

## O Acontecimento Cinema: Entrevista a André Parente Susana Viegas<sup>1</sup>

André Parente esteve na Covilhã, em maio de 2014, como conferencista convidado do IV Encontro Anual da AIM. Artista visual, investigador e professor na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, André Parente fundou, em 1991, o Núcleo de Tecnologia da Imagem, que ainda dirige. Nos anos 70, era já um jovem realizador de filmes em Super 8 e 35mm quando viaja para Paris para estudar sob orientação de Gilles Deleuze. Fez o doutoramento em cinema e filosofia na Universidade de Paris 8 e, em 2001, o pós-doutoramento na Universidade de Paris 3. É autor de uma vasta obra artística e teórica, da qual destaco *Cinemáticos. Cinema de artista no Brasil* (2013), *Cinema em trânsito* (2012), *Tramas da Rede. Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação* (2004), *Narrativa e modernidade. O cinema não-narrativo do pós-guerra* (2000), *Sobre o cinema do simulacro. Cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo* (1998), e *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual* (1993). Na sua comunicação no Encontro, intitulada “Por um cinema performático e processual”, Parente discursou sobre o campo ampliado da arte contemporânea a partir de conceitos deleuzianos, mas também a partir dos seus trabalhos em vídeo e instalações, temas que nos levaram à conversa que se segue.

**Aniki:** No seu livro *Cinema em trânsito*, afirma que “assistimos claramente ao processo de transformação da teoria cinematográfica, isto é, de uma teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações” (Parente 2012, 37). Haverá uma certa teoria do cinema no sentido clássico, da Forma Cinema de que fala, que poderá estar condenada ao fracasso quando se quer pensar as imagens em movimento na atualidade?

**André Parente:** Para mim, o cinema é trans-histórico. Chamo de “Forma Cinema”, por um lado, o dispositivo cinematográfico dominante, a saber, a instalação que deu certo e que se instituiu como sendo “o cinema”, com suas três dimensões: a sala escura e silenciosa que o cinema herda do teatro italiano, a tecnologia de captura e projeção da imagem em movimento que Edison e os Irmãos Lumière aperfeiçoam, e a dimensão discursiva ou a

---

<sup>1</sup> Universidade Nova de Lisboa, IFILNOVA, 1069-061 Lisboa, Portugal/University of Dundee, Dundee DD1 4HN, Scotland, UK.

linguagem cinematográfica que os cineastas americanos aperfeiçoam na primeira década do século XIX no sentido da organização das relações de espaço e tempo das imagens – sem esta dimensão, não sabemos se o que a imagem nos mostra vem antes, simultaneamente ou depois de uma outra, e portanto, nos impede de compreender a história que o filme conta. Por outro lado, pensar a imagem como acontecimento implica conhecermos as condições de possibilidade do cinema para além da cristalização desta "Forma Cinema". Neste sentido, para mim, houve, ao longo da história do cinema, experimentações variadas que dizem respeito ao dispositivo mesmo do cinema: variações ao nível da arquitetura (brinquedos óticos pré-cinematográficos, cinetoscópio, cineorama, sensorama, a videoarte, as instalações, o videogame), da tecnologia (cinema sonoro, cinema colorido, cinema panorâmico, cinema interativo) e do "discurso" (cinema moderno no qual se produz uma disjunção entre imagem e som).

Quanto a saber se há uma certa teoria do cinema no sentido clássico que poderá estar condenada ao fracasso quando se quer pensar as imagens em movimento na atualidade, esta é uma reposta que depende do tipo de clivagem com o qual se está a tratar. Por exemplo, há clivagens que dizem respeito à natureza do cinema (as principais são as que dizem respeito à arquitetura – para muitos autores o cinema é, antes de mais nada, uma experiência que se dá na sala de cinema – e a narratividade, no sentido de que o cinema teria ou não uma natureza narrativa), há clivagens tecnológicas (o pré-cinema seria o cinema anterior à criação de uma imagem em movimento do tipo fotográfica, enquanto que o pós-cinema seria tanto um cinema feito sem película, como um cinema que se faz fora da sala de cinema ou que não respeita mais os cânones do cinema dito clássico), há ainda as clivagens discursivas (o cinema dos primeiros tempos é um cinema anterior sobretudo da emergência das diversas "escolas" de montagem, enquanto que o cinema do pós-guerra rompe com a ideia de um cinema relacionado aos cortes racionais, por exemplo). Eu, do meu lado, acredito que as teorias sempre envelhecem, uma vez que grande parte delas estão ligadas a estas clivagens, enquanto que as grandes experiências cinematográficas não. Um filme de Griffith ou de Eisenstein foram e serão sempre grandes acontecimentos. Ao passo que as teorias contemporâneas dos filmes destes autores não dariam mais conta do que veio depois, ou mesmo antes deles.

