

**Cruzando imagens do suicídio:
a morte de si em *Bom Trabalho*, de Claire Denis**

**Crossing images of suicide:
self-death in *Good Work*, by Claire Denis**

Iury Peres MALUCELLI¹

Resumo

Partindo do pressuposto de que o suicídio é um fenômeno humano multiforme, este artigo pretende tecer reflexões acerca da encenação da morte voluntária no cinema tendo como ponto de fuga a cena de suicídio de Galoup, no filme *Bom Trabalho* (1999, Claire Denis). Buscamos mostrar como a imagem do suicídio no filme ecoa uma herança imagética anterior ao cinema, dando-lhe densidade significativa. O etnólogo e estudioso das imagens Etienne Samain (2012), com sua proposta de “cruzamento de imagens”, nos ajudará a elaborar um método de análise permitindo o diálogo entre as imagens do suicídio em *Bom Trabalho* e duas outras obras. Esboçamos, finalmente, a noção de “opacidade do corpo”, concluindo que, em *Bom Trabalho*, o corpo encenado não se deixa envolver em julgamentos ou definições categóricas em seus momentos finais.

Palavras-chave: Suicídio. História das imagens. Encenação cinematográfica.

Abstract

Starting from the presupposition that suicide is a multiform human phenomenon, this article intends to weave reflections regarding the encenation of voluntary death in cinema, having as a vanishing point the scene of the suicide of Galoup in the film *Good Work* (1999, Claire Denis). We seek to demonstrate how the image of suicide in film echoes an imagetic heritage prior to cinema, giving it significant density. The ethnologist and image scholar Etienne Samain (2012), with his proposition of “crossing images” will help us to elaborate a method of analysis, allowing the dialogue between the images of suicide in *Good Work* and two other works. We draft the outline, finally, of the notion of “body opacity”, concluding that, in *Good Work*, the staged body does not let itself get involved in judgement or categorical definitions in its final moments.

Keywords: Suicide. History of image. Cinematographic staging.

¹ Graduado em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR.
E-mail: iurypere@gmail.com

Introdução

Etienne Samain afirma que “a imagem é capaz de ideações – capaz de suscitar ideias –, da mesma forma como sabemos reconhecer esse potencial à frase escrita ou à frase musical” (2012, p. 35). Não seria possível pensar a imagem, portanto, separada do “nosso cérebro, do contexto, da própria imagem, daquele que a fez, daquele que a contempla, num tempo e num espaço históricos e a-históricos” (*ibid.*, p. 34). Nesse sentido a imagem está inserida em um ‘sistema’, jamais existe sozinha. As imagens fazem parte de uma história, cultural ou simplesmente humana, “são poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (*ibid.*, p. 22).

A imagem “participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, [...] ao (re)formular-se ainda em outras singulares direções e formas” (*ibid.*, p. 33). Portanto, além de jamais existir sozinha, as imagens também não vêm do nada, pois *participam* do mundo em um *continuum* de gestos e formas. Se, ao pensarmos as imagens do suicídio, estamos concebendo-as enquanto imagens *no* mundo, não devemos ignorá-las enquanto imagens *do* mundo, influenciadas por seus discursos passados e presentes.

Baseado nesse conceito de imagem, Samain introduz o cruzamento de imagens, dispositivo analítico com a prerrogativa de que “a imagem teria uma ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (*ibid.*, p. 23). Para Samain, “basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível, para logo descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens” (*ibid.*, p. 34). Portanto, se olharmos com cuidado para uma imagem da morte voluntária, logo pensaremos em outras relações, formando uma constelação.

O cruzamento, disposição de imagens próximas umas às outras, nos revela o ponto de encontro dessa infinidade de ‘outros’ que coabitam o mundo imagético. Ao olharmos para tais conjuntos, nos deparamos com gestos que surgem, desaparecem e ressurgem. Gestos em imagens que a princípio não têm relação alguma, mas se unem pelo olhar e pela composição que insiste em se presentificar. É com essa mentalidade que nos debruçamos sobre a imagem do suicídio em *Bom Trabalho* (1999, Claire Denis), buscando uma reflexão que nos aprofunde da cena através de um método de análise que

