



**Videopoéticas contemporâneas:  
um olhar sobre a produção imagética**

**Evelyse Lins Horn  
Silas de Paula**

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n1p77

# Videopoéticas contemporâneas: um olhar sobre a produção imagética

## Contemporary video poetics: a view about the imagery production

Evelyse Lins Horn \*  
Silas de Paula \*\*

---

**Resumo:** *Este artigo tem por objetivo discorrer sobre o vídeo e sua relação com a arte contemporânea. O vídeo opera transformações na produção imagética atual por ser um híbrido e ter relações com várias linguagens. Ele é considerado aqui como um processo descentralizado de linguagem e como um meio que expande suas próprias especificidades. Na sua diversidade, na exploração de diversas práticas, no exemplo da obra de Godard, no partilhar do sensível e na sua interação com a arte teremos o objeto de nosso estudo.*

**Palavras-chave:** *Arte contemporânea. Videopoética. Videoarte. Videoinstalação.*

**Abstract:** *This article aims to talk about the video and its relationship with contemporary art. The video imagery, nowadays, operates changes in production by being a hybrid and having relationships with several languages. Here, it is considered as a decentralized process of language and as an intermedium that expands their own particularities. In its diversity, in the exploration of several practices, in the example of Godard's work, in the sharing of sensitive and in its interaction with the art we will have the object of our study.*

**Keywords:** *Contemporary art. Video poetic. Video art. Video installation.*

---

---

\* Graduada em Artes Plásticas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista da Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Coordenadora de grupo de estudo no Instituto de fotografia do Ceará (IFOTO). Membro do Núcleo de Estudos de Cultura Visual da UFC.

\*\* Fotógrafo. Doutor pela Universidade de Loughborough, da Inglaterra (1996). Professor da Graduação e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordenador do Núcleo de Estudos de Cultura Visual da UFC.

## O vídeo e suas transformações midiáticas

Este artigo tem por objetivo discorrer sobre o vídeo como experiência audiovisual e a sua forte relação com a arte contemporânea. O vídeo opera várias transformações na produção imagética atual por ser um híbrido e ter relações com várias linguagens, como a artística, a midiática e a cinematográfica. Verificamos então os processos de descentralização do vídeo e as potencialidades artísticas ampliadas com essas relações.

O vídeo é considerado aqui como um processo descentralizado de linguagem e como um meio que expande suas próprias especificidades. Atinge e atingirá a videoarte, como todo o campo multimídia, mas a vitalidade e a relevância de sua pesquisa é uma constatação.

São muitos os termos relacionados à produção videográfica. Um estudo interessante do assunto é de Louise Poissant, professora da Escola de Artes Visuais e Midiáticas da Universidade de Québec. Ela desenvolve o projeto eletrônico de um *Dicionário de Artes Midiáticas*<sup>1</sup>, em que são listados vários termos, com definições, comentários de artistas e ilustrações, relacionadas ao vídeo. Mesmo com uma lista que ultrapassa o número de quarenta termos, ela não consegue abranger em sua totalidade as diversas ações do vídeo contemporâneo. O vídeo interage com diversas práticas, entre elas a artística, e essa interação será objeto de nosso estudo.

## Sobre o vídeo e a arte na imagem contemporânea

A imagem, segundo Jacques Aumont (2008), é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem e a uma organização simbólica e cultural. Para ele, a imagem é um meio de representação do mundo que tem lugar em todas as sociedades humanas.

---

<sup>1</sup> Disponível no endereço eletrônico <http://www.ciam-arts.org/fra/membre.php?id=58> no link version électronique. Acesso em: 22 set. 2011.

Há imagens que desfrutam de autoridade e influenciam opiniões. Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade, ainda sendo imagens. Desse modo elas passam a ter uma influência maior que um simples sistema representativo. Gilles Deleuze (2007) ao falar sobre a imagem apresenta a teorização da diferença entre dois tipos de imagem: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A imagem-movimento seria a imagem organizada segundo a lógica do esquema sensorio-motor, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens. A imagem-tempo seria caracterizada por uma ruptura dessa lógica, pela aparição de situações óticas e sonoras puras que não mais se transformam em ações. Assim, a imagem-tempo vai fundar um cinema moderno, oposto à imagem-movimento, que era o cerne do cinema clássico.

