

# JORNALISMO: linguagens no tempo e no espaço



*Dulcília H. Schroeder Buitoni*

*Livre-docente e titular de Jornalismo (ECA-USP)  
Professora de Pós-graduação da Faculdade Casper Líbero  
E-mail: dbuitoni@casperlibero.edu.br*

**Resumo:** As poéticas e estéticas do jornalismo contemporâneo – e dos formatos parajornalísticos – nos meios digitais exigem a construção de instrumentais teóricos. Um dos conceitos mais operativos para analisar a fenomenologia jornalística talvez seja a forma interface, relacionada a discussões sobre imagem. Dois autores trabalham a interface como axial na cultura das mídias: Josep M. Català e Lev Manovich. Revendo textos dos anos oitenta, encontramos confluências discursivas em direção a hipertexto, multimídia, redes. Optamos então por um texto-collagem, articulando contrapontos.

**Palavras chave:** jornalismo, linguagens, meios digitais, interação, interface.

*Periodismo: lenguajes en tiempo y espacio*

**Resumen:** Las poéticas y las estéticas del periodismo contemporáneo – y de los formatos paraperiodísticos – en los medios digitales exigen la construcción de instrumentales teóricos. Uno de los conceptos más operativos para analizar la fenomenología periodística tal vez sea la forma interfaz, relacionada a discusiones sobre imagen. Dos autores trabajan la interfaz como eje en la cultura de las mídias: Josep M. Català y Lev Manovich. Releyendo textos de los años ochenta, encontramos confluencias discursivas en dirección a hipertexto, multimedia, redes. Optamos entonces por un texto-collage, articulando contrapuntos. **Palabras-clave:** periodismo, lenguajes, medios digitales, interacción, interfaz.

*Journalism: languages in time and space*

**Abstract:** The poetics and aesthetics of contemporary journalism – and parajournalistics formats – in the digital media require the construction of theoretical frameworks. One of the more operative concepts to analyze the journalistic phenomenology is perhaps the interface form, related to discussions about image. Two authors work with interface as axial in media culture: Josep M. Català and Lev Manovich. Reviewing texts of the eighties, we found discursive convergences toward hypertext, multimedia, networking. We then decided by a text-collage, combining counterpoints.

**Keywords:** journalism, languages, digital medias, interaction, interface.

## Introdução

Desde a década de 1980, a análise das linguagens das mídias é central em nossas pesquisas. Buscas teóricas e metodológicas foram sendo desenvolvidas para a compreensão de texto e imagem nos meios impressos e eletrônicos. Estruturas narrativas e a relação com o real articularam a reflexão. Os processos digitalizados aceleraram as interações. Como abordar o funcionamento das interações nas produções comunicativas, em especial, as produções jornalísticas?

A investigação teórica e metodológica para compreender processos e produtos jornalísticos também levou à proposta de novos formatos e de novas utilizações das linguagens, concretizadas em algumas dissertações e teses orientadas.

Para traçar um percurso das idéias que transitam entre o documentário, linguagens inovadoras e os conceitos de imagem complexa e interface, optamos por um texto-collagem, com diferentes tempos de escrita. Surgem, assim, comparações e contrapontos, com inícios não-convencionais de parágrafos, possibilitando uma leitura paralela de palavras-guia, na tentativa de provocações hipertextuais.

## Mostrar tudo

1986

O MUNDO diante de nós. Enquanto a ciência se contenta em explicar partes do mundo, ou descrever suas leis mais gerais, o jornalismo quer mostrar todo o mundo. Ambição de exaustividade não lhe falta. O jornalismo quer dizer tudo a respeito de um acontecimento ou de uma questão. Também persegue a diversidade: quer falar de tudo,

*Uma ciranda  
de informação:  
você entra na  
roda, você sai  
na hora que  
quer, ela continua  
a girar*



seja abrangendo nações, cidades, culturas, classes, idades, seja explorando o microcosmo escolhido ao fornecer um número enorme de detalhes como horários, locais, falas redundantes, expressões faciais, descrições de cenas – principalmente no jornalismo impresso –, sempre em busca da ilusão de realidade. Ilusão?

