

Memórias de futuro – a televisão do futuro em ficções de outrora

Letícia Capanema¹

Resumo: Com o objetivo de compreender as expectativas em torno das atuais transformações televisivas, o artigo resgata antigas obras de ficção que apresentam concepções futuroológicas da televisão. São analisadas concepções televisivas que precedem a efetiva invenção da televisão, como o filme de Georges Méliès “*La photographie électrique à distance*” (1908) e o artigo “*L’Ottava Arte*” de Eisenstein (1922). São também examinadas as elaborações da ideia de televisão presentes nas obras audiovisuais: “*Flash Gordon no Planeta Mongo*” (Alex Raymond, 1936), “*Tempos Modernos*” (Charles Chaplin, 1936) e “*Videodrome*” (David Cronenberg, 1982). O estudo se ampara na concepção de heterogênesse maquínica de Félix Guattari (1992) e considera a televisão como máquina diagramática, em suas instâncias materiais e abstratas. Parte-se do pressuposto defendido por Murray (2003) de que novos meios se valem de apropriações e reformulações de outros meios expressivos, para assim se projetarem, até que suas propriedades intrínsecas sejam identificadas e exploradas. Assim, através do estudo de antigas visões de futuro da televisão, o artigo evidencia a chamada ostentação da “intenção revolucionária” (Dubois, 2004) que precede as transformações dos meios de comunicação.

Palavras Chave: televisão do futuro; ficção científica.

Memories of future: television of the future in old fictions

Abstract: In order to understand the expectations for the current television transformations, this article rescues ancient works of fiction that present futurological conceptions of television. The text analyses television conceptions that precede the effective invention of television, like Georges Méliès film “*La photographie électrique à distance*” (1908) and the article “*L’Art Ottava*”, from S. Eisenstein (1922). Are also examined elaborations of the idea of TV in the audiovisual works: “*Flash Gordon on the Planet Mongo*” (Alex Raymond, 1936), “*Modern Times*” (Charles Chaplin, 1936) and “*Videodrome*” (David Cronenberg, 1982). The study is based on the concept of machinic heterogenesis from Félix Guattari (1992) and considers television as diagrammatic machine, that is formed by material and abstract properties. The study is also based on the idea defended by Murray (2003) that new media make use of appropriations and reformulations of other expressive forms, until their intrinsic properties are identified and explored. Thus, through the study of ancient visions of the future of television, the article put in evidence the “revolutionary intention” (Dubois, 2004) that precedes the transformation of the media.

Keywords: television of future; science fiction.

Introdução

Para tratar da televisão, hoje, é necessário reconhecer que seu universo, em comparação com a televisão de décadas atrás, está acrescido de inúmeros outros significados. Como um signo que se expande, a televisão ganha um corpo, material e abstrato, cada vez mais complexo e instável. Hoje, a televisão se encontra imersa em um contexto caracterizado pelo convívio com novas plataformas comunicacionais, pela convergência tecnológica e cultural, bem como por profundas mudanças nos sistemas de produção, distribuição e recepção de bens culturais. De fato, a televisão contemporânea passa por um período de transformações decorrentes de sua junção

¹ Formada em Comunicação Social, com habilitação em Rádio/TV e Publicidade e Propaganda pela UFMG, mestre e doutoranda pelo Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP; professora do curso de graduação em Rádio e Televisão do Fiam-Faam - Centro Universitário, São Paulo. Email: capanema.leticia@gmail.com

com os sistemas computacionais. Naturalmente, tais transformações são acompanhadas por um “discurso da novidade” que, no mais das vezes, se revela equivocado e exagerado. Portanto, para compreender as expectativas em torno das atuais transformações da televisão, este artigo se dedica à análise de antigas obras de ficção científica que abordam concepções da televisão e do audiovisual do futuro.

Para desenvolver as reflexões que se seguem, parte-se do pressuposto de que as concepções do novo são construídas através da re-elaboração de fatos já bem conhecidos. Como argumenta Murray (2003), novos meios se valem de apropriações e reformulações de outros meios expressivos, para assim se projetarem, até que suas propriedades intrínsecas sejam identificadas e exploradas. Apesar de carregar em si uma idéia de ineditismo, o novo não apresenta rupturas com seus antecedentes. Assim, para ampliar o conceito de televisão, o estudo se ampara na teoria da heterogênesse maquina de Guattari (1992) e passa a considerá-la como máquina diagramática, em suas instâncias materiais e abstratas.

