulheta, que contém as inscrições “tempo” e “poem t”, uma em cada lado do objeto. Vemos a junção de três diferentes linguagens: palavra, imagem e objeto. A ampulheta adquire *status* de linguagem já que ela mesma emite significações, assim como ocorre com os escritos e a fotografia do objeto.

Em cada linguagem há camadas de significação, e em camadas que se sobrepõem as significações se desdobram. Assim, as palavras “tempo” e “poem t”, escritas em cada lado da ampulheta, adicionam outra camada de sentido quando da junção delas com o objeto em questão. Percebemos que onde há “tempo”, há diametralmente oposto a ele o anagrama “poem t”, que podemos entender como o não tempo, como uma pausa.

Poderíamos listar um sem-fim de obras literárias que fazem menção ao tempo ou à corrida contra ele. Em termos de criação poética, também encontramos uma luta entre o poeta e o tempo do poema — que foge às mãos de quem quer criá-lo; o poema parece ter autonomia, uma teimosia ante quem o constrói. Fica o poeta à mercê do tempo e do tempo do poema.

Se pensarmos na inscrição “poem t”, podemos visualizar outra forma de respeito (ou seria temor? ou seria revolta?) ao tempo do poema, em que o “t” destacado funcionaria como a notação da grandeza física do tempo, algo a que o poeta não pode se furtar, pois é inerente ao processo criativo da poesia: o tempo contém o poema e vice-versa.

Aliada a essa significação primeira, vemos a série de vídeos que insere (e/ou ressignifica e/ou adiciona) alguns dos objetos-poéticos aqui destacados, a exemplo do que ocorre com o vídeo, demonstrado no frame abaixo:



FIGURA 2 – FRAME DO VÍDEO DO OBJETO-POÉTICO DE GABRIELA MARCONDES

FONTE: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=VJKWE-NSXUU](https://www.youtube.com/watch?v=vJKWE-NSXuU)

A inserção das mãos segurando o martelo e quebrando a ampulheta do tempo (ou do poema) acaba por munir a expressão artística com outras conotações. Agora, não é suficiente que o poeta vislumbre o tempo do poema pacificamente, pois as mãos que aparecem quebram a ampulheta, em um gesto de libertação das amarras estruturais do poema.

Se o martelo quebra o “tempo”, o que nos resta é a parte da ampulheta com a inscrição “poem t”. Ao que parece, o poema agora está à frente do tempo; tem relação com ele, porém dele não depende. Talvez seja esta a “saga” que alguns poetas almejam: que seja o poema o mandante do tempo (e de outras grandezas), não o contrário.

É válido pensar que, metonimicamente, o poema seja o poeta, já que o primeiro, por soberania e autonomia, no mais das vezes, contém o segundo. Assim, o martelo é o objeto, a ferramenta do poeta, a quebrar a inércia do tempo sobre seu objeto de trabalho. Se a ampulheta estivesse em pleno funcionamento, o tempo “escorreria” pelas mãos do poeta. Ao quebrá-la, o poeta pode se tornar sujeito do próprio tempo.

Ao colocarmos lado a lado os dois formatos poéticos em questão — o objeto-poético e o vídeo que contém o objeto-poético — vemos duas artes que se refletem, porém com “acabamentos” e “aditivos” que as diferenciam. Sendo o conteúdo da primeira imagem denominado pela poetisa como um “objeto-poético”, vemos este mesmo objeto na segunda imagem, porém chamá-lo da categoria supramencionada já não é o suficiente, pois há imagem, som, movimento. Podemos colocá-lo no campo da videoarte. Sobre esse gênero, Dubois (2009) afirma que:

A videoarte sem dúvida foi a arte, por excelência, do trânsito entre as imagens — menos uma forma da imagem em si (específica, autônoma, unitária) do que uma transição em ato, a maneira e a própria matéria da transição nas formas visuais dos últimos quarentas anos. (DUBOIS, 2009: 188).

