

Um jogo de espelhos para Rancière

Janaína Cordeiro Freire WALTER¹

Resumo

Este artigo discute sinteticamente algumas das principais ideias do filósofo francês Jacques Rancière, sobretudo no que se refere ao cinema. A problemática da narrativa e do dispositivo ocupa a primeira sessão do texto, e, na segunda, tem lugar uma reflexão sobre a imagem cinematográfica e sua configuração no regime estético da arte proposto pelo autor. A partir de uma revisão da literatura, pretende-se contribuir para uma compreensão mais efetiva do pensamento de Rancière, bem como assinalar convergências e divergências, em relação a outros autores também importantes no campo da teoria fílmica.

Palavras-Chave: Dispositivo. Narrativa. Imagem.

Abstract

This paper discusses briefly some of the main ideas of the French philosopher Jacques Rancière, especially the ones related to cinema. The issue of apparatus and narrative occupies the first section of the text, and, in the second, takes place a reflection on the cinematic image and its configuration in the aesthetic regime of art proposed by Rancière. Through a literature review, we intend to contribute to a more effective understanding of Rancière's thought, as well to point out similarities and differences in relation to other important authors in the field of film theory.

Keywords: Apparatus. Narrative. Image.

Introdução

A reflexão sobre o cinema vem ocupando sistematicamente o pensamento de Jacques Rancière, ao longo de sua carreira. Trazê-la à tona é o principal propósito deste

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGCOM/UFPE.
E-mail: janaina.freire@gmail.com

artigo e, para tanto, foi feito um recorte conceitual que contemplou, sobretudo, suas proposições acerca do dispositivo, da narrativa e da imagem cinematográfica, embora considerações mais gerais sobre estética, arte e representação também tenham sido alvo de nossas leituras.

Foi, naturalmente, necessário provocar algumas interlocuções com outros autores relevantes da área, tanto para perceber zonas de divergência, quanto de convergência, em relação à Rancière. Participaram deste *jogo de espelhos* nomes como Ismail Xavier, Christian Metz, Jacques Aumont, David Bordwell, André Bazin e Gilles Deleuze, deixando entrever o quão rico e fascinante pode ser o próprio processo de construção do conhecimento teórico, até mais do que as sínteses as quais se deseja chegar.

Dispositivo e narrativa

A questão do dispositivo e da narrativa tem ocupando, no campo da Estética, e, também, dos estudos de cinema, um lugar central. No caso desse último, expressiva parcela das teorias parecem orientadas, ou no sentido da ideologização do dispositivo, ou, por outro lado, da defesa de sua independência em relação a qualquer contexto social, histórico e/ou político. Trata-se, claramente, de posições antagônicas, no que concerne à *função* do dispositivo. Em contrapartida, ambos os enfoques dão sinais de concordância quanto *ao que seria o dispositivo cinematográfico*: um *aparato técnico* que permite a manipulação do léxico, que lhe é peculiar, com o objetivo de produzir sua peça final – o filme.

A controvérsia, em torno da menor ou maior independência do dispositivo cinematográfico, não impediu, por outro lado, que algumas colocações fossem feitas sobre, por exemplo, o posicionamento do espectador de um filme clássico. Neste, o potencial de simulação do dispositivo teria sido significativamente explorado, fazendo com que “o espectador se veja diante do espetáculo como um sujeito soberano a quem o mundo se oferece para a percepção e o conhecimento”, como afirma Xavier (2005, p. 175).

Essa autonomia do espectador, e de sua consciência, porém, foi amplamente confrontada, sobretudo, pelas teorias de orientação crítica que a percebiam como

essencialmente ilusória e ideológica. A superação da visão de um espectador passivo abriu outra janela para a compreensão do processo de espectadorialidade cinematográfica: a mediação. E é nessa direção que avança Xavier (2005), sugerindo, na sua cronologia das aventuras do dispositivo, um importante desdobramento para a teoria fílmica: o surgimento da abordagem do cinema enquanto fenômeno que envolve uma complexa e sensível *experiência* de recepção.

