

Intermedialidade e “efeito cinema” na poesia contemporânea

Intermediality and “cinema effect” in contemporary poetry

Carla da Silva Miguelote

Professora Adjunta da Escola de Letras da UNIRIO. Possui graduação em Comunicação Social (UFF), mestrado em Letras (UFF) e doutorado em Literatura Comparada (UFF). Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa *Palavra e imagem na arte contemporânea: o vídeo, a grande parataxe e o arquivo sem fundo*.

E-mail: carla.miguelote@terra.com.br.

SUBMETIDO EM: 23/02/2015

ACEITO EM: 23/05/2015

DOSSIÊ

RESUMO

Neste artigo, discuto o cruzamento de fronteiras na arte e na poesia contemporâneas sob a perspectiva da intermedialidade. Para melhor compreender esse contexto, proponho confrontá-lo com o ideário modernista da especificidade e da pureza das artes. Tentarei mostrar que a intermedialidade é potencializada pelo que Philippe Dubois (2009) chama de “efeito cinema” na arte contemporânea. Embora Dubois (2009) proponha o conceito para pensar o universo das artes visuais, experimento estendê-lo à poesia contemporânea, apostando se tratar de um interessante operador crítico para a abordagem de uma produção poética que atua para além dos limites da página.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade; “Efeito cinema”; Poesia contemporânea.

ABSTRACT

In this paper, I discuss practices that blur the boundaries in contemporary art and poetry from the perspective of intermediality. In order to better understand this context, I propose to compare it with the modernist ideal of the specificity and purity of arts. I will try to demonstrate that intermediality is stimulated by what Philippe Dubois (2009) calls “cinema effect” in contemporary art. Although Dubois (2009) proposes the concept to think the universe of visual arts, I suggest to extend it to the contemporary poetry, betting that it offers an interesting tool for the critique of a poetical production that operates beyond the limits of the page.

KEYWORDS: Intermediality; Cinema effect; Contemporary poetry.

A arte contemporânea tem se caracterizado pelo cruzamento ou anulamento das fronteiras que até pouco tempo delimitavam os diversos campos artísticos. As artes mais ou menos consolidadas não apenas se hibridizam como incorporam elementos oriundos de campos extra-artísticos, sobretudo advindos das tecnologias da comunicação, da eletrônica e da informática. As produções contemporâneas se situam cada vez mais “entre” as artes, ou “entre” as artes e as mídias. É para dar conta desse “entre-lugar” que se desenvolve atualmente o campo de estudos da intermedialidade. Para melhor compreender esse contexto, proponho confrontá-lo com o ideário modernista da especificidade e da pureza das artes. Em seguida, tentarei mostrar que a intermedialidade é potencializada pelo que Philippe Dubois (2009) chama de *efeito cinema* na arte contemporânea. Embora Dubois (2009) proponha o conceito para pensar o universo das artes visuais, experimento estendê-lo à poesia contemporânea, apostando se tratar de um interessante operador crítico para a abordagem de uma produção poética que atua para além dos limites da página.

2. O ideário modernista da especificidade: falhas e superações

O ideário modernista da especificidade das artes tem no crítico norteamericano Clement Greenberg seu maior porta-voz. No ensaio “Rumo a um novo Laocoonte”, de 1940, Greenberg chamava atenção para uma confusão que ameaçava então se instalar entre os campos artísticos, semelhante à que se dera alguns séculos antes entre poesia e pintura e que Lessing tentara desfazer, em seu clássico estudo *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766). Greenberg parte da hipótese de que cada período histórico seja marcado pela predominância de uma arte. Todas as outras tentariam então imitar-lhe os efeitos, despojando-se de suas próprias características e negando sua própria natureza. Na Europa do século XVII, a literatura teria desempenhado esse papel predominante e servido de modelo para as outras. A pintura, no entanto, teria sido a mais suscetível à tentação de buscar efeitos literários. De fato, como lembra Jacqueline Lichtenstein (2005, p.13), no século XVII repetia-se infatigavelmente que o pintor devia saber “narrar com o pincel”. Toda a ênfase era então “retirada do meio e transferida para o tema” (Greenberg, 1997, p.47). Segundo Greenberg (1997, p.50), era por mero acaso que a imagem pintada estava “num quadrado da tela e dentro de uma moldura”.

No século XIX, entretanto, a música começava a ocupar um lugar semelhante ao da literatura e corria o risco de se tornar o principal agente da nova confusão das artes. De acordo com Greenberg, a confusão de fato ameaçou se instalar, mas só durou enquanto as outras artes se limitaram a tentar imitar da música seu poder de sugestão, como fazia o poeta Paul Verlaine ao dizer “*De la musique avant toute chose*”. Mas quando as vanguardas do século XX buscaram na música seu modelo, guiaram-se por um interesse pelo método de arte e não pelo efeito. A música interessava às outras artes de vanguarda em função de sua distância da imitação. Arte abstrata por excelência, a música seria incapaz de “comunicar qualquer outra coisa senão uma sensação”, e “essa sensação não podia ser concebida em quaisquer outros termos senão” os da audição (Greenberg, 1997, p.53). As outras artes, visando também à pura forma, passavam a definir-se “unicamente nos termos” do sentido ou faculdade que percebe seus efeitos, excluindo tudo que seria “inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade” (Greenberg, 1997, p.53). Nesse sentido, Greenberg afirma que foi norteando-se, consciente ou inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da

música que as outras artes conseguiram delimitar seus campos de atividade e entrincheirar-se dentro de suas “legítimas” fronteiras.

