



# abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

## APROPRIAÇÕES: A ESCRITA NÃO-CRIATIVA E SEU CONTEXTO ATUAL

Leonardo Villa-Forte (PUC-RJ)

Vera Lúcia Follain Figueiredo (PUC-RJ)

### Resumo

Cada vez surgem mais trabalhos de texto criados não a partir da escrita de mão própria de um autor, mas da apropriação que este autor faz de trechos ou até conteúdos inteiros de obras alheias, ou a partir de transcrições de outras fontes, como transmissões radiofônicas e edições de jornal. Vemos tal procedimento nos “3 poemas feitos com auxílio do Google”, de Angélica Freitas; no livro *Delírio de Damasco*, de Verônica Stigger; em *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer e *Nets*, de Jen Bervin; e nas obras de Kenneth Goldsmith, entre outros. Tais práticas não são uma completa inovação, mas se insere num novo ambiente cultural, no qual a tecnologia é atravessador central. No meio artístico, tais operações ganharam um olhar mais atento em 2007, quando o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud propôs a ideia de “pós-produção” para caracterizar uma certa prática comum a muitas obras de arte iniciadas nos anos 1990 e 2000, todas usando a operação de apropriação celebrado pelos ready-mades de Marcel Duchamp. Em relação ao texto, vemos a discussão ganhar corpo em 2011, quando Kenneth Goldsmith, poeta, artista e professor norte-americano da Universidade da Pensilvânia, lançou o conceito de “escrita não-criativa”, transportando uma ideia semelhante àquela de “pós-produção” para o meio textual. A apresentação se utilizará desse conceito para analisar a figura do escritor-apropriador e pensar como o ambiente cultural onde as obras mencionadas são geradas se relacionam com as novas tecnologia e o excesso de informação.

Palavras-chave: apropriação; não-criatividade; remix; citação; internet; autoria.

## APROPRIAÇÕES: A ESCRITA NÃO-CRIATIVA E SEU CONTEXTO ATUAL

Leonardo Villa-Forte (PUC-RJ)

Desde a expansão do texto por meio da prensa nos séculos XV e XVI, e mais ainda depois do Romantismo – período de valorização da figura do gênio criador –, a literatura tem estado ligada à noção de um autor individual que cria e se expressa a partir de sua identidade singular. Sabemos hoje, no entanto, que as palavras nunca são nossas ou de alguém específico, e sim heranças que nos passam sem que tenhamos a capacidade de recusá-las. Palavras chegam até nós, na infância, com sentidos pré-determinados. Crescemos sob a lógica do “o que este texto quer dizer?”, como se todo texto tivesse um sentido definido (por seu autor), sentido este que o leitor deve apreender, como se o texto fosse uma emissão padrão para todos, e aqueles que concluírem algo diferente deste padrão estivessem se desviando rumo a uma “interpretação errada”. Assim, aprendemos que quando vamos escrever, devemos saber sobre o que vamos escrever e com qual intenção. Ora, falemos do que viemos para falar: cortar, recortar, colar, selecionar, deslocar, montar, são ações que visam exatamente quebrar este sentido pré-determinado ou a ideia de que é necessário haver um, em prol da experimentação de outros sentidos possíveis ou de nenhum sentido prévio, tanto na interpretação quanto na escrita. Como diz o “Manifesto Sampler da Literatura”, de Frederico Coelho e Mauro Gaspar (e se nele está é porque provavelmente já foi dito em outro local não referenciado): “A ideia conceitual da escrita sampler é abrir um sulco na escrita. O texto não é um condomínio gradeado — o sulco se abre e propõe novos fluxos textuais, musicais, visuais” (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado).