Como todo objeto desconhecido, as tecnologias do futuro abordadas em obras de ficção científica despertam tanto o pavor quanto o deslumbre. Utópicas ou diatópicas, elas nos levam a refletir sobre expectativas atuais em comparação com aquelas já superadas. Portanto, em um momento de transformações da televisão, a revisão de antigas especulações da imaginação humana se faz útil para nos alertar sobre possíveis ingenuidades relativas às atuais concepções de futuro dos meios de comunicação. Portanto, para rever especulações antigas, este artigo destaca a televisão, enquanto máquina diagramática em evolução tecnológica, produto da linguagem humana e objeto recorrente de conjecturas futurológicas reais e ficcionais.

A televisão antes da televisão

As obras de ficção científica são amostras preciosas do imaginário humano sobre o futuro. Em sua grande parte, elas elaboram palpites sobre um futuro não muito distante, ou seja, um futuro próximo o suficiente para nos fazer refletir sobre situações possíveis e suas conseqüências. Talvez a mais antiga obra de ficção científica cinematográfica que aborda algo próximo à idéia de televisão seja o filme de Georges Méliés “*La photographie électrique à distance*”², de 1908. Anterior ao surgimento da televisão comercial, o filme de Méliés trata da invenção de uma máquina capaz não somente de transmitir eletricamente imagens à distância, como também de torná-las vivas. Provida de grandes engrenagens, válvulas e alavancas, a máquina de Méliés muito se distingue visualmente do que seria propriamente a televisão, algumas décadas mais tarde. Porém, a máquina concebida por Méliés já dispõe de um princípio eminentemente televisivo - a capacidade de, simultaneamente, captar e transmitir imagens à distância.

No filme, o inventor da máquina, que é protagonizado pelo próprio Méliés, realiza três demonstrações de seu invento a um casal de idosos. Na primeira, usa uma pintura como imagem a ser captada pela máquina e projetada em uma tela. A transmissão chega ao ponto em que as figuras da pintura se movem como se estivessem vivas. Na segunda, convida a senhora idosa a ser o objeto de transmissão; sua imagem é captada pela máquina e projetada na tela. Ambas as transmissões ocorrem com sucesso. Porém, ao convidar o senhor a participar de seu experimento, a máquina capta sua face e projeta-a de forma monstruosa, revelando uma natureza assustadora de sua imagem. A reação de tal homem, ao perceber o resultado da projeção, é raivosa - ele parte para a destruição da misteriosa máquina. O equipamento

² *Long Distance Wireless Photography*, título da versão em inglês. A obra pode ser assistida no endereço: <http://video.aol.com/video-detail/1908-la-photographie-electrique/2040210545>

“mágico” desperta um sentimento de alteridade no casal de idosos – a um só tempo, eles são tomados pela fascinação e pelo terror em relação ao poder maquínico até então nunca experimentado - o poder de captação e transmissão simultânea de suas imagens. Tal abordagem mística, da capacidade de revelar ou despertar a natureza mais profunda de objetos submetidos à captação e à projeção de suas imagens, pode ser identificada como a grande superstição que envolve o imaginário coletivo do século XIX e início do século XX, acerca dos novos meios visuais que então surgiam – a fotografia, o cinema e a televisão.



Figura 1 – fotogramas retirados da obra cinematográfica “La photographie électrique à distance”, de Georges Méliés, 1908.

Compondo um grupo de máquinas reunidas sob o prefixo tele (distância, em grego), como o telégrafo e o telefone, as primeiras experiências televisivas se iniciam, no fim do século XIX, regidas por um objetivo bem definido: transmitir imagens à distância. A transmissão de informação de um ponto a outro, seja por meio de palavras, sons ou imagens, representa, portanto, a grande meta que impulsionou as invenções da comunicação durante todo o século XIX. Uma das primeiras experiências técnicas televisivas ocorreu em 1884. Desenvolvida pelo alemão Paul Nipkow, a experiência foi batizada pelo autor como “*Elektrische Teleskop*”. Algumas décadas mais tarde, 1908, Méliés produzia a já comentada “*La photographie électrique à distance*”, uma das primeiras obras cinematográficas de ficção científica, que aborda a emergente tecnologia televisiva, bem como o misticismo que surge a partir dela. Esses são exemplos de manifestações da máquina televisiva em instâncias diversas: em corporificações materiais, através das várias experiências técnicas realizadas; no imaginário coletivo, que começa a criar formas sociais, cognitivas e afetivas para lidar com a nova máquina. Logo, a máquina televisiva, assim como qualquer outra, é composta por um universo diagramático que inclui instâncias não só técnicas, mas também abstratas. Essa heterogênesse maquínica é um dos princípios basais do pensamento de Deleuze e Guattari. Segundo os autores, “a máquina não é mais física ou corpórea do que semiótica, ela é diagramática”. (1995, p. 99).