De acordo com Greenberg, a especificidade de cada arte diz respeito à natureza de seus meios, cuja opacidade a arte modernista devia enfatizar. Se a arte renascentista buscava dissimular os meios, usando a arte para ocultar a arte, o modernismo usava a arte para chamar atenção para ela. Desse modo, o provérbio latino *Ars est artem celare* (“arte é esconder arte”) era substituído pelo lema *Ars est artem demonstrare* (“arte é mostrar arte”) (Greenberg, 1997, p.56). A pintura não devia mais ser vista como uma janela transparente a dar acesso a um duplo do mundo. A pintura deve ser vista como pintura, em sua opacidade. Também a poesia, para restaurar sua identidade, devia enfatizar a opacidade de seu meio. Para isso, precisava se livrar do tema, ou da “literatura”, o que só seria alcançado, segundo Greenberg, se o poeta conseguisse libertar as palavras da lógica. As palavras não deviam instaurar significados: apenas possibilidades de significados, potencializadas por suas características sonoras e visuais. Desse modo, a emoção do leitor derivaria da materialidade do poema e não dos referentes externos ao universo textual.

Para Greenberg, Mallarmé foi o primeiro poeta a se aproximar desse ideal. Com efeito, Mallarmé foi um dos defensores da poesia pura, entendendo que a tarefa do poeta era “depurar” a linguagem, libertando-a de tudo aquilo que ofuscaria seu estado essencial. É célebre sua recusa da “universal reportagem”. A pureza da linguagem viria da exclusão do narrativo, do descritivo e do didático. O ideal da poesia pura nos enviaria, em última instância, a uma poesia sem palavras: “l’indicible ou le Pur, la poésie sans les mots!”, diria Mallarmé (*apud* Combe, 1989, p. 29).

O que Greenberg não observa é que, para se tornar “pura”, a poesia se libertava, sim, da literatura, mas se aproximava de outras artes, sobretudo da pintura e da música. Dessa aproximação é paradigmático o poema “Um lance de dados” (1897). No célebre poema, Mallarmé utiliza diferentes tipos de letras e composições tipográficas, explorando também os espaços brancos da folha. Nesse sentido, atua no limiar entre o trabalho do artista plástico e o do poeta. Sabe-se, além disso, que, em sua composição, Mallarmé usou como referência a partitura musical. Como o poeta explica, a diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância na emissão oral. Os brancos funcionariam como o silêncio em redor (Campos, 2002, p. 177).

Também o cinema, quando empreendeu sua busca de pureza na década de 1920, não o fez sem se aproximar da música e da pintura. É o que se pode perceber no chamado cinema puro ou abstrato de Hans Richter e Viking Eggeling, por exemplo. Os dois artistas tentavam reduzir a experiência cinematográfica a seus elementos mais puros: película, tela, luz, movimento. Desse modo, não só dissolviam a narrativa e o espaço dramático, como suprimiam qualquer vestígio mimético, qualquer referência a um espaço-tempo natural exterior ao filme. Exploravam apenas a dinâmica da luz e seus efeitos geométricos na superfície da tela. Para isso, trabalhavam com a noção de ritmo, baseado em um modelo musical. Ou seja, as formas geométricas móveis eram utilizadas como se fossem sons de uma orquestra. Em seus desígnios abstratos, os filmes se aproximavam, assim, de “melodias silenciosas” ou “sinfonias visuais”. A referência musical fica evidente mesmo nos títulos: *Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter, e *Symphonie diagonale* (1924), de Viking Eggeling.

Algo na teoria de Greenberg parecia falhar, pois o modelo musical não impedia a “confusão entre as artes”. No ensaio “Pintura modernista”, de 1960, o crítico não faz mais referência à música como paradigma de toda arte modernista. Dessa vez, define o modernismo como um impulso de auto-crítica, auto-definição ou auto-delimitação. Segundo Greenberg, a arte modernista nascia da necessidade de explicitar sua especificidade em relação a outras atividades, sobretudo o entretenimento, que se disseminava com força na virada do século XIX para o XX. Daí o discurso modernista do Grande Divisor, de que fala Andreas Huyssen, “que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa”. (Huyssen, 1997, p. 9). Mas não só a arte em geral precisava mostrar o que tinha de único em relação à não-arte, como cada arte particular devia determinar, através de suas próprias obras, aquilo que lhe era exclusivo e não compartilhado pelas outras artes. Assim, delimitando suas fronteiras, cada arte se tornaria “pura” e, segundo Greenberg (1997, p. 102), “nessa pureza iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade”.

Em busca de autodefinição, a arte pictórica precisava atentar, então, para os três meios que lhe eram próprios: “a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas” (Greenberg, 1997, p.102). Ora, desses três elementos, apenas a superfície plana lhe era exclusiva (a moldura, forma circundante do quadro, era também partilhada pelo teatro; a cor era partilhada não só pelo teatro, mas também pela escultura). Nesse sentido, a pintura teria investido em afirmar a sua planaridade irrelutável. Isso teria levado os pintores a evitar qualquer representação que fornecesse a ilusão da tridimensionalidade. Daí o abandono progressivo do figurativo. Como todos os corpos e objetos existem no espaço tridimensional, a representação de qualquer um deles bastaria para evocar esse tipo de espaço. Greenberg chega a firmar que a “silhueta fragmentária de uma figura humana, ou de uma xícara de chá, terá esse efeito, e alienará o espaço pictórico da bidimensionalidade literal que é a garantia da independência da pintura como arte” (Greenberg, 1997, p.103-104).

A abstração parecia ser, então, o destino inexorável da pintura, o modo de afirmação de sua pureza. Todos os artistas que combateram o realismo imitativo teriam contribuído para o desenvolvimento desse ideal. As obras de artistas tão distintos quanto Van Gogh, Picasso ou Klee não teriam passado de degraus rumo à pintura abstrata. Como afirma Greenberg (1997, p.58), “todos os caminhos levaram ao mesmo lugar”. Esse lugar era o Expressionismo abstrato. Jackson Pollock e Mark Rothko seriam exemplos paradigmáticos da pintura pura.

