

FLUXO EXPANDIDO NAS AUDIOVISUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

Edemar Miqueta¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar sobre a questão do fluxo expandido no cinema e nas audiovisualidades a partir das reflexões e experiências de autores/pesquisadores tais como Ismail Xavier, Arlindo Machado, Henri Jenkins, Thomas Elsaesser, André Bazin, Jacques Rancière, Lucas Bambozi, Demétrio Portugal entre outros, ainda, dos artistas/pesquisadores André Parente e Kátia Maciel que apresentam em seus textos/reflexões e trabalhos artísticos de como o avanço tecnológico e as produções audiovisuais ultrapassam fronteiras e abrindo passagem para a multiplicação de telas, a exploração de outras durações e intensidades, deslocam e transformam a arquitetura da sala de projeção; o artigo aborda apresenta possibilitam ao artista/cineasta experimentações híbridas, no campo multimidiático do audiovisual, articulando inúmeras possibilidades de criação de ambientes que alteram os sentidos espaço-temporais e a narrativa linear; o espectador é agora parte integrante da obra, um corpo em movimento que experimenta essa obra e tem um entendimento individualizado sobre ela.

Palavras-chave: Cinema Expandido; Sensorialidade; Fluxo; Transcinemas; Espectatorialidade.

EXPANDED FLUX IN CONTEMPORARY AUDIOVISUALITIES

ABSTRACT: This article aims to investigate the issue of expanded flux in cinema and audiovisuals based on the reflections and experiences of authors/researchers such as Ismail Xavier, Arlindo Machado, Henri Jenkins, Thomas Elsaesser, André Bazin, Jacques Rancière, Lucas Bambozi, Demétrio Portugal, among others, also by the artists/researchers André Parente and Kátia Maciel who present in their texts/reflections and artistic works how technological advances and audiovisual productions go beyond borders and opening the way for the multiplication of screens, the exploration of others durations and intensities, displace and transform the architecture of the projection room; the article addresses presents allows the artist/filmmaker hybrid experiments, in the multimedia field of audiovisual, articulating innumerable possibilities of creating environments that alter the temporal space, senses and the linear narrative; the spectator is now an integral part of the work, a moving body that experiences this work and has an individualized understanding of it.

Keywords: Expanded Cinema; Sensoriality; Flux; Transcinemas; Spectatoriality.

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação - Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) - da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa Kinedária - arte, poética, cinema, vídeo (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Graduado em Sistemas de Informação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) em 2005. E-mail: emiqueta@gmail.com

INTRODUÇÃO

Vivemos em constante movimento e transformação, uma necessidade da humanidade. A descoberta de novas tecnologias e a busca por novos processos tecnológicos acontecem em todos os setores das nossas vidas e não seria diferente nas práticas artísticas. Essa evolução pode ser descontínua e com alguns períodos mais curtos e outros mais longos. Thomas Elsaesser (2018, p. 105) nos fala em dois períodos de grandes transformações nas tecnologias midiáticas e desenvolvimentos sociais: o período da década de 1870 e 1900, e o período entre 1970 e 2000. Segundo Elsaesser, no primeiro período a popularização da fotografia, o surgimento do cinema e da comunicação internacional através do telégrafo e difusão doméstica do telefone. O segundo período foi o da consolidação do vídeo como meio de gravação e armazenamento e da prática artística de vanguarda, da ascensão da instalação artística e sua hibridização com o cinema, da adoção universal do computador pessoal, da mudança do som e da imagem analógicos para digitais, do surgimento da internet e da *world wide web*² e do desenvolvimento do telefone celular hoje, *smartphones* que trouxeram as telas para a palma das nossas mãos nos mantém conectados durante vinte quatro horas, facilitando o acesso à informação em tempo real, de qualquer parte do planeta.