Ao considerar a máquina como processo, e não suporte, Guattari evidencia as várias outras máquinas abstratas que a compõem, bem como seu poder de enunciação. Afirma ele que:

Embora seja comum tratar a máquina como um subconjunto da técnica, penso há muito tempo que é a problemática das técnicas que está na dependência das questões colocadas pelas máquinas e não o inverso. A máquina tornar-se-ia previa a técnica ao invés de ser expressão desta. (1992, p.45)

As instâncias que compõem a máquina se instauram em momentos diversos, como as relações cognitivas, imaginários e afetividades maquínicas que precedem a técnica. A apropriação e a reformulação de elementos pertencentes a outros meios expressivos é bastante comum no processo de consolidação de um novo meio. Assim é

que a idéia de máquina televisiva expressa no filme de Méliès se apresenta como evolução do *phylum*³ da fotografia e, desse modo, carrega consigo relações cognitivas, afetivas, sociais e materiais, próprias da enunciação fotográfica. Uma demonstração clara dessa herança está na própria definição da nova máquina contida no título do filme - uma máquina elétrica de fotos, enriquecida com a propriedade de transmitir imagens à distância. Igualmente, o estranhamento provocado pela nova máquina se aproxima dos medos que rondam a imagem fotográfica, como aquele referente à capacidade de revelar e reter a alma, ou a natureza mais profunda dos seres por ela registrados. Enfim, a máquina televisiva que só mais tarde se consolidaria, apesar de não existir em seu formato comercial à época do filme, é validada por suas correspondentes máquinas abstratas, derivadas e adaptadas da já existente máquina fotográfica. Para Guattari, “é durante essas fases de passagem ao estado de diagrama, de máquina abstrata desencarnada, que os ‘suplementos de alma’ do núcleo maquínico têm sua diferença atestada em relação a simples aglomerados materiais” (1992, p.54).

Em 1922, ou seja, antes da comercialização da televisão, Sergei Eisenstein escreve um de seus primeiros artigos intitulado “*L’Ottava Arte*”. Nesse artigo, o autor versa sobre a possibilidade de construção de histórias ao vivo e de sua transmissão simultânea a espectadores. Escreve, pois, sobre características eminentemente televisivas. Ainda que através de uma concepção imaginativa de como seriam as novas sensibilidades e expressões da transmissão simultânea, Eisenstein desenvolve, em seu artigo, capacidades próprias de uma ideia televisiva, ideia essa ainda latente no início do século XX.

A televisão comercial, tal qual a conhecemos, surge na década de 1930, precedida por sua própria máquina abstrata, manifestada em aspectos materiais, afetivos, cognitivos e sociais. Nasce, por fim, envolvida por uma capacidade técnica que, até então, lhe é única – a transmissão ao vivo e à distância. Mas, como se viu, a máquina televisiva, que é tão presente em seu suporte material quanto em instâncias abstratas, inicia suas primeiras experiências apropriando-se de elementos de outras formas expressivas, para, enfim, estabelecer suas características próprias.

A televisão do futuro nas primeiras décadas da televisão comercial

Acho, entretanto, que existem numerosas evidências para o fato de que quando nos defrontamos com o desconhecido nós o retratamos em termos do conhecido. Isso significa que nunca encontramos o desconhecido. Encontramos apenas auto-ilusões convenientes. (MCLUHAN, 1979, p.125)

Ao analisar obras de ficção científica é preciso considerar que visões de futuro são elaboradas com base em elementos conhecidos e atuais. Essa “auto-ilusão conveniente”, que, segundo McLuhan (1979), constitui-se no processo de elaboração do desconhecido com a utilização de elementos já bem conhecidos, rege tanto a evolução maquínica real quanto a ficcional. O pensamento, seja ele qual for, é limitado pela linguagem e esta utiliza, como matéria, elementos conhecidos, os quais são conjugados de formas inéditas para se imaginar o futuro. O histórico das evoluções tecnológicas da televisão, tanto na realidade quanto na ficção, demonstra que um novo modelo inevitavelmente engloba modelos precedentes. Daí a ideia mcluhiana de que o conteúdo de um meio é outro meio anterior. E, assim, a televisão segue sua evolução filogenética, por vezes, englobando e adaptando características

