

## Notas Sobre *Apuntes*

Valdir Olivo Júnior\*

*Em resumo, a imagem não é certo significado expressado  
pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido  
como numa gota d'água.*

Andrei Tarkovski

*Quiero agregar que si en esa tierra que llaman la patria está el  
padre, y en la lengua es la madre quien opera, en estos gestos  
de la escritura, de la lectura, de traducciones enfrentadas en los  
espejos deformantes de varios idiomas, el exilio del que se habla  
y que habla es del hijo.*

EdgardoCozarinsky

**Resumo:** Apoiado no conceito de “imagem dialética” de Walter Benjamin e nas problematizações de Gilles Deleuze ao conceber o cinema como um todo aberto, este trabalho, propõe uma reflexão sobre o fragmentário como característica essencial na leitura de textos de Edgardo Cozarinsky. A grande potencialidade da montagem nos textos de Cozarinsky não está no resultado

---

\* Doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre pela mesma instituição. Contato: valdir.olivo@gmail.com

final do texto como um todo, mas nas pequenas células do relato, composto de imagens e partes exiladas. O texto, seja literário ou fílmico (Barthes), concebido como ruína, um relato mutilado, peças de um quebra-cabeça que nunca poderá ser completado.

**Palavras-chave:** Edgardo Cozarinsky; Exílio; Ruína.

**Resumen:** A partir del concepto de “imagen dialéctica” de Walter Benjamin y de las problematizaciones de Gilles Deleuze acerca del cine entendido como un “todo abierto”, este trabajo propone una reflexión acerca de lo fragmentario como característica esencial en la lectura de textos de Edgardo Cozarinsky. La gran potencialidad del montaje en los textos de Cozarinsky no está en el resultado final del texto como una totalidad, sino en las pequeñas células del relato, compuesto de imágenes y partes exiliadas. El texto, sea literario o fílmico (Barthes), concebido como ruina, un relato mutilado, piezas de un rompecabezas que nunca podrá ser completado.

**Palabras clave:** Edgardo Cozarinsky; Exilio; Ruina.

### Fragmentos

La suma de estos retazos producía algo distinto, pero coincidente: un más allá, otro mundo. La ausencia de imagen (inimaginable, entonces) permitía a ese impalpable dominio aceptar cualquier trama que sus aislados oyentes desearan hilar. (COZARINSKY, 2007, p. 73).

Estas palavras iniciais pertencem ao conto “(Star Quality)”, publicado no livro *Vudú urbano* (1985) de Edgardo Cozarinsky. O conto traz como epígrafe dois fragmentos<sup>1</sup> das “Teses sobre o conceito de história” de Walter Benjamin. O tom suscitado por tal exergo

---

<sup>1</sup> São eles: “El cronista que narra acontecimientos sin distinguir entre grandes y pequeños se guía, al hacerlo, por esta verdad: de todo lo ocurrido, nada debe ser considerado como perdido para la Historia”. “El verdadero rostro de la Historia pasa raudamente. Sólo puede retenerse el pasado como una imagen que, en el instante mismo en que se deja reconocer, emite un resplandor que nunca volverá a verse” (BENJAMIN *apud* COZARINSKY, 2007N, p. 68).

benjaminiano propõe a não separação entre pequenos e grandes acontecimentos, dinâmica que será respeitada no decorrer das seis páginas que reescrevem a história de Eva Perón, a partir de sua experiência como atriz de rádio e teatro. Para esta nova história, o que mais importa é como este seu passado não foi alheio a seu estelato nos palcos políticos, mas pelo contrário, esteve totalmente ativo em suas atitudes e posturas como personagem dentro das “ficciones políticas y sociales [que] fueron proyectadas, como tantas diapositivas, en la pantalla argentina” (COZARINSKY, 2007, p. 58). No entanto, o que mais interessa neste momento, e que fica enunciado nesta citação, é como procederia a fragmentação da escrita e do cinema de Cozarinsky. Isso é o que trataremos de problematizar neste artigo.