É A REALIDADE que se pretende. Realidade que foi até nome de revista, realidade buscada, desejo de demonstrar. Para representá-la (re-presentá-la), textos verbais imitam um ritmo de filme, tentando causar a impressão de que o acontecimento está-se desenrolando no momento em que é lido: mágico recurso, como se o leitor tivesse o poder de fazer a cena repetir-se novamente, só para ele. O rádio, a foto, o jornalismo televisivo, os *tapes* e os filmes jornalísticos dispõem de mais varinhas de condão para apresentar (a-presentar) a realidade. A voz do entrevistado, ao vivo, é algo sendo vivido, ao mesmo tempo, no rádio ou na TV. As imagens das fo-

tos, dos *tapes*, dos filmes, mostram o referente “real”. Em todos, a valorização do instante em que se vive, do agora – a aparência do acontecer em curso –, numa simultaneidade um tanto atemporal, em detrimento do instante conhecido. De qualquer modo, uma ficção.

DIFERENTES tempos vividos são juntados e justapostos no jornal impresso, na revista, no telejornal, cada um como se estivesse acontecendo diante de nossos olhos. Coexistência forçada de tempos, de espaços, de viveres que parecem tão naturais. O jornalismo no mundo todo é assim, e a gente esquece a rotina industrial que determina esse formato e esse aparato. Tanto trabalho para conseguir, entre outros, um objetivo óbvio, de o público reter alguma coisa. No meio de milhares de informações e deformações que se somam, que se fundem, que se confundem, alguma coisa fica. Mas, parodiando Caetano Veloso, quem lê tanta notícia? Pra que tanta notícia?

2006

MULTIPLICAM-SE as notícias em números estratosféricos. Multiplicam-se os autores, os formatos, multiplicam-se os contatos. A experiência da comunicação, que já padecia de excesso em 2006, transpôs fronteiras físicas e mentais. Intersecções impensáveis surgem a cada momento. Os fluxos são contínuos, não se interrompem nunca. Hibridismos em rede, convergência tecnológica: a experiência humana está em transformação. Antonio Fatorelli assinala a condição mutante:

Nossas sociedades da informação estão gestando uma cultura marcada pela propagação generalizada de dimensões virtuais, como as redes telemáticas e o hipertexto. A expansão contínua desses domínios em instâncias cada vez mais diferenciadas da vida social, como as atividades econômicas, o lazer, a comunicação, a gestão dos corpos, a medicina e o esporte, promoveu e permanece estimulando de modo cada vez mais radical, o redimensionamento da noção de experiência (Fatorelli, 2006:24-25).

Nossos sentidos estão sendo modificados e adquirindo novas funções. Em consequência, percepção e cognição operam em tempos e espaços cambiantes. Fatorelli se pergunta:

Como positivar uma condição existencial que pressupõe de modo cada vez mais freqüente uma situação de comunicação mediada por tecnologias que conectam instantaneamente vários espaços e estratos temporais? Ou ainda, no caso dos ambientes virtuais, como dimensionar as relações sinestésicas em circunstâncias tecnologicamente controladas? (Fatorelli, 2006:25).

### 1986

JORNALISMO é uma narrativa que se pretende, resumida, embora lute por abarcar, abranger, amplificar – de um lado –, e por descer a minúcias absolutamente desnecessárias – de outro. Já que as metafísicas explicadoras do mundo não estão muito em voga, temos uma filosofia referencial e cotidiana, que nos permite a veleidade de falar de tudo e opinar sobre tudo. O homem ocidental costuma-se apaziguar com a sensação de estar bem informado.

ENTÃO, entra na ciranda eterna e repetitiva (no fundo, não acontece nada de diferente), onde basta dar a mão ao jornal, à revista, ao rádio, à TV para se sentir informado e participante das benesses da civilização. Uma ciranda de informação: você entra na roda, você sai na hora que quer, ela continua a girar, no dia seguinte, ou na hora seguinte, você dá a mão de novo e gira, gira, gira...

AS PESSOAS pensam que sabem tudo a respeito do mundo, mas o efeito cumulativo da enorme quantidade de informações com que somos bombardeados dia-a-dia gera uma percepção meio anestesiada. No balanço de um ano que passou, que notícias ficaram pra mim, para você, para ele? Será que o consumo das produções jornalísticas não constitui um mero ritual cumpridor da função fática (Jakobson), para testarmos se estamos em contato com os outros, compartilhando pelo menos alguns atos comuns?

