

**CINEMAQUETE DEPOIS DO QUASE-CINEMA (HELIO OITICICA) E DO  
HISTOIRE(S) DU CINÉMA (JEAN-LUC-GODARD)**

**CINEMAQUETE AFTER THE QUASE-CINEMA (HELIO OITICICA) AND THE  
HISTOIRE(S) DU CINÉMA (JEAN-LUC-GODARD)**

Raquel Garbelotti / UFES

**RESUMO**

A análise da obra CINEMAQUETE de minha autoria se voltará, entre outras questões, ao problema do lugar político das imagens. Mais especificamente, tratarei da migração do dispositivo cinematográfico do cinema para a arte contemporânea. Dessa forma, é fundamental analisar o lugar que o corpo (do espectador) gera a partir da suposta crítica à forma de *dispositivo ritual imutável* (sala escura e espectador sentado) que as vídeo-instalações realizam (montagem, cenografia do espaço e remontagem dos projetos audiovisuais no espaço especializado da arte – galerias e museus). Partindo destas colocações, pretendo pensar se o uso de um dispositivo deslocado do seu contexto de origem (do cinema para os museus e galerias) garante a produção das *imagens-movimento segundo a reflexividade*, enquanto dispositivo crítico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Video-instalação; Montagem; Participação; Mediação.

**ABSTRACT**

*The analysis of the work CINEMAQUETE of my own will turn, among other questions, to the problem of the political place of the images. More specifically, I will deal with the migration of the cinematographic device from cinema to contemporary art. In this way, it is fundamental to analyze the place that the body (from the viewer) generates from the supposed criticism to the form of immutable ritual device (dark room and seated spectator) that the video-installations realize (assembly, scenography of the space and reassembly of the projects audiovisual works in the specialized space of art - galleries and museums). Based on these settings, I intend to think if the use of a device moved from its context of origin (from the cinema to the museums and galleries) guarantees the production of the images-movement according to the reflexivity, as a critical device.*

**KEYWORDS:** Video-installation; Assembly; Participation, Mediation.

É possível refletir, a partir de Walter Zanini<sup>1</sup> sobre a relação contextual da vídeo-arte com o momento de experimentação dos anos 1970. Ao contrário do que ocorreu no início da vídeo-arte, constata-se, hoje, a absorção acrítica das vídeo-instalações, como mais uma categoria, pelos espaços especializados da arte. Podemos também aqui retomar o pensamento de Martha Roesler (2007) sobre o contexto da vídeo-arte nos EUA nos anos 1970 para pensarmos esta relação nos anos 1970/ atualidade, na arte brasileira. Roesler parece ter uma impressão parecida com a de Zanini, ao afirmar que as primeiras manifestações foram uma atitude de ruptura com as mídias ou categorias absorvidas. Na defesa de Zanini à pesquisa das *intermidia*, ele parece recorrer à possibilidade (utópica?) do museu acolher tais pesquisas, porém sem formatar os modos de operação das obras de arte - o que seria o papel do arquivo e pesquisa no museu. Neste sentido, existe uma forte marca de contemporaneidade em seu discurso, ao entender o lugar da recepção do espectador pela obra como da constituição de um contexto para esta – em minha opinião como atitude política.

Cauê Alves, em seu texto *Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia*, desenvolve uma crítica quanto aos aspectos lúdicos do Projeto Cosmococa na medida em que estes podem ser vistos segundo o autor como “uma infantilização ou alienação dos aspectos políticos dos anos de 1960, associados à liberdade e emancipação do sujeito”<sup>2</sup>. Neste artigo, Alves trata de um esgotamento da utopia dos anos 1960 na medida em que as Cosmococa não produziram um programa crítico, à maneira de outros projetos de Oiticica.

Tal contradição das Cosmococa, apontada por Alves, sua diferença de posicionamento crítico em relação aos seus projetos dos anos 1950 e 1960, e seu esvaziamento crítico em posteriores remontagens pelos museus e mostras, são questões que interessam ao desenvolvimento deste texto, assim como interessa também a dúvida em relação a fenomenologia enquanto dado para a participação, enquanto garantia de um corpo “percebedor”, também tratado por Alves em seu artigo.