**Aniki:** É interessante que tenha referido que a sua perspetiva é trans-histórica porque, quando fala do acontecimento no sentido deleuziano, compreendemos que não é um conceito que apenas se aplique a vídeo artistas, por exemplo.

**Parente:** Não, claro que não. A história do cinema é uma proto-linguagem onde a construção categorial do dispositivo está permanentemente povoada por múltiplas modalidades de uma crise que não para de ser conjurada, investida ou contra-investida. Assim,

as teorias do cinema estão, todas elas, direta ou indiretamente, condicionadas pelo conceito que se tem do dispositivo do cinema. A narrativa é descrita como a dimensão por excelência do dispositivo, através do qual o cinema *re-presenta*, literalmente, a realidade, ou seja, a apresenta uma segunda vez. Se, para a semiologia do cinema, a linguagem do cinema se define através da sua natureza narrativa (narratividade), para os teóricos dos movimentos do cinema do pós-guerra, o cinema só poderia ser definido em oposição à narrativa enquanto sistema de representação. Deleuze procura, para escapar à oposição entre narratividade e não-narratividade, conjurar este jogo, mostrando que é a imagem que condiciona a narrativa e não o contrário. Em meu entender, a oposição não está entre imagem e narrativa, ou entre movimento e dispositivo, mas entre duas concepções do cinema que se diferenciam radicalmente. Em uma delas, tanto a imagem, como a narrativa, são dimensões do cinema enquanto dispositivo de representação (“Forma Cinema”). Para uma outra corrente, a imagem e/ou a narrativa são acontecimentos. A crítica que fazemos consiste em mostrar, que o dispositivo, e por consequência a imagem e a narrativa, bem como as outras dimensões do dispositivo, também são parte do acontecimento e não apenas de um sistema de representação. Dito isto, a questão não é mais apenas qual seria a verdade do dispositivo do cinema, mas a forma como ele se constitui como forma discursiva dominante ou não.

**Aniki:** Como é que comentaria a passagem para o digital, assinalada por David Rodowick (2007) quando este conjuga a questão de Bazin no pretérito: O que era o cinema? O cinema como o conhecemos é um objeto histórico que já “morreu” porque era em película, visto na sala de cinema...

**Parente:** Para mim, [essa conjugação] não faz sentido dentro desta perspectiva trans-histórica, na medida em que a minha maneira de ver o cinema é múltipla. Já não vejo mais o cinema de sala, o que constituiria a Forma Cinema, da mesma maneira que anteriormente. Num determinado momento em que isso predominava, em que me encontrava completamente imerso dentro desse modelo como uma *episteme* dominante e não havia outras possibilidades de acesso ao cinema ou a outras formas possíveis, para mim isso era tudo. Hoje em dia, para quem vê cinema de museu, para quem vê instalações, instalações interativas, filmes na web ou filmes interativos, etc., ver cinema na sala ganha um outro sentido. O cinema, na verdade, foi mudando com o tempo. Hoje, sem dúvida, há uma explosão de possibilidades ao ponto de podermos falar de micro-cinemas, ou seja, de, usando essa tecnologia digital, podermos criar espaços de visionamento do filme que são completamente diferentes do cinema de sala tradicional. No entanto, o próprio cinema de sala tradicional sofreu modificações muito grandes: no início, o cinema não era sonoro e passou a ser sonoro, depois passou a ser colorido, e, num ponto de vista panorâmico, a imagem deixou de ter a proporção do retângulo

áureo de 1,66 e o *cinemascope* passou a dominar quase inteiramente o espetáculo cinematográfico...

