



Escola de Letras – Departamento de Letras

**TÍTULO do Projeto de Pesquisa:**

**Palavra e imagem na arte contemporânea:  
o vídeo, a grande parataxe e o arquivo sem fundo**

**Código de Registro no SIE:**

**GRUPOS DE PESQUISA:** 1 - *Literatura e Linguagens: fronteira, espaço, performance, memória* (UNIRIO); 2 - *Relações entre Literatura, Filosofia e Psicanálise na contemporaneidade* (UFF).

**PROFESSOR RESPONSÁVEL:** Carla da Silva Miguelote

**REGIME DE TRABALHO:** Dedicção Exclusiva

**CATEGORIA FUNCIONAL:** Professora Adjunta

**ÁREA DE CONHECIMENTO:** LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES

**EQUIPE ENVOLVIDA:** Carla da Silva Miguelote (coordenadora); Sara Sabino Pereira (voluntária), Caroline Freitas da Silva (voluntária) e Péricles Ulisses Cutrim Santos Silva (bolsista de Iniciação Científica da Faperj)

## 1. Introdução

O projeto visa investigar as relações entre *palavra* e *imagem* na arte contemporânea. Trata-se de compreender as modalidades de articulação entre o verbal e o visual num momento fortemente marcado pelo cruzamento ou anulamento das fronteiras artísticas. Não se pretende, portanto, estudar as relações entre duas artes - *literatura* e *artes visuais* - consideradas como campos autônomos e bem delimitados em seus respectivos domínios. A pesquisa se volta, antes, para produções artísticas que atravessam ou ultrapassam esses domínios.

A articulação entre palavra e imagem vem sendo uma tônica entre alguns artistas brasileiros contemporâneos, tais como Laura Erber, Leila Danziger, Marilá Dardot e Cao Guimarães. Trabalhando em diferentes suportes ou mídias (vídeos, fotografias, instalações e livros), esses artistas apontam para o que Rosalind Krauss (1999) chamou de “condição pós-midiática”. Krauss se refere à condição de muitos artistas contemporâneos que não se definem mais por mídias ou campos artísticos específicos, ou seja, não se deixam caracterizar simplesmente como pintores, fotógrafos, videoartistas, escritores, etc. Atravessando diversas especialidades, de acordo com as exigências de cada um de seus projetos, criam, frequentemente, produções que, elas também, não se reduzem a uma mídia específica. Trata-se de trabalhos híbridos, que podem ser caracterizados pelo que vem sendo chamado de intermedialidade.

Como o vídeo tem sido uma presença constante nesses trabalhos, a pesquisa dedica-se particularmente a uma investigação das práticas que agenciam esse suporte – o que não significa que nos detemos a uma mídia específica. Isso porque o vídeo sempre foi avesso à especificidade, sendo o lugar por excelência de todas as hibridizações. Avesso ao imaginário da pureza artística, sem nunca ter adquirido uma identidade ou forma fixa, o vídeo sempre se caracterizou pelo hibridismo e pela multiplicidade de formas de apresentação.

Compartilhando a percepção de Arlindo Machado (2008, p. 9), para quem o vídeo é o “meio que possivelmente melhor exprime o saber e a sensibilidade do nosso tempo”, a pesquisa parte da aposta de que a estética videográfica oferece importantes vetores de análise para a arte contemporânea, mesmo nas produções que não utilizam o suporte. Como se o vídeo oferecesse o paradigma dos modos de se fazer arte na contemporaneidade, e particularmente dos modos de articular palavra e imagem.