Como percebe James Gardner (1996), a tese de Greenberg era cheia de falhas. O modernismo era muito mais multifacetado do que ele gostaria. Para dar coerência à sua tese, o crítico ignorava sistematicamente algumas tendências que lhe forneceria a contraprova. Minimizava o papel de experiências dadaístas, futuristas, cubistas e surrealistas que escapavam de sua ordenada Marcha da História. Pensemos nas experiências que misturavam elementos verbais e visuais, como os quadros surrealistas de René Magritte, que inscrevia palavras sobre a tela (como no célebre “Isto não é um cachimbo”), as colagens cubistas de Picasso, que incluíam fragmentos de folhas de jornal, os caligramas de Apollinaire, poemas cujas palavras desenhavam o contorno de figuras. Pensemos nas experiências dadaístas e futuristas em torno da poesia fonética, que embaralham as fronteiras entre arte verbal e sonora, anunciando a chamada poesia sonora. Ou no filme “Emak Bakia” (1926), de Man Ray, que se autodesignava como “cinépòème”. Nenhuma dessas experiências prende-se a um ideal de pureza. Ao

contrário, anunciam já a tendência contemporânea a cancelar as fronteiras entre as artes.

Com efeito, Greenberg prescrevia mais do que descrevia. Exortava os artistas a seguirem seu austero ideal, sugerindo que quem não o fizesse não seria suficientemente moderno. Se grande parte da produção artística endossava a sua tese, é também porque muitos artistas levavam a sério sua teleologia. Como observa James Gardner (1996, p.89-90), “apesar dos furos das teorias de Greenberg, o poder que ele exerceu sobre as mentes de pessoas inteligentes, por mais de uma geração, é quase inacreditável”. Entre 1950 e 1975, segundo Gardner, suas ideias teriam se transformado “em dogmas nas escolas de arte” (Gardner, 1996, p.90) O pintor abstrato Ad Reinhardt parecia aceitá-las implicitamente quando, na década de 1960, afirmava estar fazendo as últimas pinturas que alguém poderia fazer. Com efeito, seguindo o ideal purista, não havia mais para onde avançar depois de seus quadros pretos. Era preciso recuar. Ou abandonar o objeto quadro.

No Brasil, um dos primeiros a abandonar o objeto quadro foi Hélio Oiticica. Em fevereiro de 1961, o artista anotava em seu diário: “Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada” (Oiticica, 1986, p.26). Oiticica ressaltava, entretanto, que, “longe de ser a ‘morte da pintura’”, o fim do quadro era “a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como ‘suporte’ da pintura” (Oiticica, 1986, p.27). O artista não era mero observador dessa passagem histórica, mas um de seus propulsores. Desde 1959, Oiticica já vinha buscando dar novo corpo para a cor, escapando da moldura e da bidimensionalidade, tal como se percebe em *Bilaterais* (1959), *Relevos espaciais* (1960) e em seu primeiro *Penetrável*, PN1 (1960).

Quando Oiticica diz que a morte do quadro é a salvação da pintura, ele desabona a afirmação de Greenberg quanto ao que era específico dessa arte. Para o artista brasileiro, a cor parecia mais essencial à arte pictórica do que sua planaridade. Mas a intervenção de Oiticica vai muito além disso, pois questiona a própria noção de pureza ou especificidade. É o que fica muito claro, por exemplo, em *Tropicália*, que o artista monta no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1967.

Tropicália está entre as obras que inauguram aquilo que, nos anos 1970, viria a ser chamado de instalação. O artista cria um ambiente multissensorial, possibilitando sensações não apenas óticas, mas também olfativas, táteis e auditivas. O participante (designação que Oiticica prefere a “espectador”) passeia por um caminho de pedras, ao longo do qual se depara com plantas, araras, poemas escritos em papelão e dois penetráveis, *Imagético* e *A pureza é um mito*. O primeiro se configura como um labirinto, cujas “paredes” são de madeira e de chita, evocando as construções frágeis e improvisadas das favelas. No centro do labirinto, encontra-se uma televisão ligada num canal qualquer. O segundo é uma cabine com paredes pintadas de vermelho e azul. Em uma delas, lê-se a frase: “a pureza é um mito”. Certamente, a frase presta-se a inúmeras interpretações. Uma delas é impulsionada pela própria composição da obra, “impura”. Não há ali pintura pura, poesia pura ou arquitetura pura. Há mistura, não só das diversas “artes”, mas dos diversos estratos de cultura: a alta cultura (o próprio lugar onde a obra se constrói, um museu de arte), a cultura de massa (a televisão) e a cultura popular (evocada a partir da apropriação da arquitetura das favelas).

3. Intermidialidade e cruzamento de fronteiras.

É também na década de 1960, especificamente em 1966, que o termo intermídia aparece pela primeira vez no discurso crítico, usado como uma ferramenta para compreender produções artísticas que escapavam das categorias então conhecidas (pintura, escultura, teatro, dança). Trata-se de um ensaio de Dick Higgins, um dos primeiros artistas do grupo Fluxus. Em seu ensaio “Intermídia”, Higgins (2012) tentava dar conta de uma produção que, naquela década, vinha desestabilizando as fronteiras tradicionais entre as artes: o *happening*, a arte pop, a videoarte, a arte conceitual, a performance, a *land art* etc.¹

A partir dos anos 1980, o termo intermídia se disseminou e entrou em discussões acadêmicas. Mas foi a partir dos anos 2000 que começou a se delinear com mais força um campo de estudos denominado como “intermidialidades”, que atravessa estudos literários, estudos de mídia, estudos de teatro, estudos filmicos, etc. O que se torna problemático, então, é definir o que se entende por mídia. A tendência tem sido a de ampliação do conceito. O termo, mais amplamente usado para designar meios de comunicação (televisão, rádio, jornal etc.), passa a designar também a suportes físicos (tela, livro, fita magnética, DVD, hard drive, etc.), materiais (tinta, mármore, tecido etc.), sistemas sígnicos (verbais, visuais, sonoros), artes (música, literatura, dança, teatro etc.) e manifestações culturais (a tradição oral, a canção popular, o videogame etc.).