Frederico e Mauro chamam de “escrita sampler” aquilo que gera o que estou chamando aqui de “literatura por meio de apropriação”. Uso o termo “apropriação” por ser mais amplo do que *sampler*. *Sampler* remete a fragmento, amostra, um pedaço de algo. De fato, tratarei aqui da escrita que se compõe por aglutinação de fragmentos. No entanto, tratarei também da escrita gerada a partir da tranposição de “inteiros”, de “conteúdos completos”, para o meio livro, e não só fragmentos. Já o uso do termo “literatura” e não “escrita” se dá porque estamos aqui exatamente questionando o que é

escrita, não tomando o significado do termo como algo já garantido. É verdade que estamos também questionando as propriedades da “literatura”, e por isso poderíamos buscar um outro termo. Talvez seja o caso de usarmos a expressão “texto de apropriação”, visto que tudo aqui, sem dúvida, resulta em texto.

Segundo Vilém Flusser, etimologicamente a palavra “texto” quer dizer tecido, e a palavra “linha”, um fio de um tecido de linho (2010). Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da “corrente) e não são unidos, como tecidos acabados, por fios (a “trama”) verticais. A literatura (o universo dos textos) é um produto semiacabado. Ela necessita de acabamento. A literatura dirige-se a um receptor, de quem exige que a complete. Quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganha significado. O texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores.

Agora, vejamos: sendo a literatura o “universo dos textos”, creio poder dizer que as obras que usarei aqui para pensar um tipo específico de escrita, formam sim, em conjunto, uma “literatura por meio de apropriação”. Mas como vêm acontecendo, na contemporaneidade, essas apropriações?

Bom, o deslocamento, a apropriação e a montagem estão acontecendo de diversas formas. Por exemplo, quando se constrói uma coleção de leituras/audições/visualizações e se transforma essa coleção em texto, agrupando e editando todas as fontes à sua maneira. Esta é a técnica do *mash-up*, utilizada em “3 poemas com auxílio do Google”, de Angélica Freitas, em *Delírio de damasco*, de Verônica Stigger, na minha série de colagens MixLit. O *die-cut*, ou supressão, já é outro procedimento, que se constituiu de apagar/cortar certos trechos de um texto, deixando somente à vista aqueles selecionados, os quais formarão o novo texto. Vemos essa técnica em *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, e *Nets*, de Jen Bervin. O *détournement*, ou desvio, é uma terceira técnica. Utilizada e louvada pelo grupo europeu conhecido como Internacional Situacionista no final da década de 1950 e durante a de 1960, o termo hoje perdeu parte de seu caráter político. Diz Leonardo Foletto que, para Guy Debord, o *détournement* deveria fazer com que o material desviado gerasse uma ideia oposta, contrária àquela que ele manifestava em seu contexto original (2012). Esta técnica atualmente apresenta uma outra potência em obras como *Day*, *Sports*, *The Weather* e *Traffic* – estes últimos partes da Trilogia Americana –, de Kenneth Goldsmith. Veremos mais adiante que potências diferentes são essas.

*Mash-up*, *die-cut* ou supressão, *détournement* ou desvio: são todas práticas

fundamentalmente baseadas na ação da recepção e do reaproveitamento. Borram as fronteiras entre leitor e autor, ou de forma mais ampla, entre produtor e consumidor, ou emissor e receptor, configurando-se numa provocação a definições estanques e à perspectiva de um “sentido já dado”. Subverte-se um sentido pré-estabelecido para rasgá-lo, desviá-lo, descontextualizá-lo e recontextualizá-lo, gerando dessa maneira um outro sentido não exatamente contrário ao original, mas certamente não previsto na fonte. Além disso, a questão que move a criação aqui não se trata de “o que criar?”, mas de motivações tais quais: “O que fazer com que chega até mim?”, “Como tratar essa quantidade enorme de conteúdo?”, “Como fazer disso algo meu e não somente algo que jogam em mim?”. Nas obras mencionadas, o receptor é um emissor, e o emissor é um receptor – nunca um autor encastelado que, do alto de seu refúgio, emite sua sabedoria sem qualquer contágio com a sociedade cá embaixo. A intenção é outra: não se trata de “criar melhor”, numa concorrência com outros artistas por “criar obras mais belas, mais bonitas, melhores”, mas sim “criar diferente”, “trabalhar de outra forma”. Se escrever de próprio punho, sem se apropriar, trata-se da maneira “correta” de escrever, nessas obras trata-se de “escrever errado”. Como dizem Frederico Coelho e Mauro Gaspar, o autor, aqui, é um “processador de linguagem e sensações” (COELHO & GASPAR, 2005, não paginado).