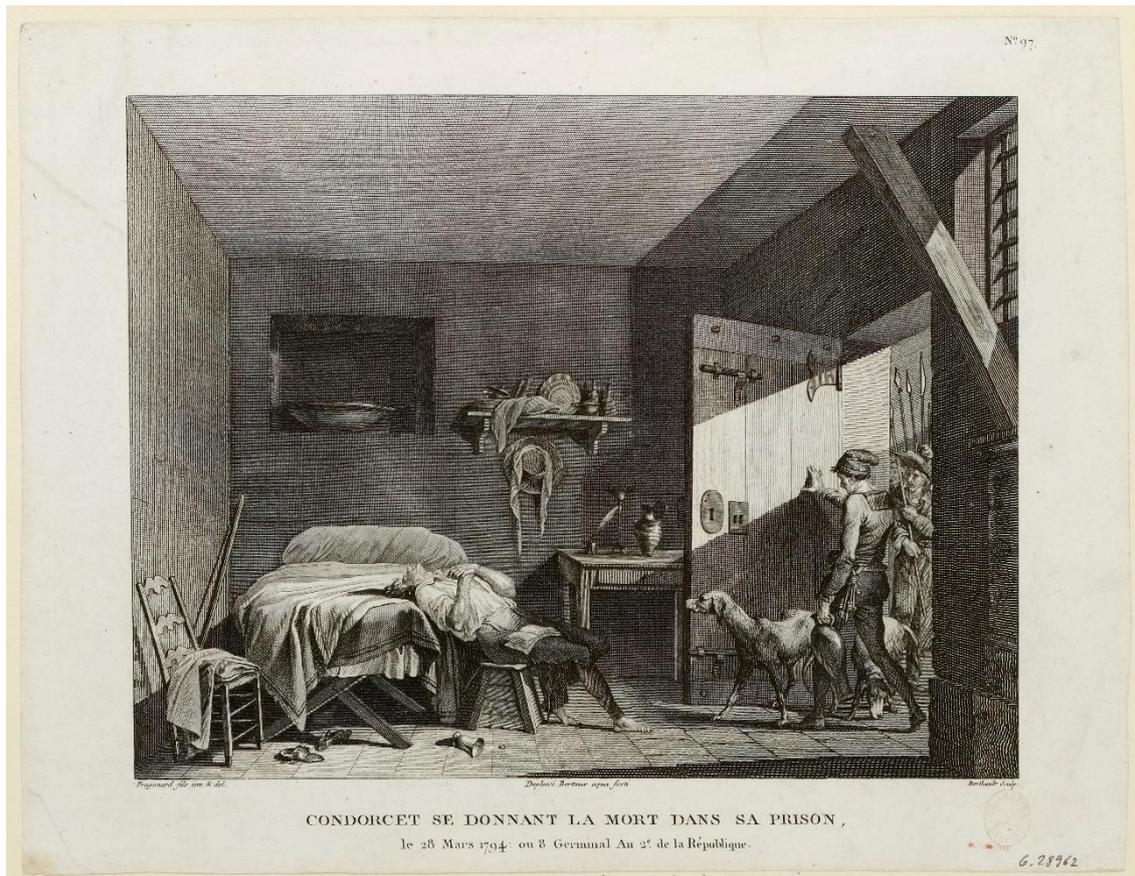
leva em conta a multiplicidade de imagens existentes. Como se dá a ver o suicídio de Galoup no filme de Claire Denis, e de que forma essa imagem reverbera outras imagens de suicídio, na história das imagens?

A morte de si em *Bom Trabalho*

Nossa intenção analítica é refletir acerca da imagem do suicídio em *Bom Trabalho*, identificando no gesto da morte voluntária um traço de encenação que recorre em outras imagens e que chamaremos de *opacidade do corpo*. *Bom Trabalho*, no centro do processo, lança-se em direção a outras imagens que figuram um esquema de encenação similar, constituindo o corpo de um homem que escolheu morrer, em vias de fazê-lo ou já sem vida, em um quarto.

Antes de adentrar o filme, tomemos como exemplo uma gravura datada de 1794, parte de uma coleção de placas retratando acontecimentos da Revolução Francesa. A imagem (figura 1) retrata o corpo sem vida do marquês de Condorcet, estirado entre o banco e a cama. À direita, alguns guardas entram pela porta, descobrindo o corpo. Dois olhares convergem para ele, o dos guardas e o nosso, enquanto observadores, afastados no fitar da totalidade do cômodo. Uma faixa de luz diurna que entra pela porta converge para o corpo. Nos instantes que precederam a sua descoberta ele estava no escuro, ainda não revelado. Agora, está ali para ser visto.