Há uma série de mudanças, mas que não modificaram a forma do cinema hegemónico no sentido da “estética da transparência” (Xavier 1984). O que as pessoas, em geral, procuram no cinema é um espetáculo onde elas, de alguma forma, se esquecem da vida lá fora e têm a sensação de estar diante dos próprios acontecimentos. O próprio cinema moderno, ainda que seja um cinema de sala, e todo o cinema que Deleuze chama de “imagem-tempo”, muitas vezes rompe com a estética da transparência na medida em que chama a atenção para o facto de que se está diante de um filme, de que não se está exatamente diante dos acontecimentos, etc. Já há um processo de desocultamento do dispositivo no próprio cinema moderno. Claro que o cinema experimental vai radicalizar isso, porque, muitas vezes, trabalha com filmes abstratos, não-narrativos, filmes que mostram a sutura, a montagem, o corte, etc.

**Aniki:** Como pensamos esse “desenvolvimento”, por assim dizer, fora daquilo a que Peter Greenaway chamava de “tirania do ecrã” (2007, 98-103): somente na galeria de arte, com outros formatos?

**Parente:** Sim, na verdade, aquilo que Peter Greenaway fala está, de alguma maneira, ligado à possibilidade de, tal como acontece frente à televisão, termos um controlo remoto para mudar de canal. Da mesma maneira, no cinema instalativo muitas vezes se afirma que o mais importante é a multiplicidade de telas mas, na verdade, as pessoas frequentemente se esquecem que o que mudou radicalmente foi a questão do tempo. Ou seja, posso entrar numa instalação e ficar cinco minutos, você ficar vinte, e uma outra pessoa ficar um minuto ou dois e cada um de nós, ainda que fiquemos todos cinco minutos, vamos experimentar de maneira diferente. O facto de haver um percurso, o tempo de demora, se assemelha ao *zapping* diante da televisão. Ou seja, de um cinema editado ao vivo, que é o que Greenaway está um pouco a fazer, ao declarar a morte do cinema. Aliás, ele diz que a morte do cinema começou com o controlo remoto. Serge Daney, por exemplo, é um dos autores que chama a atenção para o facto de com o vídeo mudarmos completamente a nossa maneira de nos relacionarmos com o filme porque podemos parar, voltar atrás, etc. É uma questão que não se coloca apenas ao espectador mas também à própria crítica de cinema porque um crítico via um filme na sala sem poder revê-lo, o que era um processo completamente diferente de hoje, quando podemos ver certos trechos várias vezes.

**Aniki:** Qual é o processo criativo que está por detrás dos seus vídeos, tendo em conta a sua formação teórica em filosofia? Como é que o seu trabalho se conjuga entre a teoria e as ideias conceptuais e a manifestação e materialização dessas ideias nos filmes?

**Parente:** É bastante complexo porque, primeiro, quando comecei a fazer cinema e vídeo eu não conhecia praticamente nada de

teoria do cinema, não tinha uma prática de leitura. Apenas tinha uma visão um tanto intuitiva da História do cinema. Era praticamente um cinéfilo mas sem a leitura e, por isso, comecei a fazer cinema de uma maneira muito livre, com ideias que, de alguma forma, estavam mais ligadas à própria videoarte. Por exemplo, um dos meus primeiros trabalhos, foi um filme em que, voltando à cidade onde nasci, propunha um documentário acompanhado por uma voz *off* que era feita, muitas vezes, em tempo real. Fui fazer documentários e acrescentei outras narrativas que foram feitas depois de ter estreado esse filme. Esse trabalho ganhou um certo aspeto de cinema de ensaio ainda que na época não soubesse o que significava um documentário de cinema de ensaio. Assim como, por exemplo, em *Os Sonacirema* (1978), a partir de um texto do antropólogo Horace Miner, fiz um filme que usava o ecrã como um espelho. O filme era uma espécie de anti-documentário e o seu objeto era o espetador, a cultura do espetador, e tratava sobretudo das obsessões do corpo na cultura desse espetador. Se hoje eu fizer uma análise disso, vou-me dar conta que toda a problemática do corpo era muito importante para a videoarte e para a arte contemporânea daquele momento. Da mesma maneira que, quando fiz *Figuras na Paisagem* (2010), desenvolvi narrativas que tinham a ver com a própria condição do observador e dei-me conta que todas elas falavam de um certo aspeto da condição do espetador, do observador, sem no entanto saber que o meu trabalho tinha essa coerência, tinha essa linha que atravessava todas as narrativas.