Para Deleuze (2007), as imagens não são um duplo do real, elas correspondem ao real. Podemos falar então de um mundo-imagem estar tomando o lugar do mundo real. É uma volta à caverna de Platão, ou seja, a imagem é verdadeira na medida em que se assemelha a algo real, e é falsa por ser apenas uma semelhança. Esse venerável realismo ingênuo é um tanto irrelevante na era das imagens videográficas, pois seu contraste entre a imagem e o objeto que Platão ilustra repetidas vezes com o exemplo da pintura não existe no vídeo. O contraste também não ajuda a compreender a criação das imagens em suas origens, quando se tratava de uma atividade prática, mágica, um meio de ganhar ou de apropriar-se do poder sobre algo. Quanto mais retrocedemos na história, como fala Ernst Gombrich (1999), menos nítida será a distinção entre imagens e coisas reais. Nas sociedades primitivas, o objeto e sua imagem eram apenas duas manifestações diferentes da mesma energia espírito. Mais do que isso a representação passou a criar fórmulas imagéticas em nossas mentes que passamos a reconhecer como o real. Em seu livro sobre a história da arte, Gombrich (1999, p. 29) ensina:

Não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos. Uma pintura que representa de um modo imprevisto um tema conhecido é muitas vezes condenada sem outra razão melhor do que não parecer certa. Quanto mais vezes tivermos visto uma história representada em arte, mais firmemente nos convenceremos de que ela deve ser sempre representada de forma semelhante.

O vídeo aparece como uma forma de imagem imaterial, quase etérea. Para Philippe Dubois (2004), talvez não devamos ver, e sim perceber a imagem videográfica, ou seja, considerá-la como um pensamento ou um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem.

Assim devemos perceber a junção imagética de arte e vídeo, que a contemporaneidade nos trouxe como expressão do artista, sendo capaz de gerar novos sentidos a imagens capturadas da realidade, articulando novos significados. A imagem deixa de ser clássica e passa a se constituir na materialidade do meio, e a realidade e o imaginário se confundem.

Videoarte é apenas um termo genérico para elencar a diversidade de experiências com vídeo e suas especificidades. A criatividade dos artistas de classificarem seus trabalhos se soma a característica híbrida do termo vídeo: videodocumentário, videorretrato, videocriação, videoinstalação, videopoesia, videoescultura, videoperformance, videopintura, entre outros. A linha que define o teor da obra é muito tênue e muitas vezes podemos classificá-las em mais de uma categoria, dependendo da obra e do artista.

Um dos termos mais recorrentes para os trabalhos artísticos envolvendo vídeo é a videoinstalação. Para Christine Mello (2008), esse tipo de trabalho é associado na contemporaneidade como uma poética capaz de traduzir uma rede de conexões estabelecidas com o outro, entre o espaço expositivo e o espaço da vida. Segundo a autora:

Ela (videoinstalação) se apresenta como um dispositivo capaz de expor movimentos entre o que é real e o que é construção, intercambiados continuamente, gerando uma ambigüidade capaz de nos fazer entrar num jogo narrativo muito mais complexo e

desconcertante sobre os confrontos com a vida real e certos dilemas da sociedade. Expandem-se, assim, na videoinstalação, as fronteiras entre o documentário e a ficção, o visível e o sugerido, o vivido e o imaginado. (MELLO, 2008, p.183).

A videoinstalação busca expandir o vídeo a partir dos limites da tela trazendo uma relação com o meio para dentro da obra e resignificando a relação do olhar, não apenas do artista, mas do expectador que pode ter ou não uma interação com a obra, fazendo com que as qualidades estéticas do vídeo, antes resumidas ao gesto contemplativo e aos limites da percepção visual sejam ampliadas e valorizadas. A relação entre a imagem e o dispositivo (instalação tecnológica) cria volume e se integra à obra, portanto devemos pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como a imagem.

