



A TRAMA DA LINGUAGEM: APONTAMENTOS PARA UM ESTUDO DE IMAGEM, PODER, OCIDENTE E ORIENTE NA ESTRUTURA DO VÍDEO

Jacksonilson dos Santos Castro. FCV

RESUMO: Estudo que levanta noções de campos como Estudos Culturais, Vídeo e Estudos Literários para discutir linguagem, imagem e poder como interfaces do campo das artes, especialmente a caracterização do vídeo artístico como agente multiplicador de níveis de leitura, subvertendo certos mecanismos de poder implícitos na formação da imagem entendida em uma perspectiva clássica. A partir disso, é feita uma reflexão sobre como certas estruturas privilegiam o entendimento de linguagem e imagem dentro de uma lógica ocidental, propondo a imagem ideogrâmica oriental como possibilidade de uma maior abertura de sentidos e o vídeo como possível herdeiro de alguns desses mecanismos.

Palavras-chave: vídeo, linguagem, poder, Ocidente, Oriente

ABSTRACT: Study that raises notions of fields such as Cultural Studies, Literary Studies and Video to discuss language, image and power like interfaces of the field of the arts, specially the characterization of the artistic video like multiplying agent of levels of reading, subverting certain mechanisms of power implicit in the formation of image seen in a classical perspective. From that, there is a reflection on how certain structures emphasize the understanding of language and image within a Western logic, proposing the Eastern ideogrammic image as a possibility of a bigger opening of meanings and the video as a possible heir to some of these mechanisms.

Keywords: video, language, power, West, East

Preliminares...

Pensar que uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra coisa remete a uma ordem do pensamento que retoma certos preceitos dicotômicos dialéticos. Talvez um dos maiores legados do Ocidente – cometendo a já velha e não boa mania ocidental de determinar – seja o da distinção, separação, importante para o desbravamento de inúmeros saberes, mas que levado ao extremo também é capaz de inomináveis atrocidades.

A imagem não é só a imagem, tal qual a conhecemos em seu uso corrente. Hospedeira de ideologias e discursos mascarados, quando se vê a fotografia de uma pedra, nela se lê toda uma carga anterior, uma espécie de “alma essencial” daquela pedra, uma pedra primordial, que tece toda a *perspectiva* do que ali se vê,

sussurrando inadvertidamente “isto é uma pedra” e trazendo à tona a voz natural de uma semiologia e o discurso velado da imagem, como que resguardando *um* seu sentido para que este não se perca. É preciso que venha a arte e diga “isto não é uma pedra”, como o fez Magritte com seu famigerado cachimbo, ou que a filosofia retorne (sem nunca ter ido) e diga (que) como fez Foucault, para que se retome uma leitura mais solta e fluida. Ou ainda que se diga “pedra é pluma”, como afirma a dicção poética de Octavio Paz sobre os signos em rotação.

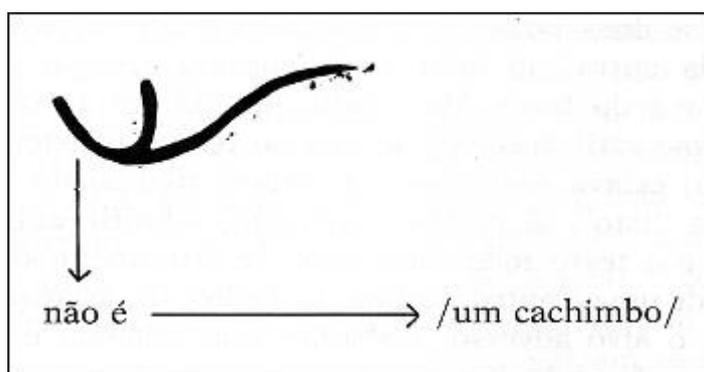


Diagrama de Foucault para *Isto não é um cachimbo*, de Magritte

Toda esta dança de possibilidades garante não um interesse na fixidez do sentido, “moeda gasta”, falando com Walter Benjamin, mas justamente em sua distorção ou distorções, bem ao modo das operações artísticas. Há o interesse, neste trabalho, em se discutir as dobras da linguagem antes dela perder a sua dimensão de imagem, ainda como registro gráfico, *graphos*, que assenta no corpo a relação com a escritura, como uma forma de entrever os desdobramentos que levam do linho (o têxtil, o tecido) ao texto, esse complexo diagrama que foi vertido em tabuleiro da civilização ocidental e que hoje está presente em editores de texto virtuais (nova dobra do deslocamento metafórico original²), nas telas de computadores de todos os tamanhos, *videogames*, celulares, anúncios luminosos e que em todo lugar dá a ideia de imagem que hoje temos.