Entendo que a questão estético-política se encontra menos na relação fenomenológica da obra, como apontado por Alves (como aquela que garantiria o lugar da experiência pelo espectador), do que na transposição contextual/temporal

GARBELOTTI, Raquel. Cinemaquete depois do quase-cinema (Helio Oiticica) e do histoire(s) du cinéma (Jean-Luc-Godard), In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1828-1841.

das questões que cabem à condição de experimentação/experiência, que a obra de Oiticica buscava. A meu ver, quando Alves busca a relação entre o projeto e obra de Oiticica em seus escritos e leituras filosóficas, está também em busca destas relações contextuais, que a obra de Oiticica propunha.

Alves reitera o contexto em que a obra está, de forma parecida a mencionada por Zanini. Este contexto, que por fim foi perdido nas transposições do projeto CC para a atualidade, e em suas remontagens nos museus.

Estabelecerei aqui uma relação entre a Cosmococa de Oiticica e o projeto CINEMAQUETE por mim realizado, como espécie de resposta ao legado das questões do vídeo e do cinema levantados por Oiticica em seu projeto do ano 1970.

Para melhor tratar deste legado de Oiticica, por mim entendido aqui também como lugar de reapropriações e críticas que o CINEMAQUETE tece às Cosmococa, utilizarei as considerações de Cauê Alves a respeito do conteúdo imagético deste projeto, que deveria ser operado pelo espectador, como queria Oiticica.

CINEMAQUETE é, portanto, um dispositivo que retoma, em certo grau, alguns aspectos críticos destas proposições da Cosmococa, na medida em que a participação se dá, também, por uma montagem em aberto entre dois filmes distintos de um mesmo gênero cinematográfico. De certa forma, embora a maquete simule uma sala escura, por sua escala, ela também transforma os filmes em paralelo em imagens, um tanto aleatórias e abertas a toda forma de montagem mental pelo espectador. A distinção entre os projetos poderia ser pensada pelo fato do CINEMAQUETE portar imagens/filmes (a relação cinematográfica), algo totalmente possível ou comum, também pela popularização do vídeo-cassete e da forma como se assiste ao cinema em casa, o que tornou os filmes e gêneros muito disseminados na cultura de massa. Deste modo, trabalho com o imaginário fílmico e seus gêneros nos termos do imaginário comum. Outro dado importante é pensar na questão fenomenológica que se desfaz na relação do espectador com o dispositivo, pelo ato de ver/assistir individualmente ou imersivamente a um filme, mas também pela escala da maquete, já que o espectador pode ver um outro espectador vendo os filmes, em condição distanciada.



Figura 1: CINEMAQUETE (Wester). Exposição COVER= Encenação + Repetição. MAM/ SP. 2009. Curadoria de Fernando Oliva. Mini dvds, headfones e maquete e bancos de madeira pintados de preto. Foto: Raquel Garbelotti.

Para Cauê Alves, no entanto, esta forma de produção de audiência na Cosmococa tem suas complicações quando é comparado ao modo participativo proposto por Oiticica nos anos 60.

Entretanto, essas concepções de participação do espectador que completa as lacunas da imagem nos parece restrita, pois nela toda ação do sujeito já está prevista anteriormente. Há, nesse ponto, uma grande diferença em relação à participação presente no Parangolé do início dos anos 60 em que a redescoberta do corpo é central. (ALVES, 2009, p. 3)

O autor complexifica em seu texto o sentido de participação: se para Hélio Oiticica significava a completude da obra pelo espectador ou *participador* - este, não necessariamente, segundo descreve Cauê Alves, necessitaria do corpo para realizá-lo.

(...) é possível que o espectador do cinema tradicional também exerça atividade, embora não participe diretamente com seu corpo. Mesmo porque o corpo pressuposto em Cosmococa, não é mais aquele corpo reflexivo que nos falava Merleau-Ponty e que se relacionava com o Parangolé, trata-se agora de um corpo que se limita a responder ao complexo de fatores que compõe o ambiente. (ALVES, 2009, p. 3)