Zygmunt Bauman (2007), em seu artigo *Arte líquida*, faz uma análise da cultura na atual sociedade, que chama de modernidade líquida, prendendo a nossa atenção para o paradoxo existente na tensão entre a obra de arte e a sociedade; o comprador acaba por decidir o destino de uma obra, pois na composição do mercado cultural, o agente cultural (ou gestor) impõe ao artista e sua criatividade a necessidade das exigências de um mercado. As contraposições na concepção artística são anuladas, os atos criativos são destituídos, a aprendizagem e o esquecimento e todos os outros aspectos de oposição, transição e tensão são deslocados do campo artístico para se ajustarem às solicitações mercadológicas. Os produtos da arte no mundo moderno líquido têm vida curta, perecem, se deterioram. Mas isso não torna inviável que a arte se modifique, pois ela se correlaciona com a história e esta passeia pelo trilho da revolução das transformações dos costumes e de novos imperativos.

Outro estudo recorrente entre vídeo e arte é a videoperformance. Nessa forma o suporte do artista é o próprio corpo. A que estratégias recorrem os artistas que lidam com o vídeo para darem conta das abordagens em que se insere o corpo? De que maneiras as tecnologias possibilitam campos diferenciados de observação e são capazes de gerar formas simbólicas que reflitam isso? O resultado diferencial da

videoperformance situa-se no limite de onde termina o corpo e onde começa o vídeo, e na relação dialógica entre corpo e vídeo, recorrendo na mesma relação dispositivo-imagem, sendo que aqui o dispositivo passa a ser o corpo do artista. Estamos diante de um vídeo que não é somente imagem, é uma imagem-presença, bem mais que uma imagem-representação.

Dubois (2004) diz que devemos ver o vídeo como estado, modo do pensamento, das imagens em particular, como uma forma que pensa. Segundo ele:

Mais do que perseguir uma hipotética (ou utópica) especificidade do meio, mais também do que se jogar o bebê junto com a água do banho em nome de uma não-identidade efetiva do objeto, parece mais interessante e produtivo observar o vídeo como travessia, campo metacrítico, maneira de ser e pensar em imagens. (DUBOIS, 2004, p.110).

As circunstâncias de criação com o vídeo permitem que um possível espectador compartilhe a experiência do trabalho como um ato criativo, podendo haver ou não estruturas significantes encerradas em si mesmas ao espectador. Há trabalhos em que o vídeo é o registro do ato performático e outros pensados para serem em vídeo. Ocorre então, dessa maneira a transformação de uma lógica de prática artística, calcada em ideias estruturalistas e formalistas, na lógica orgânica da prática vivencial.

O vídeo tornou-se o instrumento de expressão quase específico de uma análise, de uma interrogação, de uma investigação pessoal. Essa necessidade de busca e experimentação houve não só no campo artístico, mas também no campo cinematográfico, havendo um questionamento dos cineastas em torno e no coração de sua arte. O vídeo como lugar de um metadiscorso sobre o cinema. Sem dúvida, foi Jean-Luc Godard quem mais desenvolveu esse tipo de trabalho, inclusive incorporando conceitos relativos à videoinstalação e a videoperformance em seus trabalhos.

O filósofo francês Jacques Rancière encontra em Godard, uma mídia híbrida que substitui e redime, através de uma “pseudo metamorfose”, o vazio da pureza da vanguarda incorporado à fotografia. (RANCIÈRE,

2009, p.41). O trabalho de Godard é, inteiramente, produto de técnicas mistas (colagens, tomadas cinematográficas misturadas a notícias, fotografias) e, portanto, se engaja em processos metafóricos que transcendem as fronteiras artísticas e rejeitam a especificidade dos materiais. Embora trabalhe com construção de enredos a partir da tradição narrativa, Godard também cria presenças visíveis de uma variedade de elementos visuais e sonoros e até de completo silêncio, que se unem numa combinação de um novo tipo de construção sintática, e são tão significativos quanto os sinais de linguagem. (RANCIÈRE, 2009, p.33).