A ideia inicial deste artigo era tratar da distinção entre o analógico e o digital, traçando um percurso do orgânico e do sintético no campo das artes para chegar à estrutura do vídeo, especialmente o vídeo artístico (sem querer distinguir categorias, como videoarte, vídeo poesia, vídeo performance, etc.). Vale salientar, entretanto, que tanto a organicidade quanto a síntese aqui seriam deslocadas de seus sentidos mais duros, cientificizantes, convencionados, para dar lugar a entendimentos mais

discursivos, sem a máscara da objetividade que muitas vezes cobre a face dos estudos acadêmicos.

Obviamente, há várias formas de se entender o significado de orgânico e sintético em objetos artísticos, desde a sua apreensão pelo uso do material até as formas mais discursivas, filosóficas, poder-se-ia dizer; chegando, por fim, ao analógico e digital do ambiente tecnológico científico, da imagem técnica, que se ligam mais naturalmente à linguagem artística do vídeo, objeto primeiro de estudo, afinal, como já havia dito Décio Pignatari (2003, p. 24), “o estudo das relações entre a ciência e a arte é, em boa parte, o estudo das relações entre as comunicações digitais e as comunicações analógicas”.

No entanto, é interessante observar como Gilles Deleuze, em *Francis Bacon: lógica da sensação*, tratando do analógico e do digital, tome como exemplo os sintetizadores musicais. Há, ali, um deslocamento de campos do conhecimento em benefício da experimentação teórico-filosófica, pelo fato dele estar lendo o trabalho de um pintor a partir da filosofia e que o estudo acabe desaguando em outro território (o da música). Assim, esta prática, comum nos escritos deste filósofo, parece iluminar procedimentos de leitura que concentram seus esforços em uma não centralização do objeto estudado, mas sim na abertura de linhas de fuga para um seu melhor entendimento.

Imagem e poder

Há muito o poder da imagem está intimamente associado à imagem do poder, desde os rituais xamânicos e suas simbologias fantásticas até as serigrafias pop das latas de sopas Campbell's, de Andy Warhol. Da revolução tecnológica do cinema e do advento do vídeo até as câmeras de vigilância 24 horas. Neste percurso, passagens de signos, esboça-se toda uma dimensão de poder que se descola e cola novamente na imagem, principalmente na imagem técnica, multi-reproduzida em escala industrial ou virtual. Como o vídeo se move especialmente em ambientes tecnológicos – e sabe-se muito bem que a indústria da informática se movimenta em poderosos círculos de influência –, o próprio meio virtual tornou-se o meio real por onde passam os principais interesses mercadológicos e econômicos.

Julia Kristeva comenta de forma arguciosa a maneira como Karl Marx pensou o social arquitetando um engenhoso sistema semiótico de leitura que serviu para traçar os fios da trama do sistema capitalista, vista como a operação de um sistema de signos:

A grande novidade da economia marxista era, sublinhou-se diversas vezes, pensar o social como um *modo de produção* específico. O trabalho deixa de ser uma *subjetividade* ou uma *essência* do homem: Marx substitui o conceito de “um poder sobrenatural de criação” [...] pelo da “produção”, vista sob seu duplo aspecto: processo de trabalho e relações sociais de produção, cujos elementos participam de uma combinatória de lógica particular. (KRISTEVA, 1974, p. 34)

Conversão é um termo que transita tanto em regimes financeiros quanto em regimes artísticos e certas operações financeiras lidam com a abstração da mesma forma que algumas leituras de textos artísticos, e em ambos a questão do valor é algo de extrema importância. Jacques Derrida, trabalhando sobre os escritos de Jean-Jacques Rousseau, já havia notado que a circulação de signos está bem aproximada da circulação de dinheiro:

Este movimento de abstração analítica na circulação dos signos arbitrários é realmente paralelo ao em que se constitui a moeda. O dinheiro substitui as coisas por seus signos. Não apenas no interior de uma sociedade, mas de uma cultura para outra, ou de uma organização econômica para outra. (DERRIDA, 2006, p. 367)

Mas não é apenas na figura da moeda que poder e imagem se encontram. Especialmente em uma época pouco afeita a discursos políticos mais claros e em que a própria palavra dinheiro parece suja demais para valer a pena ser mencionada em textos sobre arte: no jogo de poder atual, subtrai-se a palavra dinheiro (quando não às vezes o próprio dinheiro) com a entrada em jogo de interesses mais escusos.