3 A idéia de um *phylum* evolutivo maquínico é usada por Félix Guattari (1995) para designar a sucessão de gerações de máquinas pertencentes a um mesmo grupo ou família.

bem conhecidas de outros filamentos mecânicos e, por outras, potencializando ou mesmo tornando obsoletos elementos próprios.

Nesse sentido, a então televisão do futuro presente no episódio cinematográfico *Flash Gordon no Planeta Mongo*, de 1936 (primeiros anos de atividade da televisão comercial), apresenta-se formatada por características e conjecturas próprias da época em que o filme foi produzido. O seriado apresenta uma televisão de aspecto rústico, dotada de uma tela fixa envolta em bordas de metal parafusado. A imagem, de transmissão simultânea, exerce uma função de vigilância e monitoramento. Essa televisão está inserida no painel de controle da nave espacial que leva os aventureiros ao misterioso planeta Mongo e, também, no painel de controle da central do Imperador Ming, soberano de tal planeta. Em ambos, a máquina televisiva exerce o papel de monitoramento de um espaço externo e perigoso, a partir de um monitor localizado em um espaço interno e protegido.



Figura 2– fotograma retirado do episódio televisivo “Flash Gordon no planeta Mongo”, 1936

De forma panóptica⁴, a televisão vigilante de *Flash Gordon* opera sem que o observado a perceba, embora este suspeite que está sendo vigiado. O filme “*Tempos Modernos*” (1936) de Charles Chaplin, contemporâneo ao seriado, é outro exemplo no qual também é apresentado um sistema televisivo de vigilância. No filme, o personagem principal, o *Vagabundo*, encontra-se vigiado por todos os cantos da fábrica em que trabalha. Um grande painel de telas televisivas ocupa a parede da sala do diretor da fábrica que, como o Imperador Ming de “*Flash Gordon*”, controla seus funcionários através de um sistema televisivo panóptico. Os aspectos mecânicos cognitivos, sociais, afetivos e materiais que perpassam por tais modelos de televisão do futuro dizem respeito, principalmente, ao paradigma do tempo real inaugurado pela televisão, às transmissões elétricas à velocidade da luz, à vigilância televisiva e ao uso de materiais pesados e resistentes para a fabricação de objetos do cotidiano. Trata-se de aspectos presentes no imaginário da época, que sofre a influência do tenso período que precede a Segunda Guerra Mundial. Enfim, observa-se que a visão de televisão de futuro contida no episódio de “*Flash Gordon*” de 1936 potencializa a capacidade de transmissão simultânea, como no filme de Méliès, mas sob o viés de aspectos sociais, cognitivos e afetivos próprios de um filamento mecânico panóptico – de controle, monitoramento e vigilância.

⁴ O panóptico é um formato arquitetural de prisão elaborada por Jeremy Bentham em 1791. O conceito do desenho permite a um vigilante observar todos os prisioneiros sem que esses possam saber se estão ou não sendo observados. O modelo panóptico foi extensamente estudado por Michel Foucault em 1975 em seu livro *Vigiar e Punir*.



Figura 3– fotograma retirado do filme “Tempos Modernos “, 1936

Na década de 1960, revistas sobre tecnologia, como a norte-americana “*Popular Science*” que circulava nas mãos de entusiastas das invenções técnicas, apresentavam suas versões de televisões do futuro. A convergência da televisão e outras tecnologias de comunicação já se manifestava no imaginário da época. Como nos exemplos abaixo, os quais exibem máquinas televisivas que se misturam à lógica do telefone e apresentam um aspecto físico que mais se assemelha a um aparelho de TV encaixado em um aparelho de rádio. As práticas e usos que, a princípio, as imagens parecem sugerir, estão relacionadas ao uso doméstico, na primeira ilustração, e ao ambiente de trabalho, na segunda. Hoje, tais imagens nos lembram dispositivos contemporâneos de comunicação à distância, como a plataforma *Skype*⁵, que permite a comunicação audiovisual através da internet. De fato, as concepções de futuro da televisão se valem de aspectos do universo em que são criadas e, inevitavelmente recombinações lógicas anteriores.



