

Como Medir o Tempo?

Vítor Martins¹

Resumo: Este trabalho parte da prática da confecção de três vídeo-artes, sob a luz de um pensamento e de um fazer foto-imagético, para refletir sobre a capacidade da arte técnica, e do manuseio da câmera, de usar o tempo como insumo.

Palavras-chave: Vídeo; Imagem; Arte Contemporânea; Tempo

How To Measure The Time?

Abstract: This essay is based on the practice of making three video-arts, thought a photo-imaging thinking, to reflect on the ability of technical art, and the handling of the camera, to use time as an input.

Key-words: Video; Image; Contemporary art; Time

¹ Vítor Martins é artista pesquisador, fotógrafo e video-maker; mestre e doutorando em Poéticas Interdisciplinares pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, orientado pelo professor Celso Pereira Guimarães. Tem particular interesse pela interface imagem-tempo-utopia.





Vítor Martins, Ampulheta (Still/Recorte), Vídeo, 4'21", autoria própria

Dá para medir o tempo? Sim. Encontramos formas. Maneiras. Artefatos. Fatos. Fotos. Imagem. Aqui me posto como um agente fotográfico em ambiente de pesquisa: a câmera. Mesmo que em vídeo, em imagem em movimento, sempre em um olhar fotográfico. Toda imagem é ficção, todo fotografo é um mentiroso. Juan Fontcuberta abre o seu *El Beso de Judas*¹ com a constatação que toda teoria é autobiográfica. Sempre se começa assim, e nas palavras a seguir se encontram fagulhas que preenchem o nada, fagulhas vindas de cicatrizes. Artistas não conseguem, e talvez nem devessem, dissertar sobre o *Tempo* apenas como um aspecto generalizante, absoluto e presente a todos. Ele está nas estranhas. Vive no mundo das próprias amarras. O tempo é seu. Molde-o. Mesmo no peso. Mesmo na dificuldade e mesmo na incapacidade. Nem tudo dá para talhar, mas há que se sentir, que se viver. Nem tudo que se toca, que se aperta, que se refila, se captura por completo. Não se é Deus: se é artista.

Esse é um artigo que surge da constatação sobre o tempo: ele sabe passar. O trabalho choca-se no espaço de uma imagem e tenta entender sua resistência, suas manchas. Mesmo não sendo um tratado, estes não são apenas depoimentos perdidos no espaço, ou um relato de experiência sensível ao tempo e à imagem: há um encadeamento, um pensar que parte de um entendimento poético, mas tentam conversar com o mundo, pensando a imagem técnica, a arte e seus suportes fotoimagéticos e o ver na contemporaneidade.

A caixa preta é mágica. Há caminhos físicos e químicos da luz percorrer até se formar em imagem, mas aqui o caminho se torna o fim. Não se revela por completo. Não se desvenda a química. Não se desvenda a física. Joga-se dentro dos segundos menos ou mais brilhantes, mais rápidos ou mais longos. Na demora. Na espera da imagem. Nos momentos alongados. Nos momentos perdidos. No antes da descoberta.

Fontcuberta propõe, a partir de suas próprias experimentações artísticas, uma *fotografía de contravisión*⁴. A prática, a ação que se aproveita do já esperado para quebrar a rotina do seguro é se banhar nas incertezas e nos incômodos das imagens, evidenciando a maleabilidade e desafiando olhares acomodados. A imagem não é mais um registro de veracidade, mas uma demonstração de suspeita. Há um artista



desconhecido na pretensão da verdade, um olhar enclausurado. Se não se confia na imagem, não se confia no tempo aprisionado nela.

A *contravisão* de Fontcuberta vai contra toda uma ordem visual baseada nas evidências. É um *hacker* atacando as defesas do sistema, algo que perverte o princípio da realidade da imagem, a subversão dos inconscientes tecnológicos, do estado ontológico da imagem e a contravenção da liberdade mascarada pelas miragens da sociedade tecnocrática. Quando o real se funde com a ficção, se produz realidade⁵. Se produz tempo.