Orientes, Ocidentes: acidentes do vídeo

Com a intenção de observar como os sistemas de linguagens podem se converter em sistemas de poder, aqui serão apresentados alguns traços do desdobramento da imagem pelo pensamento oriental, como no caso da escrita ideográfica, que se articula por uma lógica outra, que não aparta a imagem do pensamento, pendendo para uma relação simbiótica entre ambos, num movimento de superação das oposições binárias estratificadas pela força do pensamento racionalista ocidental, sua contrapartida tanto em aspectos de estrutura de linguagem quanto seu outro lado da moeda no que tange à história (colonização e

uso da força em alguns casos e uma posterior e tácita dominação cultural), como forma de promover a leitura mais plural das formas de escritura e linguagem de uma maneira geral, o que ajuda, também, a entender como certos elementos formadores da linguagem do vídeo, elementos estes importantes para o entendimento da organização de seus arranjos artísticos como um todo, sugerem a leitura de uma estrutura outra de linguagem, mais aproximada de certas formas orientais, sem deixar de atentar, no entanto e nas entrelinhas, para o fato de que quando se fala em oriente fala-se também de ocidente³.

Arlindo Machado trata em *Eisenstein e o Oriente* a associação com certos arranjos estilísticos orientais na concepção de montagem do cineasta russo, bem como no seu entendimento de cinema e de arte no geral, ressaltando a desconfiança com que ele vê o interesse ocidental pelo Oriente:

É preciso ultrapassar a estupefação dos turistas diante de fenômenos que eles não sabem explicar e cujo sentido eles não podem entender, englobando-os então sob a rubrica geral de “exotismo” com o intuito de impressionar aqueles que, por não poder contemplar o espetáculo, se entregam com inveja aos relatos dos viajantes. (EISENSTEIN apud MACHADO, 1981, p. 67)

Esta espécie de obsessão pelo Oriente, esta insistência na retomada do olhar estrangeiro que alguns artistas e pensadores ocidentais impetraram naquela cultura diversa da sua talvez seja ainda a manifestação do velho desejo pelo exótico de que fala Eisenstein. No entanto, é preciso ousar, como fez Barthes, chamando de “Japão” certos traços do país que visitou (o Japão), deslocando o centro de identificação do eu para um outro e ressaltando o caráter de artifício deste tipo de sentença, solicitando uma nova volta na espiral do código de identificação, fundada na diferença.

Edward W. Said (2007, p. 30) chama de Orientalismo o sistema de conhecimento sobre o Oriente produzido no Ocidente, que “ganhou força e identidade ao se contrastar com o Oriente, visto como uma espécie de eu substituto e até subterrâneo”. Este sistema, que criou complexos mecanismos de entender o vasto e diverso Oriente, por vezes sob o suspeito e reducionista rótulo de “cultura oriental”, visava inicialmente à expansão e manutenção dos poderes coloniais, mas com o passar dos anos tendeu a naturalizar-se e a transformar-se em uma espécie de verdade absoluta no senso comum. Said trata de chamar a atenção para o

caráter de constructo destas distinções, artificiosas mesmo por trás da máscara de seriedade e naturalidade emprestadas por certos estudos acadêmicos, atestando que:

[...] tanto quanto o próprio Ocidente, o próprio Oriente é uma ideia e uma história que tem uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra. (SAID, 2007, p. 31)

Estas reflexões se prestam a dizer que considerar uma unidade diversa de pensamento, como a do Oriente, e chamá-la de oriental – os próprios termos Oriente e/ou Ocidente, tanto quanto oriental e/ou ocidental já são, em certa medida, arbitrários e simplificadores – pode ser um procedimento necessário, mas nem por isso isento de riscos, que aqui na própria exposição desta preocupação são assumidos, sob a pena de incorrer nos mesmos equívocos expostos.