Para uma visada atenta sobre os modos contemporâneos de articulação entre o visível e o dizível, será importante contrastá-los com o modo como, em outros momentos da história da arte, sobretudo a partir do Renascimento, signos linguísticos e visuais se articularam ou se tensionaram. Como observa Foucault (2001), a pintura ocidental foi marcada, do século XV ao XX, por uma espécie de tensão no que diz respeito à relação entre palavra e imagem. Por um lado, havia, no espaço da tela, uma exclusão radical dos signos linguísticos. Não se misturando com os signos visuais, as palavras, quando acompanhavam a imagem, permaneciam sempre fora do espaço pictórico, como título, comentário ou crítica. Por outro lado, baseando-se num princípio de equivalência entre similitude e afirmação, a pintura reintroduzia o discurso ali mesmo onde os elementos linguísticos estavam excluídos. Segundo Foucault, basta que uma figura se assemelhe a um objeto para que um enunciado, “quase sempre silencioso”, se afirme: “O que vocês veem é isto”. Desse modo, embora se constituísse fora da linguagem, a pintura falava. É que o princípio representativo permitia constituir uma “espécie de lugar-comum” que vinha “restaurar as relações entre a imagem e os signos” (FOUCAULT, 2001, p. 263)

A partir do início do século XX, a pintura passa a engendrar outras relações com a palavra. Por um lado, desfazendo o laço representativo, a imagem pictórica rompe com a semelhança e a afirmação que lhe era correlata, o que se observa de modo mais definitivo na pintura abstrata, de Kandinsky a Mark Rothko e Jackson Pollock. Por outro, diversas

experiências pictóricas, dadaístas, surrealistas, futuristas e cubistas, introduzem signos linguísticos no próprio espaço da tela, seja a partir da colagem de textos tipográficos diversos, seja com a inscrição verbal feita a mão, com pincel, lápis ou outros instrumentos de escrita.

Ora, no quadro explicativo mais constante sobre a modernidade artística, aquele formulado pelo crítico norteamericano Clement Greenberg, essas experiências pictóricas de mistura entre palavra e imagem são ignoradas ou relegadas a um segundo plano. Para Greenberg, a arte modernista nascia da necessidade de explicitar sua especificidade em relação a outras atividades. 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. A pintura precisava atender, então, para os três meios que lhe eram próprios: “a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas” (GREENBERG apud FERREIRA; COTRIM DE MELLO, 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 arte pictórica 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. A abstração parecia ser o destino inexorável da pintura, o modo de afirmação de sua pureza.

Como diversos teóricos da arte vêm afirmando, a tese de Greenberg é cheia de falhas. O modernismo foi muito mais multifacetado do que ele gostaria. Escapando de sua ordenada Marcha da História, pululavam já no início do século XX experiências que vinham borrar as fronteiras entre as artes. Um dos objetivos da pesquisa é, portanto, realizar uma releitura da modernidade, interrogando-a não como um caminho único rumo à pureza ou à abstração, mas como uma pluralidade de respostas a um novo modo de relação entre o visual e o verbal.

Nesse sentido, entendemos que o que se designou como pós-modernismo não foi uma ruptura com o modernismo, mas um prolongamento ou retomada das diversas vertentes que não cabiam na teleologia greenberguiana. Essas vertentes, reputadas como menores ou periféricas até os anos 1960, retornam em grande escala e ganham o centro da produção contemporânea. Certamente, a pintura deixa de ser o suporte sobre o qual acontecem as grandes revoluções da arte, mas é preciso voltar a suas reinvenções de articulação com a palavra para investigar a sensibilidade artística que então começava a se configurar.

Porque o nome de modernidade oculta esse processo ou confunde um pouco as coisas, o filósofo Jacques Rancière (2009) propõe, em seu lugar, a noção de “regime estético das artes”. O regime estético vem a ser pensado em contraposição ao que ele chama de “regime representativo”, aquele que regulou os modos de fazer e apreciar a arte do Renascimento ao século XIX. Segundo Rancière, uma das principais diferenças entre os dois regimes passa justamente pelas diferentes maneiras com que, em cada caso, se articulam o visível e o dizível.