Colocando um pressuposto: estamos no mundo opressor e déspota de um relógio que nos subjuga, nos subalterna, nos governa. Esse é um dos motivadores do trabalho. A pesquisa se ancora e pensa num mundo veloz, acelerado constantemente, que vem e vai, atropelando o que está abaixo. Mas essa não é apenas a premissa, é a fagulha, o que desperta, onde começa a poética, mas as coisas mudam depressa ou devagar. No seu tempo. Fluído. Pelo menos na arte, a opressão se transforma. O tempo, ainda que déspota e impossível de controlar por completo, vira plástico.

Se o tempo for um lugar, vários lugares são possíveis. Em seus escritos, Robert Smithson devaneia sobre o trabalho de Dan Flavin, suas novas esculturas, monumentos que, de certa forma, estão deslocados da linha temporal. Monumentos de instantes, que fazem o trabalho do artista ser uma parte do tempo e não do espaço. É um presente que parece faltar. Smithson indaga que a pergunta não é “que horas são?”, mas sim “onde está o tempo?”, em um milhão de anos se contêm em apenas um segundo. Flavin destrói uma noção clássica de espaço e tempo com novas estruturas de matéria⁶.

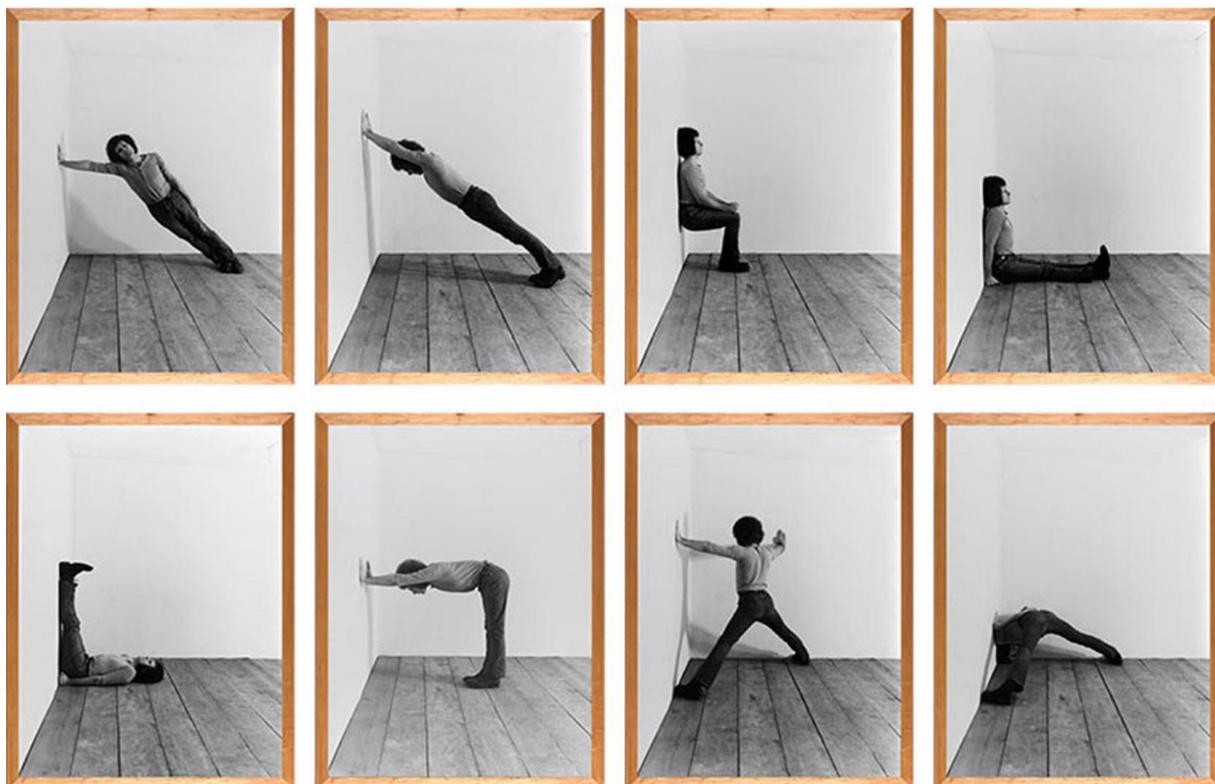
São por artistas assim que se elimina a ideia do tempo como evolução biológica, enquanto encadeamento, sendo que no oposto, o desencadeamento, é permitido ver o tempo como uma infinidade de superfícies e estruturas ou uma combinação das duas. Não apenas como peso, como ordenamento superior. A arte é um esconderijo de tempo⁷.