Em outro texto, intitulado “Bienes raíces”, publicado em *La novia de Odessa* (2001), há uma reflexão bastante similar:

La falta de contextos entregaba a esos recortes al juego de interpretaciones innumerables, los cargaba de nuevos sentidos; son esos fragmentos de un cuerpo, su variada, múltiple mutilación, más que una presencia, un calor, una voz cada vez más borrosos, lo que Ariel recuerda de su madre. (COZARINSKY, 2007a, p. 48).

Neste caso, Ariel, o personagem protagonista, relembra um episódio de sua infância, o dia que seu pai rasgou as fotos de sua mãe, que pouco tempo antes havia fugido com outro homem, abandonando pai e filho. Ambos os contos nos levam a refletir sobre as potencialidades do fragmento, na dinâmica das infinitas interpretações suscitadas pelas ruínas.

Cozarinsky resgata também um texto em que seu amigo Alberto Tabbia faz um elogio aos fragmentos, um culto às ruínas. No texto, Tabbia relembra que nos antigos cineclubes de Buenos Aires era comum que os filmes chegassem mutilados, versões incompletas, restos de filmes célebres, este fato despertava nas pessoas que iam

assistir uma espécie de nostalgia em ver o filme completo. Quando anos depois, viajando pelas cinematecas do mundo, ele encontrava os filmes completos a impressão nunca era tão forte. Dessa forma Tabbia comparava esses fragmentos à Vênus de Milo:

‘¿Quién puede pensar que sería más interesante con los brazos?’; y dice que las ruinas hacen trabajar la imaginación, que nos dan la intuición de un mundo desaparecido, y al mismo tiempo, la falta de algo o el estado de ruina es un *memento mori*. Estos textos me hicieron pensar mucho en esa experiencia del cine relacionada con la infancia, el cine que te hace funcionar como de a pedacitos, frente a la televisión que es un *continuum* ininterrumpido donde no hay mucho llamado a la imaginación. En una película hay una cuestión de sintaxis que está organizada de otra manera: aunque vieras diez minutos, cuarenta minutos de *La pasión de Juana de Arco* o de *Vampyr*, esos fragmentos te hacían funcionar, te daban una intuición de las capacidades del cine.<sup>2</sup>

A fragmentação para Cozarinsky, mais do que uma característica, é um elemento chave. É a matéria a partir da qual ele constrói seus relatos. De forma que talvez pudéssemos afirmar que a grande potencialidade da montagem e do cinema de Cozarinsky não é o resultado final do filme como um todo, mas as pequenas células do relato, composto de imagens e partes exiladas. O filme como ruína, peças de um quebra-cabeça que nunca poderá ser completado.

Não é outra a fórmula, ou melhor, a *pathosformeln* de *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010), um filme de retalhos, ruínas e intervalos, feito de pequenos fragmentos ou, para falar com Walter Benjamin, de “imagens dialéticas”.

---

<sup>2</sup> Trecho extraído de <http://www.tijeretazos.net/Acrobati/Abecedario%20Cozarinsky.pdf>

Esta reportagem realizada em Paris, no dia 7 de dezembro de 2001, por Teresa Orecchia, foi publicada integralmente no número 621, correspondente a março de 2002, da revista espanhola “Cuadernos hispanoamericanos”

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, p. 502).

A contemporaneidade de Cozarinsky está justamente no anacronismo de sua contaminação, que é também a contaminação do documentário pela ficção ou vice-versa, contaminação da história canônica unindo aspectos pessoais à história universal, ou melhor, desconstruindo a história canônica para reconstruí-la partindo de lembranças, imagens de filmes, gravações anônimas, como um cinematógrafo interior. Isso justamente é o que vai sugerir num dos fragmentos de seus *Apuntes*, intitulado “Paris 1942: reciclajes”, que está subdividido em duas partes. Na primeira parte, vemos imagens de filmes que serão reciclados e transformados em cera de sapato e esmaltes para unha. Na segunda parte, são restos humanos como cabelos que se transformarão em cobertores, blusas, sapatos. Tudo isso acontece através de uma terceira reciclagem, feita pelo diretor ao retomar essas imagens da década de 1940. De forma que há em Cozarinsky um constante “aprender a fazer com os restos”, uma salvação pelos dejetos.