**Aniki:** São os próprios vídeos que são os ensaios? Não tem uma teoria pré-existente mas trabalha imediatamente com as imagens - pensa com as imagens?

**Parente:** Sim, depois claro que elaboro mais os conceitos. Parto de certos conceitos mas acabo-me aprofundando nesses conceitos, trazendo outros conceitos para elaborar os trabalhos. No fundo, não acredito que haja um artista que comece com um completo domínio conceptual do que está a fazer, mas que pode vir a ter. De início, tem uma noção de que aquilo tem algo de interessante mas só posteriormente vai elaborar aquilo. Inclusive, o próprio fato de falar do trabalho também é algo que, com o tempo, ajuda a elaborar o trabalho.

**Aniki:** Mas pensa que o distanciamento temporal ajuda? Porque afinal de contas é sempre o autor?

**Parente:** Sim, é o autor mas o autor muitas vezes, com o tempo, ele se aliena do trabalho como autor. O que mexe é um autor segundo ou um terceiro porque, por vezes, o trabalho tem muitas camadas...

**Aniki:** ... e porque não trabalha só com imagens suas, mas o pós-cinema e o pré-cinema juntam-se num “entre” os dois.

**Parente:** Mas, às vezes, tenho a impressão de estar a trabalhar um trabalho meu como se fosse de um outro, o que é bastante inte-

ressante também. Podia dizer que estou fazendo cinema de arquivo, de *found footage* com o meu próprio trabalho.

**Aniki:** Para continuar o tema do cinema de artista no Brasil: consegue-se compreender que no livro *Cinemáticos* (2013) não faz as análises fílmicas como momentos de rutura, como momentos de vanguarda ou de cinema minoritário, mas como fazendo parte de um todo cinematográficos das imagens em movimento. É interessante que veja assim a História do cinema e também a modulação que há entre os diferentes géneros cinematográficos. Como é que nasceu esse projeto?

**Parente:** Muitos teóricos e críticos brasileiros costumam comentar sobretudo obras de autores estrangeiros nesse campo do cinema de artista. Me pareceu importante mostrar que, por um lado, temos uma longa tradição de produção de cinema de artista no Brasil e que, na verdade, o cinema de artista no Brasil é muito mais importante do que se pensa. Se analisarmos a situação podemos perceber que, no Brasil, o cinema experimental é quase na sua grande maioria produzido por artistas. Estes dois fatores me levaram de fato a me concentrar numa análise dessa produção cinematográfica de artistas brasileiros. O fato de [o livro] ter um segundo e um terceiro volume tem a ver com a ideia de ter adotado temáticas transversais. O projeto não é cronológico, não é uma história desse cinema, mas são tendências que vejo nesse cinema e essas tendências, muitas vezes, podem ter surgido nos anos 60, mas podem ter-se intensificado nos anos 90 ou nos anos 2000. Faço cortes transversais. No segundo volume, vou ter outras tendências e outros cortes transversais que vão convocar trabalhos que também podem estar nos anos 70, 80 ou 90 e 2000. Na terceira parte vou reunir tudo. Tenho feito um seminário no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) com os próprios artistas cineastas. Nesse sentido, tenho passado, e escolhido com eles, algumas das suas obras: faço duas horas de exibição desses trabalhos e depois tenho uma conversa com eles diante do público. Fiz uma primeira vez no segundo semestre do ano passado, entre agosto e dezembro e vou fazer uma segunda vez no segundo semestre deste ano. Vou ter um conjunto grande, algo em torno de 30 entrevistas, que são essas conversas, e pretendo publicar um último volume com elas.