O erro é importante. Evocar o tempo, viajar entre os segundos, nas infinitudes das voltas do relógio se encontram olhos de mares revoltos. O deslocamento é acompanhado do erro. “Erros e becos sem saída geralmente significam mais para esses artistas do que qualquer problema comprovado”, diz Smithson⁷. A criação do tempo, os momentos de manuseio e maleabilidade da imagem, de cortar o tempo, o refile, são importantes. É onde a jornada se apresenta. O processo interrompido que vira obra, mas ao tentar entrar na exploração, burlar a câmera, se choca com o erro. Não há propósitos, objetivos claros e manifestos. Há Tempo em Arte e Arte em Tempo: buscando rupturas, brechas e imagens estáticas e dinâmicas. Mesmo quando se respira e se aceita a imagem congelada, todo um percurso já foi caminhado e várias linhas foram abertas.

Interpretando Flusser² e Fontcuberta: imagem também é câmera. O dispositivo mágico que interpreta o mundo pede ação. A imagem é fruto da briga entre o operador e câmera, de tal formar que “não se trabalha, se age”³. Se age em diferentes formas, se percebe o tempo e o molda. Assim como há vários pensamentos filosóficos sobre o tempo, nenhum artista trata e usa a matéria do tempo da mesma maneira que outro, porque tempo exige tempo. Para falar e usar o tempo (absoluto enquanto ser invisível e superior) é necessário um outro tempo (enquanto experiência, indivíduo e ação).





Klaus Rinke, *Boden, Wand, Ecke, Raum*, Fotografia, s.d, fonte: <http://www.maximsurin.info/blog/klaus-rinke-time-space-body-transformations/>, s.d.

Klaus Rinke, ex pintor que passou a se dedicar à outras formas de arte, chegou ao conceito de uma quarta dimensão: o tempo. Para Rinke, é com a incorporação do tempo que a arte se transforma em processo⁸. É uma experiência corpórea do ato de ver e de se colocar. Suas fotografias e registros de movimentos corporais tentam dialogar e entender a quarta dimensão. Desde a infância ele se vê governado pelo relógio e suas duras amarras: a disciplina e a exatidão. A noção do tempo e a duração fazem parte de quem é do que propõe como artista⁹.

A inquietude desses parágrafos é parecida com a de Rinke. Estamos de mãos dadas à beira do precipício do relógio. O tempo é avassalador. Há uma tentativa de entender ou no mínimo de aceitar que o tempo não pode ser retroativo, que o que foi visto, vivido ou sentido jamais voltará a existir. A poética fotográfica (ou o pensar fotografia por meio da imagem em movimento) e o ver de determinada imagem seriam maneiras de remediar as ações aniquiladoras do relógio, de parar e de soltar um contido suspiro.



Seja em movimento ou estática, não cabe tudo na imagem. Por conter um *tempo de exposição*, um acordo prévio entre o operador e câmera do exato tempo em que a luz vai penetrar no dispositivo, a fotografia (e seu análogo, a fotografia em movimento, o vídeo) são intrinsecamente temporais, cuja suas gêneses estão atreladas as percepções de velocidade. São poeticamente também déspotas. Há muito que não se pode capturar, há toras pesadas que são impossíveis de arrastar.

Estamos cercados por uma crescente transitoriedade, percebida em grande parte pelo fazer histórico atual. A relevância da poética aqui contida está relacionada a uma das questões mais pertinentes do mundo presente: a centralidade do tempo nas relações humanas e a aceleração cada vez maior, com fluxos cada vez mais constantes. Há um tempo que perfura o espaço e substitui a cronologia por uma instabilidade, de forma que o Tempo parece raso, fugaz, retirando experiências e afetando pertencimentos¹⁰.

Em um mundo que se põe sempre como prático e acelerado, o fugaz age como navalha, a disciplina e exatidão não incomodam apenas Rinke. O tempo enquanto habitar doloroso age como determinante, como criação do humano que se volta constantemente contra ele. Assim nasce a vontade de ter o tempo como palpável, maleável, plástico, insumo do fazer, mesmo que esse ser déspota seja mutável e esteja em constante transitoriedade.