### 2010

Quando falamos de interface, podemos estar nos referindo a coisas distintas, se bem que todas formam parte de uma mesma constelação conceitual. Em primeiro lugar, temos a interface como elemento alegórico de um modelo mental antropológico de recente instauração (se bem que seus prolegômenos venham se manifestando há mais de um século) (Català, 2010:235).

A esta primeira condição de interface, Català apresenta a segunda, que está relacionada a dispositivos concretos, ligados ao computador, que gestionam a zona de intercâmbio de informação e procedimento, enfim, a comunicação entre a pessoa e a máquina (ou entre várias pessoas e várias máquinas). A última categoria é a forma interface. Não se trata mais de um dispositivo concreto do computador, e sim de uma transposição desta forma a outros âmbitos que então vêm transformadas suas coordenadas espaço-temporais e sua disposição arquitetônica e comunicacional. Para o autor, o conceito de interface pode ser observado em três manifestações distintas, o que vai auxiliar na reflexão sobre representações audiovisuais e conhecimento.

### 1986

O MITO da objetividade é um dos grandes responsáveis pela acolhida que o jornalismo tem. Ainda existe uma aura de fidelidade aos fatos: deu no jornal, é verdade. Todavia, jornalistas e estudiosos do assunto concordam, em sua maioria, que não há objetividade. O que existe é a presunção – ou talvez, a intenção – de objetividade, e isso já representa certa garantia para quem consome a notícia. Por mais que provemos a não objetividade jornalística, nunca poderemos negar a ancoragem referencial presente na maioria das produções jornalísticas. E essa referencialidade é um ponto favorável que ajuda a vender a mercadoria.

NO ENTANTO, não estou querendo questionar a validade do jornalismo. A grande im-

prensa, o rádio e a TV estão aí, as produções alternativas e paralelas também, todos seguindo seus padrões que atendem a expectativas de consumidores e produtores. Podemos analisá-los, criticá-los ideologicamente, mas não adianta esperarmos grandes mudanças.

QUERO, SIM, discutir dois pontos básicos do modo de conhecimento jornalístico da realidade, ambos intimamente ligados: o TEMPO e o REGISTRO. Tratar do tempo e de sua retenção/memória implica em lidar com as maneiras de conservá-lo e reproduzi-lo.

VÁRIOS SISTEMAS de codificação que operam sobre uma ou mais ordens sensoriais são utilizados no jornalismo. Linguagem escrita, linguagem falada, grafismos, imagens paradas ou em movimento solicitam a visão e a audição. Encontramos conjuntos de meios e técnicas ordenadas de acordo com normas convencionais. Porém, sabemos que nosso conhecimento do mundo exterior depende dos nossos modos de percepção – alguns previamente determinados; outros, talvez a maioria, culturalmente moldados. Ora, se refletirmos sobre as normas convencionais da produção jornalística, iremos trabalhar sobre modos de percepção, tanto na feitura como na recepção. Como eixo articulador da reflexão escolhi o aspecto DOCUMENTÁRIO do jornalismo.

A PAIXÃO referencial domina o fazer jornalístico. E, por paradoxal que seja, ficção e referente real têm muito em comum. A obsessão narrativa do ser humano acompanha-o desde as cavernas até o mais vanguardista dos filmes. Narrativa, característica humana. Mitos antigos, mitos modernos, narrativas. Tínhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob a forma de mito. Foi a fotografia que, pela primeira vez, conseguiu quebrar essa resistência: “o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca. É o advento da Fotografia – e não, como se disse, o do cinema – que partilha a história do mundo” (Barthes, 1984:130).