A FORMA CINEMA, O DISPOSITIVO

Para André Parente e Victa de Carvalho (Entre cinema e arte contemporânea, 2009) a forma cinema – bem como cinema do dispositivo - envolvem elementos distintos: a sala escura, com poltronas, tela centralizada, em que a sala de projeção fica “escondida” ao fundo e projeta, sobre a cabeça dos espectadores, um filme de aproximadamente duas horas, com narrativa clássica, em particular do cinema hollywoodiano. Eles cunharam esses termos como contraponto ao cinema instituído – como equivalentes dos termos empregados por outros autores para expressar o modelo de representação cinematográfica: “forma narrativa-representativa- industrial” (N.R.I., Claudine Eizykman), “modelo-representativo-institucional” (M.R.I. termo empregado por Noël Burch). Como conceito, o dispositivo surge nos anos 1970, entre os teóricos estruturalistas franceses Thierry Kuntzel, Jean-Louis Baudry e Christian Metz para definir a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema, próxima dos estados do sonho e da alucinação. Baudry, nos ensaios: “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” (2018), e “Dispositivo: aproximações metapsicológicas da impressão de realidade”, (1992) lança as bases para discutir a responsabilidade do dispositivo nos efeitos específicos produzidos pelo cinema sobre o espectador, “efeito cinema”. Como o prisioneiro da caverna de Platão, o espectador é vítima

2 Diferença entre Internet e World Wide Web disponível em: <<https://www.postdigital.cc/blog/artigo/qual-a-diferenca-entre-web-e-internet>> Acesso em 17 abr. 2021.

de uma ilusão - impressão da realidade - a condição do espectador seria de passividade, em um estado próximo ao de sonho ou de alucinação.

ESPECTATORIALIDADE CINEMATOGRAFICA

Segundo Ismail Xavier:

A nossa relação com a ficção é complexa porque ela é muito desdobrada; tem uma série de dimensões que estão convivendo. Então, quando a gente faz esta oposição entre a transparência e opacidade, é porque a gente quer falar com o cinema que trabalha com uma continuidade da história, com o desenvolvimento dramático que tem uma série de providências a se tomar, para fazer o espectador mergulhar naquela ficção. É como se, a superfície da tela, no limite, fosse uma janela. Por isso a ideia de transparência na tela. E o que está do lado de lá fosse um mundo real em que o espectador está olhando. E não é o real, no sentido da verossimilhança, é o real no sentido do mergulho, de entrar na regra do jogo que define aquele mundo como se ele fosse praticamente autônomo. Como se ele tivesse um desenvolvimento próprio e o espectador, apenas está seguindo, quando que na verdade é tudo ao contrário. Na verdade, ele está seguindo as providências tomadas pelo cineasta para fazê-lo mergulhar e para que esteja inteiramente voltado e se projetando naquela relação entre as personagens e tudo aquilo que se passa naquele mundo, digamos, da ficção. Ele está seguindo a montagem, as posições de câmera, o comportamento dos atores e a maneira de como a luz e o som são construídos. Tudo isso é construção, mas uma construção da qual o espectador tem consciência. O espectador tem consciência da consciência, ou seja, ele sabe que pode sair daquele instante, quando desejar. Ele se entrega àquela experiência ficcional e vai, como se fosse um devaneio, vamos dizer assim, mas não é alucinação. Se for alucinação, já é um caso especial, ele precisa de ajuda psicológica (XAVIER, 2018).

Arlindo Machado (1997) expõe que, na sala escura de projeção, o espectador se torna uma espécie de *voyeur* a observar a construção sobre a realidade apresentada no filme:

Ainda hoje, o prazer do filme não pode ser dissociado de uma inevitável pulsão escópica: quando estamos no cinema, submetemos a imagem – a imagem do outro – a um olhar concentrado e bisbilhoteiro. A escopofilia, pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso, [...] o olhar [...] que se satisfaz em ver o outro objetivado (MACHADO, 1997).

Machado observa ainda que tal comportamento se configura como um dos componentes de maior sedução do cinema. O cubo negro com tela luminosa equivale então a um obscurantismo do espectador que olha anonimamente para a realidade reificada no filme. Este apresenta, portanto, uma possibilidade de estar em uma realidade construída na trama sem se arriscar a fazer parte dela: um estar/não estar que produz certa imersão.

Edgar Morin (2018) em “A alma do cinema” discorre sobre o processo de identificação/projeção o núcleo do seu trabalho. Morin corresponde a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”. É a constituição do mundo imaginário que vem

transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres.