Quando Rinke se coloca diante de uma câmera e fotografa diferentes posições de seu corpo em sequência, traz com isso uma maleabilidade do ato de se performar e se fotografar, do estar no tempo, de moldar a quarta dimensão. Tempo é um deserto imenso com diversas abordagens psicológicas, físicas, sociais, antropológicas. Não se pretende chegar a uma abordagem completamente dissecada, mas se procura ver e entender o tempo como um ser autoritário e indomável, que quando dentro do universo da criação passa a ser moldável, tátil num pensamento de continuidades e rompimentos e de controlar, mesmo que minimamente, o incontrolável.

Milton Santos oferece um incentivador de inquietudes nas redomas de seu pensamento. Despertando poeticamente através da sua teoria, ele centraliza o



“homem”, o ser humano, o que dá substância à visualização e ao percurso artístico próprio investigado. Para o teórico brasileiro, a banalização do mundo resulta na aceleração contemporânea, acelerações superpostas que dão a sensação de um presente que foge, com mudanças na ideia de duração e de sucessão¹¹. É um relógio despótico e uma globalização como fábula. Há uma máquina ideológica que dá continuidade ao sistema. Segundo o autor, até recentemente a humanidade vivia o mundo da lentidão, mas hoje o mundo é da rapidez e da fluidez, devido principalmente aos sistemas da informação. Há uma incompatibilidade entre velocidades diversas, uma seletividade de difusão, em que a competitividade destroça antigas solidariedades¹².

O tempo atual é perverso.

Essa noção de que o mundo em que vivemos é veloz e desigual é importante não só como complemento ao processo imagético, mas também como entendimento de que o pensar e o fazer não podem vir desvencilhados de um entendimento crítico, ainda mais em uma pesquisa que pretende tratar sobre a contemporaneidade por meio do tempo. O fazer estaria, portanto, atrelado com o pensar o tempo na sociedade atual, para se chegar a uma proposição poética que seja endógena e exógena concomitantemente, ou seja, que se torne reflexo do tempo, uma experiência e experimentação da (pós) modernidade e, principalmente, que reflita e tenha o tempo como tema.

O tempo parece dissolver o espaço, mas é o espaço (enquanto imanência, ação) que o impede de se dissolver. É nosso tempo enquanto gente, enquanto sociedade/cidade, o que atribui a cada indivíduo de cada lugar, de cada firma, de cada instituição uma coordenação de tempos diversos que acabam coexistindo. O mundo (a cidade) é palco de vários tempos. O império do tempo é muito grande sobre nós, mas é, sobre nós, diferentemente estabelecido. Nós, seres humanos, não temos o mesmo comando do tempo na cidade; as firmas não o têm, assim como as instituições também não o têm. Isso quer dizer que, paralelamente a um tempo que é sucessão, temos um tempo dentro do tempo, um tempo contido no tempo¹³.



A ideia de tempos dentro de tempos é uma grande substância ao trabalho visual idealizado; o tempo das cidades que as pessoas percorrem de maneiras diferentes, a transição particular de cada um que se torna um todo não necessariamente harmonioso, embora pretensa universal por meio de uma contagem padronizada. Essa é uma alimentação do processo dialógico entre teoria e prática artística.

Em *Nostalgia*, de Andrei Tarkovsky, o personagem acende uma vela e caminha lentamente em linha reta acompanhado pela câmera até a vela apagar, volta ao início e a acende novamente, refaz a trajetória, a câmera o segue em um *traveling*, reto, movente ainda que estático, até a vela se apagar de novo, e o personagem volta ao caminho novamente para acender a vela como no início e refazer o trajeto até conseguir, dessa vez, colocar a vela acesa no final.