As relações entre mídias (em qualquer dos sentidos acima) configuram o campo da intermidialidade (cujos estudos podem abordar desde meras referências intermidiáticas à complexa combinação entre mídias, passando pelos fenômenos de transposição de uma mídia a outra). Ora, como observa Irina O. Rajewsky (2012, p. 53), essa definição do campo parece pressupor o reconhecimento de “fronteiras tangíveis entre as mídias individuais, bem como de [...] diferenças midiáticas”. Seria complicado falar de relação “entre” mídias se não as pudéssemos pensá-las separadamente. O discurso da especificidade, que parecia então suplantado, continua então em vigor? Não exatamente.

De certo modo, o agenciamento dos estudos dos meios de comunicação tem influência no pensamento que delinea o campo da intermidialidade. Primeiro, porque esses estudos passaram sempre ao largo da questão da “pureza”, já que as mídias de seu campo de interesse (jornal, revista, televisão, cinema) apresentaram desde cedo formas mistas. Os meios de comunicação não só misturaram com muita facilidade elementos verbais, visuais, auditivos e cinéticos como tornaram mais difícil a distinção entre arte e entretenimento, alta cultura e cultura de massa ou popular.

Outra influência dos estudos de comunicação sobre o campo da intermidialidade advém das constantes transformações tecnológicas nessa área. As fronteiras dos meios comunicacionais estão constantemente sujeitas a rearranjos e deslocamentos, dando provas de uma fluidez incontestável. Com a chegada do computador e da internet, que vieram instaurar a chamada “cultura da convergência” (Jenkins, 2006), essa fluidez ficou ainda mais evidente. A mídia digital incorporou todas as outras, apagando as fronteiras e diluindo as possíveis especificidades midiáticas. Fotografia, cinema, vídeo, rádio, televisão, tudo converge no digital.

¹ Em pós-escrito de 1981, Higgins explica que recolhera a palavra “intermídia” dos escritos de 1812 de Samuel Taylor Coleridge, que já usava o termo para designar obras que se encontravam entre mídias já conhecidas, não se classificando como nenhuma delas.

Vale, aqui, retomar algumas reflexões de Arlindo Machado em seu livro *Arte e mídia*. Machado (2010, p.57) propõe pensarmos “as artes ou os meios de comunicação como círculos que delimitam campos específicos dentro” do universo da cultura. Um círculo circunscreveria o campo da fotografia, outro o do cinema, outro o da literatura, etc. Esses círculos não estariam isolados, mas se interceptariam, de modo que os campos se interpenetrariam em maior ou menor grau, em função de seu parentesco ou vizinhança. O melhor, portanto, sugere o autor, seria imaginar não circunferências vazias, mas círculos preenchidos “por uma mancha gráfica de densidade variável:” mais densa no centro, tendendo ao negro, menos densa nas bordas, tendendo ao branco.

Esse centro denso representaria a chamada especificidade de cada meio, aquilo que o distingue como tal e que nos permite diferenciá-lo dos outros meios e dos outros fatos da cultura humana. [...] À medida que nos aproximamos das bordas e das zonas de interseção, a diferenciação entre os meios já não é tão evidente, os conceitos que os definem podem ser transportados de uns para outros, as práticas e as tecnologias podem ser compartilhadas [...]. (Machado, 2010, p.59).

Machado afirma que, ao longo da história da arte e dos meios, houve um deslocamento das atenções. Se o modernismo (sobretudo em sua vertente formalista, a destacada por Greenberg) voltava-se para o núcleo duro, a arte contemporânea, num movimento que vem se afirmando desde a década de 1960, tem-se voltado para as interseções entre as bordas (Machado, 2010, p.60). Mais do que isso, os estudos da intermedialidade questionam a própria existência de tal núcleo duro. Se o consideramos, pondera o autor, ao menos como abstração teórica, é preciso admitir que ele não é estático, mas se transforma, se dilui, se expande.

Segundo Machado, vivemos um momento histórico de expansão dos núcleos, e, portanto, de ampliação da zona de interseção com outros círculos. Na contemporaneidade, os campos artísticos e midiáticos se interpenetram não apenas em suas bordas, mas também em centros densos, aqueles que garantiriam sua especificidade. Chegamos, assim, a um novo patamar da história dos meios: o momento de sua “convergência, que se sobrepõe à antiga divergência” (Machado, 2010, p.65). Em todos os campos, a hibridização tende a suplantar o purismo.

Um marco teórico do pensamento da convergência é o livro *Expanded cinema* (1970), de Gene Youngblood. Nesse livro, Youngblood afirma que o cinema experimental norteamericano, a televisão, o vídeo e o computador vinham expandir o conceito tradicional de cinema. Era preciso considerar um cinema *lato sensu*, que incluiria todas as “formas de expressão baseadas na imagem em movimento, preferencialmente sincronizadas a uma trilha sonora” (Machado, 2010, p.66). O conceito de cinema expandido, que Youngblood, naquele momento, fazia coincidir com o largo campo que denominamos o “audiovisual”, foi, posteriormente, deslocado. Hoje, o conceito tem sido usado para designar o também chamado “cinema de museu”, “cinema de exposição” ou, como prefere Philippe Dubois (2009), “efeito cinema” na arte contemporânea.

A ideia de expansão dos campos artísticos foi também formulada por Rosalind Krauss, em um ensaio de 1979 intitulado “A escultura em campo ampliado”. Nesse ensaio, Krauss observa que muito do que vinha sendo chamado de escultura naquela década não cabia no conceito original da categoria. Segundo a autora, só poderíamos denominar como escultura “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto” se admitís-

semos que o conceito tinha se tornado “infinitamente maleável”. Estávamos, portanto, entrando na lógica do campo ampliado, que se disseminava na práxis artística de então e se afastava da “demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão”:

Isso porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados. (Krauss, 2008, p.136).