Quando se opta por trazer à luz estratificações da “cultura oriental” leia-se o desejo de ultrapassar as considerações dicotômicas excludentes que consideram a identidade o seu fio condutor. Assim como na concepção de diferença em Derrida – em que o autor lança mão de um jogo semelhança fônica/alteridade gráfica para a criação de um neologismo cuja diferença se mostra na escritura: *différance*⁴ -, vê-se a necessidade de superação da visada dicotômica de termos do conhecimento, apreendidos pela lógica ocidental desde a concepção de Lógica de Aristóteles.

Vale lembrar que o ataque à “tirania da lógica”, esteio do pensamento racionalista ocidental, foi oportunamente empreendido por Ernest Fenollosa em seu seminal ensaio *Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia*, no qual o filósofo e orientalista norte-americano contesta, numa interessante e um tanto quanto irônica imagem, a estrutura silogística de ordenação da linguagem:

De acordo com essa Lógica europeia, o pensamento é uma espécie de olaria. Cozeram-no em pequenas e rígidas unidades ou conceitos. Estes são empilhados em fileiras, segundo o tamanho, e depois rotulados com palavras para utilização futura. Utilização que consiste em apanhar alguns tijolos, escolhidos pelo rótulo adequado, e colocá-los lado a lado, numa espécie de muro chamado sentença, juntando-os ou com o cimento branco da copulativa positiva “é” ou com o cimento negro da copulativa negativa “não é”. Produzimos assim proposições admiráveis como “Um babuíno de cauda malhada não é uma assembleia constitucional” (FENOLLOSA In CAMPOS, 2000, p. 130)

Contra a lógica da identidade ocidental, na qual se fundamenta o silogismo, a estruturação do pensamento chinês prefere uma “lógica de correlação” ou da “dualidade correlativa”, onde os opostos se inter-relacionam complementarmente, são integrados e não se excluem, como esclarece o filósofo chinês Chang Tung-Sun, afirmando que com a gramática e a estrutura da frase surge a lógica, pois:

Na medida em que o objeto da Lógica está nas regras de raciocínio implícitas na linguagem, a expressão desse raciocínio deve ser implicitamente influenciada pela estrutura da linguagem, e as diferentes línguas terão formas mais ou menos diferentes. Daí a diferença entre a Lógica chinesa e a Lógica aristotélica. O tipo tradicional de proposição “sujeito-predicado” não existe na Lógica chinesa. Segundo a norma da Lógica ocidental, numa sentença como “A se relaciona com B”, a forma não constitui uma proposição com sujeito e predicado e sim uma proposição relacional. Porém, a sentença “A está relacionado com B”, vem na forma em questão, porque existe uma distinção entre o sujeito e o predicado. (TUNG-SUN In CAMPOS (org.), 2000, p. 177)

Nesta torrente que deságua no discurso da identidade, amplamente afirmado pela filosofia clássica ocidental, a constituição do ser se dá como fundamento para a prescrição do sentido em termos indefinidos (de uma frase, de um texto, de um livro, um filme, um vídeo, em suma, da vida...):

(...) Como se vê na sentença inglesa “it is”, que significa “existe”. O verbo “ser” tem significado de existência, e a Lógica ocidental está intimamente ligada ao verbo “ser” nas línguas ocidentais. (...) Dele decorrem muitos problemas filosóficos. Por ter o verbo “ser” um significado de existência, a “lei da identidade” é inerente à Lógica ocidental; sem ela, não pode haver inferência lógica. Por consequência, a Lógica ocidental pode ser qualificada de “lógica da identidade”. (Ibid.: p. 179)

O vídeo artístico reúne uma complexa rede de caracteres do pensamento lógico – visto que sua constituição como suporte opera no meio virtual, digital, da linguagem de síntese numérica, matemática, tradicionalmente atrelada ao universo da ciência racional aristotélica, cartesiana –, porém empreende operações de deslocamento desses signos fundadores sob uma lógica outra, da diferença, na criação de uma linguagem híbrida, plural e de disseminação⁵. A esta linguagem desviada abre-se a possibilidade de leitura pela via da correlatividade oriental, de sua escrita icônica e de forte apelo visual. Julio Plaza, artista plástico, professor e incansável pensador das vocações icônicas das letras percebeu a diferença entre os modelos ocidental e oriental no que tange às estruturas de composição:

A lógica ocidental permite organizar os meios em sistemas e redes universais, utilizados como suportes de reprodução de linguagens, ou seja, como veículos de comunicação, inteligibilidade, representação simbólica e

memória. A analógica oriental, entretanto, permite a transgressão desses caracteres e a criação de imagens próprias. É a produção de contra-comunicação, o lado sensível da prática tecnológica. Se a comunicação permite que “os fins justifiquem os meios” (valor de troca), a criação permite que “os meios justifiquem os fins” (valor de uso). (PLAZA In PARENTE (org.), p. 86)

O apelo icônico/analógico da escrita ideográfica chinesa também é um fator que justifica o interesse nonexo relacional da estrutura da linguagem oriental, visto que o vídeo artístico compartilha com ela algumas características e, assim como Eisenstein utilizou estas características na formulação de sua teoria da montagem e em seu cinema, ambos marcados pelo tom discursivo, experimental e de inclinação poética como contraponto à teoria e ao cinema realista de montagem transparente, projetam-se aqui a possibilidade de diálogos teóricos, notando esses traços em comum. Haroldo de Campos comentou este traço de analogia presente nos pictogramas chineses e a concepção de diferença impressa neles, fazendo ecoar elementos que impregnam a linguagem do vídeo (similaridade com o real, “diferenciada configuração de relações”, “quadrículo virtual”):

Desde logo, o “pictograma” é decididamente um “ícone”: é uma pintura que, em virtude de suas próprias características, se relaciona, de algum modo, por similaridade, com o real, embora essa “qualidade representativa” possa não decorrer de imitação servil, mas de diferenciada configuração de relações, segundo um critério seletivo e criativo (...); o “pictograma”, no seu quadrículo virtual (...) era já uma pequena pintura cubista, uma metáfora agressivamente metonimizada. (CAMPOS, 2000, p. 48/49)

O ícone, um quase-objeto para Peirce, pura ficção quanto à sua existência, abre a possibilidade de olhar a imagem do vídeo como seu par, similar, que pelo expediente da escritura por meio digital, num processo de inversão, nova dobra, torna-se um objeto-quase, uma linguagem que multiplica os níveis de leitura e as possibilidades de sentidos, pois aquilo que se chama “linguagem do vídeo” é uma unidade complexa, híbrida e diversa, que se faz de uma constituição e uso variados.

Augusto de Campos, outro incansável pesquisador das conversões e convergências entre-linguagens, desloca o programa da poesia concreta, movimento amplamente influenciado pela escrita imagética oriental, para o ambiente virtual, digital, lugar da imagem sintética:

O que a gente observa é que há uma compatibilidade muito grande entre esse tipo de sintaxe espacial, mais reduzida, que foi o modelo, digamos assim, das experiências da poesia concreta, e a linguagem do vídeo. (...) E esta linguagem mais ágil, que não tem muitos conectivos, de curso não-

linear, ela é apropriada para o vídeo, então há uma certa facilidade de adequação. Por outro lado, você tem o som e a imagem. Isso tudo parece que dá muito certo. (...) eu acho que é um caminho extraordinário, que pode dar margem a coisas muito interessantes. (CAMPOS apud PEREIRA, 2004, p. 37)

O importante a ser observado aqui é que o nascimento da arte do vídeo abre uma linha de fuga que coloca em desconfiança a noção de representação, entendida dentro dos moldes mais convencionados, pois se liga a um percurso de perda da figura presa ao sistema figurativo do renascimento e, retomando questões importantes do pensamento projetados por artistas plásticos como Mondrian, Malevitch e Kandinsky, se distancia da lógica da perspectiva geométrica.

Nesta travessia, o conceito de mimese, durante muito tempo o esteio do pensamento em arte no Ocidente, preso a uma noção de representação baseada na natureza, dá lugar a uma apresentação pautada em convenções culturais cultivadas e condicionadas ao longo de várias épocas. Uma representação naturalizada tende a assentar sua força em um realismo também de cunho naturalista: um signo natural é aquele que se apresenta como significando um objeto de forma natural, transparente, através da semelhança. No entanto, o próprio sufixo *ismo* fornece a chave de leitura do realismo (ou o naturalismo e todos os outros ismos) como artifício, estilo, escola, que, enquanto discurso ideológico, muitas vezes é tomado como reprodução fiel da realidade natural, porém, como salienta Antoine Compagnon:

A *mimèsis* faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimèsis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista. (COMPAGNON, 2001, p. 106)