O tempo é essa compreensão da forma, essa abertura potencial ao infinito. Tarkovsky o molda, a partir da prisão, do alongamento do momento, da caminhada inquietante. É ele, assim como Rinke, um ser governado pelo relógio, tentando entender essa ideia de aprisionamento, do tirano que nos faz voltar ao início para refazer o caminho linear. Em *Esculpir o Tempo*, Tarkovsky diz que o tempo constitui a condição de existência do *Eu*, é a inserção do ser humano. O tempo como um estado. Do tempo presente ainda não ser História. Tenta romper com a linearidade. Um meio de cultura que é destituído quando dele não se precisa mais. Tarkovsky, em seu trabalho cinematográfico, está menos interessado nos métodos de registro do tempo e tenta se voltar às qualidades morais essenciais a ele¹⁴. É por isso que começa o terceiro capítulo de seu livro com um diálogo do livro *Os Demônios*, de Dostoievski, em que o personagem Kirillov define: “o tempo não é uma coisa, é uma ideia. Ele morrerá na mente”¹⁴.

Se encaixando nesse espectro de sensibilidade de controles e de esculpir o tempo de Tarkovsky, bem como de sentir o peso dele como um tirano surge *Formas de Medir o Tempo*, um conjunto de três vídeo-artes. No primeiro vídeo, *Relógio*, um corpo, não necessariamente eu, mas necessariamente meu, move duas toras pesadas de madeira (e o adjetivo pesado é importante) num movimento circular que lembra a movimentação dos ponteiros num relógio. É um relógio solar pífio, sem sol, sem



identificação, em que o corpo, torto e recortado, funciona como engrenagem. Dois quadros, um para frente e um para trás, ao mesmo tempo, que não se encerram em si e que se encaixam desajeitadamente, assim como a engrenagem movendo as toras. É um ato, pesado, forte e intencional; mas, na medida do possível, desracionalizado pelo esforço de carregar as toras.

Não é, no entanto, apenas um vídeo do ato, uma filmagem de uma intervenção corporal. Existe para ser vídeo, ou existiu para isso, para a imagem. Pelo enquadramento fotográfico, pela forma como foram colocados os dois quadros, pelas diferenças de direção (um para a frente e o outro para trás), algo que vídeo-performático pode trazer, e o diálogo do *continuum* com o *descontinuum*. O que une a performance ao vídeo é o desajustamento, a falta de conforto. A falta de conforto performático ao mover as toras pesadas e a falta de conforto fílmico do ângulo do quadro, na posição não tão aberta.



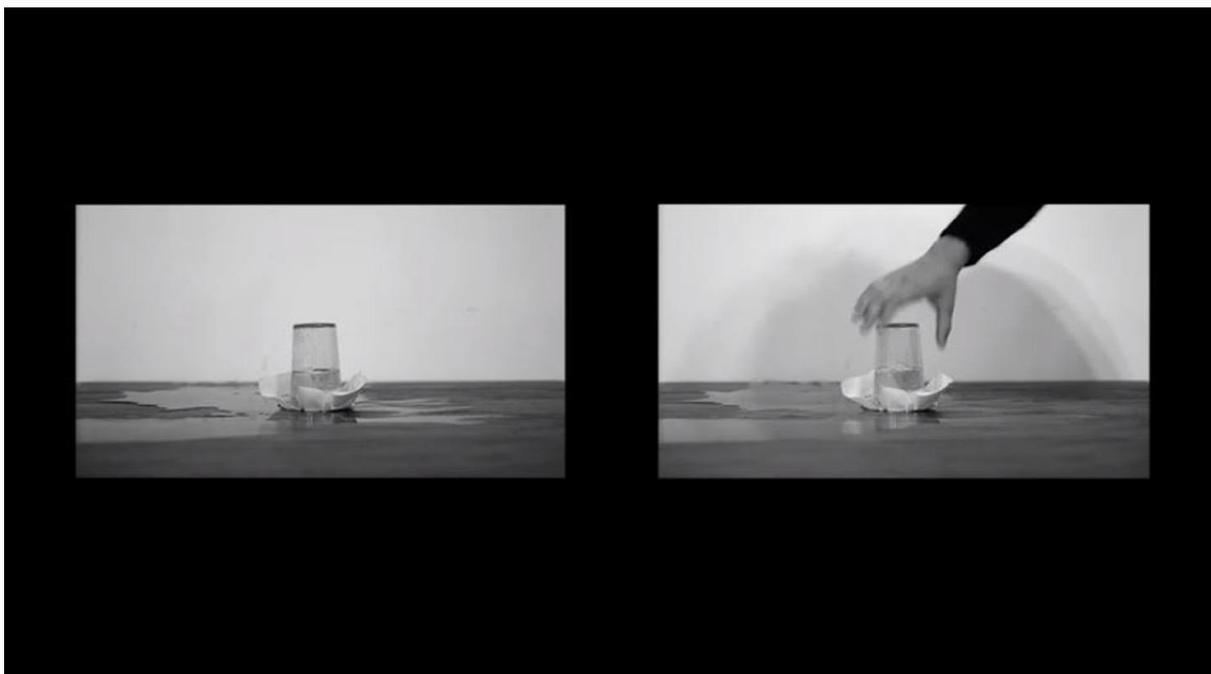
Vítor Martins, Relógio (Still), Vídeo, 7'27", autoria própria

