



Como fazer cinema sem filme?

Livia Flores

O artigo discute a incidência do cinematográfico sobre modos instáveis de produção em arte, procurando delinear, de forma breve, conexões possíveis entre a tese de doutorado de mesmo título e experiências recentes em trabalhos como Puzzlepólis, Move e Como fazer cinema sem filme?

Arte, cinema, imagem da arte.

A arte chega a um 'deserto' onde a única coisa reconhecível que há é a sensibilidade.

Kazimir Malevich

O quadrado branco de Malevich, ou negro, pura idéia-sensibilidade, não se desprende do fundo branco, mas escapa e persiste enquanto coisa no mundo, nos *monocromáticos* e nos *núcleos* de Hélio Oiticica e na tela de cinema, talvez. Oiticica vai do plano ao mundo. Desde os *metaesquemas* o fundo pressiona o esquema, fazendo-o balançar. Como chapa ou filtro, o plano interpõe-se entre o sujeito e o fundo-paisagem produzindo o mundo que escapa ao quadro. O plano é enquadramento móvel, depende da mobilidade de quem olha; positivo e negativo, campo e extracampo: indica e revela o que não vemos; vela ou filtra o que vemos. A transparência total, em si, é opaca, e a opacidade, transparente porque visível. São valores equivalentes, intercambiáveis. Entre uma e outra, a espessura do ar: *quase-cinema* em que o que é projetado se mistura (ou não) com o que é vivido, na tela e no espaço público da projeção. Em vez de ser anulado, desaparecendo na escuridão hermética do cinema, ele aparece como espaço comum de convivência entre dois planos de vida, ou realidade.

Pasolini desejava um cinema-espelho, capaz de captar diretamente a linguagem viva das coisas. Dito inversamente, percebia a realidade como "cinema *in natura*".¹ Segundo Michel Lahud, o real era entendido por Pasolini como fonte primária de todas as linguagens possíveis, uma língua falada por todos, sem exceção: corpos vivos que em determinado espaço-tempo articulam gestos como se fossem os sons de uma língua

ainda não apropriada pela escrita. Para o poeta que escrevia versos em friulano, seu dialeto de eleição estética e símbolo de resistência política no contexto do fascismo, o cinema estava para a vida assim como a linguagem escrita está para a oral. O cinema seria então aquilo que permitiria dar-se conta de uma "semiologia natural do real", da mesma forma que a escrita permite o reconhecimento da língua comum, falada por qualquer um. Na prática, porém, Pasolini esbarra no problema do tempo. Entende que esse plano-seqüência, idealmente puro e contínuo, seria absolutamente irrelevante – "coisa que não percebo na realidade porque meu corpo é vivente, e aqueles cinco minutos são os cinco minutos do solilóquio vital da realidade consigo mesma".² Considera que, quando uma pessoa morre, os milhões de gestos, expressões, atitudes e palavras que ela pronunciou ao longo de sua vida imediatamente "caem num abismo infinito e silencioso", restando apenas algumas imagens e frases sempre carinhosamente lembradas por aqueles que a amaram, como uma síntese, por força de uma milagrosa resistência. "Num filme, são essas frases que restam",³ conclui.

Lygia Pape relata que, após ter trabalhado com cinema, retorna em 1967 para as artes plásticas "com outro tipo de trabalho, lidando então com coisas vivas, e não sei até onde a influência do cinema atuou nisso".⁴ Ao buscar informações sobre *Espaços imantados*, surpreendo-me quando descubro que é tão-somente o

Como fazer cinema sem
filme?, 2007
Mamam no Pátio, Recife
Foto: Mozart Santos

relato de uma percepção, a transmissão de uma atenção. O mesmo acontece com *O homem e sua banha*. Um título, um texto e duas ou três fotografias se agregam a uma vivência urbana de deslocamentos, à observação de gestos coletivos num cotidiano subitamente configurado como imagem sem lastro, que se faz e desfaz. Em outras palavras, um real impregnado pela experiência do filme impregnado pela experiência real.