Deste modo, tratarei das duas questões levantadas até então: a da obra estético-política e suas relações com o fenomenológico. No entanto, é importante perceber que esta relação fenomenológica nos projetos de Oiticica não garantiu a mesma forma de participação crítica do espectador, em épocas distintas. A outra questão é a do contexto da obra, seus modos de exibição. A partir das reflexões estabelecidas até então neste texto, penso que o contexto é parte fundamental de um projeto em processo e que também o trabalho não possui um *a priori* político; ou seja, o dado político não seria intrínseco ao conteúdo da obra, mas em suas atualizações e usos. Desta maneira, vejo a crítica feita por Cauê Alves, a partir das leituras filosóficas de Oiticica, e suas reverberações em seus projetos, como algo próprio à pesquisa realizada pelo artista. Se, como posto por Alves, os valores do participativo migraram de uma relação reflexiva (no sentido da descoberta do corpo) para algo mais associado a uma compreensão deste mesmo participativo como o já vivido (um corpo que se constitui através da imagem), é possível que tanto as mudanças de contexto histórico, político e cultural entre os projetos de 1950 e 1960 para os de 1970 quanto as “atualizações” em mostras recentes destes mesmos trabalhos nos falem do contexto da obra como seu lugar político, aquele que garantiria a relação crítica com o espectador.

Alves assim pondera sobre a forma como Oiticica pensou a participação do espectador nas Cosmococas:

Contra a anulação do corpo que o cinema tradicional impõe, Oiticica recorre à TV, à dispersão e à um suposto ludismo. Mas a participação corporal, ao invés de se dirigir às imagens do capital e do consumo, projetada nas paredes, se aproxima de uma participação recalçada, às vezes histórica, reduzida à meros sintomas corporais. Parece não haver mais descoberta e reflexão do corpo, não é à toa que as referências do artista à Merleau-Ponty desaparecem nesse período. (ALVES, 2009, p. 4)

Ligia Canongia (1981), por sua vez, quando trata da Expo-Projeção 73, em que Oiticica propôs uma abordagem do cinema, diferente daquela institucionalizada, afirma que a idéia de NAONARRAÇÃO foi então por ele sustentada (em seu projeto Quase-Cinema).

Oiticica assim escreve na Expo-Projeção 73:

(...) tudo o q esteticamente retrógrado existe  
tende a reaver representação narrativa  
(como pintores q querem 'salvar pintura')  
ou cineastas q pensam q cinema é  
ficção narrativo-literária).  
NAONARRAÇÃO é NAODISCURSO  
NAOFOTOGRAFIA 'ARTISTICA'  
NAO 'AUDIOVISUAL'.  
(OITICICA apud CANONGIA,1981, p. 20)

O projeto CINEMAQUETE pode ser aproximado do Quase-Cinema pela idéia de quebra da narratividade fílmica constituída pelo espaço arquitetônico, mas se distancia do Quase-Cinema porque coloca o espaço que produzirá a narrativa em uma perspectiva de aproximação e distanciamento do espectador pela maquete. O CINEMAQUETE também se aproxima e se distancia do *Histoire(s) du Cinéma* de Godard. Neste filme, como em tantos outros de Godard, o autor busca a quebra de narratividade linear do cinema pelo questionamento do verossímil fílmico, e o faz pelo uso das imagens do próprio cinema e pelos instrumentos de montagem reflexiva, próprias do cinema moderno. Neste sentido, a montagem do CINEMAQUETE propõe a montagem física, arquitetônica, através de um espaço que simula a experiência de uma sala de cinema, utilizando-se de filmes e gêneros conhecidos do cinema como uma plataforma de conhecimento e reconhecimento das imagens pelo espectador.

### **HISTOIRE(S) DU CINÉMA**

No texto "*Introdução a uma verdadeira história do Cinema*"<sup>3</sup>, o Cinema é posto em perspectiva por Godard. Este texto é a transcrição das fitas-magnéticas gravadas de conferências de Jean-Luc Godard, proferidas em Montreal e posteriormente transformadas em livro, por sua vontade. As falas foram transcritas por Line Gruyer, e depois montadas como manuscrito de viagem, na ordem das conferências.

Estas transcrições das conferências em texto se colocaram como questões da ordem do público, da audiência, no contexto de uma pesquisa. As palestras e o modelo de exibição intencionados por Godard de alguma forma se assemelham às minhas intenções, ao produzir um dispositivo que coloca as imagens em perspectiva: trata-se das relações possíveis entre os filmes que ao mesmo tempo

libertam as imagens de sua condição narrativa original, posta primeiramente pelo autor do filme e depois por mim, para em seguida serem apropriadas pelo espectador, que as relaciona a seu modo, na posição de autor.