Formas de Medir o Tempo é um borrão. É quase um rascunho. É algo que ainda não foi, e que talvez nunca esteja. É feito para não estar, para passar o áspero, o ruído. Não fecha, as toras não se encaixam. É a dificuldade inerente ao processo (o ato de carregar duas toras pesadas, de tocar, de arrastar, de usar o tato) numa materialidade do mundo em que o tempo é só uma ideia. Para sentir o mundo é necessário tocar. Mesmo frágil, é uma possibilidade de ser ou, no mínimo, uma tentativa. O filme também carrega, ao seu próprio modo, um sentido de inutilidade, mas com uma carga mais aparente de impossível. É apalpar, carregar o impalpável. É muito pesado carregar o relógio.

Mas e o depois? As toras foram movidas, houve a edição e a racionalização da escrita, mas e adiante? E a projeção? O vídeo não rompe com a duração, mas dá uma ideia de encarnação territorial da emanção do tempo, plastificando o indomável em imagem. O corpo-ato como território do invisível, como aliado na luta contra o relógio e o que mais sente suas pancadas.

Havia de ser eu. Precisava ser eu. Imagetivamente não faria diferença. Poderia colocar qualquer pessoa movendo as toras, interagindo da mesma forma, para que o resultado plástico fosse exatamente o mesmo. As reflexões e sensações vindas de quem viu o trabalho provavelmente não seriam diferentes. Mas precisava ser eu. Era minha sinédoque. A minha parte. Se colocasse outra pessoa ali o percurso seria diferente, o silêncio seria diferente. Para atingir um momento de suspensão, o transe não tão silencioso, precisava ser eu. Caso contrário, o vídeo jamais teria existido. A poética começa num aperto geral de um entendimento de mundo como veloz, mas só vira trabalho com adição do corpo do artista, com o olhos para o tempo próprio e suas amarras.





Vítor Martins, Ampulheta (Still), Vídeo, 4'21", autoria própria

Formas de Medir o Tempo se complementa com outros dois vídeos. No primeiro, chamado de *Ampulheta*, é o mesmo personagem girando um copo cheio de água para baixo, tentando prender a água, mas também falhando. Congelado, mas girando pelo “eu” engrenagem. Dessa vez, mais delicado do que mover toras. Menos exaustivo, mas ainda ineficaz. O segundo, intitulado *Calendário*, sou eu amarrando duas extremidades com papel higiênico. Também nesses outros dois vídeos que formam o trabalho há duas imagens lado a lado no quadro, uma de frente para trás e a outra de trás para frente. Os vídeos são rascunhos. Vivem disso, do inacabado. O rascunho carrega uma carga de infinito, não é fechado, por mais que complete uma volta. É também tempo que excede, que transborda. É o tempo transcorrendo em duas direções opostas, em três formas corriqueiras que usamos para medi-lo, o relógio, a ampulheta e o calendário vem e vão. Correm. Às vezes se encontram, mas não são formas suficientes. Muito fica de fora. São quase anedotas sobre o não conseguir, o não alcançar. Nunca alcança seu objetivo, não satisfaz o desejo que provoca. É desperdício¹⁵.