Figura 1: Alexandre-Évariste Fragonard, Suicídio do Marques de *Condorcet* (1743-1794) em sua prisão em *Bourg-Egalité*. Gravura (1794)



Fonte: Acervo online dos museus de Paris

O olhar dos guardas é fundamental nesta imagem, pois dali vaza um desconcerto no ato de representação. Parece que não se pode retratar simplesmente o corpo, mas tem de haver um olhar, um terceiro que vê e se espanta com o acontecido. O olhar dos guardas traz o mundo para a imagem, pois ali está a repercussão do ato de causar a própria morte. Uma permanência do olhar, um escrutínio do corpo, buscando lançar-lhe às grelhas do julgamento.

Rebelando-se contra o ato frontal de *dar a ver* da imagem está a posição do corpo. Há um gesto de angústia e dor nos braços recolhidos do marquês. Está sentado ou deitado, atravessado entre o banco e a cama, em posição pouco natural. O corpo é obtuso: mesmo em uma imagem que se propõe a tornar *visível*, esconde-se em plena vista, de lado, com parte do rosto oculta. A imagem escancara a morte de si, mostrando-a com ênfase no corpo destituído de vida, mas contraditoriamente também guarda um segredo, resguarda-se, talvez em dúvida. O que sabem os guardas, sobre o corpo que olham?

Retornaremos a esta imagem nas próximas páginas. Para adentrarmos nosso estudo de caso, o longa-metragem *Bom Trabalho*, começaremos com uma síntese narrativa: Galoup é o chefe-adjunto da Legião Estrangeira Francesa em Djibuti, e encontra-se pressionado entre a admiração que tem por seu comandante, Bruno Forestier, e a inveja pelo recém-chegado legionário, Sentain, que logo cai nas graças de Forestier. A cólera da inveja e do fascínio reprimido pelo comandante levam Galoup a cometer uma injustiça contra Sentain. Descoberto, Galoup é exonerado e retorna à Marselha, onde passa seus dias finais escrevendo um diário. É ali que decide, meio ao remorso e à saudade dos dias gloriosos na Legião, pôr fim à própria vida

Descrever, em dois parágrafos, o arco narrativo da obra, é tê-la desprovida de cor e força imagética, ainda mais no que tange a um filme narrativamente esquivo como *Bom Trabalho*. As pulsões e as explosões que se veem no corpo não se traduzem bem na descrição. O filme se mostra com mais intensidade em sua inclinação performática, seu interesse nos movimentos humanos. O olhar de Denis se concentra na superfície do corpo enquanto forma de vida indomável, enredada no ritmo cotidiano da Legião. Corpos em exercícios militares, em momentos de lazer, em concentração. Qual o propósito de estarem ali? Gestos se acumulam, rebarbas de uma busca à perfeição militar. É daí que surge a construção dos ritmos coreográficos incorporados pelos soldados no filme.

Próximo à metade do filme, um acidente de helicóptero faz com que dois soldados caiam ao mar e Sentain, heroicamente, consegue salvar a vida de um deles. No serviço funerário do soldado que morreu, Forestier aprova a coragem de Sentain. Nessa cena Galoup é impassível, em formação junto ao pelotão. Olha para frente, músculos congelados. Já na narração, comenta a cólera em seu interior, dizendo que “Naquele dia, algo avassalador tomou conta do meu coração / Pensei no fim / No meu fim / No fim de Forestier”. Pronunciam-se indícios de uma *opacidade do corpo*, de um *dar a ver* que o revela no que tem de mais concreto, mas resguarda os tropeços, passados e angústias. Com o corpo impassível, Galoup explode por dentro.

Também é aqui que vemos um primeiro indício da ideação suicida no filme: Galoup pensa no “fim”. Em alguma medida, surge a contemplação da autodestruição, de uma raiva contida que desemboca em mágoa e rancor, por não poder esvair-se pelas vias corporais.

O suicídio de Galoup acontece na penúltima cena do filme. Ele opta por morrer sozinho. Não há um discurso de saída ou um momento de epifania que o leva à decisão.

Não deixa nota, além de seu testamento escrito em diário. Não há tentativa, por parte de Claire Denis, de racionalizar o ato, dar-lhe motivo, inserindo-o em uma balança moral.