Em *Cinema de Inversão/Invenção*, Paulo Bruscky propõe inverter o "processo cinematográfico normal": o movimento de um trem transforma os espaços entre os dormentes em fotogramas fixos. O filme corre e ocorre no paralelo dos trilhos, entre uma estação e outra. Com isso, o artista pretende "a realização e projeção de um filme sem película, filmadora e projetor, até hoje inviável por falta de patrocinador".⁵ Essa carência parece corroborar o enunciado de Hélio Oiticica sobre uma condição peculiar à criação de arte no Brasil (senão de toda arte): *da adversidade vivemos*. Não se trata de uma simples ausência de meios, a ser entendida de forma patética ou irônica: a falência do patrocinador é paradoxal justamente porque redobra a falta, torna-a supérflua. Pouco importa o que de fato falta: interessa a extração poética de uma falta, a possibilidade de inventar para melhor inverter – e vice-versa. "Tudo o que um homem pensar outros poderão realizar."⁶ A citação de Santos Dumont no alto da folha datilografada do projeto de Bruscky indica que

o processo fatalmente abarca categorias estéticas que costumam apoiar a noção de arte como obra, gênero e autor – um processo que, de forma recorrente ainda que não exclusiva, se associa ao cinematográfico: o que poderia conferir-lhe poder tão corrosivo – ou libertário, conforme o ponto de vista?

O mecânico Franz Reuleaux sugeria que as máquinas são uma espécie de armadilha para as forças naturais, definindo-as como "uma combinação de corpos resistentes, reunidos de tal modo que, por seu intermédio e por certos movimentos determinantes, as forças mecânicas da natureza sejam obrigadas a fazer o trabalho".⁷ A partir desse raciocínio, Lyotard considera que a máquina seria um artifício que é e não é acoplado à natureza. Por um lado, não funciona sem captar e explorar as forças naturais, mas, ao mesmo tempo, prega-lhes uma peça: inverte o sentido da força. Desde os gregos, na *mèchanè*, é a ideia de maquinação que se manifesta. Esse "inconsciente de astúcia" implicado na invenção de qualquer mecanismo e dissimulado pelo projeto moderno de dominação da natureza, Lyotard vê expandir-se nas máquinas celibatárias, termo criado por Duchamp para se referir à metade inferior do *Grande Vidro*.

A estrutura e o modo de funcionamento do *Grande Vidro* foram assimilados por Michel Carrouges à máquina



de suplício de Colônia Penitenciária, conto de Kafka. Dessa comparação, o autor extraiu pontos de referência que permitiriam o reconhecimento de outros mecanismos celibatários em autores tão distintos como Poe, Larry e Roussel. Carrouges insiste na possibilidade de *visualização* da máquina celibatária e na percepção de que se trata de uma *imagem*, não importando se a *vemos* num quadro, num conto ou no entorno da paisagem. “Essa máquina é um simulacro de máquina, como se pode ver nos sonhos, no teatro, no cinema ou mesmo nos campos de exercício dos cosmonautas.”⁸ Ela pode parecer-se com qualquer coisa pois não obedece a leis físicas nem a critérios de utilidade. Impossível e delirante, a máquina celibatária apenas adota “certas figuras mecânicas para simular certos efeitos mecânicos”.⁹

Tudo indica que seja uma imagem especular: o que realmente rege seu funcionamento são as leis mentais do desconcerto, a inexorável lógica de um pensamento *do contra* (Nietzsche), que o princípio da inversão eleva à *quarta dimensão* (Duchamp). O limiar da arte passa então a ser entendido como limiar da sensação de arte. “Pode-se fazer obras que não sejam ‘de arte?’¹⁰ A pergunta crítica de Duchamp não pára de gerar novas proposições e questionamentos. O interesse manifesto em *Nu descendo uma escada* pelo cinema, pela cronofotografia de Marey, Eakins e Muybridge e pelo “problema do movi-

mento na pintura” atinge pleno *desabrochamento cinemático* na “virgem chegada ao termo de seu desejo”, a *Mariée* posta a nu por seus celibatários – mesmo.¹¹