Krauss sugere, desse modo, que haveria uma expansão similar em outros campos artísticos. Com efeito, na esteira de suas reflexões, muitos autores adotaram a ideia de expansão para pensar modificações nas outras artes. Para nos atermo-nos ao contexto brasileiro, podemos citar a dissertação de mestrado de Roberto Cruz (2000), “Vídeo expandido: processos interativos nas artes do vídeo e multimídia”, a tese de doutorado de Rubens Fernandes Jorge (2002), “A fotografia expandida”, e o livro de Roberto Correa dos santos e Renato Rezende *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (2011). Poderíamos ainda citar o livro mais recente de Rezende, com co-autoria de Katia Maciel, *Poesia e videoarte* (2013). Embora, aqui, o conceito de expansão não se encontre já no título da obra, os autores vêm propor justamente a noção de “poesia em campo ampliado”, na tentativa de pensar certas produções da videoarte como poemas.

A expansão dos diversos campos artísticos na contemporaneidade pode ser compreendida como uma ampliação, uma esgarçadura ou mesmo uma dissolução das fronteiras que certo ideário modernista tão ferrenhamente tentou delimitar e defender. Não deixa de ser curioso observar que o conceito de expandido tenha sido primeiramente aplicado ao cinema, posto que esse, antes mesmo de se expandir para a televisão, o vídeo e o computador, já surge problematizando as fronteiras, incorporando as outras artes. Nesse sentido, é interessante lembrar o que dizia o crítico Riccioto Canudo no “Manifesto das Sete Artes” (1912), texto que cunhou para o cinema a designação de “sétima arte” (vale ressaltar que, se foi preciso um manifesto para estabelecer o cinema entre as artes, é porque o parentesco com o entretenimento desde já perturbava sua identidade). Entusiasmado com o cinema, Canudo afirmava que o dispositivo concretizava o sonho de uma arte total. Combinando potências rítmicas e potências plásticas, o cinema fornecia a síntese entre as artes do tempo (música, dança, poesia) e as artes do espaço (pintura, escultura, arquitetura), ou seja, reunia todas as linguagens artísticas então existentes. Alain Badiou chama a atenção para a particularidade da denominação do cinema como a sétima arte:

É de fato impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde se apreende sua conexão com as outras artes. Ela é a sétima arte em um sentido bem particular. Não se acrescenta às seis outras no mesmo plano que elas; implica-as, é o mais-um das outras seis. Age sobre elas, a partir delas, por um movimento que as subtrai a elas mesmas. (Badiou, 2002, p.104).

Tais reflexões poderiam nos levar a pensar o efeito-cinema como uma integração das artes umas com as outras, e não necessariamente pelo agenciamento da imagem em movimento. Mas o que se observa é que, na maioria dos trabalhos intermediáticos, a imagem em movimento está também agenciada.

4. O efeito cinema na arte contemporânea

Dubois observa que, desde os anos 1990, é difícil encontrar bienais, museus ou galerias de arte que não exponham obras que, de algum modo, impliquem a presença do “cinema” (o pesquisador usa mesmo as aspas para evidenciar a dúvida quanto à natureza do fenômeno). O “efeito cinema” pode agenciar tanto a dimensão iconográfica quanto a dimensão técnica. No primeiro caso, trata-se de obras que fazem referência a filmes, gêneros ou formas cinematográficas, algumas vezes citando, manipulando ou transformando suas imagens. No segundo caso, trata-se de instalações que se utilizam da projeção de imagens em movimento, geralmente reinventando ou subvertendo aquilo que André Parente (2009) chama de “forma cinema” (filmes narrativos de aproximadamente duas horas de duração que se projetam em salas escuras, onde os espectadores ficam sentados e imóveis entre o projetor e a tela).

Se, geralmente, são o vídeo e o computador as mídias utilizadas nessas instalações, isso não impede de falar em “efeito cinema”. É que as especificidades do “cinema”, do “vídeo” e do “computador” estão, hoje, em relações de imbricação e mesmo de confusão total. Dubois adverte, entretanto, que “convém ouvir” essa confusão “num sentido totalmente positivo” (Dubois, 2009, p.85-86). É interessante contrastar essa ressalva (quanto ao caráter positivo da confusão entre as mídias) com a conotação amplamente negativa que Greenberg atribuía à confusão entre as artes.

Vale lembrar que foi também Hélio Oiticica, dessa vez junto com Neville de Almeida, um dos primeiros a explorar esse “efeito cinema” (Neville de Almeida afirma que foi mesmo a primeira instalação audiovisual do mundo). Trata-se da série “Cosmococas” (1973), inserida num conceito autoral denominado *Quasi-cinemas*. Além e aquém do cinema, Cosmococas habita num “entre-lugar”. Aquém do cinema porque, embora acompanhadas de trilha sonora, as imagens são fixas. Além do cinema porque projeta os slides em telas múltiplas, e não apenas frontais, e permite ao espectador um deslocamento espacial, longe da fixidez da sala escura convencional. Os artistas reinventam, assim, o dispositivo cinematográfico. Como observa Katia Maciel, é “como se Hélio olhasse, a um só tempo, para a origem do cinema e para o seu futuro” (Maciel, 2009, p. 286).

Parece que, apesar de todas as ressalvas quanto à doutrina de Greenberg, uma de suas reflexões nos ajuda a pensar o que está em jogo na arte contemporânea. Trata-se da hipótese a respeito dos efeitos de uma arte predominante sobre as outras do mesmo período. Não parece equivocado afirmar que o cinema seja, hoje, a arte predominante, servindo de inspiração para todas as outras. Nesse sentido, gostaria de pensar o “efeito cinema” para além do universo indicado por Dubois (o das “artes plásticas”), e estendê-lo também à poesia contemporânea.