O que caracteriza o regime representativo é, sobretudo, uma espécie de *medida comum*, que regula a relação entre as artes, e que se deixa apreender pelo conceito de *história*. Remontando à Poética de Aristóteles, a noção de história implica um modo de inteligibilidade das ações humanas. Segundo as diretrizes aristotélicas, o poema deve seguir um esquema de causalidade ideal, ordenando racionalmente as ações e encadeando-as “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Ora, tal esquema, explica Rancière (2012, p. 49), implica “uma relação de subordinação entre uma função dirigente, a função textual da inteligibilidade, e uma função imageadora posta a seu serviço”. Essa mesma subordinação da imagem ao texto, que guiava a construção do poema, se estenderia às outras artes, fornecendo entre elas uma medida comum.

No que diz respeito à pintura, o respeito a essa medida comum se reflete na doutrina do *ut pictura poiesis*, largamente impulsionada a partir

do Renascimento. Afirmar que “um quadro é como um poema” foi a principal estratégia renascentista de legitimação da arte pictórica. Tratava-se de fazer com que a pintura deixasse de ser reconhecida como arte mecânica e fosse elevada à categoria de arte liberal. Para isso, como explica Jacqueline Lichtenstein (2005, p. 12), era preciso demonstrar “que a pintura provém da Ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática”. Ora, já que desde a Antiguidade a linguagem verbal foi considerada o reduto do Logos, do discurso e da razão, a pintura devia buscar nela o seu parâmetro. O pintor equiparava-se ao poeta, e o quadro assumia a mesma finalidade que Aristóteles atribuía à poesia: a de contar uma história. Nesse sentido, como lembra Lichtenstein (2005, p. 13), no século XVII repetia-se infatigavelmente que o pintor devia saber “narrar com o pincel”. O pintor inglês Jonathan Richardson chegava a recomendar, em seus estudos teóricos, que se escrevesse “a história do quadro primeiro, para saber se valia a pena pintá-lo” (RANCIÈRE, 2012, p. 88). Ou seja, a imagem não valia por si só, mas como tradução de um pensamento ou de um discurso verbal.

Se o regime representativo se define pela legislação de uma medida comum, que funda uma correspondência entre as artes, o regime estético se funda justamente ao abandonar essa medida, ou seja, ao recusar a dependência do visível à palavra. Quando há dois séculos, portanto, a potência da palavra e a potência das imagens começaram a se libertar da medida comum, uma questão central para a crítica de arte passou a ser a de identificar o efeito desse desligamento. A resposta mais comum, como vimos, consistiu em afirmar a autonomização de cada uma das artes, que teriam se entrincheirado em seus domínios, em busca de sua especificidade ou pureza. Ora, Rancière afirma que, quando se rompeu o fio da história, que lhes dava a medida comum, as artes não se isolaram em seus compartimentos. O que aconteceu foi de outra ordem. Da analogia dos significados passou-se à mistura dos significantes. As artes deixaram de se analogizar e de se corresponder à distância. Suas

materialidades se misturaram e passaram a ser tomadas em conjunto. A grande questão que se coloca, então, é a de pensar os efeitos e as implicações dessa mistura.

Segundo Rancière, o novo modo de articulação entre palavra e imagem pode ser apreendido pelo conceito, que ele propõe, de *grande parataxe*. No domínio da gramática, do qual o termo é oriundo, a parataxe significa a justaposição de frases sem conjunção coordenativa. Rancière amplia o domínio de aplicação desta noção, para pensar a “grande justaposição caótica, de uma grande mistura indiferente das significações e das materialidades” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Ou seja, a grande parataxe é a justaposição não apenas de elementos linguísticos, mas de sistemas sígnicos diversos. De acordo com Rancière, ela adquire sua potência estética, escapando da esquizofrenia e do consenso, ao se organizar como *frase-imagem*. No conceito de frase-imagem, a frase não deve ser entendida como uma sequência verbal, assim como a imagem não deve ser compreendida como uma forma visual. Frase e imagem são, antes, duas funções a serem estabelecidas esteticamente. A função-frase é a de um encadeamento ou continuidade. A função imagem, a de uma potência singular, disruptiva.