Seria a idéia de cinema, por si só, capaz de gerar uma indefinida inquietação sobre a arte e seus poderes? Se o olhar é a força “natural” que a máquina-cinema captura e faz funcionar a seu favor, sua única e própria realidade seria a especialização no *trompe-l’oeil*. Pergunto-me até que ponto o modo de funcionamento da máquina-cinema não traria em si inscrito um programa celibatário, algo em seu mecanismo que a faz desandar, voltar-se contra o próprio modo de produção, trocando a lógica da imagem por um desejo de não-imagem. Por seu intermédio, o filme se projeta como uma certa realidade na tela; mas, ao contrário, também o real pode se projetar sobre si mesmo como um filme incerto, errático. O encadeamento sequencial de deslocamentos que lançam o filme para fora do cinema termina por abarcar tudo o que é imagem, incluída a própria imagem da arte. Como a imagem começa a deslizar recusando fixar-se enquanto tal e que tipo de relação se pode estabelecer entre cinema e vontade iconoclasta são perguntas que subjazem à indagação sobre um possível modo celibatário de funcionamento da máquina-cinema.

Uma vez que todas as ‘partes’ se ajustam, a soma de todos os filmes, de todos os projetores e de todas

Puzzlepolis II, 2004
instalação, 26ª Bienal de
São Paulo
Foto: Wilton Montenegro



as câmeras do mundo constitui uma máquina que é, de longe, o maior objeto e o mais ambicioso jamais concebido e fabricado pelo homem (com exceção da espécie humana). A máquina se acresce de milhões de metros de película por dia. Não surpreende que uma coisa assim tão grande tenha acabado por digerir toda a substância da Idade das Máquinas (as máquinas e o resto) para finalmente suplantar a totalidade de sua carne ilusória. Tendo devorado todo o resto, a máquina-filme é a única sobrevivente.¹²

Para os artistas envolvidos com formas experimentais de cinema que nos anos 60/70 transitaram entre o cubo branco e a caixa negra (*white cube/black box*) – participando tanto do minimalismo, da escultura no campo ampliado e da pop arte quanto do Fluxus, da concepção de música de Cage e do happening – a palavra filme assinala uma posição contrária aos princípios e efeitos que o cinema produz por sua direta implicação no lucro e na produção de divertimento em escala industrial. “Filme é nossa palavra”,¹³ diz Stan Brackage num diálogo com Hollis Frampton: filme fala de um escape que o cinema provoca com relação a si mesmo. Para Frampton, um dos principais propositores do cinema estrutural, a idade das máquinas – que se confunde com a do cinema a ponto de demarcá-la – teria acabado ainda em sua infância. Logo, o que seria essa máquina-filme senão um gigantesco composto que sobrevive mergulhado na própria fantasmática? Continuamos na era da reprodutibilidade técnica, só que ela deixou de ser mecânica, arrastando consigo figuras ainda tão caras a nosso pensamento: a inscrição, o negativo, o modelo original-e-cópia, o duplo, a repetição – e por que não também a própria noção de real e de Outro?

Como fazer cinema sem filme? Minha pergunta não diz que o filme se separa do cinema, mas que pode ser facultativo. Em outros termos, quer saber como provocar o sistema-cinema quando já não há nada que denote sua presença – nem filme, nem projetor ou câmera. É como se o cinema pudesse ter-se depositado por finas camadas invisíveis geradas pela própria ausência, ou melhor, sob a forma elíptica de sua hiperpresença. A forma é ativa, uma pergunta para ser usada; funciona como um anteparo, um rebatedor. Ao vê-la formulada, parece-me quase um programa, sem nunca ter sido.