Depois de fazer sua cama, Galoup deita-se nela e, em uma sequência de quatro planos, sua morte é anunciada. A cena não mostra seu cadáver – a morte em si não é encenada. A representação do suicídio pode se pronunciar em três momentos distintos: no que antecede ao ato, quando o sujeito está prestes a causar a própria morte; no momento do ato em si, em que o sujeito está em vias de morrer; no momento posterior ao ato, em que se vê representado o corpo já sem vida. Em *Bom Trabalho* estamos no primeiro caso, pois Claire Denis opta por dar a ver o suicídio sem que se avance sobre a violência explícita da morte. Não se vê sangue e não se ouve o estouro da arma, há somente a intenção, o momento de *ideação*.

Dito isso, vamos descrever os quatro planos da cena, na ordem: 1) plano que enquadra Galoup de fora da janela do quarto, enquanto ele pega a arma do criado mudo e deita na cama (17s); 2) plano com a câmera posicionada no pé da cama, enquadrando Galoup de baixo para cima, com a arma na mão direita. Ele olha para o teto, seu rosto está desfocado (4s); 3) plano detalhe da arma na mão de Galoup. Ele a levanta e a repousa sobre seu abdômen. A câmera acompanha o movimento da arma (13s); 4) plano detalhe do peito esquerdo de Galoup, no qual está tatuada a frase “serve a boa causa e morre”. A câmera se desloca, enquadrando seu bíceps, no qual vemos a pulsação de sua artéria (16s) (figura 2).

Figura 2: Seis fotogramas dos quatro planos da cena do suicídio de Galoup em *Bom Trabalho* (1999, Claire Denis). Cópia digital



Fonte: composição própria a partir de cópia digital do filme

Quatro planos do seu corpo, totalizando aproximadamente cinquenta segundos, enquanto Galoup contempla seu fim. Não chegamos a ver seu rosto com clareza. Está fora de campo, desfocado ou fora de quadro. Para *Bom Trabalho*, um filme também de investigações de olhares e rostos, essa ausência é notória. A perscrutação cessa, dá espaço a um movimento que se desenha pelo corpo, um mapa sem destino, sem fronteiras, sem bordas. Tudo vira corpo, pois Galoup transborda.

O primeiro plano determina uma distância: estamos olhando pela janela do quarto e seu rosto está oculto. O plano seguinte inverte a ordem, é quase um contraplano do anterior. A observação escondida inverte-se em busca de aproximação. Como aproximar-se de uma cena como essa? Ou, conforme questiona Jacques Rivette, como

não se sentir uma impostora ao filmar algo tão misterioso como a morte (RIVETTE, 2013, p. 97)? É como se Denis pedisse licença para filmar Galoup na gradual entrada ao quarto. É um gesto de respeito, ou mesmo de *silêncio*, que permite a aproximação tátil dos planos seguintes.

A proximidade dos planos detalhes surge, talvez, como sussurro das intenções suicidas. São três gestos em dois planos: a arma no abdômen, a tatuagem no peito, a artéria que pulsa. Há o desejo de morte e há vida que corre em suas veias, contradição sem síntese. Denis não propõe um conhecimento da alma. No momento do fim, limita-se a filmar Galoup contemplando sua decisão, evitando dar-lhe significados ou sentidos que perfuram o corpo. O único sentido, explosão de um interior incomunicável, está na energia viva que exala de Galoup, na artéria que pulsa e nos sugere o mistério da interioridade daquele homem.

No que diz respeito à *opacidade do corpo*, observemos o segundo plano da cena (figura 3). Bem mais curto que os outros, não tem ação, enquadra o corpo deitado na cama, imóvel. Galoup é enquadrado de baixo para cima, deitado em diagonal, olhando para o teto. Sua mão direita está pousada sobre a arma na cama. Denis nos força a não olhar para o rosto, desfocado, oculto. São as rugas da calça que lhe interessa, é o corpo que afunda a cama de tons militares com seu peso. Há, como na gravura do marquês de Condorcet, uma obtusidade neste plano, algo de solto e flexível, que escapa. Enquanto os outros planos exibem gestos que compõem uma sequência de movimento, este plano protuberana em sua inércia e, paradoxalmente, esvai-se em quatro segundos.