É em Jean-Luc Godard que Rancière reconhece um uso exemplar da potência paratática, sobretudo em *História(s) do cinema*. Segundo o filósofo, essa série de Godard “é orientada por dois princípios aparentemente contraditórios” (RANCIÈRE, 2012, p. 43). O primeiro consiste em retirar imagens de seus contextos originais (geralmente, filmes narrativos), desvinculando-as de sua posição numa sequência ordenada de ações, de sua função no desenrolar de uma intriga. Deslocada e recontextualizada, a imagem aparece, assim, como pura presença visual. Ela já não serve para contar uma história – é uma potência singular e muda. O segundo princípio vem, então, realizar numa operação à primeira vista inversa. Trata-se de recombinar essas presenças icônicas, reapropriando-se delas como signos linguísticos. A imagem singular é recombinaada com outros elementos, visuais, sonoros e

verbais, articulados então na forma de discurso. Dessa aproximação de elementos heterogêneos, originalmente díspares, nasce um sentido, uma significação.

Isso supõe a existência de uma Loja/Biblioteca/Museu infinito em que todos os filmes, todos os textos, as fotografias e os quadros coexistam, e onde todos sejam decomponíveis em elementos dotados, cada um, de uma tríplice potência: a potência da singularidade (*o punctum*) da imagem obtusa; o valor de ensinamento (*o studium*) do documento que traz a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo, capaz de se associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens. (RANCIÈRE, 2012, p. 41-42)

Não por acaso o exemplo paradigmático da grande parataxe vem de uma obra elaborada em vídeo. Diferentemente do cinema, no qual o modo ficcional sempre foi dominante, o vídeo desde cedo enveredou para a experimentação, a pesquisa, o ensaio. Livre das imposições da narrativa, da soberania do texto e de sua função dirigente sobre a construção imagética, o vídeo experimentou novas relações entre a palavra e a imagem, consolidando uma estética na qual elementos verbais e visuais agenciam, a cada obra singular, seus modos próprios de falar e calar, “seus poderes de apresentação sensível e de significação”. (RANCIÈRE, 2012, p. 45)

Também não por acaso o modelo da potência paratática vem de uma obra que repensa a história. Recusando a história como narrativa ficcional, o vídeo incorpora a história como destino comum – história do cinema, como fez Godard, mas também história da arte, da cultura e de todo o amplo espectro do tecido social, dos grandes fatos políticos aos pequenos acontecimentos cotidianos e domésticos. Nesse sentido, pode-se dizer que, por um lado, o vídeo contrapõe, à construção imagética guiada pelo discurso, uma composição na qual palavras e imagens são entrelaçadas e tomadas em conjunto; por outro, ele opõe, ao encadeamento lógico e causal das ações na história, a desordem empírica da História.



Essa incorporação da história pelo vídeo vem sendo potencializada pelas novas tecnologias digitais. Com as facilidades de edição e mixagem eletrônicas, o vídeo faz uso muito facilmente da Loja/Biblioteca/Museu infinito de que fala Rancière, esse banco de dados anárquico e ilimitado que encontra sua imagem mais concreta no acervo global disponibilizado pela internet.

A mídia digital não apenas incorporou todas as outras, apagando as fronteiras e diluindo todas as especificidades, como possibilitou a criação daquilo que chamamos de "arquivo sem fundo", no qual objetos culturais de todas as naturezas e de todos os tempos e lugares encontram-se disponíveis. Reproduções de quadros, desenhos, fotografias, filmes e materiais televisivos, palavras orais e escritas, extraídas de jornais, livros, revistas, diários, manuscritos, discos, fitas-cassete e outros materiais sonoros: para todo esse material, tão heterogêneo, o digital fornece o grande denominador comum. Ora, o vídeo mergulha muito facilmente nesse arquivo, extrai dele algumas unidades e as reelabora. É nesse sentido que o artista Lucas Bambozzi (apud MELLO, 2008, p. 157) afirma: "estamos de fato na era do *ready-made* digital, ou, em outras palavras, o remix."