O que me interessa não é o filme, não são os filmes; tampouco o cinema como forma de arte nem seus possíveis usos como “material artístico”. Não desejaria falar sobre cinema simplesmente por ter utilizado película e projetores; a emergência do dispositivo cinematográfico (1998), sob a forma de instalações com projeções simultâneas, apenas confirma uma latência – pressão contínua de um pensamento “cinematográfico” que atravessa grande parte de minha produção, buscando expressar-se através de formas não propriamente cinematográficas. Isso me leva a considerar como transitar entre o *sem* filme e o *com* filme, mantendo-os sob a mesma paisagem, sem tirar nem um nem o outro desse horizonte; interessa-me desenvolver uma especulação poética-e-teórica, talvez anterior ou posterior ao ato cinematográfico, a de um cinema exposto à luz, que deixa de ser, mas se mantém enquanto desejo, pensamento ou memória. Ocorre-me a possibilidade de um prefixo, um *descinema*, cinema que se desarma, desanda e desmancha sob a luz que o constitui – ou de uma terminação: em tupi, o final *era, güera, quera*, lembra na



Move, 2004 – instalação,
Entre Pindorama,
Künstlerhaus Stuttgart,
Foto: Marjan Murat

tapera a casa que deixou de ser ou que nunca foi.¹⁴ Sem saber, falamos uma infinidade de línguas passadas que se amontoam fragmentadas na memória das marcas perdidas do pensamento.

O cinema exposto à luz procura o limiar da imagem, o lugar da miragem – a imagem instável, a pós-imagem, suas iridescências. O filme facultativo é usado para passar para quem olha a responsabilidade (autoria?) sobre o que vê, incluindo-se aí as capacidades de projeção e reflexão. Por seu intermédio produz-se um rebatimento, um outro espaço se reflete naquele que quem olha percorre e percebe no decorrer desse percurso, na medida em que se percebe percorrendo-o. A cena, *obscena* por demais visível, transparece através do vidro e do espelho, ao mesmo tempo tela e intervalo, impossível lugar de encontro entre versões que se atacam no debate sobre a (in)significância do real ou da arte. Essas têm sido para mim as condições de cinema sem filme, tal como experimentadas em *Move* ou *Puzzlepólis II*, e mais recentemente em *Como fazer cinema sem filme?* Em vez de o filme deslocar o mundo – a cidade – para dentro da galeria, são os objetos e artistas encontrados em suas franjas que o deslocam para fora, devolvendo-o ao mundo. “A própria galeria é um hiato no tecido urbano.” Pergunto-me sobre a relação entre o periférico e a formação de imagem e vejo minha imagem de artista espelhar-se no limiar: Clóvis Aparecido dos Santos, Demitri Gargamel.¹⁵

A primeira suposição é a de que a idéia de cinema seja capaz de produzir sobre o real uma bifurcação – ou múltiplas, de onde emergem imagens – no sentido que Blanchot concebe e que talvez mantenha alguma afinidade, por mais longínqua que seja, com a concepção de Lucrécio, a de que os corpos emitem uma fina película que deles se desprende passando a circular livremente como figuras que duplicam sutilmente a superfície das coisas. Essas nuvens de simulacros chocam-se contra nossos olhos abertos. Ferem nossas retinas imprimindo-se aí como imagens. Aparecem em sonhos e na vigília, como “eflúvio sem trégua nem repouso, já que nossos sentidos estão sempre afetados por ele, e de todos os objetos, podemos perceber sempre a forma, o perfume, o som”.¹⁶ A condição de percepção do espetáculo das “efígies errantes das coisas” é a própria vida, o estar exposto à luz no breve intervalo que se sustenta entre nascimento e morte.

Algo dessa autonomia, desse desprendimento do sentido das coisas reaparece em Blanchot, para quem não existe um real que precede a ficção, nem uma ficção

construída a partir de um real preexistente. Ele fala em versões do mundo: o real é real e é imaginário ao mesmo tempo. Em permanente bifurcação, real e imaginário mantêm entre si uma relação de ambivalência em que “o que nos fala ainda do mundo” é, ao mesmo tempo, “o que nos introduz no meio indeterminado da fascinação”.¹⁷ Considera que a literatura não deixa de falar do mundo, mas fala sempre de outra versão, isto é, que o espaço literário constitui um espaço imaginário, onde tudo é *imagem*: uma imagem que não vem depois do objeto, não é signo dele nem é um não-ser, mas outra versão do ser que se constitui na simultaneidade de suas aparições.