Na esteira deste pensamento, coloca-se a contribuição do teórico francês Christian Metz, para o qual o dispositivo seria não apenas importante, mas, determinante, das condições em que se daria a experiência de recepção. Em alusão à Metz, quanto ao espectador, Xavier pontua:

(...) o sujeito tem a ilusão de que ele é o centro de tudo e de que é através dele que as imagens adquirem sentido. Pondo o sujeito num determinado lugar, as condições de percepção da imagem/som no cinema estariam lhe fornecendo a ilusão de que é ele quem está determinando um lugar para as coisas. (XAVIER, 2005, p. 153)

Por conseguinte, um dado dispositivo poderia não provocar uma mesma reação em sujeitos imersos em distintas experiências de recepção, ainda que todos eles, e cada um, a seu modo, se percebessem soberanos na atribuição de sentido aquilo que vissem/ouvissem. Potencialmente ideológico e ilusório seria não o dispositivo *per se*, mas a própria experiência sensível de recepção.

Para além da experiência de contato com o dispositivo, outro fato ganha relevância na genealogia do cinema: sua aliança com a função narrativa. A despeito da forte e disseminada tendência em se efetuar uma espécie de colagem entre o cinema e o ato de narrar, não foram poucos os autores que defenderam o contrário. Para Aumont, por exemplo:

A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. (AUMONT, 1995, p. 89)

No campo específico da arte, a expectativa então vigente era a de que o cinema promovesse verdadeira revolução, afastando-se dos princípios da fábula², no sentido aristotélico, e tendo, em seu dispositivo, seu principal elemento definidor. Através do poeta impressionista francês Jean Epstein, este desejo ganhou voz, como afirma Rancière:

A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos. Essa verdade da vida encontrou, enfim, a arte capaz de expressá-la. (RANCIÈRE, 2013, p. 8)

Todavia, a expectativa de revolução teria dado lugar à frustração, considerando, principalmente, o cinema clássico narrativo.

A jovem arte do cinema não somente reatou com a velha arte das histórias. Tornou-se sua mais fiel guardiã. Usou sua potência visual e seus meios experimentais não somente para ilustrar velhas histórias de conflitos de interesses e de provações amorosas. Colocou-os a serviço da restauração de toda ordem representativa que a pintura e o teatro haviam solapado. (RANCIÈRE, 2013, p.9)

Compreender o malogro do cinema em constituir uma língua própria das imagens, ainda segundo o filósofo francês, poderia ser feito a partir de duas perspectivas. A primeira, nostálgica, nos levaria a atribuir, ao advento do som no cinema e à indústria hollywoodiana, a responsabilidade. Já a segunda, condescendente, nos faria despertar para o tom utópico que marcava não apenas a expectativa, a qual dera expressão Jean Epstein, mas todo o período de um modo geral³.

Ao mesmo tempo em que sugere formas de enfrentamento da questão da frustração, entre a nostalgia e a condescendência, Rancière (2013) as rejeita, revelando, possivelmente, através desse paradoxo, a complexidade do problema. Na realidade, o filósofo retorna a uma velha questão, quando, referindo-se à arte cinematográfica,

² Para uma descrição detalhada, ver o capítulo *Fabula, Syuzhet, and Style* do livro *Narration in the fiction film* (BORDWELL, 1985).

³ Lembramos que nos referimos ao final do século XIX e às primeiras décadas do seguinte, sobretudo na Europa, quando tiveram lugar as primeiras experiências de cinema.

indaga: “Como se estabelece nela a relação entre um dispositivo técnico de produção de imagens visíveis e uma maneira de contar histórias?” (RANCIÈRE, 2013, p. 10).

Negando que os meios (ou os dispositivos) seriam as bases da arte das imagens móveis, o filósofo argumenta que “os meios próprios da máquina analógica de ontem e da máquina digital de hoje mostraram-se igualmente próprios a filmar as provações amorosas, ou a dança de formas abstratas” (RANCIÈRE, 2013, p. 10).

Desse modo, a relação entre o dispositivo e a narrativa é construída sobre (ou em nome de) uma *ideia da arte*; isto é, o que a sociedade (e o artista e o cineasta) entende por arte serve como base para o modo como o dispositivo se relaciona com a narrativa – ou a viabiliza.