Vítor Martins, Calendário (Still), Vídeo, 5'08", autoria própria

E nisso se concentra um grau de saliência do trabalho, no tempo como desperdício, mas também no ato de desperdiçar, de transbordar o copo com água, ou de percorrer de formar circular uma madeira pesada, girar um relógio estragado, ou controlar o incontável com o papel descartável. No improvável, no inútil desperdiçado. Ainda é uma ideia de não final, de um sentido de incompletude. Mesmo que seja interessante o caráter de inacabado, ainda há muito por vir, e isso aparece esteticamente nos vídeos assim como na cerne da práxis de usar o tempo no processo artístico. Se vive com o inacabado, com desejos de não final, no apontamento de que atos mundanos, corriqueiros ou não, conversam com esse esbanjamento, essa dispersão. Falando sobre o tempo e o jogando fora. Lutando e perdendo.

O tempo não se vê, não se toca, um minuto, um segundo, os sete minutos do vídeo da alguma figura vestida de preto movendo toras, ou uma hora, é invisível. A fisicalidade é um quantum específico.

Uma das grandes questões do sociólogo Norbert Elias é que os relógios não medem

o tempo, não conseguem medir o invisível, somente aquilo que é possível ser captado, com as voltas do sol. Os relógios são processos físicos padronizados pelo mundo, dispositivos que se decompõem em horas e minutos. Os relógios cumprem quase as mesmas funções dos fenômenos naturais, de orientar os seres humanos na sucessão de processos, e é fruto das condensações de ritmos, do bater dos pulsos. É uma adaptação de fenômenos externos¹⁶.

O tempo é misterioso e enigmático, e a própria invenção do relógio como aparelho é uma maneira de tentar entender a passagem, o caminho. Não que este objeto seja apenas uma invenção humana¹⁷, mas na poesia contida ele é investigado tanto como déspota quanto como criação, como aquilo que nos foge, nos escapa das mãos, aquilo que transborda e transita. A percepção do tempo necessita de quem o carrega, do humano.

O tempo é um “processo civilizador”, me valendo dos termos de Elias. Não só no sentido de algo auto-imposto, indulgente, apenas egoísta, ele também é de percepção externa¹⁸, mas assim como em Milton Santos, é algo que nos governa de cima. Elias também vê o tempo com tirano. Trabalhar visualmente com o tempo, com suas noções, lutando contra ele, é também entender que ele não é apenas nosso, está na mente, como diz o personagem de Dostoievski, mas não apenas. É quando o trabalho toma corpo. Se molda o tempo, se sente ele como tirano, mas se faz o vídeo, se busca a água tanto dentro (a que consegue controlar, as imagens, filmes e obras que com ele se pode criar) quanto fora do copo (a luta que se perde, o que não cabe, que escorre).

A aspereza da madeira e a dificuldade tirânica de movimento são também o olhar da água escorrendo. O relógio é pesado, é imposto, é normativo, é uma luta diária constante, há uma parte que também vê como externa, como algo além do alcance. A imagem surge aí, nessa tentativa não só de vencer e de parar o relógio, mas de alcançar, de subir. Não é só a tentativa-falha na essência de interromper a água, mas também a poesia de ver transbordar, transitar, molhar. É incluir-se na percepção, na observação, na pupila. É desse – nesse – tempo que o trabalho fala. As ideias, palavras, frases, parágrafos, referências, obras, trabalhos aqui postos, emaranhados,



colados, entendem o tempo como déspota, mas também como contemplativo, como a água que escorre, mas se ele é criação humana, parte dele então pode ser ludibriado e ser insumo para arte do capturador de imagens.

Em *Visita ao Inferno*, documentário de Werner Herzog, o mágico e o científico se misturam. O filme acompanha um vulcanologista explorando ao redor do mundo. O vulcão é a brutal força incontrolável da natureza. Todo vulcão está conectado com um sistema místico. Para o vulcão, assim como tempo, há diversas explicações sobre suas ações catastróficas. A lava varre. No atestado imagético do documentário há um respeito e uma admiração ao incontrolável. O artista que tiver a coragem de encarar o tempo deve saber que o incontrolável te encara de volta. Há formas, dentro do espaço do sensível, de moldá-lo de refilá-lo, de medi-lo, de construir seus abrigos de proteção, mas não se pode tirar seu aspecto de destruição. As toras são pesadas.