Temos uma personalidade de confecção, *ready made*. Vestimo-la como se veste uma roupa e vestimos uma roupa como quem desempenha um papel. Representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, *aos projeções-identificações- imaginárias*. Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida vamos lá efetivamente encontrá-las (MORIN, 2018).

Sobre a relação do espectador com a arte e as significâncias que esta produz, Jacques Rancière (2012, p. 1-26), em *O espectador emancipado*, expõe que o espectador é responsável por tornar a arte produtiva e assim dar-lhe sentido. Ou seja, o espectador não pode ser entendido como passivo diante de um objeto, mas como alguém que de alguma forma usufrui desse objeto, ao menos para construir uma referência. A emancipação do espectador, portanto, não se refere a um processo de recusa de determinado objeto, mas a um procedimento de filtragem que se dá em contato com ele. O espectador, tal como o aluno em relação ao seu mestre, age selecionando, comparando e interpretando.

Para Parente (2009), Baudry ignora as transformações históricas do dispositivo e deixa de lado a organização discursiva do cinema quando afirma que a condição do espectador seria de passividade, em um estado próximo ao de sonho e de alucinação. Hoje, o “efeito cinema (Baudry) está por todos os lados, na sala e fora dela, em outros espaços como a televisão, a internet, o museu e a galeria de arte.

O CINEMA EXPANDIDO DE GENE YOUNGBLOOD – CINEMA SINESTÉSICO

André Parente e Victa de Carvalho em “Entre o Cinema e Arte Contemporânea” (2009) nos lembram de que o termo “cinema expandido” já era empregado pelos cineastas experimentais Jonas Mekas (o guru do cinema underground), Kenneth Anger, Paul Sharits, Ken Jacobs, Andy Warhol, Stan Vanderbeek, entre muitos outros, antes de se popularizar por meio do livro de Gene Youngblood na década de 1970. (Expanded Cinema). Como observa Alindo Machado (2007, p. 17), artistas como Hélio Oiticica, já no Brasil de 1960-70, experimentaram expandir o campo das artes plásticas ao mesclar diversos suportes, produzindo uma obra sem fronteiras, antecipando características da produção da arte contemporânea:

Como se sabe, a partir de meados da década de 60, muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas. Alguns saíram para as ruas e produziram intervenções na paisagem urbana. Outros passaram a utilizar o próprio corpo como suporte artístico e converteram suas obras em performances no espaço público. Outros ainda procuraram mesclar os meios e relativizar as fronteiras entre as artes, produzindo objetos e espetáculos híbridos como as instalações e happenings. E houve também aqueles que foram buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e, sobretudo, do vídeo. Nos anos 70, Hélio Oiticica introduziu a ideia fertilíssima do quase-cinema, para designar um campo de experiências transgressivas dentro do universo das mídias ou das imagens e sons produzidos tecnicamente (MACHADO, 2007, p. 17).

Através das novas relações da experiência com a cinematografia expandida, o indivíduo tem consciência da formação de sua autopercepção. Youngblood (1970) citado por Natália Aly (2012, p. 66):

Estamos começando a compreender 'o que é significativo na experiência humana' para o homem contemporâneo, é a consciência da consciência, o reconhecimento do processo da percepção. (Eu defino sensação e conceptualização, ambos como processos que formam conceitos, frequentemente classificadas como cognição, porque nós estamos enculturados: perceber é interpelar. Através do cinema sinestésico o homem tenta expressar um fenômeno: sua própria consciência.

Iniciam-se assim, as primeiras experiências em projeções urbanas, com imagens que reagem a ação do homem, subvertendo a noção de conjunto da obra, e adotando a desmaterialização típica da psicodelia. É um cinema que pode ser feito apenas com a luz do projetor, como nas obras do artista britânico Anthony McCall. É o que Youngblood vai examinar em *Cine Artístico*:

Para artistas e cineastas, a psicodelia teria claras ramificações psicológicas e sociais. A psicodelia, naquele momento um ingrediente essencial, em que grupos de artistas criavam imagens como uma reação a situação da manipulação da imagem, serviu como "cola social", pois, atraía espectadores e tinha o potencial de criar uma transcendência coletiva. De fato, com o cinema expandido, o meio ultrapassa as fronteiras da teatralidade e mergulha no mundo da experiência real do ritual e do êxtase. Assim como Jonas Mekas diz que estes ambientes cinematográficos envolventes podiam conduzir à transcendência do material fílmico e alcançar a plena materialização da mente humana (YOUNGBLOOD, 1970, p. 117).