Como afirmamos anteriormente, o modo de operação do vídeo pode lançar luz sobre outras modalidades artísticas contemporâneas. Com efeito, muitos pesquisadores têm apontando, na produção artística mais recente, um número crescente de práticas que de algum modo perpassam o arquivo. Destacam-se, nesse âmbito, diversas modalidades de apropriação de imagens alheias, de obras e documentos da história da arte e da história em geral. Essas apropriações aparecem, cada vez mais, não como mera referência ou citação, mas como recontextualizações. Retirados de seus contextos e colocados em relação a outros elementos (outras imagens, outros textos e outros registros sonoros), fragmentos de obras e documentos ganham novos sentidos. Inseridos em novas séries associativas, suscitam novas leituras e interpretações. O que talvez não tenha merecido tanta atenção é o fato de essas práticas artísticas

buscarem indiscriminadamente, no arquivo, materiais visuais e verbais. Não é mais a pintura que dialoga com os quadros do passado, não é a literatura que envereda por diálogos intertextuais. São obras híbridas, intermediáticas, que incorporam e justapõem signos flutuantes, que perpassam todas as artes e mídias.

Para enfrentar essas problemáticas e apresentar os resultados de nossas pesquisas, o projeto propõe, ao lado da elaboração de textos escritos, a realização de videoensaios. Trata-se de considerar o vídeo não apenas como objeto de análise, mas também como instrumento de trabalho. Embora o conhecimento científico continue a ser veiculado quase prioritariamente através de textos escritos, o ensaio audiovisual vem se afirmando como uma potente alternativa para a construção e organização do pensamento, encontrando um campo particularmente fértil na crítica e na história da arte (MACHADO, 2001, p. 112). Pretende-se, portanto, potencializar o discurso sobre a arte servindo-se dos meios e elementos expressivos da própria arte, do próprio objeto de análise.

## **2. Objetivos**

### *2.1. Objetivos gerais:*

2.1.1 Buscar ferramentas conceituais e metodológicas para a consolidação de um pensamento crítico capaz de dar conta de produções que ultrapassam as fronteiras artísticas tradicionais;

2.1.2 Investigar os modos de articulação entre palavra e imagem em produções artísticas contemporâneas que se situam entre as artes ou entre as artes e mídias.

## 2.2. *Objetivos específicos*

2.2.1 Promover uma releitura da modernidade artística, abordando-a como um novo modo de relação entre o visual e o verbal;

2.2.2. Investigar em que medida o vídeo pode ser considerado um paradigma dos modos de fazer e apreciar a arte na contemporaneidade;

2.2.3. Analisar os impactos da mídia digital e seu arquivo sem fundo para a reconfiguração das relações entre palavra e imagem;

2.2.4. Mapear, no circuito nacional, tendências artísticas contemporâneas que coloquem em jogo a articulação entre palavra e imagem;

2.2.5. Propor o ensaio audiovisual como forma de elaboração do discurso crítico, indo além do formato verbal de trabalhos acadêmicos tradicionais.

## **3. Relevância científica**

Desde os anos 1960, com a proliferação de produções híbridas, o mundo da arte vem suscitando novas questões, não previstas pela crítica tradicional, o que exige um novo *corpus* conceitual. Diversos esforços vêm sendo feitos nesse sentido, o que comprova a multiplicidade de termos recentemente propostos para dar conta desse panorama: intermídia, transmídia, multimídia, mixmídia, cross-media, artemídia, convergência midiática, condição pós-midiática, hibridização, entre-imagens, cinema expandido, escultura expandida, escritura expandida, fotografia expandida, etc. A pluralidade terminológica reflete a pluralidade de aportes teóricos e áreas de estudo engajados nessas pesquisas: História da Arte, Estudos de Cinema, Estudos de Teatro, Estudos de Mídia, Estudos Literários, etc. Com efeito, produções intermediáticas exigem um pensamento interdisciplinar, elaborado a partir de contribuições teóricas oriundas de diversos campos do saber. A contribuição dos estudos