OS MODOS de percepção do mundo a que temos acesso mudaram muito em qualidade, examinar as origens do conhecimento nos leva a rememorar as etapas evolutivas pelas quais o homem chegou à sua condição biológica, isto é, rever a biologia das formas de percepção, de fala e de simbolização. O ser humano possui aptidões que os outros animais não têm: a capacidade de emitir sentenças cognitivas (o que nenhum outro animal pode fazer) e, conseqüentemente, a capacidade de exercitar o conhecimento e a imaginação. “A coisa mais interessante sobre o homem é ser ele um animal que pratica arte e ciência e, em todas as sociedades conhecidas, pratica as duas juntas” (Bronowski, 1985). Visual, visão, imagem mental, imaginação vêm sempre articulados entre si. Segundo Bronowski, quase todas as palavras que usamos para as nossas experiências, onde entram visões ou imagens, são palavras relacionadas com o olho e com o sentido da visão.

### A expansão da forma interface

2010

A PAISAGEM MIDIÁTICA contemporânea suscita o pensar em novas formas de fazer jornalismo. Josep M. Català diz que podemos detectar a atuação da forma interface em muitos âmbitos: sociais, culturais, tecnológicos, científicos, artísticos. Ele aponta três exemplos representativos, que cremos ter viabilidade de apropriações jornalísticas. O primeiro é o filme-ensaio, pertencente a um terreno nomeado como pós-cinema. O filme-ensaio, que exhibe características fenomenológicas da interface, surge da desconstrução do documentário clássico. Essa produção não só se postula como uma forma cinematográfica reflexiva, mas também como modo de reflexão através da imagem em movimento. Para Català, a obra mais representativa do uso da interface é o filme-ensaio “História(s) do cinema”, de Jean-Luc Godard: as próprias imagens, em constante hibridação, propõem plataformas de pensamento; não é a palavra que

fixa um significado que logo as imagens ilustram. Pelo contrário, são as imagens em seu incessante jogo de interrelação que propõem significados que logo a palavra expressará.

O FILME-ENSAIO, no entanto, não pode ser considerado como forma de interface porque suas imagens estão obrigadas a seguir uma ordem linear. Porém, no interior do plano, as figurações dispõem de liberdade, ao ocupar o espaço como colagem: assim, o funcionamento se aproxima da visualidade da interface, embora não haja possibilidade de atuação sobre as imagens.

O ENSAIO ATIVO, proposta de Alan Kay e Mitchel Resnick, é outro exemplo relacionado por Català: o conceito inclui a idéia de desconstrução, seguida de recomposição. Os autores propõem uma nova forma de narrativa em que objetos computacionais manipulados se integram com texto, gráficos e vídeos. Català ainda cita “Immemory” (1997) de Chris Marker, um trabalho situado entre o filme-ensaio e o ensaio ativo.

AS INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS são o segundo tipo da forma interface segundo o pesquisador da Universidad Autònoma de Barcelona. Para ele, as instalações são espaços conceituais cambiantes: o espaço expositivo vem sofrendo metamorfoses, configurando-se como a arquitetura multimídia do computador. As instalações serão consideradas como interface desde que haja uma percepção ativa. Català aponta que a interface tem um papel primordial no design dos videogames; contudo, como a maioria dos jogos busca um realismo como método para captar a atenção do jogador, não se pode dizer que sejam fruto da aplicação do modelo da interface.

O jogador atua sobre uma realidade hipotética, ativada por uma capa de hiperrealidade efetiva: em meio a isso, se instala o campo imaginário do jogo em si. O imaginário se produz no videogame pela confluência do real e do simbólico. Esta disposição origina novas situações perceptivas que não têm sua origem no modelo da interface, posto que de fato são extensões do

modelo anterior, mas que, de todas as formas, contribuem para o desenvolvimento e a expansão do modelo (Català, 2010:287).

OS MEDIA LABS são o terceiro exemplo da extensão da forma interface, no cenário midiático atual. Ao reunir diferentes áreas e combinar distintos métodos de pesquisa, os laboratórios midiáticos são laboratórios de meios, que operam fusões: arte e ciência se reconciliam no terreno proporcionado pela tecnologia.