5. O efeito cinema na poesia contemporânea

É verdade que, desde o início do século XX, houve diálogos da poesia com o cinema, mas nas últimas três ou quatro décadas essa relação se faz sentir mais nitidamente. Prova disso é o número crescente de antologias dedicadas às relações entre as duas artes (Martelo, 2012, p.12). Em Portugal, há duas delas: *O Bosque sagrado – o cinema na poesia* (1986) e *Poesia com cinema* (2010). Destacam-se também *Viento de Cine* (2002), que percorre a poesia espanhola de todo o século XX, e *The Faber Book of*

Movie verse (1994), que reúne poemas em língua inglesa. Para perceber a presença desse diálogo no Brasil, basta observar os títulos de alguns livros de poesia recentemente publicados: *Cinemitologias* (1999), de Ademir Assunção; *Cinemaginário* (1999), de Ricardo Corona; *O cinematógrafo* (2006), de Marcus Vinicius Quiroga; *Cinemateca*, de Eucanaã Ferraz (2008).

Observando-se esses livros e antologias, percebe-se que os diálogos da poesia com o cinema se dão de maneiras muito diversas. Nota-se a dimensão temática, em poemas que se referem a filmes, diretores, atores, personagens, ou à experiência do espectador na sala escura. Há também a dimensão lexical, perceptível na exploração de vocábulos do universo cinematográfico. Há, ainda, processos efrásticos e de transposição narrativa, em que o poeta se detém sobre um plano, uma cena ou sequência específica. E há, o que parece mais interessante, poemas que se apropriam de estratégias da linguagem cinematográfica: a montagem, a fragmentação, o corte, a velocidade, o enquadramento, a fusão, o *slow motin*, etc.

Em todos esses casos, entretanto, as fronteiras entre as duas artes não se apagam propriamente. Embora contaminados pelo cinema, esses poemas continuam pertencendo à arte da poesia. O que eu gostaria de abordar, ao contrário, é uma relação mais inextricável entre a poesia e o “cinema”, e que esmaece suas fronteiras. O cinema vem entre aspas porque, assim como nas artes plásticas, o que está em jogo nessas experiências poéticas é também o vídeo e o computador. Aliás, o nome mais genérico para as práticas a que me refiro é o de videopoesia.

Assim como Oiticica propôs uma pintura para além dos suportes do quadro, há poetas que propõem uma poesia para além dos limites da página. Já em 1917, em “L’esprit nouveau et les poètes”, Apollinaire “anunciava a morte do livro e a transposição da poesia para novos suportes materiais: ‘Pode-se ser poeta em todos os domínios: basta ser aventureiro e partir à descoberta’” (Martelo, 2012, p.15).

Foi a partir de proposta semelhante que Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Arnaldo Antunes e Julio Plaza criaram um conjunto de sete poemas batizado como “Vídeo Poesia – Poesia Visual”. Trata-se de um projeto desenvolvido no Laboratório de Sistemas Integráveis (Escola Politécnica da USP) entre 1992 e 1994. O projeto foi descrito e analisado por Ricardo Araújo no livro “Poesia Visual. Vídeo Poesia”. Como explica Araújo, os poemas, pensados inicialmente para a bidimensionalidade do papel, passaram por um processamento de imagem, através da computação gráfica, e foram depois finalizados em vídeo.

Segundo Augusto de Campos (*apud* Araújo, 1999, p.50), “a ideia de conjugar palavra, som e imagem esteve presente nas propostas da poesia concreta desde o início”. O poeta lembra que, para sintetizar essa conjugação, os concretistas usavam a expressão “verbivocovisual” (extraída de James Joyce). As novas tecnologias do audiovisual só vieram então facilitar a concretização e radicalização dessa proposta, acrescentando a possibilidade do movimento.

Para exemplificar o projeto, descrevo dois videopoemas: “Bomba”, de Augusto de Campos, e “Dentro”, de Arnaldo Antunes. No primeiro, as palavras “poema” e “bomba”, em letras amarelas, são projetadas em um movimento centrífugo sobre um fundo vermelho. “Como estilhaços de uma granada”, as letras partem do centro da tela para fora do vídeo, como se viessem atingir o leitor-espectador. Longe da linearidade da pá-

gina, as letras “p” e “b”, circulando no espaço, se confundem, assim como as letras “e” e “m”. Na trilha sonora, sobre um fundo de sons musicais e ruídos, ouvem-se as palavras “poema” e “bomba” sendo inúmeras vezes repetidas, superpondo-se uma a outra. Há, portanto, uma mescla dos significantes que compõem “poema” e “bomba” (em sua materialidade visual e sonora). No plano do significado, o efeito geral é também de mescla, já que o poema, como a bomba, explode e se estilhaça.

O videopoema “Dentro” tem duas versões, uma que Arnaldo Antunes fez no LSI e outra para o álbum *Nome*. Em ambas as versões, vê-se a palavra “dentro” distorcida, numa forma convexa. Num movimento centrífugo, a palavra expande-se e direciona-se para fora da tela, enquanto de dentro dela surge outra palavra “dentro”. Na trilha sonora, ouvimos o poeta repetir as palavras “de dentro”, “entro”, “centro”, “sem centro”. Na versão para o vídeo *Nome*, o poeta acrescenta, à animação das letras, um fundo de imagem. Trata-se de uma endoscopia que Antunes fez especialmente para inserir no poema. O endoscópio entra pela boca e passa pelo duodeno, indo o mais fundo possível. De acordo com Ricardo Araújo (1999, p. 102), no momento da endoscopia, Antunes articulava a “glote para emitir os fonemas que compõem o poema”. Desse modo, assistimos ao movimento do poema de dentro do próprio poeta. A intermedialidade, nesse caso, estende-se à bioengenharia.