O passado é o presente que é revelado através destes fragmentos, que se decompõem para dar origem a novas substâncias, sapatos, cobertores, mas também novos filmes. Estabelecendo novas relações não cronológicas e sim crônicas. Como uma doença crônica o tempo se agita no interior da imagem e dos personagens devorando ou sendo expelido de seus corpos aprisionados a um passado fluido.

De forma que, em lugar de um todo orgânico e completo, os textos de Cozarinsky possuem uma dimensão cristalina. Para Gilles Deleuze, no cinema moderno, o regime orgânico dá lugar ao regime

cristalino, caracterizado pelos cortes irracionais e reencadeamentos que substituem o modelo de realismo e verdade. O tempo não é mais subordinado ao movimento como representação indireta, a nova imagem é o lugar do tempo em estado bruto, do curto-circuito entre presente e passado. A imagem deixa de ser uma representação indireta do tempo para mostrar o tempo em estado puro ocasionando, portanto, uma transformação no conceito de montagem.

A nova montagem em lugar de compor imagens-movimento para que delas saia uma imagem indireta do tempo, ela decompõe as relações numa imagem-tempo direta de tal maneira que dela saiam todos os movimentos possíveis. (DELEUZE, 2007, p. 159)

Seus filmes possuem uma estrutura similar a de um “jogo de espelhos” ou de um cristal girante. Em *Cozarinsky* ele gira por si mesmo, imerso em uma superfície opaca, seus lados interrogam a História, o próprio texto fílmico e também a existência. Não se trata de uma caixa chinesa, na qual uma instância englobaria e encerraria outra, mas de um “brincar com reflexos” que se abrem e não se fecham; por mais que as imagens ou reflexos se relacionem entre si, existe uma abertura que sempre apela para um “fora”, um extracampo, que se lança ao limiar, que é o limiar do texto, mas também o limiar da linguagem e do sujeito.

Instância similar a da sequência do palácio dos espelhos em *A dama de Xangai* (1948), na qual há uma proliferação de centros e vetores, de forma que cada plano é um golpe recebido e um golpe deferido. Se no filme de Orson Welles os personagens devem quebrar os espelhos para recuperar sua atualidade roubada, em *Cozarinsky* os espelhos não se rompem, mas se revelam enquanto espelhos, ou melhor, se o espelho se rompe é para aumentar sua potencialidade reflexiva, expandindo as dimensões e interrogações do cristal.

O espelho é o lugar do significante sem significado fixo, da ausência de sentido, da palavra/imagem que não significa, mas reflete significados, girando no vazio. Se, como diria Giorgio Agamben, “uma definição de homem de nosso ponto de vista específico poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema. Ele se interessa por imagens mesmo tendo reconhecido que não são seres verdadeiros.” (AGAMBEN, 2004, p. 02). A imagem é lugar do vazio, do referente<sup>3</sup> ausente.

O centro fixo desaparece, o passado em *Apuntes* é como a água que serve de elemento de transição entre os planos, um passado líquido em um mar da memória, onde as construções entre passados se fazem através de alternativas. Mais do que a memória de uma pessoa ou personagem, o filme também é uma “memória-mundo”, uma memória errante, ausente.

Dessa forma, ao filmar o exílio Cozarinsky extrapola a categoria de povo ou nação, restam apenas fragmentos, fantasmas que contam uma nova história, uma histórica messiânica. Uma história que surge como única resposta frente à inexorabilidade da catástrofe. Como diria Benjamin, “a primeira etapa deste caminho será aplicar à história o princípio da montagem e descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2006, p. 503). No entanto, para Cozarinsky o acontecimento parece nunca ser total ou completo, ou melhor, o acontecimento “ya nunca podrá completarse”. Cada plano é um “corte móvel” de um todo que é sempre aberto, passível de conexões variáveis e infinitas, já que toda imagem se mostra como expressão da duração e do virtual.