Em acréscimo a isso, dizemos que a videoarte ainda promove o trânsito entre imagens, em todas as fases em que possamos contemplá-la, falando especificamente do contexto dela no Brasil⁰¹. Então, a partir dos seus objetos-poéticos, Marcondes acaba por criar extensões em formato de videoarte e, não apenas esse formato, pois faz uso também da videopoesia.

Ainda que haja zonas de intersecção com a videoarte, a videopoesia, para ser considerada como tal, traz o preceito de — assim como a poesia tradicional — utilizar a palavra como mote central. Apesar de Marcondes também trabalhar com videopoesias, nosso foco aqui é perceber a série de objetos-poéticos em contato estrito com a videoarte.

Conforme foi dito no início do artigo, é difícil colocar a obra de Marcondes em lugares pré-definidos, pois é a mescla, a ubiquidade, o reflexo entre artes que caracteriza seu fazer artístico. O que temos até momento são algumas pistas. Seu trabalho se perfaz das relações entre tecnologia e poesia (tecnopoesia), ramificando-se em diversos “subgêneros” como a videoarte e a videopoesia, até o inusitado trabalho entre palavras e objetos, em que cada formato se desdobra e se reflete mutuamente. Vejamos um pouco mais sobre isto, à luz do conceito de *mise en abyme*.

3 AS FACES DOS OBJETOS-POÉTICOS: POEMAS-ABISMOS

Não é recente o uso de objetos para a comunicação artística. Em tempos modernos, podemos pontuar essas manifestações oriundas dos movimentos dadaísta e surrealista, com ramificações para o Novo Realismo e a Pop Art, como nos diz Littig (2015).

⁰¹ De acordo com Machado (2007), a videoarte no Brasil passou por três fases: na primeira, usava-se o vídeo como meio para desconstruir as artes tradicionais; na segunda, aprofunda-se o uso desse formato, sendo denominado como “geração do vídeo independente”; na terceira, demonstra-se certa continuação da fase anterior, entretanto, sem muito radicalismo por parte dos seus entusiastas.

A autora supracitada nos diz que a presença dos objetos cotidianos na arte, ao longo dos tempos, deu-se por um caminho de apropriação artística, a partir do qual o próprio sistema de arte precisou se reconfigurar para abarcar esse feito. Nesse caminho, há um destaque para as obras de Marcel Duchamp e sua técnica *ready-made*, que se define como “um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como uma obra de arte” (CIPOLLA, 2001). Com sua inovação realizada no campo da arte, diz-nos Littig (2015):

A consequência do *ready-made* é a perda da função do objeto, mesmo que temporariamente, e a possibilidade de refazer o contexto desse objeto na sua escolha como objeto de arte reflete a manipulação ideológica contrária à própria arte e contrária também à natureza do objeto. (LITTIG, 2015: 39).

A despeito de várias décadas de intervalo e outras possíveis e prováveis influências, é impossível não relacionarmos os objetos-poéticos de Gabriela Marcondes à apropriação dos objetos cotidianos por Duchamp. Ao retirar uma ampulheta do seu contexto funcional, Marcondes se inscreve no campo da arte não tradicional, com o entendimento de que coisas podem ter caráter artístico. E o que dizer de “coisas” com inscrições poéticas?

Ao dar conotação de uma forma específica de arte a um objeto, à poesia, Marcondes atualiza o sistema artístico-literário, como ocorre quando da inovação e (re)criação em uma determinada área. Mas, ao que parece, na literatura — com foco na poesia —, alguns tentam transformar o livro em objeto, como ocorreu com alguns experimentos de Lygia Pape e Ferreira Gullar, no caminho do Neoconcretismo (BACHMANN, 2017).

Como exemplo dessa questão, temos que os poemas-objetos e os livro-poemas dos autores supracitados foram criados, respectivamente, no caminho de tornar o poema palpável. Em ambas as experiências, as palavras do poema ganham corporeidade, quando da manipulação das palavras por parte do leitor; o poema é mesmo um objeto (BACHMANN, 2017).