Tais experiências poéticas recobrem apenas um espectro das conjunções possíveis entre a poesia e o cinema, inserindo-se, claramente, na tradição concretista, com sua concepção particular do poético. Trata-se, segundo Rezende e Maciel (p. 46) de “poemas iconizados, ou poemas dotados de qualidades cinemáticas [...]: palavra e imagem em comunhão íntima” (Rezende; Maciel, 2013, p.46). Ao isomorfismo entre significante e significado, entre o som e o sentido, opor-se-ia, em outra chave poética, uma ênfase na cisão entre essas instâncias, que se desdobraria, no campo cinematográfico, num descompasso entre palavra e imagem.

Vale, portanto, observar outras formas de articulação entre cinema e poesia, mais distanciadas da referência da poesia concreta. Um caso particularmente interessante é o último livro da poeta carioca Marília (2014), *Um teste de resistores*. Chama a atenção inicialmente a estratégia de divulgação adotada por ocasião do lançamento. Três *trailers* de aproximadamente um minuto cada anunciavam a publicação em plataformas digitais (no Facebook, no YouTube, no Dailymotion e no blog da autora, “le pays n’est pas la carte”). Dois deles terminavam com as palavras: “em breve / um teste de resistores / de marília garcia”. A divulgação do livro seguia as fórmulas de lançamento de filmes, que, em função de sua premência comercial, criam um clima de curiosidade e expectativas, de modo a favorecer sua venda.

De certa forma, esses *trailers* já são produtos híbridos e podem ser considerados como videopoemas. Cada um deles traz um conjunto distinto de versos, todos extraídos do livro anunciado. Os versos vão aparecendo paulatinamente na tela, dividindo espaço com as imagens. Um dos *trailers*, com o subtítulo “[com algo de pierrot le fou]”, reproduz uma cena desse filme de Godard, a mesma que fornece o fotograma para a capa da edição portuguesa de *Um teste de resistores*. Trata-se de uma cena amplamente descrita no fragmento 1 da primeira seção do livro, “Blind light”, e que serve de mote para uma série de reflexões, desenvolvidas no próprio corpo dos poemas, em torno das relações entre cinema e poesia.

Mas os trailers não são a única experiência audiovisual em torno do livro. Nele, Marília

Garcia relata o processo de produção de outro vídeo seu, para o qual, aliás, fornece a transcrição do link do *YouTube*. Trata-se de um desdobramento do poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, escrito em 2008 para integrar uma antologia em homenagem a Ana Cristina Cesar e reproduzido em *Um teste de resistores*. Partindo de uma brincadeira de leitura, a poeta reordena alfabeticamente os versos do livro *A teus pés*. Em seu novo poema, Marília utiliza apenas alguns versos iniciados com a letra a, intercalados com uma enigmática narrativa envolvendo a garota de Belfast, personagem retirada do poema “Belfast tune”, de Joseph Brodsky. Em 2013, no momento de lançamento da *Poética* de Ana C., Marília prepara um vídeo a partir desse poema. O texto é agora justaposto a imagens do filme *Je, tu, il, elle* (1975), primeiro longa-metragem da cineasta belga Chantal Akerman.

e recortei quatro cenas
 o filme parecia um banco de dados
 queria pegar uma imagem
 que dialogasse com o poema
 uma imagem fora do contexto
 mas trazendo dele rastros restos
 uma imagem que pudesse estabelecer relações com o texto
 escrever também pode ser assim
 [...]
 seleciono as cenas do filme para importar no adobe pro
 depois importo o áudio com a leitura do poema
 a partir daí
 passo a recortar as cenas
 montar repetir avançar
 ouvir o ritmo do texto a voz da imagem
 em movimento
 então insiro texto sobre isso tudo
 para dialogar com o que está acontecendo
 de algum modo é como escrever
 e o resultado imprevisto
 o vídeo está aqui
<https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>
 (Garcia, 2014, p.34).

A experiência de leitura se completa quando o leitor deixa o livro de lado e vai ao *YouTube* assistir ao vídeo. As imagens escolhidas mostram a protagonista do filme de Akerman (interpretada pela própria diretora) em quatro situações: deitada sobre um colchão (que depois é colocado de pé encostado à parede), sentada ao chão junto à janela, escrevendo uma carta com papel e caneta, arrumando papéis escritos no chão, um ao lado do outro. Tais imagens são submetidas a repetições, acelerações e reversões. O trilha do áudio original é apagada, dando lugar à voz em *off* da poeta lendo seus versos, dos quais alguns aparecem também escritos sobre a tela.

O vídeo é bastante representativo de aproximações e afinidades entre certo cinema contemporâneo e certa poesia contemporânea, ou melhor, de certas práticas poéticas, audiovisuais e intermediáticas que se inserem no âmbito do que Nicolas Bourriaud (2002) chamou de arte da “pós-produção”. O curador, crítico e ensaísta francês propõe o conceito a fim de compreender o que está em jogo em uma tendência crescente no campo das artes desde a década de 1990. Bourriaud se refere a práticas artísticas que se servem de trabalhos pré-existentes, reinterpretando, reproduzindo

ou recontextualizando elementos do patrimônio artístico e cultural. Segundo o autor, o uso de obras de outros artistas, de produtos culturais diversos ou de dados retirados do fluxo contínuo de informações midiáticas parece ser o principal motor das práticas artísticas contemporâneas.

Para pensar esse estado de coisas, Bourriaud toma emprestado do vocabulário audiovisual o termo de “pós-produção”. Trata-se da última etapa do processo de criação audiovisual, em que se trabalha sobre o material já gravado. É o momento da montagem ou da edição, em que se incluem outros elementos visuais, trilha sonora, *voice-over*, efeitos especiais, legendas e créditos. Curioso que um termo oriundo justamente do campo audiovisual seja escolhido como o mais adequado para compreender um processo que se estende ao vasto e diversificado universo da arte contemporânea: mais uma das implicações do chamado efeito cinema? Arrisco dizer que se trata de uma expansão às outras artes de dois procedimentos que Agamben considera fundamentais no cinema, e que Marília retoma para pensar a poesia.

giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e *repetição*
parece que o giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura de giorgio agamben
(ou *cortar*)
e repetir para pensar na poesia
corte e repetição
(Garcia, 2014, p. 16).