Em *Expanded Cinema*, Youngblood discute a proximidade da ciência e da tecnologia com a sétima arte e defende a importância da arte como veículo para aprimorar a percepção humana e entende o caos das imagens como uma consciência do próprio processo de percepção e, principalmente, sensação. Youngblood cria uma segunda nomenclatura para esta vertente de cinema: cinema sinestésico³. Cinema que sai da mente e transforma-se em visualidade, mas gera

3 Uma estética causada pela sensação sinestésica, como uma reação de processamento do cérebro que se manifesta diante de variados sentidos que o corpo pode dar conta de sintetizar ao se deparar com uma obra expandida.

sentidos além da visão, uma consciência expandida. Sentidos estes que são estimulados por um processo criativo que reage de acordo com a própria noção de conhecimento da mente humana. Pensa num cinema que utiliza da hibridização de técnicas, das convergências com as diversas artes, da quebra de fronteiras. Não mais limites, não há mais barreiras.

Youngblood usa “*Expanded Cinema*” para difundir muito das suas crenças futuroológicas nas possibilidades políticas e estéticas que as tecnologias emergentes da televisão, o vídeo e o computador reservaram ao cinema. O cinema na sua capacidade intrinsecamente multimídia estava em boas condições de ampliar a sua esfera da ação e derrubar as fronteiras que o chamado cinema dramático industrial imposto por Hollywood.

Em *Que reste-t-il du cinéma?* (AUMONT, 2012, p. 44-49) Aumont afirma que: “Toda teoria da suspensão tem um preço: o da confusão”. O teórico francês atacou a dimensão pragmática e redutora do livro de Youngblood. Apresenta um debate, que tem pontuado a história do cinema ao longo dos anos desde o seu nascimento, este embate de argumentos entre os defensores de um cinema puro contra os defensores de um cinema impuro. Para Aumont, *Expanded Cinema* é um panfleto a favor do chamado cinema *underground*.

O CINEMA SE RAMIFICA, CONVERGE, SE DESTERRITORIALIZA E SE REINVENTA

A atual aproximação entre cinema e artes faz com que se estabeleça uma arte dos dispositivos sob diferentes lógicas, como mecanismos de resistências, de novas subjetividades e experiências inéditas. A atual relação entre arte e cinema está fortemente marcada pela ideia de que o dispositivo cinema vem sofrendo modificações, mas nem por isso deixa de ser cinema. Isso é possível porque a subjetividade cinema está profundamente interiorizada em todos nós. Assim como o dispositivo sofremos transformações pessoais que nos permitem o diálogo com outras modalidades de fazer cinema com diferentes técnicas e estéticas.

Diferente de Youngblood, André Parente concebe o cinema expandido restrito à esfera das instalações. Para ele há duas vertentes: as instalações que reinventam a sala de cinema em outros espaços e as instalações que radicalizam processos de hibridização entre diferentes mídias. O cinema expandido é o cinema ampliado, o cinema ambiental, o cinema hibridizado. No caminho das convergências Katia Maciel nos traz o conceito de *Transcinemas* (2009) - que focaliza a recepção das artes audiovisuais, o lugar no qual o “espectador experimenta sensorialmente as imagens espacializadas de múltiplos pontos de vista, bem como pode interromper, alterar e editar a narrativa em que se encontra imerso.

Parente afirma que nem sempre há salas; que a sala nem sempre é escura; que o projetor nem sempre está escondido; que o filme nem sempre se projeta (muitas vezes, e cada vez mais, ele é transmitido por meio de imagens eletrônicas, seja na sala, seja em espaços como museus e galerias; e que este nem sempre conta uma história, nem sempre tem uma narrativa clássica, muitos filmes são atracionais, abstratos, experimentais.