Godard também foi analisado por Philippe Dubois. Segundo este autor, podemos falar de uma bipolarização da produção de Godard. De um lado temos os filmes, grandes clássicos, como *Salve-se quem puder* até *Soigne ta droite*; de outro, e em paralelo, os vídeos (tão numerosos quanto os filmes), sejam os videorroteiros de *Salve-se quem puder*, de *Passion* (duas vezes), de *Je vous salue Marie*, sejam os ensaios independentes como *Soft and Hard* e *Meeting with Woody Allen*, sejam as “encomendas” como *On s’est tous défilé* e *Puissance de La Parole*, ou ainda as séries para a televisão como *Histórias do cinema*. (DUBOIS, 2004, p.131).

Rancière reconhece a importância da “mixologia híbrida” de Godard e seu poder de conexão que mina a solidão da tomada filmica, tanto na forma dialética quanto simbólica, trabalhando com as duas lógicas contrastantes. (RANCIÈRE, 2009, p.60). No entanto, a imagem-sentença simbolista engoliu a dialética, além da forte tentação do simbolismo permanecer inerente à vídeoarte e à imaterialidade da imagem eletrônica. As novas mídias permitem um ambiente artístico onde as imagens podem desaparecer e se misturar. (RANCIÈRE, 2009, p.66). O autor justifica que os caminhos simbólicos relacionam elementos heterogêneos através de metáforas associacionistas, da construção de analogia que apaga as costuras nos poemas de Mallarmé e oblitera as perturbadoras edições contidas nas narrativas dos filmes de Godard. (RANCIÈRE, 2009, p.57-63). O tecido sem costura, de palavras e imagens que incluem todas as superfícies artísticas, surge como um tema recorrente. Muitos de seus



vídeos poderiam ser considerados como uma videoperformance ou ainda um videohappening, pelo seu caráter de improviso e por usar a participação de outros.

Segundo Dubois (2004), todos os trabalhos em vídeo de Godard se distinguem claramente dos filmes em termos de suporte, mas ao mesmo tempo tomam sempre o cinema como objeto ou horizonte.

Hoje, é muito claro que alguém como Godard (e ele não é o único) fala, pensa, experimenta seu cinema em vídeo. É pelo vídeo que passam, conscientemente ou não, a pesquisa, os ensaios, os questionamentos que fundam a criação cinematográfica. O vídeo pensa o que o cinema cria. (DUBOIS, 2004, p.110).

Dubois (2004) fala de um Godard que trabalha usando todas as posturas da palavra onipresente, assim como o seu avesso quando trabalha o silêncio ou a gagueira. Silêncio que o cineasta usa como palavra plena em seu vídeo *Nous trois*, com nenhum som durante 52 minutos. Assim como o silêncio, há a linguagem flutuante, incerta e hesitante. Godard nada apaga dos vazios, tentativas, erros, de si como dos outros, tudo faz parte da performance. Uma espécie de gagueira fundamental, como em seus apartamentos inacabados (bem percebeu Deleuze), que é exatamente a videolinguagem. Sobre isso Deleuze (1985, p.154) diz:

Os apartamentos inacabados de Godard permitiam discordâncias e variações, como todas as maneiras de atravessar uma porta a qual falta a folha, que assumiam um valor quase musical e serviam de acompanhamento.

Na análise de Rancière, Godard supera qualquer diferença sublime entre a ideia, sua apresentação empírica e seu descentramento cultural que se repete ao produzir em seus filmes uma comunidade de signos, um entrelaçamento de elementos visuais e textuais. (RANCIÈRE, 2009, p.40). Os elementos visuais heterogêneos de Godard têm conexões enigmáticas na tela, uma relação enigmática entre texto e voz e entre a voz e os corpos que vemos.