O fragmento supracitado remonta ao texto “O cinema de Guy Debord”, em que Agamben define a montagem como o paradigma da técnica composicional dos trabalhos cinematográficos do situacionista. Segundo o filósofo, *répétition* e *arrêt* são as condições de possibilidade da montagem. E o que caracteriza o cinema de Debord é o fato de trazer esses transcendentais para primeiro plano, exibi-los enquanto tais. Algo que, como afirma Agamben, Godard também fará depois, em suas *História(s) do cinema*. Trata-se de fazer cinema com as próprias imagens do cinema, ou dos telejornais ou da publicidade, imagens, de todo modo, previamente filmadas. Ou seja, trazer a montagem para primeiro plano é fazer filmes sem filmar, apenas montando. Como diz o filósofo: “Já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar” (Agamben, s/d, s/p.).

“parece que o giorgio agamben / está falando de poesia”, diz o fragmento de Marília Garcia (2014, p.16). E de fato está. Sobretudo quando explica acerca da segunda condição de possibilidade da montagem: *arrêt*, que a poeta traduz por “corte”, mas que pode ser entendido também como pausa, parada ou paragem. Esse poder de interromper, afirma Agamben, é de grande importância também na poesia. Aliás, em função dessa característica comum, o cinema estaria muito mais próximo da poesia do que da prosa narrativa. Na poesia, explica o filósofo, a paragem pode ser explicitada pelo *enjambement* e pela cesura, dois procedimentos não compartilhados pela prosa e que consistem em “opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático” (Agamben, s/d, s/p.).

Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido. Por isso Valéry pôde uma vez dar ao poema esta definição tão bela: “O poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido”. É também por isso que Hölderlin pôde dizer que a cesura, ao parar o ritmo e o desenrolar das palavras e das representações, faz aparecer a palavra e a representação enquanto tais. Parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para a exibir enquanto tal. (Agamben, s/d, s/p.).

Agamben (s/d, s/p.) retoma as palavras de Valéry para sugerir uma definição semelhante para o cinema: “uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido”. O filósofo logo explica não se tratar de uma pausa no sentido cronológico. Parar uma imagem seria subtraí-la de um fluxo narrativo para exibi-la enquanto tal. Agamben desloca as reflexões de Valéry e Holderlin sobre a poesia para pensar o cinema (ou, pelo menos, certo cinema). E Marília Garcia desloca as palavras de Agamben sobre o cinema para pensar a poesia (ou, pelo menos, certa poesia). O fragmento 9 da primeira parte de seu livro aponta três exemplos poéticos do procedimento de corte e repetição: o livro *Testimony* (1965), do escritor americano Charles Reznikoff, o livro *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, e o livro *El Martín Fierro* ordenado alfabeticamente (2007), do escritor argentino Pablo Katchadjian. Reznikoff reordena e versifica “depoimentos de testemunhas de crimes ocorridos / no final do século XIX nos estados unidos”; Oswald recorta “cartas e anotações de cronistas e viajantes portugueses”; e Katchadjian rearranja os enunciados originais do poema oitocentista, guiado apenas pela ordem alfabética das primeiras letras de cada verso (Garcia, 2014, p.21). Em todos esses casos, trata-se de recortar enunciados de seu contexto original e reordená-los em outros contextos, criando novas possibilidades de leitura.

Ora, o vídeo “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente” apenas radicaliza o procedimento, ao cortar e repetir não apenas enunciados verbais, mas também imagens em movimento. Trata-se de um claro exemplar do contexto da pós-produção. Pois, cada vez mais intermediática, a arte da pós-produção busca indiscriminadamente, no patrimônio artístico e cultural, materiais visuais, verbais e sonoros. Não é o cinema que dialoga com imagens já filmadas, não é a literatura que envereda por diálogos intertextuais. São obras híbridas, que incorporam e justapõem signos flutuantes, repassando todas as artes e mídias.

6. Considerações finais

Para concluir, uma ressalva. Assim como no modernismo a prevalência do ideário purista não impediu práticas que ultrapassavam as fronteiras entre as artes, na contemporaneidade o predomínio do ideário da intermedialidade não impede que alguns artistas continuem trabalhando dentro das fronteiras mais ou menos consolidadas dos seus campos. Distanciando-nos de Greenberg, que via na pureza a garantia do padrão de qualidade da arte modernista, não propomos de modo algum valorar a produção contemporânea a partir da adesão ou recusa a práticas intermediáticas. A intermedialidade é sintomática de nosso tempo, mas não necessariamente o que há de melhor nele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord**. Disponível em: <http://www.intermediarias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em 12/02/2015.

- ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual. Vídeo Poesia.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world.** New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia, estrutura.** In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de (org.). Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COMBE, Dominique. **Poésie et récit: une rhétorique des genres.** Paris: José Corti, 1989.
- DUBOIS, Philippe. **Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo.** In: MACIEL, Katia. (Org.) Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 85-91.
- GARCIA, Marília. **Um teste de resistores.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- GARDNER, James. **Cultura ou lixo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico.** Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- HIGGINS, Dick. **Intermídia.** In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (Org.) Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.
- HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência:** São Paulo: Aleph, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** In: Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008, p. 128-137
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura.** O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MACIEL, Katia. **“O cinema tem que virar instrumento”:** As experiências quasi-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. In: MACIEL, Katia. (Org.) **Transcinemas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 281-292.
- MARTELO, Rosa. **O cinema na poesia.** Lisboa: Documenta, 2012.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PARENTE, André. **A forma cinema: variações e rupturas.** In: MACIEL, Katia. (Org.) Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 23-47.

RAJEWSKY, Irina. **A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade.** In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.* v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. **Poesia e videoarte.** Rio de Janeiro: Circuito; Fun-arte, 2013.