*Mas, quando estamos diante das próprias coisas, se fixamos um rosto, um canto de parede, não nos acontece também abandonarmos ao que vemos, estar à sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva? É verdade, mas é que então a coisa mergulhou na sua imagem, é que a imagem uniu-se a esse fundo de impotência onde tudo recai.*¹⁸

A partir daí, ainda que se comuniquem os regimes de errância na relação entre coisas, imagens e sentidos, e a mesma passividade, à luminosidade trágica de Lucrécio sucede-se, em Blanchot, uma tragicidade tão sombria quanto moderna: a imagem não torna o objeto novamente presente nem remete a ele como algo que realmente existe: pelo contrário, deixa-o cada vez mais ausente, afirma sua desapareição. Ao comparar a imagem a um cadáver no instante de sua morte, Blanchot ressalta a fascinação exercida pela própria ambigüidade em que a imagem está encerrada, a de uma evidência impossível de ser apreendida: *pessoa-que-agora-já-é-coisa* e *aquilo-ou-aquele* à qual se assemelha. “É o semelhante, semelhante num grau absoluto, perturbador e maravilhoso. Mas a que se assemelha? A nada.”¹⁹ A percepção de um microintervalo insinuando-se entre os mais absolutos semelhantes provoca a cisão entre a “verdade estéril” e a “proximidade do não-verdadeiro”, outras palavras de Blanchot para real e imaginário.

Aqui, o sentido não escapa para um outro sentido, mas no outro de todos os sentidos e, por causa da ambigüidade, nada tem sentido, mas tudo parecer infinitamente sentido: o sentido não é mais que uma aparência, a aparência faz com que o sentido se torne infinitamente rico, que esse infinito do sentido não tenha necessidade de ser desenvolvi-

do, é imediato, ou seja, também não pode ser desenvolvido, é tão só imediatamente vazio.²⁰

Parece-me então inevitável pensar no ready-made como coisa-imagem. Prova de sua eficácia enquanto tal é a capacidade de fazer oscilar em torno de si dois enunciados contraditórios: *isto é artista não é arte*. Seria possível pensar o cinema em todas as suas formas como um *ready-made assistido*, sendo variáveis os graus de "assistência" aos quais deve ser submetido para que funcione como tal (como atesta a experiência de Pasolini)? Ou seria, ao contrário, o ready-made uma espécie de cinema sem filme?

De um lado, uma pá, um pente, um urinol. De outro, palavras, frases, línguas. Entre um e outro, a imagem indecisa. *In advance of the broken arm, peigne, fountain* são nomeações inseparáveis desses objetos. Para Duchamp, o título é elemento essencial da pintura, assim como a cor e o desenho. Octavio Paz chama atenção para a origem verbal de sua criação pictórica e faz uma aproximação entre suas máquinas – *antimecanismos*, interessantes exatamente pelo funcionamento insólito que as anula como máquinas – e os jogos de palavras. Os aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: são máquinas de símbolos, "são relações no sentido físico, no sexual e no linguístico".²¹ A pintura de Duchamp é escritura, e o *Grande Vidro* seria um texto a decifrar, o que a intenção de fazer a *Caixa verde* parece sugerir: "Este texto tem por objetivo explicar (e não exprimir à maneira de um poema). Quer dizer ele é uma tradução justalinear da figura (quadro)".²² Mas nada é tão simples como parece, pois a tradução não será à base de palavras ou letras, o alfabeto utilizado será inteiramente novo e visual: "poderemos compreendê-lo com os olhos mas não o poderemos ler com os olhos ou em voz alta".²³