Quando foi *inventado*, processo que, aliás, demorou várias décadas, passando por dezenas de aparelhagens distintas, até chegar, ao princípio de impressão de uma imagem em uma superfície e sua projeção a determinada velocidade (ou, mais recentemente, ao registro digital), o cinema trazia características da fotografia e do teatro, principalmente. Na fotografia, buscava um léxico próprio, ou o que, posteriormente, viria a se tornar linguagem – enquadramentos, movimentações de câmera, etc. Do teatro, extraía marcações dramáticas, encenações, a noção de espetáculo, ainda que sem a presença física dos atores e sem o recurso sonoro. Segundo Rancière (2013, p. 10), porém, “essa maneira de fazer uma fábula com outra não é uma ideia de época. Ela é um dado constitutivo do cinema como experiência, como arte e como ideia da arte”.

Em decorrência, pode-se inferir que nem o mais experimental dos filmes, no sentido da apresentação de uma proposta estética inovadora, surge sem vestígios, sem trazer, em si, notas de outra coisa que lhe é, enfim, exterior e/ou anterior. Além disso, a partir da proposição de Rancière, compreende-se que o caráter experimental do cinema nasce com ele, haja vista sua necessidade de articular diferentes repertórios e códigos (como os citados anteriormente, da fotografia e do teatro), e, ao fazê-lo, criar o seu próprio.

No momento em que Rancière afirma o caráter experimental do filme – inclusive do filme narrativo - o cinema ganha outros contornos, com os quais, eventualmente, não estejamos propriamente habituados. Afinal, talvez seja muito mais ligeiro associar

algum experimentalismo às artes plásticas, por exemplo, ou a restritos espaços e momentos de produção cinematográfica de vanguarda, do que ao cinema, enquanto arte e ideia da arte.

O cinema, constituído de um intenso trabalho de desfiguração, de extração de uma fábula a partir de outra, estaria, para Rancière, imerso em outro regime da arte, o *regime estético*. Não por acaso, trata-se este de um conceito fundamental na obra do filósofo, principalmente porque registra a transformação de um olhar, a superação de uma lógica pautada no modelo representativo (e narrativo). O curioso e notável desta proposição é que o autor sugere que a principal fonte, do processo de criação imerso no regime estético da arte, seria a própria *narrativa*, supostamente deixada para trás.

É esse trabalho que desfaz as construções da ficção, ou da pintura representativa. (...) Esvazia ou exacerba a gestualidade dos corpos expressivos, diminui ou aumenta a velocidade dos encadeamentos narrativos, suspende ou sobrecarrega os significados. A arte da era estética pretende identificar seu poder incondicionado com seu contrário: a passividade do ser sem razão, a poeira das partículas elementares, o surgimento originário das coisas. (RANCIÈRE, 2013, p. 13)

Não apenas uma lógica teria sido superada, mas privilégios, hierarquias. O estatuto – da palavra, da imagem, do gesto artístico - transforma-se, e o que parecia sem importância, banal, ressurge. O artista recolhe vestígios, coleciona, e, restaurando dramaturgias, constrói outras. A relação entre o dispositivo e a narrativa, no regime estético da arte, é fortemente impactada, dizendo-nos, talvez, que, para além de todas as novas tecnologias de captação de imagem e som, seria vã qualquer tentativa de filmar o que jamais fora filmado; de criar uma imagem que jamais existira. Essa busca não parece interessar mais no contemporâneo, sendo outro, para Rancière, o desejo do cinema: o de uma imagem autônoma.

O cinema e a imagem autônoma

A busca pela compreensão da ontologia da imagem cinematográfica encontra, no escopo da teoria fílmica, duas grandes vozes: André Bazin e Gilles Deleuze. O primeiro, morto precocemente aos 40 anos, em novembro de 1958, foi um notável

crítico francês, que ajudou a fundar, em 1951, a revista *Cahiers du Cinéma*. Bazin ocupou-se largamente da reflexão sobre o específico fílmico, tendo identificado no som o componente que faltava à linguagem cinematográfica para formular uma representação integral da realidade.