Se víamos os escritores acima transformarem poemas em objetos, Marcondes caminha na contramão; transforma objetos em poesia. Como vimos na seção anterior, a junção de poesia, objeto, imagem e vídeo apresenta um somatório de significados que se acumulam e transbordam em nossos olhos, em ondas múltiplas de sentidos.

Mesmo quando separamos os dois exemplares aqui mostrados — o objeto-poético e o vídeo contendo o objeto-poético —, ainda temos um mergulho de uma linguagem em outra; a palavra (poesia) inscrita na ampulheta (coisa) soma-se e se reflete num terceiro elemento, o objeto-poético. E é impossível não relacionar tal feito ao conceito de *mise en abyme*. Conceito criado por Lucien Dällenbach (1979), significa

[...] um enunciado que se refere a outro enunciado — e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DÄLLENBACH, 1979).

Nesse sentido, entendemos tal conceito como o reflexo de uma obra que contém outra, como a imagem de um espelho que reflete outros infindos.

Ora, a montagem dos objetos-poéticos de Marcondes nos leva a pensar numa flexibilização da *mise en abyme*, da especularidade possível de uma obra de arte. Os ditos objetos se montam a partir de uma intersemiose da linguagem da poesia, da imagem, do vídeo e da linguagem do objeto que se transmuda em arte. Ou seja, mais que uma repetição interna dos códigos, é como se os códigos dos objetos-poéticos se tocassem mutuamente e especularmente, donde a interseção entre eles permitisse a existência de um inusitado objeto-poético.

Não podemos esquecer que, por ser marca de um processo metalingüístico, como diz Dällenbach (1979), vemos a *mise en abyme* figurar, em certa medida, na constante menção ao próprio código artístico, em um movimento de se voltar para ele mesmo. Basta-nos lembrar que, aqui, temos diversos códi-

gos distintos que se misturam e criam metalinguagem, especularidade e intersemiose, em um eco artístico que ressoa de um código para outro.

Assim, mais que uma obra que se encaixaria no conceito de *mise en abyme*, vemos os objetos-poéticos e os formatos que dele derivam — a videoarte com os objetos-poéticos — e a especularidade da arte de Marcondes intrínseca à sua própria feitura. A criação dessa “vertente poética” nos mostra que a sobreposição de camadas de linguagens está presente em quase toda produção impressa e virtual de Marcondes, dentre as quais destacamos aqui sua série de objetos-poéticos.

É o diálogo entre campos distintos e relacionáveis da arte que proporcionou a observação dos objetos-poéticos em vertigem; ao olharmos para um campo, invariavelmente nos debruçamos sobre outro que o compõe e assim sucessivamente. Talvez assim tenhamos recaído no campo da ubiquidade: a arte que capta diversas linguagens, que se interconecta com outros campos artísticos, que está em todo lugar e nelas se reflete. É um encontro (esperado?) entre o ubíquo e a especularidade artística.

Foi assim que ocorreu com um objeto que virou poema, um poema que virou objeto, um objeto-poético que se tornou videoarte. E talvez o que eles se tornaram se transmute em outras tantas linguagens em reflexo, já que quase nada da arte é fixo. Em termos da poética de Gabriela Marcondes, podemos vislumbrar um abismo artístico em constante movimento.

REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais**. Belo Horizonte: Veredas & cenários, 2008.
- BACHMANN, Pauline. Poesia que toca – tocar poesia: os objetos poéticos neoconcretos. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.
- CIPOLLA, Marcelo Brandão. Ready-made. *In: Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Intertextualidades**. Tradução: Clara Crablé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- DUBOIS, Phillipe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. *In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.)*. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; FAPERJ, 2009.
- LITTIG, Sabrina Vieira. **Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2015.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 15: 155-162, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1393/1491>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- SANTAELLA, Lúcia. **Por que as artes e as comunicações estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.
- OLIVEIRA, Ana Claudia M. A. Arte e tecnologia: uma nova relação? *In: DOMINGUES, Diana*. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.