Os três tipos de técnicas de que falamos aqui fazem parte do que podemos chamar hoje de cultura remix, um termo que ficou mais ligada ao meio musical, mas que pode designar todo tipo de atividade em que o que está em jogo é a pós-produção, o reprocessamento de um dado já existente, por isto o re-mix: remisturar, reorganizar. O termo “pós-produção” aparece aqui remetendo ao crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, que chama tais operações de práticas de “pós-produção” (BOURRIAUD, 2009, p.8). Para ele, o artista hoje não transfigura um elemento bruto (como o mármore, uma tela em branco, ou argila), mas utiliza um dado, seja esse dado um produto industrializado, um arquivo de áudio, ou de vídeo, ou um texto. As artes plásticas já teriam chegado neste deslizamento que causa indefinições entre autoria e recepção há algum tempo. Segundo Marcel Duchamp:

O artista faz qualquer coisa, um dia é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, à posteridade. Não se pode suprimir isto, pois, em suma, trata-se de um produto de dois polos; há o polo daquele que faz uma obra e o polo daquele que a olha. Dou tanta importância àquele que olha como àquele que faz. Naturalmente, nenhum artista aceita esta interpretação. Mas, afinal de contas, o que é um artista? É tanto o

fabricante de móveis, como Boule, como o indivíduo que possui um “Boule”. O Boule também é feito da admiração que se lhe atribui. As colheres de madeira africanas não eram nada no momento em que foram feitas, eram apenas funcionais; transformaram-se depois em coisas belas, “obras de arte”. Você não acredita que o papel do espectador tem certa importância? [...] É o espectador que faz os museus, que estabelece os princípios do museu. (CABANNE & DUCHAMP, 2008, p.110-111)

Duchamp separa dois polos: artista, termo que na verdade ele prefere substituir por *artesão*, e espectador. Cada um de um lado fazendo coisas distintas. No entanto, trabalhando em colaboração. Duchamp retira de si o papel de responsável pelo o que a sua arte é. Este papel ele divide entre ele e os espectadores, apreciadores e pensadores das coisas que ele apresentou. O seu trabalho abala as fronteiras entre produtor e receptor justamente porque as coisas que ele apresenta não foram coisas que ele produziu, mas coisas que ele observou e sobre as quais pensou, assim como o “público” fará depois que ele as apresentar. Ou seja, a atitude que teve com a origem de seu trabalho é semelhante à atitude que o público terá quando esta origem não for mais uma origem, mas um segundo uso. Assim, com Duchamp, as artes plásticas fizeram – e continuam hoje a fazer – deslizar as fronteiras entre emissor e receptor.

A literatura estaria chegando agora nesta violação das fronteiras. É claro que temos antecedentes: William Burroughs inseriu trechos de vários escritores em seus romances, T.S. Elliot fez o mesmo – inclusive em línguas diferentes – em seu longo poema *The Waste Land*, o poeta pernambucano Sousândrade também no século XIX, as *Passagens* de Walter Benjamin incluem inúmeros trechos e anotações provenientes de coisas que Benjamin leu, ouviu ou viu durante suas andanças em Paris, toda a obra de Rubem Fonseca é pontuada por citações, o livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, e o *Dicionário de ideias feitas*, de Gustave Flaubert, incluem diversos trechos de múltiplas fontes. Só que agora o ato da apropriação faz parte de um contexto onde o mesmo parece ser a forma mais condizente de ação e reação em meio ao diálogo com as ferramentas tecnológicas e o excesso de oferta que o mundo capitalista ocidental produz. São exatamente essas duas vias que afirmam a apropriação no ambiente textual contemporâneo. Primeiro, a escrita deixou de ser algo que se faz com papel e tinta. Hoje pode se escrever no computador, no celular, no corpo, no ar, na parede, inclusive no papel – e tudo poderá ser literatura. Para cada suporte, materiais diferentes, grafias diferentes, recursos e possibilidades diferentes. Produzir literatura tornou-se uma ação