*A paixão referencial  
domina o fazer  
jornalístico. E, por  
paradoxal que seja,  
ficção e referente  
real têm muito  
em comum*

**1986**

MILHARES DE FOTOS jornalísticas e/ou publicitárias desfilam diante de nós. O salto antropológico de ver-se a si mesmo (sem ser no espelho, ou no retrato pintado ou desenhado, privilégio de pessoas abastadas), emoção única de enxergar-se reproduzido num papel acabou sendo banalizado pela repetição infundável de imagens que anestesiam nossa percepção. A foto jornalística precisa ser muito chocante ou ter um “punctum” (Barthes, 1984) para que o leitor pare de folhear rapidamente a revista e detenha seu olhar. Barthes fala em “studium” – um afeto ou interesse médio por fotos que nos interessam culturalmente, seja como testemunho político, histórico, artístico... É uma espécie de investimento geral, às vezes emocionado, mas de uma emoção tingida ou justificada por razões culturais. Já o “punctum” é o que “punge”, o que mortifica ou fere. A maioria das fotos jornalísticas desperta apenas o “studium” relativo ao nível cultural das

peças – um vago sentimento de identificação ou interesse humano.

PARA RECONCILIAR fotografia e sociedade, alguns mitos lhe atribuem funções: informar, representar, surpreender, fazer significar, despertar a vontade. Barthes diz que entra nesse jogo, reconhecendo as funções com mais ou menos prazer: “nelas invisto meu ‘studium’ (que jamais é meu gozo ou minha dor)”.

FOTOGRAFIA E CINEMA: entre ambos, não há diferença de grau, mas oposição radical, segundo Barthes (1982). A foto, emanção do referente, possui um cordão umbilical ligado à realidade. O cinema não seria

*Uma obra é feita de frases, tanto quanto essas últimas são feitas de intervalos de movimentos*



a fotografia animada: o haver estado lá desaparece em função do estar lá. A fotografia não rememora o passado, para o autor francês. “O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância, mas o atestado que o que vejo de fato existiu)” (1984). No cinema, é claro, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica sua existência primeira. Não dá para se falar em uma verdadeira história da fotografia. Já o cinema tem sua história, e ele continua, sem ruptura, com as artes anteriores da ficção. Enquanto a foto traz uma certa completude e representa interrupção, estancamento, a foto cinematográfica pede continuidade, narrativa.

MESMO QUANDO tratamos de cinema de não-ficção, esta vinculação à narrativa é visceral. A sua leitura torna-se indissociável do processo narrativo. O filme não é uma

soma de imagens; ele constitui uma forma temporal. O sentido de cada imagem depende das que a precedem e sua sucessão vai criando uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos planos utilizados. Do mesmo modo, a parte sonora não é uma adição de palavras, música ou ruídos, e sim uma forma. O filme não se constitui na mera fotografia em movimento de uma peça teatral. Assim como a escolha e a montagem da parte visual revela um meio de expressão original, o som não reproduz simplesmente ruídos e falas. Por isso, o antepassado do som no cinema não é o fonógrafo, mas a montagem radiofônica. Além disso, há outra instância de organização: a junção da imagem e do som formam uma totalidade nova e irreduzível.

PELA PRIMEIRA VEZ, a imagem das coisas é também a imagem da duração de seus movimentos, como que uma múmia em mutação. O movimento, a duração: a dimensão temporal tem um ponto de partida na fotografia, e se concretiza sensoralmente na percepção do filme cinematográfico. Jean Epstein (1983) fala de uma estética de sucessão: eis a presença inescapável da narrativa. E numa estética de sugestão, pois no cinema não se conta, indica-se: na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar. O cinema precisa da ação que continua, não podendo subtrair-se à exigência do narrar.

A NARRAÇÃO envolve uma seqüência temporal. Embora pareça durar o mesmo tempo da vida “real”, geralmente acaba havendo um encurtamento pela montagem. Pode não haver nenhuma diferença entre o tempo da vida e o tempo do cinema como reprodução da vida; se imaginamos um plano infinito, por exemplo, um plano-seqüência em estado puro que registre durante cinco minutos uma pessoa dormindo. O resultado seria bastante enfadonho. (Hoje, em 2010, com mais de uma década de *reality shows*, assistimos a planos-seqüência completamente desinteressantes e percebemos o esforço dos diretores dos programas em tentar montar narrativas).