Neste projeto que realizei (CINEMAQUETE), ocorre a construção de uma “outra narrativa” realizada pelo espectador dos filmes em um campo *extra-diegético*, aquele fora do existente nos filmes, ou seja, uma narração atualizada e individualizada. Esta seria uma *verdadeira história*, aquela que a audiência cria ou monta e não mais a *original*. Acredito que esta condição pode ser alcançada pelo dispositivo que nomeei *obra em perspectiva (documental)*, que dá ao espectador da obra condições desdobradas em diferentes espaços e tempos, contribuindo para a produção de distintas posições do espectador diante do projeto.

Penso que Jean-Luc Godard elabora este projeto como um dispositivo crítico – aquele que possui uma forma de operar em aberto. Ele coloca como uma impossibilidade o total fechamento ou cercamento das aulas, como palestra didática, como estudo de história, ou mesmo como teses fechadas em suas falas. No entanto, acolhe a dúvida que sente da real eficácia de se estabelecer um dispositivo, um aparato, ou mesmo uma plataforma para se pensar o Cinema no formato de palestras, narrando a História linear (de um filme quanto do mesmo perante a História do Cinema).

Entendo que para Godard este projeto se configurou também como uma plataforma de pesquisa, de seu próprio arquivo de imagens de memória (cenas, falas, trechos de filmes). A idéia de comparação, no entanto, para ele, é algo da ordem do ver. Assistir duas coisas por aproximação talvez nos possibilite enxergar uma questão comum.

A montagem é algo da ordem do ver, mas no sentido do determinar. Godard repete diversas vezes no texto a necessidade de situar-se com relação a outras imagens, de posicionar-se diante delas. Quando Godard descreve o que vai além de certas dificuldades, como a de encontrar os filmes, de tê-los para apresentá-los; de buscar patrocínio e uma universidade que abrigue o projeto; além da dificuldade da montagem de instrumentos que seriam válidos para duas ou três pessoas, mas não para vinte, por exemplo, parece-me que fala da dificuldade de produzir um

dispositivo que possa apresentar suas questões de forma interessante – além de discutir os filmes e sua história como sendo uma história possível e continuada a partir deles.

### **Relacionar**

O ato de Godard, de relacionar filmes e autores com os seus filmes sem um “critério” *a priori*, me aproxima do que creio ser eficaz para as relações produzidas por ordens e memórias individuais, neste tipo de estratégia.

Os filmes de diversos autores que correlacionei em meu projeto partem de questões que não estão exatamente expostas ao espectador do CINEMAQUETE, por mais que este veja os dois filmes em sua integridade, e busque uma resposta exata para as aproximações. Mesmo que ele perceba coerências dadas sem muito esforço, a chave para tais aproximações, de um certo modo, pouco importa, pois outras aproximações e relações podem se abrir ao espectador interessado na produção de sequências e histórias próprias. Mas isto tampouco quer dizer que não haja uma reflexão sobre os autores e filmes por mim aproximados.

Para Godard, no entanto, foi a tarefa de aproximação, que é também o princípio da montagem, a principal questão deste projeto. Neste sentido, o ato de aproximar ou relacionar questiona a indicialidade e a narrativa hegemônica das imagens. Podemos pensar que a produção do dispositivo crítico se dá pela produção das formas do ver. O texto publicado *a posteriori* das palestras de Godard revela o conteúdo discursivo existente na construção de pontos de vista de um autor. As questões de indicialidade como origem são postas em cheque quando em contato com a produção de novos outros índices, que recontextualizam discursos e propõem pontos de vista diversos. O ponto de vista hegemônico é colocado em processo de desmanche. Isto não quer dizer que a forma linear narrativa não possa produzir pensamento crítico, mas alguns dispositivos tornam aparente o processo de constituição deste campo crítico. Em seus filmes, Godard coloca-nos diante de diversas formas de mecanismos de reflexividade, assim como no seu *Histoire(s) du Cinéma*. No entanto, estas palestras e seu formato colocam-nos diante de questões anteriores ao pensamento reflexivo e seus possíveis mecanismos, colocam-nos diante do contexto.

## **A produção do Dispositivo CINEMAQUETE sua reflexividade metodológica: A obra em perspectiva (documental)**

CINEMAQUETE é um projeto constituído pelas áreas audio-visuais (cinema/video) e pela arte contemporânea. Trata-se de uma plataforma de encontro e diálogo, entre diversos autores e filmes. Os filmes podem ser editados ou apresentados na íntegra nos módulos.