POSSO ATÉ CONTROLAR O MEIO, MAS NÃO VOCÊ!

Já não há mais dúvidas de que o cinema está se reinventando, fluindo para outros dispositivos e sofrendo deslocamento do “fluxo principal”⁴. Agora já é possível apropriar-se da expressão “audiovisual expandido” para se dizer que o autor tem o poder sobre o meio (BAMBOZZI; PORTUGAL, 2019).

Novos ambientes que alteram os sentidos espaço-temporais que permitem aos espectadores “habitar” esses espaços de imersão, sair da passividade se tornando ativos e participantes. Seus corpos agora entram no movimento, o corpo em meio a uma situação cuja mente pensante se encontra entre imagens fragmentadas, temporalidades alternadas e que lhe permite o seu próprio entendimento da obra. São os seus próprios sentimentos que criam uma narrativa que se passa na mente a partir das experiências e vivências de cada um. Hoje a arte transmidiática⁵ (JENKINS, 2009) de instalação atualiza a imersão no que tange a sensorialidade e a provocação de novos pensamentos, resultando numa imagem-relação que, nos termos de Deleuze (1983), citado por Marzliak (2016, p.260), ultrapassa fronteiras; cruza de forma radical o vídeo, o cinema e as novas tecnologias digitais e, assim, diversos caminhos se abrem a novas possibilidades de criação, recepção e percepção das imagens. Essa arte se faz dentro de um cenário de potência inovadora, o qual se revela terreno fértil para investigação crítica devido a uma dinâmica de renovação intensa de experiências. Desta forma, é possível ao autor ter o controle sobre os meios tecnológicos utilizados na sua exibição/ instalação, sobre os dispositivos mecânicos ou digitais, sobre o algoritmo desenvolvido para tal finalidade, sobre o espaço utilizado, ou seja, sobre todo esse meio. No entanto, perde totalmente o controle quando a obra é entregue ao espectador; esse que agora faz parte desta obra. Não é possível ao autor ter controle sobre os sentimentos de cada espectador, mesmo que o autor tenha intenções de provocá-lo, não será possível prever as ações ou reações desse novo “integrante” da obra constituída.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1982 Win Wenders realizou, durante o Festival de Cinema de Cannes, o *Quarto 666*, o dispositivo que Wenders aciona para a produção do filme é aparentemente simples, convocando para o quarto 666 cineastas como Antonioni, Chantal Akerman, Herzog, Godard, Sipelberg e outros para darem seus depoimentos sobre o incerto futuro do cinema. Na época ele não imaginava que o atual fenômeno convergente das artes mídias, possibilitado pelas novas tecnologias, que não era o cinema, enquanto linguagem artística que estava ameaçado, mas sim aquele modelo ideológico

4 Todo o esquema industrial de produção, comercialização e exibição.

5 Henry Jenkins traduz a transmídia como um fenômeno dentro da convergência de mídias na qual vivemos: “fluxo de conteúdos por múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação”.

do “fluxo principal” da forma cinema, do dispositivo. Conforme Arlindo Machado (2007, p. 64-72) a contemporaneidade vive o “pensamento da convergência, que consiste em um agrupamento entre segmentos culturais. Essa convergência pode ser representada por círculos que determinam em suas respectivas esferas cada segmento midiático. A divergência entre os segmentos pode ser improdutiva e limitante, sendo assim, é importante que haja o “diálogo” entre os núcleos.

Sob essa perspectiva, a busca por um novo Cinema não significa promover uma cisão histórica, mas, que se trata de manifestações que se dirigem a uma experiência sensorial plena, capaz de mudar a nossa realidade, mesmo que momentaneamente, ideias que continuam perseguindo o “Cinema Total”.