O crítico entendia a revolução provocada pelo advento da banda sonora, do ponto de vista técnico, mas, interessava-lhe, sobretudo, o impacto no campo da estética propriamente dita. E, para ele, a passagem de um momento mudo do cinema para um sonoro não teve lugar sem alterar significativamente as concepções vigentes, em um e em outro período, da expressão cinematográfica, ainda que também concordasse que “certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado” (BAZIN, 1991, p. 66) e que havia parentescos entre realizadores da década (muda) de vinte e da (sonora) de trinta.

Segundo Rancière (2013, p. 113), “Às intuições justas e às aproximações teóricas do filósofo ocasional André Bazin, Deleuze teria dado um fundamento sólido: a teorização entre dois tipos de imagens, a imagem-movimento e a imagem-tempo”. Cada uma dessas imagens-tipo corresponderia a um momento da história do cinema, tendo sido a última associada ao cinema moderno e a primeira ao clássico. Antes, contudo, de abordar as distinções entre os dois tipos de imagem, faz-se necessário pontuar algumas passagens na cronologia da linguagem cinematográfica.

No princípio do cinema, a câmera, em geral, não se movia, posicionada sempre fixa a certa distância da cena. Segundo Augusto (2004, p. 26), “seu eixo ótico era frontal, perpendicular ao cenário, correspondendo ao ponto de vista de um espectador sentado mais ou menos no meio da plateia”. Como os filmes eram compostos de um só plano, não existia montagem e, seguramente, os irmãos Lumière, com suas vistas filmadas, responderam por boa parte do material referente a esse pré-cinema. A outra parte ficou a cargo de outro francês, o qual, por seu turno, teria dado um importante salto no sentido da constituição de uma linguagem cinematográfica narrativa: Georges Mèliès⁴. Com ele, os filmes passaram a contar curtas (e, em geral, cômicas) histórias, quase sempre forjando uma encenação teatral fantástica.

⁴ Ilusionista e mágico francês, Mèliès utilizou recursos como a fusão e a câmera lenta. Foi o próprio produtor, cenógrafo e ator da maioria de seus trabalhos e tinha gosto pela ironia e caricatura. De 1896 a 1914 produziu cerca de 4.000 filmes de curta metragem, mas afundou-se financeiramente e, com o início

Assim como não havia ainda uma montagem, propriamente dita, não existia o corte, operação que viria a permitir a descrição de uma ação em termos de causa e de efeito, de anterioridade e de posterioridade. Como assinala Rosenfeld (2002, p. 101), Griffith, a quem é, frequentemente, dado o mérito de ter sido o primeiro cineasta, no sentido mesmo da inauguração de uma linguagem do cinema, mais madura e com repertório específico, fez uso do plano aproximado – ou, do *close up* – e compreendeu que o corte seria responsável pela constituição de um tempo cinematográfico, diverso do empírico e do teatral. Por conseguinte, a tomada não precisaria ter a duração do tempo real da ação e a continuidade fílmica passaria a resultar do jogo estabelecido entre as tomadas e cortes.

Faz-se necessário, também, aludir a mais um elemento da (então) nascente linguagem do cinema: o *plano*. Enquanto o quadro tem como referência o espaço, o plano remete ao tempo. Trata-se de uma unidade simultaneamente plástica (porque organizada a partir de certos princípios de composição da imagem, como, cor, contraste, textura, etc.) e narrativa (porque é na articulação, com outros planos, que adquire sentido narrativo).

Sendo a descontinuidade um traço elementar da linguagem cinematográfica, decorrente da substituição de um plano por outro, a reconstituição espaço-temporal, promovida pela montagem, reestabeleceria certa ordem do discurso, sobretudo no que se refere ao cinema clássico.

Para Deleuze (2013), porém, a natureza do cinema seria outra: a de reencontrar o fluxo contínuo das imagens-movimento. O teórico propôs, ainda, uma subtipologia das imagens-movimento, segundo a qual, a predominância de um ou de outro processo – perceptivo, narrativo ou expressivo – geraria um subtipo próprio de imagem, a saber: a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem afecção, respectivamente.