---

<sup>3</sup> Apóio-me em Barthes e defino referente como sendo “não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia [ou cinema neste caso]” (BARTHES, 1984, p. 1144-115)

Uma das formas do vazio (da ferida) é a do exílio, não no sentido de um exílio que “ocupe o vazio” e tape o buraco, classificando assim o vazio como exílio. Mas sim de um exílio entendido como processo a partir do qual podemos “ler o vazio” e reabrir discussões sobre categorias vigentes, rompendo a relação entre bem comum e política. Existe uma multiplicidade de “bens” de forma que a política não pode assumi-los, talvez sua única possibilidade seja assegurar a abertura para diversas modalidades de “bens”.

A fragmentação de Cozarinsky não se dá num sentido dialético que busque se inserir em um sistema mais vasto, mas sim no sentido de “fora do todo”, exige do pensamento uma descontinuidade. O fragmentário em Cozarinsky é a procura de uma forma, procura de uma procura.

De esas ruinas que se dispersan en el momento mismo de nombrarlas seria vano esperar el retrato de un individuo que desaparece, talvez sea su condición de añicos de desechos que cautivarían la atención del improbable espectador que a ellos pudiese asomarse. Fragmentos de un relato mutilado, piezas aisladas de un rompecabezas que ya nunca podrá completarse. (COZARINSKY, 2007, p. 59)<sup>4</sup>

A lógica fragmentária de seus textos é a da justaposição de textos, imagens e tempos, é o tempo da ausência de tempo. Um passado mais presente que o próprio presente, há mais de um tempo como justaposição. O que ressalta ainda mais a fragmentação do sujeito, estrangeiro e exilado no mundo. A dimensão cristalina dos textos de Cozarinsky é o lugar por excelência do anacronismo, há nele diferentes linhas temporais que não param nunca de se bifurcar e se entrecruzar, onde passado e o presente se misturam, pois “a contem-

---

<sup>4</sup> A referência a este trecho é dupla, além de finalizar o conto “Días de 1937” publicado no livro *La novia de Odessa*, também aparece como narração no capítulo intitulado “Último viaje” do filme *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010).

poraneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Em Cozarinsky o tempo surge em estado bruto, no curto-circuito entre presente e passado.

A escrita fragmentária não é um resto de totalidade quebrada, ela deve ser entendida a nível de força e não forma. É o lugar do significante sempre vazio, da imagem especular. O espelho é o lugar do significante sem significado fixo, da ausência de sentido, da palavra que não significa, mas reflete significados, girando no vazio. É o lugar por excelência do exílio. Para além do exílio da infância – a criança que se vê no espelho e percebe-se separada do corpo da mãe– a relação com o espelho é a dimensão da alteridade. É ele que mostra a exterioridade do corpo revelando-o enquanto imagem, que é captada por aquilo que Deleuze denomina “centro de indeterminação”<sup>5</sup> (a “interioridade” de Nancy) e que por isso opera do exterior ao interior, mediado e mediando as relações com o outro, mas também revela a interioridade que se faz através do olhar do outro. De forma que ele é o lugar do vazio, o abismo existente entre corpo e imagem – distintos, mas indiscerníveis–, entre o “eu” e o outro.

### Cozarinsky e Aby Warburg

El comparatismo rizomático de Warburg perseguía no tanto la *identificación* de los motivos y su ley histórica de evolución cuanto su *contaminación* y su ley temporal de supervivencia. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 446)

---

<sup>5</sup> Para Deleuze o centro de indeterminação é o lugar da afecção. É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente “de dentro” (terceiro aspecto material da subjetividade). Ela reporta o movimento a uma “qualidade” como estado vivido (adjetivo). (DELEUZE, 1985, p. 87)

A fragmentação entendida a nível de força e não de forma nos remete a Benjamin, mas também a Warburg. A relação, que antes mencionara, entre *Apuntes* e o conceito de *pathosformeln* de Aby Warburg não é involuntária. Ainda que, vale salientar, a escolha deste filme é uma escolha meramente metodológica e poderia se aplicar a grande parte dos textos literários e fílmicos de Cozarinsky.