linguísticos e literários se torna imprescindível nesse contexto, uma vez que a arte contemporânea vem mobilizando cada vez mais o texto verbal, inserindo-o no contexto da imagem, e engendrando novas relações entre sistemas sógnicos aparentemente distintos.

## **4. Metodologia**

O projeto será desenvolvido em cinco etapas:

### *4.1. Pesquisa teórica*

4.1.1. Leitura de livros e artigos que abordem questões indispensáveis às linhas de investigação propostas no projeto: relações entre palavra e imagem, modernidade artística, arte contemporânea, intermedialidade, estética videográfica, práticas de arquivo na arte, mídia digital.

4.1.2 Mapeamento dos principais conceitos utilizados pelo discurso crítico contemporâneo acerca da suplantação das fronteiras artísticas tradicionais e das hibridizações entre as artes da palavra e as artes da imagem.

### *4.2. Pesquisa de campo*

4.2.1. Visualização de produções videográficas em festivais e mostras de cinema e vídeo;

4.2.2. Visitas a exposições de arte contemporânea em museus, galerias e centros culturais;

4.2.3. Pesquisa em sites e blogs de artistas contemporâneos;

4.2.4. Visualizações de ensaios audiovisuais ou em hipermídia resultantes de pesquisas científicas (sobretudo no âmbito da reflexão crítica sobre arte e cultura);

4.2.5. Entrevistas em vídeo com artistas contemporâneos cujos trabalhos problematizem a relação entre palavra e imagem.

### *4.3. Análise do material coletado*

4.3.1. Análise do material coletado a partir das reflexões suscitadas pela pesquisa teórica;

4.3.2. Mapeamento de tendências artísticas contemporâneas que coloquem em jogo a articulação entre o verbal e o visual;

#### *4.4. Elaboração dos resultados finais da pesquisa*

4.4.1. Elaboração de ensaios escritos que possam ser publicados em formato textual ou que sirvam de base para a elaboração dos ensaios audiovisuais;

4.4.2. Elaboração de ensaios audiovisuais que reúnam imagens de obras analisadas, depoimentos de artistas e reflexões críticas produzidas pelos pesquisadores envolvidos no projeto.

#### *4.5. Divulgação dos resultados*

4.5.1. Apresentação dos resultados da pesquisa em publicações e eventos científicos;

4.5.2. Exibição dos ensaios audiovisuais em mostras de vídeo e em plataformas digitais.

## **5. Cronograma**

O projeto está previsto para ser realizado em 36 meses, de agosto de 2014 a agosto de 2017, segundo o cronograma abaixo:

- 1. De agosto de 2014 a agosto de 2015: pesquisa teórica;*
- 2. De setembro de 2015 a fevereiro de 2016: pesquisa de campo;*
- 3. De março de 2016 a setembro de 2016: análise do material;*
- 4. De outubro de 2016 a março de 2017: elaboração dos resultados;*
- 5. De abril de 2017 a agosto de 2017: divulgação dos resultados.*

## 6. Referências bibliográficas

- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLANCHOT. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CASA NOVA, Vera; ARBERX, Márcia. VENÍCIO BARBOSA, Vinicius (org.). *Interartes*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins: 2005.
- COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2009.
- DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Lonrai: Les Éditions de Minuit, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- \_\_\_\_\_. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

- DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FERREIRA, Glória; COTRIM DE MELLO, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura. O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. Apresentação. IN: MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MACIEL, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Aesthesis : scènes du regime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

\_\_\_\_\_. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

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

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Circuito; FAPERJ, 2011.