Cada um desses subtipos associava-se a uma forma específica de abordagem; isto é, a imagem-percepção seria mais coerente com um plano de conjunto, a imagem-ação com um plano médio e a imagem-afecção com um primeiro plano. Conforme registra Augusto (2004, p. 48), “esses três tipos encontram-se, com distribuições variáveis, nas

da guerra, desapareceu. Em 1928 foi descoberto na estação de metrô Montparnasse, em Paris, vendendo chocolates e bombons.

diversas tendências do cinema clássico”. Comentando o pensamento de Deleuze, Rancière afirma:

A imagem-movimento seria a imagem organizada segundo a lógica do esquema sensório-motor, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens (...). A imagem-tempo seria caracterizada por uma ruptura dessa lógica, pela aparição de situações óticas e sonoras puras que não se transformam mais em ações. (RANCIÈRE, 2013, P. 113)

Orson Welles teria sido o grande representante desse momento de ruptura e o seu filme *Cidadão Kane* (1941) é considerado precursor do cinema moderno. Para além do tratamento dado à profundidade de campo, que, de certo modo, permitia o resgate da continuidade sensível da realidade, Welles operou verdadeira revolução no cinema, trabalhando de uma maneira que em nada se assemelhava ao cinema hollywoodiano da década de 30, por exemplo. Como bem descreve Bazin:

É possível, por exemplo, pensar que Welles, como homem de teatro, construiu sua direção a partir do ator. Podemos especular que a intuição do plano-sequência, dessa nova unidade da semântica e da sintaxe da tela, nasceu da visão de um diretor habituado a ligar o ator ao cenário (...). Para Welles, a cena a ser representada forma um todo no espaço e no tempo. O desempenho de um ator perde seu sentido, esvazia-se de seu sangue dramático como um membro amputado, caso não persista sua ligação viva e sensível com os protagonistas e o cenário. (BAZIN, 2005, p. 84)

A consequência mais direta, dessa abordagem de Welles, era a criação de imagens que davam conta da totalidade da cena, explorando a profundidade de campo e criando uma concepção visual da cena completamente distinta. Ademais, a narrativa ganhava nuances igualmente pouco usuais para o cinema da época, como a utilização da multiplicidade de pontos de vista e a decomposição do tempo para além de qualquer linearidade.

E é exatamente nesse ponto, o *tempo*, que Deleuze e Welles se encontram. Segundo Augusto (2004, p. 101), “Na imagem-ação os objetos e meios têm realidade própria, porém funcional e determinada pelas exigências da situação. Na nova imagem, os objetos e meios conquistam uma realidade autônoma que os faz valerem por si mesmos”.

Ora, recuperando o propósito desta sessão do artigo, a compreensão da imagem autônoma no cinema deve partir de algumas contestações feitas por Rancière à tipologia imagem-movimento e imagem-tempo de Deleuze, sobretudo por tratar-se este de um dos pensadores que mais empenhou esforços no sentido de refletir sobre o específico fílmico. Sendo assim, enquanto Deleuze entendia a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, como uma profunda revolução, no campo da arte e da linguagem cinematográfica, Rancière a compreendia como uma mera manifestação da *essência do cinema*.

A novidade própria ao “moderno” consiste, então, no fato de que o próprio da arte, sua essência, já ativa em suas manifestações anteriores, conquista sua figura autônoma, quebrando os quadros da mimese que a prendiam. O novo, assim pensado, é sempre já prefigurado no antigo. (RANCIÈRE, 2013, p. 114)

Ao mesmo tempo em que se afastava de Deleuze, Rancière aproximava-se de Bazin, para o qual a revolução, promovida por Welles, poderia ser interpretada como um/o elemento que completaria a vocação realista autônoma do cinema, em contraposição ao cinema de montagem de Griffith, Eisenstein ou do Expressionismo alemão.

Ainda no que se referia ao pensamento deleuziano, Rancière teria observado que muitas das propriedades da imagem-tempo estariam já presentes na imagem-movimento, particularmente na imagem-afecção. Nesta, o espaço narrativo, desocupado de vontades e de ações, e, por outro lado, já povoado de potencialidades de sentido (do gesto, do olhar), seria uma realidade. Assim, no lugar da oposição, Rancière sugere que “A passagem de um livro para outro não definiria a passagem de um tipo e de uma era da imagem cinematográfica para outro, mas a passagem para outro ponto de vista sobre as mesmas imagens” (RANCIÈRE, 2013, p. 118).