A primeira relação com o pensamento e com o método warburgiano se encontra já no título do filme de Cozarinky, que propõe “notas”, e não uma biografia propriamente dita que, na melhor das hipóteses, só poderia vir acompanhada do “imaginário” ou, melhor ainda, de uma imaginação. As notas funcionariam como a proposta dos “cartões postais” do livro *Vudú Urbano*, que para Susan Sontag é um “tratado sobre el exilio” e a “forma literária propia del consumidor de experiencias rápidas, experiencias que uno atraviesa” (SONTAG, 1984, *apud* COZARINSKY, 2007, p. 10). Lugar do *flâneur*, que faz a experiência de um mundo sem centro, que atravessa as ruínas da cidade sem nunca dispensar o acaso.

A cidade, tanto em Cozarinsky, quanto em Benjamin, se contrapõe à cidade racionalista e geométrica de Descartes. Podemos encontrar na concepção da cidade cartesiana uma resposta à sua ideia fixa da “floresta” que tanto o incomodava –para ele o homem nasceria no coração de uma floresta e somente o itinerário da consciência o levaria para fora. Lembremos que abolir o acaso, o extravio, imprevisto, eram suas metas principais. A Paris de Benjamin, com seus espelhos que “dificultam a orientação”, é o lugar por excelência da deriva, uma acolhida ao acaso, àquilo que ao mesmo tempo é familiar e estranho. Em lugar do ponto fixo e seguro (itinerário da consciência) que transportaria o homem para fora da floresta, Benjamin, propõe a ausência de ponto fixo, “el espacio, que se transforma. Lo hace en el seno de la nada”. Ou melhor, “não encontrar seu caminho na grande cidade, isto não significa grande coisa. Mas extraviar-se em

uma cidade, como nos perdemos em uma floresta, demanda toda uma educação” (BENJAMIN, *apud*, MATOS, 200, p.295).

Georges Didi-Huberman, em seu livro dedicado ao estudo de Warburg<sup>6</sup>, afirma que o atlas *Mnemosyne*, que para ele seria um “pensamento por imagens”, deve ser entendido acompanhado dos mais de dois tomos de comentários escritos por Warburg. No entanto, afirma Didi-Huberman, nestes textos o autor não se dedica em nenhum momento a expor uma teoria ou método concretamente. Sua exposição:

No está hecha más que de repeticiones (reveniencias) entrecortadas con trazos de genio (sobreveniencias) o, igualmente, con grandes pasajes en el vacío (espacios en blanco, silencios, intervalos). (DDI-HUBERMAN, 2009, p. 422)

Um destes manuscritos desperta interesse pelo título: “Notas fugitivas” (*Fluchtige Notizen*), datado de 11 de setembro de 1929:

*Mnemosyne*. P[aneles]  
 1-9. A[ntiguedad] Or[iental].  
 2-17. Grecia.  
 3-9. Asia Menos Sph[aera] Barb[arica].  
 4-22. Sarcóf[ago] trágico.  
 6-16. Culto (danza).  
 7-26. Roma, triunfo.  
 8-32. Mitra.

As letras que aparecem fora dos colchetes, são as que constam no original, neste caso elas foram complementadas por Didi-Huberman. As notas seriam hipóteses para a disposição de seu atlas, mas para além disso, podemos encontrar aqui o germe do pensamento de Warburg. Assim como as notas, também o que se tenta construir é sempre fugitivo e inacabado, feito por saltos. Salto das ideias que retornam, de sobrevivências. Assim como Warburg, que montava

<sup>6</sup> *La imagen superviviente. Historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002).

e desmontava seus painéis, misturando e intercambiando imagens entre eles, também Cozarinsky monta e desmonta seus filmes e textos, intercambiando sequências, planos, parágrafos, etc.

Trabalhar com a fragmentação é, necessariamente, trabalhar o corte, ou melhor, fazer com que o corte seja não só notado, mas ressaltado, abrindo brechas, tanto em filmes quanto em murais, textos e arquivos, profanando arquivos.