**Aniki:** Mas sente a necessidade de falar com os próprios autores?

**Parente:** Sim, tenho necessidade de falar com os próprios autores, de passar seus trabalhos diante de uma plateia, de falar com eles e incluir o público na conversa. O público também pode trazer questões que, de alguma maneira, contribuem para o fundamento sobre a discussão sobre o trabalho do artista. Preciso também de explicar porque escolhi certos autores e não outros. Há sempre um problema de escolha dos artistas. Eu tendo a escolher, primeiro, pes-

soas que de alguma maneira circularam no campo das artes plásticas porque penso que uma pessoa que trabalha dentro do circuito das artes é bastante diferente de uma outra que trabalha só no circuito do cinema. Os circuitos são determinantes também no modo como o artista ou o cineasta se coloca certos problemas. Ninguém faz o seu trabalho circular no campo das artes sem que isso tenha algum efeito sobre o próprio trabalho, sem que o artista seja levado a se colocar um certo número de problemas, de questões, etc. Por exemplo, se pego num cineasta como Cao Guimarães ou Sandra Kogut, são pessoas que circularam nesses dois circuitos. Ou Karim Aïnouz que é um pouco o nosso Pedro Costa no Brasil. É alguém que também circulou bastante no campo das artes, nas bienais, nas feiras, nas mostras, em exposições em galerias.

**Aniki:** Não conhecendo, lamentavelmente, esses casos brasileiros, estava a pensar num caso mais mediático, em Steve McQueen, que também vem das artes plásticas, influência que se nota (de Caravaggio, por exemplo) através da consciência estética pela imagem.

**Parente:** Sim, o próprio Greenaway é pintor, tem trabalho como artista plástico. Isso é perfeitamente reconhecível no tipo de imagem que ele faz.

**Aniki:** Gostava de terminar com uma questão sobre Gilles Deleuze. Penso que é bastante claro que Deleuze marcou profundamente o seu pensamento. Pedia-lhe uma impressão sobre os estudos deleuzianos hoje, do que se tem feito a nível desses estudos, porque editou recentemente o livro *Cinema/Deleuze* (2013) que espelha a hermenêutica dos textos de Deleuze e a atualização do seu legado.

**Parente:** Os estudos que Deleuze consagrou ao cinema geraram uma quantidade imensa de comentários mas praticamente quase nunca encontrei comentários verdadeiramente interessantes sobre os livros de Deleuze senão de pessoas que utilizaram esse campo conceitual por ele criado para ampliá-lo ou mesmo para, de alguma forma, usar esse campo conceitual e nocional em outras formas de cinema, por exemplo, instalativas (no caso de Raymond Bellour ou Philippe Dubois) ou interativas (no caso de Jean-Louis Boissier). Esses trabalhos já me interessam mais porque, na verdade, são trabalhos que não se atêm a pura e simplesmente repetir *ad nauseam* os conceitos deleuzianos. Neste último caso, fica-se numa espécie de trabalho conceitual onde se faz um comentário sobre a obra do Deleuze, onde um conceito remete a um outro. Penso que esse campo conceitual não está esgotado, é algo passível de vários tipos de desdobramento entre eles e de nos fazer pensar certas coisas que estão a acontecer hoje com o cinema, com essas formas que não são necessariamente as do cinema de sala e que são as de cinema de artista, por exemplo. Antes de mais nada, devo dizer que comecei a retrabalhar as questões lançadas por Deleuze quando surgiram uma série de

discussões acerca da relação do cinema com as novas tecnologias. Nesse momento, organizei o livro *Imagem-máquina* (1993). O contexto era outro, diferente do de hoje. Havia pessoas que pensavam que a imagem de síntese era um tipo de imagem que, por si só, era capaz de romper com dois mil anos de representação, o que me parecia um discurso de um determinismo tecnológico nulo, sem sentido. Me lancei nessa discussão, organizei aquele livro e agora, em função de um outro contexto, de um outro tipo de problemáticas, tentei mostrar que há uma riqueza teórica, conceitual, muito grande nos livros de Deleuze que nos permitem ampliar e chegar até onde estamos hoje, com coisas muito distintas da situação na qual Deleuze escreveu aqueles livros.