Nos filmes de Godard, o poder da heterogeneidade radical separa a vinculação conceitual das ações na montagem cinematográfica. Rancière argumenta que a montagem de Godard, ou as técnicas de montagem, são “fazedoras de mundo” na construção de narrativas intransitivas. Para Dubois (2004), o vídeo é em Godard o que funda e autoriza o indicernível e a interferência, causando uma ideia de passagem, tanto a dos pensamentos, quanto a das formas. O vídeo é o passe e não o impasse, como pretenderam alguns.

A obra de Godard é um exemplo ressignificação e se tornou um processo, que precisa ser vivenciado e passa a existir como uma forma aberta, constitutiva da construção de sentidos entre o tempo. Godard lança uma imagem pensamento, como Dubois (2004) já disse anteriormente, imagem essa que pensa à medida que nos convoca a pensar e que é portadora de um pensamento, à medida que diz algo do que ela está representando. No caso da videoarte, assim como na pintura, na fotografia, no desenho e até mesmo no cinema, a imagem vincula os pensamentos do artista que as produziu e das pessoas que viram essas imagens. Portanto, como disse também o próprio Godard, “toda imagem é uma forma que pensa”. A imagem nos faz pensar à medida que assume novas poéticas e, com isso, ela precisa de uma nova partilha do sensível para ser percebida.

## Videopoéticas contemporâneas

Para refletir sobre o fazer artístico inserido na contemporaneidade e sua relação com o vídeo, que vimos como exemplo na obra de Godard, discutida por vários autores, é preciso entender que esse processo faz parte de uma partilha do sensível, termo cunhado por Rancière (2005). Para ele a partilha refere-se às leis que governam a ordem do sensível e que encaixa nossos lugares e formas de participação num mundo comum. Ela estabelece, primeiro, modos de percepção através dos quais esses

lugares e formas de participação são inscritos, produzindo um sistema de fatos autoevidentes de percepção baseados num conjunto de horizontes e modalidades do que é visível e audível, como também do que pode ser dito, pensado e feito.

No domínio da estética, Rancière analisou diferentes *partilhas do sensível*. Vamos dar atenção, aqui, apenas ao regime representativo da arte também denominado de regime poético da arte. Ao definir a essência da *poiésis* como a imitação ficcional de ações e isolar um domínio específico para a ficção, o regime representativo não estabeleceu, no entanto, um simples regime de semelhança. Mais do que representar a realidade, os trabalhos no regime representativo obedecem a uma série de axiomas que define as formas próprias da arte: a hierarquia de gêneros e temas, o princípio de apropriação que adapta formas de expressão e ação aos sujeitos representados e ao próprio gênero, o ideal do discurso como ato que privilegia a linguagem sobre a imageria visível que a suplementa. Rancière diz ainda que:

As formas de partilha do sensível são estruturadas à maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances fazem política, qualquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. (RANCIÈRE, 2005, p.18-19).

Segundo Rancière (2005), as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. Ainda sobre a arte, podemos pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas mais tradicionais até os modos contemporâneos da performance e da instalação, passando pela poética simbolista do sonho ou a supressão dadaísta ou construtivista da arte.

Na interface criada entre suportes diferentes, forma-se uma ligação entre o artista, que abole a figuração, e o revolucionário, inventor da vida nova. Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente a lógica representativa.

Segundo Rancière, a partilha deleuziana da imagem-movimento e da imagem-tempo não escapa do círculo geral da teoria modernista.

A novidade própria ao “moderno” consiste então em que o próprio da arte, sua essência já ativa em suas manifestações anteriores, conquista sua figura autônoma ao romper os limites da mimese que a enquadra. O novo assim pensado é sempre já prefigurado no velho. A “ruptura”, finalmente, nada mais é que a peripécia obrigatória do relato edificante pelo qual cada arte comprova sua artisticidade própria ao aparecer em conformidade com o cenário exemplar de uma revolução modernista da arte, atestando sua essência de sempre. (RANCIÈRE, 2001, p.23).