Assim, o vídeo, pela própria constituição de seus elementos estruturais, produz a perda do fio condutor da figuração, pois o referente de sua imagem não recai mais sobre o real, mas sobre seus próprios constituintes, eletrônicos por natureza (pixels e linhas de varreduras que são materializados na tela através de um cálculo efetuado por um computador, conforme as instruções de um programa). No vídeo artístico, imagem e sentido são processados por uma lógica de inter-relação, tal qual o ideograma chinês, fazendo dele uma máquina de guerra que projeta outras formas de apreensão da imagem em um âmbito mais geral, descentralizando a

noção de um sentido unívoco, produzindo, sob o signo da errância, a proliferação de sentidos, expedientes que desconstruem a ideia de posse do sentido como algo extremamente codificado e reservado a poucos e que exerce papel fundamental nas relações de poder dentro do campo das artes.

NOTAS

¹ Figura tomada de *Isto não é um cachimbo*, de Michel Foucault, em que o filósofo dobra e desdobra a famosa pintura de René Magritte em uma série de possibilidades que permitem interessantíssimos movimentos entre palavra e imagem.

² Amplia-se aqui à noção de “deslocamento metafórico” de Jacques Derrida para comentar a travessia do termo texto (de têxtil, aquilo que se pode tecer) ao texto, primeiro como material escrito, depois unidade multiplicadora de sentidos.

³ “Onde se lê ‘Oriente’, leia-se ‘Ocidente’. Para Eisenstein, falar da China ou do Japão é um artil para falar de si mesmo e do contexto cultural onde ele opera. (...) o Oriente só interessa na medida em que, por analogia ou oposição, ele nos permita ver a nós mesmos no espelho de suas regras que nos desafiam e nos incitam.” MACHADO, Arlindo. 1981. P. 67.

⁴ Em língua portuguesa, o termo teve inúmeras traduções (diferância, diferença, diferença, diferença, difer-ença, diferença, diferença, diferença, diferêça, dipherença), o que atesta uma proliferação de sentidos indefinidamente. Paulo Ottoni sabiamente resume essas experiências de tradução: “Essa disseminação é um acontecimento que encena, de modo magistral, ao mesmo tempo, o próprio jogo da *différance*, (con)fundindo desconstrução e tradução, traduzindo e não traduzindo *différance*”. OTTONI, Paulo. *O tradutor de Jacques Derrida: double bind e dupla tradução*. Comunicação apresentada no V Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada, realizado na Universidade Federal no Rio Grande do Sul - Porto Alegre no dia 3 de setembro de 1998. Uma versão resumida e modificada desta comunicação está disponível em <http://www.unicamp.br/iel/traduzirderrida/folheto4.htm>.

⁵ Os termos *plural* e *disseminação* remetem, respectivamente, às opções teóricas de Roland Barthes e Jacques Derrida como substitutos para *texto polissêmico* e *polissemia*, visto estes termos estarem mais associados a uma perscrutação do sentido nos moldes hermenêuticos, em que o texto expressaria ou representaria uma verdade, um sentido unívoco.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAMPOS, Augusto de *apud* PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. In **Revista Poesia** Sempre. 2004. P. 37.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado (coordenação)... [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia. In CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. 2000. 109-148.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein e o Oriente**. In Revista DeSignos, n 6, p. 67-88, 1981. Cortez Editora.

OTTONI, Paulo. **A TRADUZIR: différence, diferância, diferença, diferença, diferença, difer-ença, diferença, diferænça, diferença, diferêça, dipherença ...** Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/traduzirderrida/folheto4.htm>>. Acesso em 05 mai. 2011.
Paz, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PIGNATARI, Décio. **Informação linguagem comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003.

PLAZA, Julio. As imagens de Terceira Geração, Tecno-Poéticas In PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. 1993. 72-88.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TUNG-SUN, Chang. A Teoria do Conhecimento de um Filósofo Chinês. In CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. 2000. 167-201.

Jacksonilson dos Santos Castro

Mestre em Artes (PPGArtes, UFPA) e em Estudos Literários (PPGL, UFPA). Graduado em Artes Visuais pela ESMAC (Escola Superior Madre Celeste), tendo cursado Comunicação Social na UFPA. Pesquisa imagem no cinema e no vídeo em interface com literatura e outros campos. Atua como Técnico em Gestão Cultural da Fundação Curro Velho, no Laboratório de Audiovisual, e Professor de Artes na Secretaria de Estado de Educação.