Se podría pensar aquí comparar este fenómeno con el del montaje fílmico o también con una técnica de *collage* en pintura. Resultado de ello es, entonces, que lo que pertenece propiamente a la *interpretación* es del orden del *intervalo*. Lo que equivale a decir que la interpretación se juega siempre en el *entre-dos-sentidos* allá donde el sentido no está todavía temáticamente construido. (WARBURG, 1969, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 456)

*Apuntes* é um filme feito de longos intervalos. O filme nunca tapa o vazio e a aleatoriedade existente entre as imagens e textos, pelo contrário, ela sempre está presente ainda que com diferentes roupagens. Cozarinsky surpreende a palavra/imagem antes que ela esteja apegada a um sentido ou contexto (discurso). Imagens e palavras que se refletem e se relacionam entre si, se repelem e se ajustam, mas há sempre o vazio que nunca se deixa preencher. De forma que a experimentação de Cozarinsky, mais que uma dimensão formal, é um gesto político que vê a linguagem, e também a existência, como estrangeira, furada, atravessada pelo vazio. O vazio que fere é antes de tudo uma exigência política de vê-lo como signo, ler o vazio como signo é um apelo a discutir categorias tais como identidade, povo, nação e democracia.

El reconocimiento de intervalos enceguecedores o sombríos entre una diapositiva y otra equivale a una caída feliz del estado de gracia, a una bienvenida en el reino del conocimiento. (COZARINSKY, 2007, p. 57)

Nesse sentido, a dimensão do vazio é fundamental por mostrar essa incompletude da linguagem. Vazio que é também silêncio. A figura do silêncio e sua bipartição entre *tacere* e *silere*<sup>7</sup> (BARTHES, 2003, p. 49-52), é um conceito chave na teoria barthesiana do neutro. O neutro é postulação do direito de calar-se, o silêncio que desarma o dispositivo da fala, mas o silêncio permanente, sistemático também é poder e escaparia ao neutro que é a esquiva de todo paradigma. De forma que o neutro deve burlar o silêncio propondo um jogo assistemático entre fala e silêncio.

Talvez pudéssemos dizer que a escrita arqueológica e vertical de Cozarinsky é a busca pelo silêncio entendido como o protoplasma original. O silêncio é o que Barthes denominaria um “silêncio interior”. Se o sujeito é linguagem, Cozarinsky busca a extenuação da linguagem através da linguagem e, por conseguinte sua extenuação e morte enquanto sujeito. Em Cozarinsky, a palavra/imagem é o trampolim do silêncio. Silêncio que se contrapõe a *isegoría*<sup>8</sup>, conceito que, para os gregos, definia o direito legal da fala para todos. Não se trata de um direito e tampouco do simples calar-se, trata-se, melhor dizendo, de uma tagarelice infinda que gera uma espécie de extenuação do sentido.

Dessa forma, em lugar de interpretar o mundo busca-se sua transformação. Não no sentido de dotá-lo de sentido, mas com o intuito de mudar o sentido do sentido. É justamente entendendo tanto essa fragilidade, na qual estamos imersos, quanto o mundo como sendo ele próprio sentido. Entendendo que o sentido antecede e excede toda verdade ou significação.

---

<sup>7</sup> Em sua teoria do neutro Barthes desenvolve a figura do silêncio que dispõe de uma nuance interessante: existe uma diferença entre “*tacere*: silêncio verbal e *silere*: tranqüilidade, ausência de movimento e ruído” (BARTHES, 2003, p. 49).

<sup>8</sup> In BARTHES, 2003, p. 51.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. "O cinema de Guy Debord". Tradução de Antônio Carlos Santos, texto fotocopiado (a partir de *Image et memoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004).

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução do francês ao português: Cleonice Paes; Tradução do alemão: Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Libro de los pasajes*. Tradução de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: AKAL, 2005.

COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

\_\_\_\_\_. *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé, 2007a

\_\_\_\_\_. *Lejos de dónde*. Buenos Aires: Tusquets, 2009.

\_\_\_\_\_. *Vudú urbano*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. Brasiliense: São Paulo, 1985.

\_\_\_\_\_. *Imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. Brasiliense: São Paulo, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Tadução ao espanhol de Juan Calatrava. Madrid: Abadam, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidade enfrentada*. Tradução ao espanhol: Juan Manuel Garrido. Buenos Aires: La cebra, 2002.

\_\_\_\_\_. "La existencia exiliada". *Archipiélago*. Madrid: Arco, n. 26-7, inverno 1996.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Trad. Jefferson Luiz Camargo.