A estética, para Rancière (2009, p.13), não é “a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade”. Ela não é uma disciplina, cujo objeto seriam as práticas artísticas ou o julgamento de gosto. Ela é um “regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento”. (RANCIÈRE, 2009, p.13-14). É que a arte nunca se encontra dada. Não basta que alguém pinte ou que alguém aprecie um vídeo para que haja a arte. É preciso que entre um modo de fazer qualquer e um olhar que aprecie uma tela, uma performance, que atribua a elas esse espaço de efetividade e não aquele, seja ele institucional ou não, que reconheça nessa esfera uma atividade específica, haja um pensamento que defina não apenas a especificidade dessa atividade, mas também as singularidades de sua articulação.

A produção contemporânea tem seu diferencial porque vemos de um lado um esgotamento das artes plásticas tradicionais, e, do outro, temos

um novo momento tecnológico em termos de produção imagética, no qual predomina a imagem digital constituindo-se em uma nova maneira de partilhar o sensível.

Nas possibilidades da tecnologia digital, que permitiram a retomada em *loop* de uma mesma sequência, a estabilidade e a confiabilidade da projeção, poupada dos percalços do enrolamento frágil de uma fita, seja ela película ou magnética. O digital propiciou o efeito de quadro, o efeito pictórico da imagem animada projetada. Foi iniciado no meio cultural o costume da acuidade sensorial de um participante<sup>2</sup>. Mais do que um significado, busca-se a sensação; a sensorialidade contra o sentido; prevalece a adulação dos sentidos, mais do que a complexidade dramática, que dificilmente se realiza quando o corpo do espectador está em movimento, ou estático em uma poltrona. Portanto, o efeito cinema se confunde com um efeito plástico, ao menos com o que supomos ser sensorial no efeito plástico.

## Considerações finais

Hoje procura-se satisfação na exigência de uma nova distância física e óptica em relação à imagem em movimento. Exigência essa que não deixa de estar relacionada com o fortalecimento de uma cultura contemporânea que privilegia a liberdade individual, da qual a publicidade é um importante foco de disseminação. A distância imposta pelo cinema industrial entre a tela e a cadeira do cinema não satisfazem mais a todos, como outrora. A interatividade tornou-se uma virtude para as artes em geral.

Nosso olhar para a produção audiovisual criada através de meios digitais irá problematizar a diversidade poética. Longe de determinismos tecnológicos, vamos discutir a inscrição dos meios materiais de criação

---

<sup>2</sup> Segundo Kátia Maciel (2009, p.17), o conceito criado pelo artista plástico brasileiro Hélio Oiticica para tornar o espectador parte da obra, passando desde então a ser um termo usado na referência a um espectador interativo.

nos trabalhos. Os aspectos técnicos são relevantes pois esta proposta tem como um dos objetivos mapear a presença dos meios técnicos contemporâneos em diversos meios expressivos. Os aspectos técnicos relacionados à captação, mixagem e geração de imagens em tempo real apontam algumas alternativas poéticas dos trabalhos, ou melhor, a execução de uma proposta ou outra passa necessariamente pela escolha das ferramentas a serem utilizadas.

A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, à medida que sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a imagem a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o imaginário e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas.

Ao pensar nos trabalhos de arte e vídeo, aqui chamados de videopoéticas, vemos uma tentativa de desconstrução da partilha do sensível vigente. A imagem passa a ser privilegiada e suplanta a fala. O dispositivo, seja como corpo ou como tecnologia, se torna linguagem. O pensar do artista se torna linguagem e retoma a reflexão de Dubois do vídeo ser um pensamento e nos fazer pensar.

Para perceber os trabalhos contemporâneos de videopoéticas como forma pensamento, devemos usar o sentir mais do que o ver, tentando esquecer padrões e estruturas próprios de um discurso cinematográfico clássico e que fazem parte de uma outra partilha. Devemos sentir, sem a necessidade de entender e ver, sem a necessidade de classificar, pensando na videopoética com um caráter de uma pesquisa expressiva, uma inventividade formal e uma experimentação total com os materiais mesmos do cinema e da arte, pensando cinema e vídeo como interpenetrações.

## Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. Liquid arts. **Theory Culture Society**, London, n.24, p.117-126, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MACIEL, Kátia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **The future of the image**. London: Verse, 2009.

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