Figura 3: Fotograma do plano 2 da cena do suicídio de Galoup em *Bom Trabalho* (1999, Claire Denis). Cópia digital



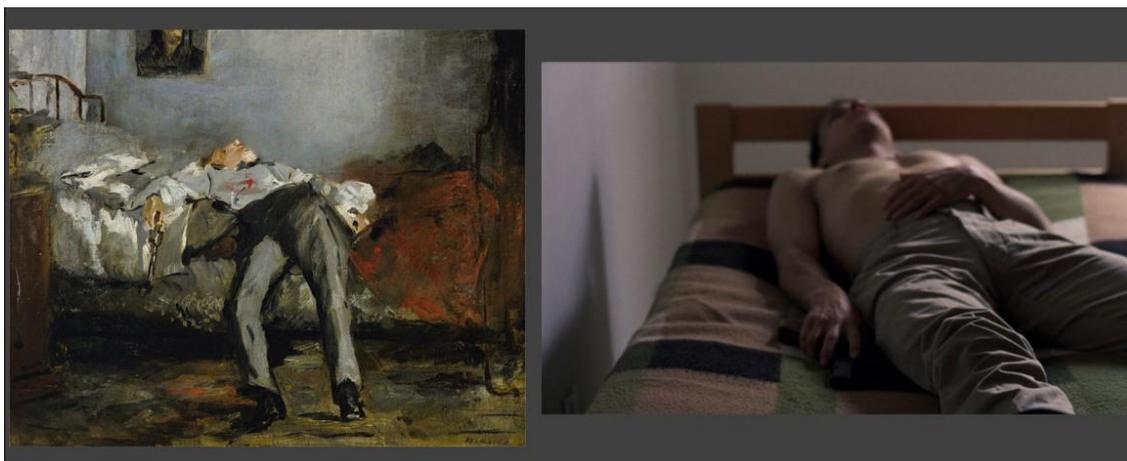
Fonte: fotograma retirado de cópia digital do filme

O plano, que pode ter uma função rítmica ou transitiva na cena, chama atenção pela expressividade do corpo, pela forma como Galoup está deitado. É uma imagem que perturba, mostrando um corpo vulnerável, fazendo desabar tudo que se pode dizer sobre ele.

A imagem é quase uma *aparição*, e é com isso em mente que talvez possamos esboçar um cruzamento, pois, como já dissemos, uma imagem não surge do nada – carrega em si memórias –, e uma aparição, que arrebatada a sensibilidade com tamanha potência, pode ser, também, uma *reaparição*. De um traço, forma, ou gesto, que se projeta como fantasma. Sigamos, então, o rastro da memória. Nesta pesquisa, a imagem para a qual pareceu inevitável retornar foi a tela de Édouard Manet, *O Suicídio* (1877). Ao aproximarmos as duas imagens, torna-se evidente a relação entre elas:

Figura 4: Cruzamento 01: *O Suicídio* e *O Suicídio de Galoup* em *Bom Trabalho*.

Édouard Manet e Claire Denis. Pintura a óleo e filme (1877 e 1999)



Fonte: Composição própria a partir de cópias digitais das obras

Uma pintura e um fotograma de filme, obras separadas por mais de um século. Ainda assim, as semelhanças saltam aos olhos. Nas imagens vê-se o corpo de dois homens, um que pôs fim à própria vida, outro que está prestes a fazê-lo. Os dois corpos estão deitados na cama de um quarto, enquadrados de baixo para cima, sem que possamos ver a totalidade de seus rostos. Há a parede branca ao fundo, os tons terrosos na parte inferior, e os gestos corporais. Na tela de Manet, o homem atirou em si mesmo, sangue escorre do seu abdômen e uma arma está pendurada na mão direita. No plano de Denis, Galoup segura a arma próxima de si. A figuração dos corpos nos lança a um estado de observação *silenciosa*, de ver e calar-se, pois as próprias imagens nos induzem ao silêncio pela ausência de explicações.

A pintura de Manet oferece pouco de um contexto. Quem é aquele homem? Que lugar é aquele? Por que se suicidou? As perguntas sem respostas pairam no ar, fora da imagem. A ausência de informações só é exacerbada pelas características da tela. Onde antes poderia haver a exaltação heroica ou o menosprezo pelo ato suicida, resta o vácuo espacial do quarto, onde jaz um corpo sem vida. O processo artístico de Manet

coincide com seu tratamento da iconografia: nos dois campos, ele aponta para uma renúncia total dos aspectos narrativos; uma omissão da narração que, na execução pictórica, torna-se evidente na construção espacial e cênica imprecisas, no desdém pelas regras de composição

tradicionais e por uma atitude de indiferença em relação aos assuntos representados² (ILG, 2002, p. 187).