**Aniki:** Deleuze provocou sentimentos contraditórios, uma relação de amor e ódio. Concorda?

**Parente:** Era normal que Deleuze, quando surgiu na França, tenha provocado como que um terremoto dentro do pensamento do cinema, da teoria cinematográfica, que era completamente dominada até então pela semiologia ou semio-linguística. Isso criou uma série de desterritorializações, de mudanças de posição, em relação à questão da própria semiologia. Quando fui trabalhar com a semio-linguística em Paris 3, dando aulas como professor convidado, um dia Jacques Aumont, numa reunião do departamento, disse-me que era curioso que tivessem um deleuziano que era o único professor a estar ministrando um curso sobre semio-linguística, ainda que de um ponto de vista crítico. Já havia uma clivagem nas universidades francesas: a Paris 8 não tinha nada a ver com a semiologia e a Paris 3 era a universidade onde estavam os discípulos do Christian Metz. Mas alguns desses discípulos do Metz, como Bellour, que era um dos mais conhecidos, rapidamente se renderam ao pensamento deleuziano. Algumas pessoas ficaram numa espécie de impasse. Metz havia perdido completamente a sua força: os seus discípulos afastaram-se e, por alguma razão, muitos não aderiram ao pensamento deleuziano por razões ligadas à historiografia (porque Deleuze criou mudanças muito radicais em relação à historiografia e a França é muito ligada a questões historiográficas). Por outro lado, do ponto de vista da teoria, ficaram temerosos porque no horizonte só se colocava como algo de novo o que Deleuze havia produzido. Isso, de alguma forma, os assustava, deixando-os sem saber onde se colocar diante de algo, ao mesmo tempo, tão novo e que acabou se tornando predominante como até então tinha sido a própria semio-linguística do cinema. Isso causou uma série de reações. Algumas pessoas ligadas à análise do cinema experimental abandonaram a crítica cinematográfica, outros ligados à semio-linguística também abandonaram ou passaram para um campo vizinho, de um determinado tipo de pragmatismo na análise dos filmes, como foi o caso de Roger Odin e de Michel Marie. O campo dos discípulos de Metz ficou muito esvaziado. O outro aspeto em que Deleuze causou muitos problemas: se observarmos na sua



obra, existem como que mini-monografias sobre os autores. O livro de Deleuze pode ser lido exatamente como um livro do tipo de Élie Faure sobre a história da arte (2010); ou seja, goste-se ou não de Élie Faure, se queremos ler algo interessante sobre qualquer artista, pintor, seja do renascimento, do impressionismo ou do romantismo, ele escreve como que mini-monografias sobre aquele autor. Ele consegue falar em cinco ou seis páginas o essencial de um autor e o que Deleuze faz é um pouco isso. Em França, essa prática também criou muitas reações porque obviamente como essas mini-monografias estavam integradas num sistema (acho que *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* são os livros mais sistemáticos de toda a obra de Deleuze), as pessoas não conseguiam entrar nessas mini-monografias sem trazer o resto da taxonomia.

**Aniki:** Deleuze teria facilitado se tivesse feito um livro puramente conceitual, com uma estrutura clara, em vez de juntar análises de filmes com o “esqueleto” filosófico?

**Parente:** Acho que concordo plenamente.

Entrevista realizada na Covilhã, no dia 16 de maio de 2014.

## BIBLIOGRAFIA

- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1: L'Image-mouvement*. Paris: Les éditions de Minuit.
- . 1985. *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Faure, Elie. 2010. *Histoire de l'art*. Paris: Bartillat.
- Greenaway, Peter. 2007. “Cinema is dead, long live cinema?”. In *Caderno SESC Videobrasil* 3 (3): 98-103. São Paulo: Edições SESC SP.
- Parente, André (org.). 2013. *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papyrus.
- . 1993. *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34.
- . 1998. *Sobre o cinema do simulacro. Cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Pazulin.
- . 2000. *Narrativa e modernidade. O cinema não-narrativo do pós-guerra*. Campinas: Editora Papyrus.
- . 2004. *Tramas da Rede. Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Editora Sulina.

———. 2012. *Cinema em trânsito. Cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Azougue.

———. 2013. *Cinemáticos. Cinema de artista no Brasil*. Rio de Janeiro: +2 Editora.

Rodowick, David N. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

Xavier, Ismail. 1984. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

## FILMOGRAFIA<sup>2</sup>

*Os Sonacirema*. Real. André Parente, Brasil, 1978, 11'.

*Figuras na Paisagem* [instalação interativa] Real. André Parente, Brasil, 2010.

---

<sup>2</sup> <http://www.andreparente.net/>