O cinema compreende-se com os olhos e pode ser entendido como notação puramente visual. Da mesma forma que os aparelhos ópticos constroem imagens a partir de pressupostos teóricos, a fotografia e demais imagens técnicas são produto de teorias físico-químicas, matemáticas, etc. Segundo Vilém Flusser,²⁴ a fotografia exige decifração infinita, pois todos os elementos que a constituem e que pretendem ser impressões automáticas do mundo são, em realidade, conceitos que passaram por operações de codificação. Nesse sentido, a relação quadro/caixa talvez possa ser pensada em termos de uma cinematografia que nunca coincide com a do filme, mantendo-se sempre aquém ou além do cine-

ma. Em vez de beber diretamente na fonte da imagem, da pura aparência das coisas, o cinema parece desde sempre contaminado pela palavra, mais precisamente por essa forma de linguagem matemática que advém da noção de cifra, palavra de origem árabe que designa o vazio, o zero, "algarismo sem valor absoluto, que serve para dar aos algarismos que o acompanham um valor relativo, de acordo com a posição".²⁵

O problema prático comum ao ready-made e ao cinema parece ser da ordem do infrafino, a noção duchampiana de *infra-mince*. Remete a uma espessura, separação, diferença ou intervalo entre duas coisas, tão pouco perceptível quanto o lapso de tempo que transcorre entre um fotograma e outro ou a diferença que separa um objeto comum de um objeto de arte idêntico. "Isolação do infrafino! Como isolar."²⁶ Como tornar palpável esse espaço que se estende entre o real e sua imagem; como multiplicar ou dividir essas distâncias, como operá-las quando o filme se torna facultativo? A princípio, não seria descabido pensar o próprio filme, a película, como um infrafino materializado, espessura mínima que se interpõe entre nós e as coisas do mundo, mas já sua formatação, seu caráter mecanicamente sensível e potencialmente repetidor torna-o incompatível com essa noção que escapa sem deixar registros que não sejam puramente mentais, atenções exclusivamente móveis, que se manifestam nas relações entre as coisas, entre as pessoas, entre homens e coisas. Daí a pergunta sobre os efeitos que a idéia de "cinema sem filme" pode trazer para a idéia de arte, que tipo de pressão exerceria sobre ela. O trabalho consiste em recolher os rastros dessas suposições, e de seu fundamento trágico, considerando trágica a própria consciência de ambigüidade do real, tanto quanto a vontade de arte. O sistema é instável e nem poderia deixar de sê-lo. O cinema sem filme nasce da sensação de deserto. É da ordem da miragem e do paradoxo: aqui não tem nada, aqui não falta nada.²⁷

Livia Flores é artista, doutora em Artes Visuais na área de Linguagens Visuais, pelo PPGAV/EBA/UFRJ e mestre em Comunicação e Tecnologia da Imagem, pela ECO/UFRJ.

Este texto é uma síntese do primeiro capítulo de sua tese de doutorado *Como fazer cinema sem filme?*, orientada pelo prof. dr. Carlos Zilio e defendida em abril de 2007. Este trabalho foi realizado com apoio do CNPQ, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico Brasileiro.