Figura 4– imagens retiradas do livro Future Perfect - Vintage Futuristic Graphics, 2002.

⁵ www.skype.com

Morfogêneses Televisivas

Um dos filmes de ficção científica que aborda, de forma mais ousada, a relação entre o homem e a máquina (no caso, o vídeo ou a televisão), é “*Videodrome*” (1982), de David Cronenberg. Longe de uma visão ultra-tecnológica do vídeo, Cronenberg desenvolve um pensamento que ultrapassa a dicotomia cartesiana mente/corpo e inaugura a nova relação mente/corpo/máquina. Para ele, os meios tecnológicos, mais que extensões do corpo do homem, são agentes de uma morfogênese que transforma a realidade humana. Dessa forma, a abordagem da máquina televisiva em “*Videodrome*” implica transformações mais profundas, através da hibridização entre homem e máquina.

Na película, o personagem Brian O’Blivion, um excêntrico profeta dos meios de comunicação que parodia a figura de McLuhan, desenvolve um sinal televisivo que estimula o surgimento de um tumor no cérebro do espectador. Tal sinal é transmitido através de um programa sadomasoquista, chamado “*Videodrome*”, que usa a violência como forma de abrir as portas da percepção humana para a recepção do sinal mutante. O tumor funciona como um novo órgão, que produz alucinações até o ponto de transformar a imaginação em realidade. A vida, depois de “*Videodrome*”, aproxima-se da concepção animista de universo, que se caracteriza pela onipotência do pensamento, ou seja, pela capacidade de se provocarem alterações no mundo exterior a partir de pensamentos. O professor (personagem do filme), afirmando ser a tela televisiva a retina do cérebro, ultrapassa a teoria mcluhiana, pois considera a televisão como parte, e não extensão, do corpo humano. Nas palavras do personagem “a tela é parte da estrutura física do cérebro. Portanto, tudo o que aparece na tela é uma experiência para os que a assistem. Portanto, a televisão é realidade e a realidade é menos que a televisão.”



Figura 5– fotogramas retirados do filme Videodrome de David Cronenberg, 1982.

A morfogênese da máquina televisiva retratada no filme é extremamente visceral (fig.05) e sugere uma profunda fusão entre homem e máquina, despertando novas relações materiais, cognitivas e afetivas. A evolução maquínica, em “*Videodrome*”, hibridiza-se de tal forma à evolução humana que as duas passam a ser consideradas como uma só.

A abordagem das tecnologias humanas como componentes de uma evolução do homem, que Darwin nunca poderia ter imaginado, é um pensamento compartilhado por McLuhan e pelo professor de “*Videodrome*”, porém em perspectivas distintas.

Brian O’Blivion acredita que os tumores causados pelo sinal mutante da televisão levam a uma fase de co-evolução humanidade/tecnologia, seguida de uma conseqüente seleção natural. Para ele, essa fase se caracteriza por uma ampliação da realidade que incorpora a hiper-realidade televisiva. Daí sua afirmação de que “a televisão é realidade e a realidade é menos que a televisão”.

McLuhan, por sua vez, alicerça seu pensamento na ideia de que a tecnologia é uma extensão do corpo do homem e que, portanto, “é a coisa mais humana que ele (o homem) tem” (1979, p.341). Apesar de, aparentemente, apresentar também uma co-evolução homem/máquina, o autor defende uma concepção de máquina ainda submetida ao domínio humano. A extensão do corpo humano ao ambiente é uma de suas formas de expressão e, desse modo, a tecnologia compõe o processo evolutivo humano como instrumento complementar.

Apesar de ambos incluírem as máquinas no processo de evolução humana, McLuhan e o professor de “Videodrome” têm visões nitidamente distintas do assunto: o primeiro, ao substituir o corpo pela máquina, segue uma visão cartesiana de separação entre a mente dominante e o corpo submisso; o segundo hibridiza a essência humana à maquínica, tendo-se, como resultado, uma morfogênese que funde a evolução das duas espécies em uma só.