não-específica quanto ao seu modo de fazer. A literatura de apropriação questiona o que é escrever, e portanto, questiona o que é ser autor de um discurso. Assim, ela se insere nesse que é um dos debates mais acalorados de nossa época. Segundo, a literatura por meio de apropriação opera como uma reação ao excesso de textos – e de tantos outros elementos – no mundo. A onda de informação, que nos alcança em qualquer lugar por conta de nossos aparelhos móveis, leva a um sentimento de exaustão: estamos soterrados em discursos. Para que dizer algo a mais? Gumbrecht diz que no mundo não precisamos de mais pessoas produzindo “um pouco mais de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.133-4). Atacados por tanta informação, é preciso fazer com elas não nos caíam e nós falemos por elas. É preciso criar percursos por entre essa massa para criar algum sentido pessoal. Assim, devolvemos, na forma de apropriação, aquele texto, porém com o sentido que nós queremos conferir, e não o original. Assim, nos sentimos fazendo parte da comunidade e conseguimos não ficar soterrados pelo discurso dos outros. Além disso, ainda pensando em Gumbrecht afirmamos duas presenças: a do texto – dado que estamos retirando texto de um local para levá-lo a outro, ou seja, estamos tratando-o materialmente; e a nossa, como leitores-autores, visto que a literatura por meio de apropriação traz um gesto físico impresso em seu resultado – ela é sempre resultado de um deslocamento, de uma interferência de um humano num certo objeto.

A Internet trouxe uma noção sem precedentes da quantidade de texto no mundo e o quanto temos à nossa disposição. Para que escrever à mão, fabricando coisas novas, se podemos manejar as antigas, fazendo-as deslizarem sobre si, para dizer coisas diferentes?

Uma geração inteira nasceu e cresceu de frente para o computador. Este tipo de máquina e seus variados pedem determinadas ações físicas do usuário e se atualizam a partir de novas necessidades desses mesmos usuários. A maneira como essas ações e necessidades se manifestam não ficarão restritas ao ambiente computacional. A forma como um dado sistema se organiza – seus comandos requeridos, atitudes permitidas, suas configurações de visualização e exploração – faz com que seu operador humano reformule seu universo mental, incluindo aquelas operações requeridas e estimuladas pela máquina. Mas o homem não as direciona exclusivamente para a máquina específica, e tudo aquilo passa a fazer parte de sua percepção e comportamento geral.

Um dos relacionamentos mais constantes hoje na vida dos homens é o aquele com a interface de seu computador ou smartphone e dos programas ou aplicativos gravados neles. É nesse ambiente digital que ele trabalha, se diverte, faz contatos,

conversa, organiza seus projetos, combina reuniões e encontros. As finalidades e modos de recepção adequado de cada texto não ficam tão claros. Estão todos no mesmo local, muitas vezes no mesmo formato (e-mail, mensagem de rede social, etc.). O certo é que tudo isto será feito (divertir-se, trabalhar, interagir, organizar) à maneira que o computador/smartphone permitir.

Os programas facilitam para o homem a criação de novos trabalhos no ambiente digital. Ao mesmo tempo, esses programas impõem uma lógica para a maneira de organizar, acessar e trabalhar as informações. Funcionam como um filtro. Uma moldura incontornável, que atua sobre a concepção, o processo e está presente no resultado final. Para Lev Manovich, quando trabalhamos com um software e empregamos as operações que vêm incluídas nele, essas se convertem numa parte integrante do modo como compreendemos a nós mesmos, aos outros e ao mundo. As estratégias de trabalho com dados informáticos se tornam estratégias cognitivas de caráter geral (2001).