Nesta plataforma (CINEMAQUETE), os filmes são apresentados em aparelhos mini-dvd, embutidos em maquetes que remontam uma sala de cinema. Este *dispositivo* por mim pensado cria narrativas e diálogos cinematográficos, que podem ser recombina

A primeira produção de um destes diálogos foi apresentado na exposição “Projeto Estúdio”, curado por Daniela Castro na galeria Baró Cruz no ano de 2008. Os filmes relacionados neste primeiro diálogo são o *SPIRAL JETTY*, de Robert Smithson (1970), e um trecho extraído do filme *NOTRE MUSIC*, de Jean-Luc Godard, em que o autor palestra sobre o que é cinema: ficção e documentário (plano e contra-plano). Estes dois filmes foram colocados em relação através das duas salas arquitetonicamente contíguas, mas também pela mesma problemática, envolvendo a possibilidade de aproximação do discurso sobre as bases do cinema (ficção e documentário).

Esta maquete possuía uma passagem de uma sala para outra, criando assim uma relação entre os espaços. O espaço proposto pela maquete retoma, pela possibilidade de visualização integral das duas salas, uma espécie de *montagem-física*, pela arquitetura proposta como modelo.

O projeto pode tanto propor cortes fílmicos no próprio vídeo, quanto cortes das narrativas pelo dispositivo - os cortes arquitetônicos, pela mudança de sala. É importante observar que cada sala do CINEMAQUETE possui sua própria estrutura espacial e seu próprio fone/audio, que faz as vezes do audio da sala de cinema, para que ocorra a imersão na narrativa.



Figura 2: CINEMAQUETE (ficção /documentário). Exposição Paralela // 2008. Curadoria de Rodrigo Moura. Mini dvds, headfones e maquete e bancos de madeira pintados de preto. Foto: Raquel Garbelotti.

Para finalmente aprofundar o conceito de *obra em perspectiva (documental)*, utilizarei o que Jacques Rancière no livro *O espectador emancipado* diz a respeito do *Histoires(s) du Cinéma* de Godard. Para Rancière, esta obra de Godard se realiza pela *mediação de outro*. Segundo o autor, a utilização em vídeo das imagens do cinema as torna passíveis de serem organizadas por Godard segundo diferentes modos de aproximação e distanciamento, constituindo campos narrativos diversos daqueles de seu lugar de origem. Este termo, segundo Rancière, poderia ser entendido como o procedimento, o *método de separação e de união* entre coisas aparentemente distintas ou distantes.

Entendo que, na medida em que utilizo um procedimento de mediação como este em Arte, ao mesmo tempo em que inscrevo um posicionamento, pois promovo o discurso ou fala, portanto uma autoria, também questiono sua forma de exposição/visibilidade e ou aberturas para a audiência.

No caso do projeto CINEMAQUETE, por exemplo, a maquete coloca dois filmes em escala, tanto para imersão quanto para o distanciamento do que se passa nas salas contíguas. Esta estratégia de mediação, no entanto, promove ao mesmo tempo o

afastamento e o distanciamento do espectador, indicando assim uma possível operação de escolhas e construções individuais – tempo de imersão ou de distanciamento reflexivo.

Assim, ao colocar uma *obra em perspectiva (documental)*, aproximo-me do que Rancière propõe como precedimento do *outro que media*. Ambos procedimentos tornam visível o processo de produção de um posicionamento. No caso do CINEMAQUETE, opto pelo isolamento dos componentes imersão/distanciamento reflexivo, operados pela junção ou não destes elementos pelo espectador.

Creio que esta operação descrita por Rancière, nas bases do *medium* ou *midia* (vídeo), quando utiliza a obra de Godard como exemplo, estende-se ao nomeio de *obra em perspectiva (documental)*. E isso porque me interessa a maquete como lugar da mediação participativa do espectador.

De todo modo, nem Godard é um autor de filmes com estratégias comuns e nem o CINEMAQUETE opera as imagens pelas estratégias comuns às vídeo-instalações. O que aproxima as estratégias, o que Rancière nomeia de *outro que media*, é o fato de Godard contar a história do Cinema utilizando imagens do próprio Cinema, ou seja, deslocando-as de seu próprio contexto e exibindo-as no mesmo dispositivo que o autor contextualiza. Ocorre algo semelhante com o CINEMAQUETE, que se constitui como um lugar crítico da espacialização da imagem-movimento em Arte (salas de vídeo-instalação), apresentada no espaço especializado da Arte (museu e galeria). Haverá, portanto, a idéia de (re)apresentação do dispositivo, como forma de *política de representação* do espaço de exibição, pela maquete. Deste modo, o vídeo e sua relação com o cinema (montagem como intervenção) são estabelecidos em paralelo à montagem-física, ou seja, arquitetônica, entendida aqui como lugar da espacialização das imagens, mas também das operações da audiência.