Considerações Finais

Todos os exemplos citados são antigas amostras ficcionais da máquina televisiva, que funcionam como memória de um futuro que, algumas vezes, dialogam com nossa contemporaneidade e, outras, apontam para novos imaginários. Exemplos como esses nos resgatam de eventuais concepções ingênuas acerca das inovações televisivas atuais, que, equivocadamente, tendem a ser interpretadas como inéditas e revolucionárias, rompedoras com tudo o que a precederam, em uma desmedida retórica do novo.

A atual era da comunicação caracteriza-se, principalmente, pela convergência de conteúdos, em consequência, por uma vasta hibridização de técnicas e linguagens. As especificidades dos meios, que antes lhes eram fixas e exclusivas, tornam-se, portanto, mutantes e disseminadas. Os fios maquínicos se misturam como se misturam e se modificam, também, suas respectivas máquinas abstratas. O estado de diagrama, de máquina descorporificada, que interliga as gerações maquínicas, torna-se mais constante que a própria fase fixa, materializada, da máquina, evidenciando-se cada vez mais o processo, e menos, o suporte maquínico. Ao situar a televisão nesse cenário, indaga-se a que fios pertencem as novas máquinas televisivas e se ainda é possível definir suas especificidades. Observa-se que, hoje, a televisão se materializa não em um, mas em vários formatos constantemente cambiáveis e heterogêneos. A televisão e todas as outras formas expressivas da imagem em movimento perdem, cada vez mais, os limites que as especificavam. Assim é que, muitas vezes, nós nos perdemos no exercício de defini-los e optamos por chamá-los, simplesmente, de audiovisuais, ou mesmo de novas mídias. O meio já não é a mensagem. Com efeito, segundo aponta Gisele Beiguelman (2005, p. 174), “atualizamos McLuhan. Nos tempos das práticas nômades, a interface é a mensagem”.

Assim, dentre os vários modelos televisivos imaginados pela ficção científica, alguns se aproximam da contemporaneidade. Experiências, que antes existiam apenas no terreno da ficção, tornam-se reais e até mesmo comuns no cenário cotidiano. Características como a mobilidade, a multifuncionalidade e a interatividade pertencem hoje à máquina televisiva. Além da vasta proliferação de formatos de televisão na internet e em dispositivos móveis - o que já constitui uma novidade antes presente apenas em filmes de detetives e ficções científicas -, detectam-se, atualmente, experiências mais profundas, como a hibridização da televisão com outras formas expressivas.

Por fim, todas as concepções audiovisuais aqui comentadas, ficcionais ou não, levam à reflexão sobre a real composição das máquinas, em seus aspectos materiais e

abstratos, e suas múltiplas relações com o homem. O exercício de olhar para trás e observar as antigas expectativas humanas em relação às transformações das máquinas muito contribui para a compreensão das expectativas atuais. Como nos lembra Dubois:

O discurso da novidade caracterizou de modo constante e recorrente o advento de todos estes sistemas de representação (o autor se refere à fotografia, o cinema, a televisão e o computador), transformando os momentos de transição que seu surgimento realmente representou em momentos privilegiados de ostentação de uma “intenção revolucionária” - que, não custa lembrar, se revelou no mais das vezes inversamente proporcional à sua pretensão. (2004, p.34)

Hoje, avaliamos como ingênuas e até mesmo engraçadas as então televisões do futuro ilustradas nas revistas “*Popular Science*” da década de 1960. Talvez, daqui a alguns anos, teremos essa mesma impressão dos computadores de mesa usados hoje, os quais, apesar de concebidos como máquinas inteligentes, lembram uma televisão sobre uma máquina de escrever. Este breve estudo das antigas concepções futurológicas das máquinas televisivas e audiovisuais revela-se, portanto, como importante exercício para uma melhor compreensão das atuais transformações da televisão, que agora habita também o ciberespaço e que, como os exemplos analisados, constitui-se de novas experimentações que se valem de propriedades de meios anteriores para se firmar.

Bibliografia

BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se. Arte, Mídia, Política, Cibercultura*. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora, 1995.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *L’Ottava Arte. Scritti 1922-1948*. Pisa, Itália: Edizioni ETS, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

GUATARI, Félix, *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HEIMANN, Jim. *Future Perfect. Vintage Futuristic Graphics*. Koln: Taschen, 2002.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. *McLuhan por McLuhan. Conferências e Entrevistas*. São Paulo: Cultrix, 1979.

McLUHAN, Marshall e McLuhan, Eric. *Laws of Media: The New Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck. O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

Recebido para publicação em 17-05-13; aceito em 14-06-13