ENTÃO, A MONTAGEM intervém reunindo os fragmentos da ação e nosso cérebro

se encarrega de preencher os trechos resumidos. Mas, de qualquer modo, existem cenas que possuem a mesma duração no cinema e no “real”. O cinema não pode prescindir de algumas dessas cenas, por mínimas que sejam – e por isso é acusado de perseguir o naturalismo. A partir do momento em que há montagem, segundo Pasolini (1980), “o presente torna-se passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico e não por critério estético, tem sempre as características do presente: é um presente histórico”. A realidade vista e ouvida torna-se para sempre presente a cada vez em que é re-vista. Há uma multiplicação desse primeiro presente que vai se atualizar de novo como se a ação se desenrolasse diante de nós.

## 1922

O CINE-OLHO buscava escapar da narrativa. Movimento iniciado na Rússia, em 1919, por Dziga Vertov, procurava uma linguagem própria do cinema. Queria fugir do romance, do teatro:

*Os intervalos* (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto essas últimas são feitas de intervalos de movimentos (Vertov, 1983:256).

Quando utilizamos as propostas de Vertov na tese de livre-docência “Texto-documentário: espaço e sentidos” (1986), imaginávamos elementos de reflexão e de criação para documentários em cinema e vídeo. Hoje, percebemos o quanto as idéias de Vertov e de seu grupo caminham na direção da interface enquanto forma mental. Para Vertov, todo filme do Cine-Olho “está em montagem desde o momento em que se escolhe

o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação”. A primeira fase da montagem é o inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação, direta ou não, com o tema tratado (seja sob forma de manuscritos, objetos, trechos filmados, fotografias, recortes de jornal, livros etc). Esse inventário é também o processo que está no nascimento de muitos produtos contemporâneos de multimídia. Depois de selecionar as observações do olho humano é feita a montagem principal.

Resumo das observações inscritas na película pelo “cine-olho”. Cálculo cifrado dos grupos de montagem. Associação (adição, subtração, multiplicação, divisão e colocação entre parênteses) dos trechos filmados do mesmo tipo. Permuta incessante desses pedaços-imagens até que todos sejam colocados numa ordem rítmica em que os encadeamentos de sentido coincidam com os encadeamentos visuais. Como resultado final de todas essas junções, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de equação visual, uma espécie de fórmula visual. Esta fórmula, esta equação, obtida a partir da montagem geral dos cine-documentos registrados sobre película, é o filme 100%, o extrato, o concentrado de “eu vejo”, o “cine-eu vejo” (Vertov, 1983:264).

A LINGUAGEM dos novos meios de comunicação é perpassada e configurada pela forma interface. Lev Manovich também traz Vertov como uma inflexão inovadora. Em seu livro “El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital”, reproduz cenas do filme “O homem com uma câmera” como se fosse uma metáfora dos temas de seu sumário.

CO-GESTORA do conhecimento: Josep Català assim conceitua a imagem complexa. A imagem complexa é chave para a concepção da forma interface como novo modelo mental que conduz a imaginação midiática contemporânea. Català ressalta a necessidade de pensar esses novos territórios, esses novos fluxos. São complexas interrelações de espaço e tempo, “de reflexão

e técnica, de criatividade e metodologia, de conceito e forma”. Tais dinâmicas afetam não só o âmbito midiático, mas principalmente o social.

Estamos diante de um novo tipo de ordenação visual, que está se traduzindo num

processo de superação da visualidade clássica que se iniciou com o cinema. Como modelo mental, a interface inaugura novos sistemas de representação. Vivemos uma nova e visceral fenomenologia da comunicação.

(artigo recebido mai.2011/aprovado mai.2011)

## Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **L'obvie et l'obtus**. Paris: Seuil, 1982.
- BRONOWSKI, Jacob. **As origens do conhecimento e da imaginação**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
- BUITONI, Dulcília H. S. **Texto-documentário: espaço e sentidos**. São Paulo, tese de livre-docência, ECA – USP, 1986.
- CATALÁ, Josep M. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Servei de Publicacions, 2005.
- CATALÁ, Josep M. **La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad**. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio Editorial, 2010.
- EPSTEIN, Jean. “O cinema e as letras modernas”. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- FATORELLI, Antonio. “Entre o analógico e o digital”. In: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (Org.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital**. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo. Pier Paolo Pasolini, **Revista Bissexta**, São Paulo, 1980.
- VERTOV, Dziga. “Nascimento do cine-olho”, e outros textos. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.