Figura 3: CINEMAQUETE (ficção/ documentário). Projeto CAPACETE. 7ª. Bienal do Mercosul. Curadoria Helmut Batista. 2009. Projeto Estúdio. Galeria Baró Cruz. Curadoria: Daniela Castro. 2008. Mini dvds, headfones e maquete e bancos de madeira pintados de preto. Foto: Raquel Garbelotti.

## Montagem

Segundo Eisenstein, existem dois aspectos particulares da montagem no cinema. O primeiro: os foto-fragmentos da natureza são gravados; e o segundo, estes fragmentos são combinados de vários modos. Isto seria o plano e a montagem.

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. (EISENSTEIN, 1990, p. 16)

Eisenstein descreve as relações do plano e da montagem como pontos integrados para a constituição do argumento. Para ele é na montagem que o autor se posiciona ideologicamente.

## O montador

Jean-Claude Bernardet, em texto publicado na Folha de São Paulo, no caderno Mais, discute a questão da montagem e traz a idéia do *espectador como montador*. Bernardet analisa um filme de montagem, “*Nós que aqui estamos, por nós*

*esperamos*” de Marcelo Masagão. Composto de material de arquivo, o filme fala-nos do original ou de vários originais desmontados, inseridos em uma nova montagem, um outro filme.

Para Bernardet o efeito de surpresa deste tipo de montagem, abole o efeito narrativo e a preocupação cronológica, e se dá como significação conceitual, e quando o espectador percebe o denominador ou denominadores em comum entre as imagens, a diferença é expulsa.

As diferenças são expulsas, o que não implica que fiquem totalmente inoperantes: a sua expulsão reforça o denominador comum. Para o espectador, é um processo que se dá no tempo, ele não começa na primeira imagem, mas na segunda ou na terceira; tendo sido rompidas a linha narrativa e cronológica, o espectador se reequilibra em outro nível, o do genérico, o do conceito. (BERNARDET, 1999, p. 5)

No CINEMAQUETE, o espectador torna-se o montador de um filme, e portanto, seu autor. Ao realizar passagens pelas salas, este pode associar imagens e sons em ordens distintas de outros espectadores. A temporalidade e ordem numa suposta “montagem mental” se dá pela associação individual, pela memória das imagens anteriores e pelo tempo despendido em cada sala.

## Notas

<sup>1</sup>ZANINI, Walter apud CANONGIA, Ligia. Esta descrição de Walter Zanini foi feita para o catálogo do 1o Encontro Internacional de Vídeo-Arte, em São Paulo, em 1978. Ver: CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, Col. Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 2, 1981. p. 19.

<sup>2</sup>ALVES, Cauê. *Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia*. Revista FACON. 1º Semestre 2009. p.3.

<sup>3</sup>Este projeto de Jean-Luc Godard gerou mais tarde seu filme *Histoire(s) du Cinéma*.

## Referências

ALVES, Cauê. *Hélio Oiticica: Cinema e Filosofia*. Revista FACON. 1º Semestre 2009. <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_21/caue.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/caue.pdf)>.

BERNARDET, Jean-Claude. *O espectador como montador*. Caderno Mais. Folha de São Paulo. 15 de Agosto de 1999.

CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, Col. Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 2, 1981.

EINSENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução: Antonio de Padua Danesi; notas Miguel Marias, selecionadas e traduzidas por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon y Revisión de Javier Bassas Vila. Ellago Ediciones, S.L. Pontevedra. España. 2010.

ROSLER, Martha. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Edición a cargo de Jesús Carrillo. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, España. 2007.

### **Raquel Garbelotti**

Artista e pesquisadora. Doutora pela ECA/USP em 2011. Docente na Universidade Federal do ES – UFES desde 2004. Sua pesquisa relaciona-se com os problemas da vídeo-instalação, o cinema de exposição e o *site-specific*. Apresentou desdobramentos dessa pesquisa em exposições no Brasil e exterior. Atua no grupo de pesquisa PLACE da UFES com a linha de pesquisa *site-specific/site-specificity: práticas artísticas, discursivas e audiovisual na esfera pública*.