No ensaio intitulado “Mito do cinema Total”, André Bazin (1953) nos diz que “todos os aperfeiçoamentos [de linguagem] acrescentados pelo cinema só podem, paradoxalmente, aproximá-lo de suas origens. O Cinema ainda não foi inventado!” Assim, mesmo cercado pelas ideias realistas do seu tempo, ele conseguiu antever que: é o próprio Cinema (Total), enquanto ideal de indivíduos “processos de sua imaginação” (ibid., p. 31) que se desenvolve incorporando e transformando tecnologias que estão a seu dispor, e não o contrário. “Como se [para o caso do Cinema] devêssemos inverter a causalidade histórica que vai da infraestrutura econômica às superestruturas ideológicas” (ibid., p. 31). Logo, não é o Cinema, enquanto linguagem artística que está ameaçado, mas sim aquele modelo ideológico do “fluxo principal” que, para renovar-se busca aumentar seu domínio sobre outros meios de produção e distribuição, propondo o discurso de que incorporar “novas mídias” é o mesmo que reinventar o cinema pela perspectiva de mercado.

Foi importante traçar este panorama para compreender que são assuntos delicados e polêmicos. De qualquer maneira, sigo os pensamentos de Arlindo Machado e André Parente no que diz respeito à necessidade de absorvermos esses novos fluxos audiovisuais. Não tenho dúvidas que em determinados momentos vamos nos “entregar” às narrativas, adentrando a janela, a transparência e nos permitirmos “enganar”, em outros, estarmos de corpo e alma num processo outro, de consciência, de sentimentos provocados por agentes externos, a obra/autor; o espaço invadido por sonoridades que nos levam ao limiar da sinestesia que Yongblood tanto apreciava.

REFERÊNCIAS:

ALY, Natalia. **Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental**. PUCSP, São Paulo, Edição 6. jun. 2012. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/1_desdobramentos_contemporaneos_cinema_experimental-natalia_aly.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2021.

AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinema?** Paris: Vrin, 2012.

BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio. (org.). **O cinema e seus outros: outros fluxos cinematográficos e sua produção de imagens**. 1ª ed. São Paulo: Equador; AVXLab – Laboratório de Audiovisual Expandido, 2019.

BAUDRY, Jean-Louis. **Apparatus: Metapsychological Approaches to The Impression of Reality in Cinema**. In: MAST, Gerald; COHEN, Marshall; BAUDRY, Leo (Ed.) *Filmtheory and Criticism: introductory*. New York, 1992. Disponível em: <http://cameraobscura.dukejournals.org/cgi/pdf_extract/1/1_1/104>. Acesso em: 16 abr. 2021.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BAZIN, André. O mito do cinema total. In: **O que é o cinema – Ensaios**. Tradução de Hugo Sérgio Franco e Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1953.

DELEUZE, Gilles. **L'ímage-mouvement. Cinéma 1**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. Tradução de Carlos Slak. São Paulo: SESC São Paulo, 2018.

JENKINS, Henri. **Cultura da convergência**. Tradução de Suzana L. de Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brazil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Illuminuras: Itaú Cultural, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré Cinemas & Pós Cinemas**. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 1997.

MACIEL, Kátia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.

MARZILAK, Natascha; PAIVA, José Eduardo Ribeiro de; VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. A arte transmídia de instalação nas décadas de 1960/1970 e na contemporaneidade (André Parente e Kátia Maciel). **Visualidades**, Goiânia, v.14 n.1 p. 256-283, jan/jun. 2016. Disponível em <<https://docplayer.com.br/42876835-Visualidades-issn-visualidades-goiania-v-14-n-1-jan-jun-2016.html>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

MORIN, Edgard. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Conta-Capa, 2009. pp. 23-47.

PARENTE, André; CARVALHO, Vita de. Entre cinema e arte contemporânea. **Galáxia**, São Paulo, n17, 2009. pp. 27-40. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2093>> Acesso em: 16 abr. 2021.

RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

XAVIER, Ismail. A opacidade e a transparência. **Youtube**. 16 de mai. de 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/ZLVF94mZZnI>> Acesso em: 17 abr. 2021.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. 1ª ed. New York: P. Dutton & Co.; Inc.,1970. Disponível em: <http://www.vasulka.org//kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html> Acesso em: 18 abr. de 2021.

Recebido em: 30/11/2020

Aceito em: 01/04/2021