Notas

- 1 Lahud, Michel. *A Vida Clara. Linguagens e Realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993: 42.
- 2 Pasolini, Pier Paolo. Apud Lahud, op. cit.: 48.
- 3 Idem, ibidem: 49.
- 4 Pape, Lygia; Ferreira, Glória e Canongia, Ligia (orgs.). Cat. *ArteCinema Anos 60-70*. Rio de Janeiro: CCB, 1997: 26.
- 5 Bruscky, Paulo. Cat. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia* / Freire, Cristina. São Paulo, 2006: 132.
- 6 Santos Dumont. Apud Bruscky, op. cit.: 132.
- 7 Reuleaux, Franz. Apud Lyotard, Jean-François. "Où l'on considère certaines parois comme des éléments potentiellement célibataires de quelques machines simples" in Szeemann, Harald (org.). Cat. *Jungesellenmaschinen / Les machines célibataires*. Venezia: Alfieri edizioni d'arte, 1975: 98.
- 8 Carrouges, Michel. "Mode d'emploi" in Szeemann (org.), op.cit.: 21.
- 9 Idem.
- 10 Duchamp, Marcel. "A l'infinif" in Sanouillet, Michel (org.). *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994: 105. A meu ver, a pergunta de Duchamp assinala um ponto de crise e se torna operante de modo similar ao pensamento do eterno retorno – segundo Heidegger, o *contrapensamento* da filosofia de Nietzsche. Heidegger observa em Nietzsche um sentido particular no que chama de "movimento do contra": o de querer inverter, sendo esse desejo de inversão válido não contra uma tendência qualquer da filosofia, mas relativo à totalidade da filosofia ocidental, uma vez que "a filosofia de Platão constitui a norma a partir da qual se concebe e se julga toda a filosofia pós-platônica assim como a que lhe é anterior". Cf. Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1971: 336-337.
- 11 Sobre a influência do cinema na concepção de *Nu descendo uma escada*, estudo de 1911 e pintura de 1912, v. Duchamp, Marcel. "A propos de moi-même" in Sanouillet (org.), op. cit.: 222. Sobre o desabrochamento cinemático (*épanouissement cinématique*) da Mariée, v. "La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (la «boîte verte»)", idem, ibidem: 62-65. O Capítulo 5 de minha tese de doutorado examina detalhadamente o quadro e possíveis implicações cinematográficas na obra de Duchamp.
- 12 Frampton, Hollis. "Pour une métahistoire du film: notes et hypothèses à partir d'un lieu commun" in *L'écliptique du savoir. Film photographie vidéo*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999: 110.
- 13 Brackage, Stan; Ferreira, Glória e Canongia, Ligia (orgs.). Cat. *ArteCinema Anos 60-70*, op. cit.: 18.
- 14 Agradeço a meu colega de doutorado Arthur Leandro essa informação.
- 15 *Move* (2004, Künstlerhaus Stuttgart) desloca para o contexto de arte alemão bens de consumo desgastados e descartados que foram reinsertados no circuito econômico pela população de rua da cidade do Rio de Janeiro. Espelhos e vidros encostados nas paredes a sua volta acrescentam à visão direta dos objetos imagens fragmentadas da cena que envolve a própria movimentação do espectador em torno dos objetos. Em *PuzzlePólis II* (2004, 26ª Bienal de Arte de São Paulo) 58 peças de autoria de Clóvis Aparecido dos Santos foram deslocadas da Fazenda Modelo para a Bienal, a fim de criar uma miragem de cidade, entendida como lugar de projeção e reflexão de imagens. A Fazenda Modelo, destino da população recolhida nas ruas da cidade durante muitos anos, foi desativada em 2004. As peças utilizadas na instalação encontram-se sob a guarda do Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário, onde Clóvis atualmente tem seu espaço de trabalho. Em *Como fazer cinema sem filme?* (2007, MAMAM no Pátio), exposição resultante de uma curta residência em Recife, encontram-se referências à forma performática com que Demitri Gargamel chama a atenção para a sua produção, vendida nas ruas e bares da cidade.
- 16 Lucrécio. Apud Bosi, Alfredo. "Fenomenologia do Olhar" in Novaes, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988: 67.
- 17 Blanchot, Maurice. "As Duas Versões do Imaginário" in *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987: 265.
- 18 Idem.
- 19 Blanchot, op. cit.: 260.
- 20 Idem, ibidem: 265.
- 21 Paz, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997: 15.
- 22 Duchamp, Marcel. "Le Grand Verre". *Notes*, Paris: Flammarion, 1999: 100.
- 23 Idem, ibidem: 101.
- 24 Flusser, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- 25 *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*
- 26 Duchamp, Marcel. "Inframince", *Notes*, op. cit.: 27.
- 27 "Esse par de frases, imagem sonora, reverbera como eco insistente num espaço entre a vastidão e a falta de paisagem. Representa dois estados ideais, opostos complementares e absolutos em sua infinitude. O exato momento de sua equivalência, no real, produz quebra. *aqui não tem nada, aqui não falta* nada trata de visões, de alucinações no deserto. A precariedade da imagem corresponde a realidade da miragem." Flores, Livia. "texto para release", Galeria Cândido Mendes Ipanema, Rio de Janeiro, 1998. As frases eram associadas ao conjunto de filmes super-oito projetados simultaneamente no espaço da galeria.