No entanto, numa sociedade industrial como a contemporânea, não é só no contato com computadores e ambientes virtuais que se opera segundo certas regras, como aquelas da seleção de um menu, aquelas do uso de um dado pré-existente. Fazemos isso quando vamos ao supermercado, enquanto observamos suas prateleiras abarrotadas de produtos distribuídos segundo sua etiqueta específica, ou quando vamos a um restaurante e escolhemos um prato entre os menus de carne, massa, peixes, ou quando pegamos o jornal para ver o que está passando no cinema e há os dramas, as comédias, as aventuras, os lançamentos. Os meios digitais padronizam esse ato de selecionar e tornam sua efetuação mais fácil, afinal é muito mais rápido apertar duas teclas, transferindo um fragmento de um texto para outro arquivo do que manusear a tesoura, recortar o fragmento numa página de papel, passar a cola e colar esse fragmento em outra folha de papel. Estimulando esse tipo de ação, as interfaces digitais as legitimam. A sociedade passa a aceitá-la como um simples recurso, que pode ser usado em diferentes contextos e para diferentes finalidades. Copiar, criar "versões" ou utilizar elementos de bases de dados se torna o procedimento mais comum para gerar novos objetos e conteúdos. A seleção, edição e montagem se torna a norma, ainda que, como já dissemos, na literatura isto não seja majoritário – a "função autor", de Michel Foucault, como um agenciamento de vozes, não estava falando de um ponto de vista material, de um agenciamento de textos pré-existentes recortados ou deslocados conscientemente. A criação no sentido de uma manufatura torna-se exceção. Esse tipo de lógica, da navegação entre menus e da seleção e criação de ligações entre o que foi

selecionado, tornou-se, assim, um modelo de ação não só para o ambiente virtual, mas para todos os outros ambientes e objetos. A interiorização das referidas operações e legitimação que vem da popularização do seu uso abrem caminho para que a prática se estenda para os velhos meios e que daí surjam novas produções.

O usuário que navega e pula de aba em aba, construindo um percurso, é tão apegado à tela, ao link, ao mouse quanto Antoine Compagnon se diz apegado à tesoura e à cola, recortando trechos (2007). Vemos, assim, que a lógica do copiar e colar, ou a lógica de praticar saltos na leitura, não é uma novidade da Internet. Obviamente, a Internet popularizou e segue privilegiando esse *modus operandi* de leitura. Mas a multilinearidade já estava na literatura em obras como, por exemplo, *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, que o próprio classificou como “hiperromance” (CALVINO, 1990, 134-5), que seria para ele uma característica do romance contemporâneo “como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, 121). *O jogo da amarelinha*, de Júlio Cortázar, seria um exemplo também de um livro que proporciona uma leitura não-linear. Talvez não multilinear, pois o livro oferece apenas dois percursos de leitura: o linear e o saltado. *Fogo pálido*, de Vladimir Nabokov, pode ser um exemplo de multilinearidade, visto que é um romance composto de um extenso poema e um extenso comentário a este poema, inclusive se referindo a versos específicos, o que remete o leitor a um ir-e-vir múltiplo e variável entre o poema e os comentários. Alguns leitores relatam terem realizado a leitura do livro com duas cópias nas mãos, a fim de facilitar essas idas e vindas entre as duas partes: gesto que lembra e muito o sistema do Xanadu, de Ted Nelson (sistema precursor de modo de leitura em abas na internet e do recente programa de processamento de textos Scrivener, que promete sepultar o Word).