Para Deleuze, todavia, tal operação não seria possível, uma vez que a imagem-movimento, bem como seu subtipo imagem-afecção, seria orientada por uma lógica da associação e da atração entre as imagens, funcionando, ainda, conforme o modelo da ação e reação (sensório-motor). Avançando na crítica, Rancière aponta fragilidade em outros aspectos da teoria de Deleuze (como na proposição da inibição motora como

símbolo visual diegético para a falência do sistema sensório-motor). Aliás, para Rancière, a própria ruptura entre imagem-movimento e imagem-tempo seria fictícia e existiria tão somente no plano teórico e/ou conceitual.

Remontando ao conceito de regime estético da arte de Rancière, caminhamos na direção de uma aproximação à imagem autônoma no cinema. Conforme já mencionado, o regime estético da arte opõe-se ao regime representativo clássico, no qual “o trabalho da arte é pensado segundo o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação” (RANCIÈRE, 2013, p. 122). Já no regime estético, tal subordinação da matéria à forma é recusada e “a potência da obra (...) identifica-se com uma identidade de contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do não intencional” (RANCIÈRE, 2013, p. 122). Nesse contexto, a autonomia da imagem ocorre na medida em que ela não remete a nada, além dela mesma.

Ora, para Rancière, o cinema articula, na sua gênese, e, necessariamente, o olho passivo e automático da câmera e o olho consciente do cineasta. E o paradoxo do cinema reside exatamente no fato de que “Ao contrário do romancista, ou do pintor, que é, ele mesmo, o agente de seu devir passivo, a câmera não pode não ser passiva” (RANCIÈRE, 2013, p. 123). Essa impossibilidade poderia significar que a autonomia da imagem no cinema seja, enfim, pouco viável; afinal, sua criação partiria sempre de uma mente soberana, debruçada sobre dada aparelhagem, focada na transformação de determinado material.

Para além da necessária relação estabelecida com um dispositivo, a autonomia da imagem estaria ameaçada, também, pela extração dos afetos puros dos estados das coisas e por sua conversão em afetos funcionais. Contemporaneamente, porém, algumas experiências cinematográficas indicam que é possível produzir imagens se não totalmente autônomas ao menos situadas em outro campo gerador de significações. Nele, talvez a semelhança e a identificação não tenham lugar. Ainda assim, pensamentos e sentimentos poderão tornar-se, de alguma forma, visíveis, instituindo outras partilhas, constituindo-se de outras sensibilidades.

Considerações finais

Dispositivo, narrativa e autonomia da imagem cinematográfica não são, em Rancière, questões fáceis de enfrentar. Seguramente porque suas ideias sobre tais temas apresentam-se, muito frequentemente, envolvidas em um emaranhado de outras, não menos importantes e não menos desafiadoras.

Não nos detivemos em desemaranhá-las, porque logo entendemos que era desse modo que o autor se inseria no campo dos estudos de cinema: sem esquivas, sem eleger zonas (teóricas) de conforto, expondo-se num jogo de espelhos onde as chances de identificação e correspondências eram mínimas.

Nesse sentido, Rancière, ao partir em defesa de um cinema que não seja (mais) refém da narrativa, está na realidade dizendo *não* que a forma narrativa esgotou-se, mas que talvez não seja apenas essa a razão de ser do cinema. Nele, pode haver, também, *imagens puras*, imagens que não remetam a nada além delas mesmas, imagens autônomas.

Da mesma maneira, ao defender a constituição de um regime estético das artes, Rancière vai além da negação do modelo representativo e discute estatutos - da imagem, do artista, da arte, da palavra -, propõe revoluções - da estética, do pensamento -, desestabiliza fronteiras - entre a consciência e a inconsciência, o visível e o invisível. Afinal, trata-se disso sua teoria: de um desejo profundo de reaver, para a arte, potências originárias, competências perdidas, epistemologias negadas.

Referências

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2011.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC SP, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed 34, 2009.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed 34, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.