Em uma cena do documentário se mostram imagens de arquivo de uma erupção na cidade Heimaey na Islândia, em 23 de janeiro de 1973. Não houve sinal de aviso. As marcas da ação do vulcão são vistas e filmadas por Herzog e sua equipe. Quarenta anos depois do evento a grama cresceu novamente, e ainda é possível ver as cortinas nas janelas das casas que foram destruídas. A destruição veio e o tempo passou.

O vulcão é indiferente ao que está acima dele, indiferença essa compartilhada com o Tempo: ele pode vir e nos destruir. O artista deve ser destemido, mas não inocente o suficiente para não temer o Tempo. Ele nos corrói, nos destrói. Termina a sequência abruptamente. O oceano é grande demais, o tempo é imenso. Não dá para abraçar por completo. O artista deve saber que a incompletude da viagem faz parte da maleabilidade do tempo. Há muito não fotografado, não filmado, não capturado, não manchado, escorrido por entre os dedos calejados de tanto cerrar a câmera.

Não se pergunta “como medir o tempo?” para achar uma resposta, mas para questionar que toda resposta é incompleta. Algo sempre falta que o tempo tenta preencher. E, assim como artista, também falha. As duas incertezas juntas. O tempo que não se mede e o artista que não consegue medir. Mas se absorvem. Lutam. Se



digladiam, mas se abraçam ao fim, tentando prolongar a imagem fílmica, a sequência. Há um tempo que está dentro e fora do copo.

Ser artista pensando no tempo, no seu tempo, na maneira como as coisas mutáveis são menos ou mais controláveis, é uma maneira de respirar. A arte é feita do tempo, e o que cabe aqui é o que o tempo é feito da arte. Da espera, do momento, da captura. As imagens técnicas são artes temporais, viscerais enquanto passagem. Há uma trama sem início e sem fim de momentos singulares na pluralidade da escuridão, que vêm, firmam, e depois se esmaecem. São, mas se perdem. A arte é o mundo dos possíveis na efemeridade e na eternidade. Na continuidade e no rompimento.

Notas

- 1 FONTCUBERTA, 1997.
- 2 FLUSSER, 1998, & FLUSSER, 2002.
- 3 GUIMARÃES, 2008, p.7.
- 4 FONTCUBERTA, 1997, p.184.
- 5 FONTCUBERTA, 1997, p.184 e 185.
- 6 SMITHSON, 1996.
- 7 SMITHSON, 1996, p.11.
- 8 Catálogo da exposição do MoMA em 1973. Disponível em: . Acesso em: 15 out. 2016.
- 9 Declaração do Artista. Disponível em: . Acesso em: 15 out. 2016.
- 10 CANTON, 2009, p.20.
- 11 SANTOS, 1994, p.1.
- 12 SANTOS, 2000, p.40-42.
- 13 SANTOS, 2001, p.22.
- 14 TARKOVSKI, 1990, p.64-67.
- 15 GROYS, 2010, p.123.
- 16 ELIAS, 1998, p.7 e 8.
- 17 ELIAS, 1998 p.15.
- 18 ELIAS, 1998 p.23.

Bibliografia

- CANTON, Katia. *Tempo e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FONTCUBERTA, Juan. *El Beso de Judas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Novembro de 1998.



_____. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

GROYS, Boris. Camaradas do Tempo. In: *Caderno SESC VideoBrasil, São Paulo, v. 6, 2010*

GUIMARÃES, Celso. *Olhar Sensível, Instantes Infinitos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SANTOS, Milton. *A Aceleração Contemporânea: Tempo-Mundo e Espaço-Mundo*. São Paulo: HUCITEC/ANPUR, São Paulo, 1994, p.1.

_____. *Por Uma Outra Globalização: Do Pensamento Único À Consciência Universal*. São Paulo: Record, 2000, p.40-42.

_____. Tempo nas Cidades. In: *Coleção Documentos, Série Estudos Sobre o Tempo, fascículo 2*, em fevereiro de 2001, p.22.

SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Reino Unido: University of California Press, Ltd, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Filmes

NOSTALGIA. Direção de Andrei Tarkovski. 1983 (130 min.), som, cor. Legendado.

VISITA ao inferno. Direção de Werner Herzog. [S.I]: Netflix, 2016. (104 min.), som., cor. Legendado.

Recebido em: 13/11/2018
Aprovado em: 16/11/2018