Muitos dos softwares mais utilizados atualmente, como o Photoshop ou o iMovie, vêm com vários tipos de filtros – que permitem modificar a imagem de diferentes maneiras – ou formas de transição – que permitem ajustar a passagem de uma imagem para outra –, deixando ao usuário a tarefa de selecionar qual das opções ele quer utilizar. O programa de edição de música Garageband vem com vários samples e batidas pré-gravadas. As ferramentas de criação de blogs pedem que o usuário escolha entre diversas configurações, fundos e imagens disponíveis em sua biblioteca. Os próprios telefones celulares e *smartphones* contam com uma biblioteca de modelos de mensagens à disposição de seus donos, como “Preciso falar com você.”, “Ligo quando



for possível.” ou “Estou com saudades.”. Dessa maneira, o usuário digital se acostuma a trabalhar com a seleção de certas opções dentro de uma coleção e assim o ato de selecionar filtros, bases, programas e efeitos converte o artista digital num selecionador de opções pré-existentes. Dessa forma, num terreno embebido em noções como a de originalidade, identidade e expressão autoral individual, como é a literatura, essas práticas não são de fácil digestão. Elas mobilizam novas questões em torno da atividade da escrita e da leitura. Nicolas Bourriaud diz que as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos. (2009). Numa espécie de prolongamento do pensamento de Bourriaud, Lev Manovich diz que:

Já não temos que acrescentar nenhum escrito original; basta selecionar entre o que já existe. Em outras palavras, agora qualquer um pode se transformar num criador apenas ao proporcionar um novo menu, ou seja, ao fazer uma nova seleção a partir do corpus total disponível. (MANOVICH, 2001, p.123)

Na web, os textos se compõem a partir de conexões com outros textos que já estão lá, apenas a um clique. Clicando aqui e ali, o usuário vai abrindo uma série de abas e, em determinado momento, pode-se deparar com dez abas abertas, assim como no dia em que me deparei com dez livros abertos ao meu lado e experimentei conectar trechos deles. A pessoa que tem dez abas abertas no seu navegador é a única que sabe como aquelas abas se relacionam, o porquê de uma tê-la levado até outra, ou de ela ter iniciado uma busca depois de ter lido uma das abas e assim ter caído em outra. A pessoa que navega entre abas cria um percurso e uma ligação entre todas, à maneira de quem monta um *mash-up*.

Mas não nos ausentemos da pergunta: é a tecnologia que muda o comportamento do homem ou são os desejos do homem que se formulam por meio da tecnologia? Marshal McLuhan diria que a segunda hipótese é a certa: as tecnologias são extensões do homem, expressões de desejos ainda não reconhecidos socialmente (1979). Estou de acordo com McLuhan. A fala de Lev Manovich, citada anteriormente, versa sobre os efeitos da tecnologia sobre o comportamento e mentalidade humana. No entanto, não menciona o fato de tais mentalidade e lógica já estarem intuídas pelo homem, motivo pelo qual ele cria a máquina que lhe dará materialidade.

Quando se cria uma nova tecnologia geralmente se tem a perspectiva do que esta

tecnologia produz em seu grau mais imediato, de como como ela produz isso – ou seja, tem-se a previsão de como ela altera os modos de produção, aquilo que se torna possível com o seu advento. Nunca se sabe, porém, como ela será recebida para além do seu contexto inicial, dentro do qual tem funções determinadas. Nunca se sabe quais serão os desvios que a recepção imprevista irá criar, desvios esses que alterarão a noção do que aquela tecnologia era capaz de produzir. É pela impossibilidade de controlar seus efeitos que tais obras e tecnologias alimentarão novas criações e, portanto, novas configurações do fazer literário.

## Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CABANNE, Pierre; DUCHAMP, Marcel. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

COELHO, Fred; GASPAR, Mauro. **Manifesto da literatura sampler**. Disponível em: [http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382\\_5.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12382/12382_5.PDF) Acesso em: 23 mar. 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Minas Gerais: UFMG, 2007.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. **Ditos e escritos III** – Estética: Literatura e pintura; música e cinema. Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FOLETTTO, Leonardo. Um guia para usuários do detournement. Baixa Cultura, São Paulo. 22 ago. 2012. Disponível em: <http://baixacultura.org/um-guia-para-usuarios-do-detournement-2/> Acesso em: 14 nov. 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

MANOVICH, Lev. **The language of new media** Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem.**

Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1979.