Será possível que a imagem do suicídio em Manet informe a imagem do suicídio de Galoup, mesmo sem relações diretas entre as obras? A construção racional do quadro dilui-se nas imagens. Em Denis o desabamento, a imagem que corre por baixo do tecido narrativo e surge como impulso silencioso; em Manet o traço desestabilizado, o sangue feito mancha, o esfumaçamento mimético. As duas cenas correm nos limites da linguagem, vindas de uma profundidade propensa a deformar, fragilizando nosso terreno interpretativo e forçando-nos a ver com outra postura.

O *silêncio* frente à imagem de que mencionamos vem dessa profundidade, desse tempo da imagem, que "é um pouco como o tempo dos rios e das nuvens: rola, corre, murmura, quando não se cala" (SAMAIN, 2012, p. 34). As obras de Manet e Denis dialogam com esse tempo ao se calarem, trazendo uma renúncia, um abdicar do discurso totalizante. Se há algo nelas de comunicável, está no realce da natureza contraditória do suicídio, da ausência de respostas, da *opacidade dos corpos*. O corpo opaco não deixa seu âmago ser visualizado, não se deixa envolver em conclusões. A reação é o silêncio, a contemplação. As imagens coexistem, refletem-se e fazem sobressair esse silêncio, trechos do indefinível feito gesto que desabam o discurso através do desabamento do próprio corpo. O término da vida, o silenciamento final, recusa nossos símbolos e nosso julgamento.

Retornando à primeira imagem citada neste artigo, a gravura de Fragonard (figura 1), continuamos seguindo o rastro das imagens, pois enquanto continuarem surgindo, haverá diferentes possibilidades de pensa-las em conjunto. Multiplicam-se seus tempos e lugares, mas, unidas nos gestos de representação, formam constelações. Tendo em mente suas características, lancemos um demorado olhar sobre o conjunto:

² No Original: "Manet's artistic process coincides with his treatment of iconography: in both Fields, he is pointing for a total renunciation of narrative aspects; an omission of narration which in the painterly execution becomes evident in an imprecise spatial and scenic construction, disregard of traditional compositional rules and an attitude of indifference towards the subjects represented."

Figura 5: Cruzamento 02: conjunto de imagens do suicídio. Anos e autores diversos



Fonte: Composição própria a partir de cópias digitais das obras

As imagens acima fazem parte de um mesmo padrão: são retratos de suicídios de homens que acontecem em cômodos com camas. Um acontece na cela, os outros em quartos. Um deles trata de alguém conhecido, os outros retratam uma figura anônima e uma personagem ficcional. Na gravura vê-se um olhar terceiro, de guardas que encontram o corpo. Nas outras, o corpo permanece só. Nas três imagens os corpos estão enviesados, atravessados, de lado, obtusos.

Mesmo com todas as contiguidades, não podemos dizer que as imagens se refletem de forma plena. A gravura de Fragonard insere-se em um contexto de relato histórico, é a visualização da morte de uma figura pública. É uma entre muitas de uma coleção que dá a ver a Revolução Francesa. Ao contrário das outras duas, a gravura insere-se em um projeto de conhecimento, de visualização explícita de *fatos que aconteceram*. Com Fragonard está a reconstituição, o quadro geral do acontecimento. O corpo está ali, mas o olhar se presta a ver o ‘todo’. É um quarto, habitado por um corpo. Nas imagens de Manet e Denis o ‘todo’ se torna questão de textura, o corpo ganha proporção e

destaque. A câmera percorre o corpo e as pinceladas constituem mancha. É um corpo que habita o quarto.

Separadas por dois séculos, as imagens exibem o corpo em repouso. O ambiente do quarto é circunstancial, não revela necessariamente o isolamento, mas talvez seja um lugar facilmente associado com o suicídio. Quarto de descanso, de delírio, de prisão. Há, nesse sentido, intimidade nas imagens. A disposição das mobílias, o deitar na cama. Cadeiras, jarra d'água, uma cama desarrumada. Móveis ligeiramente desenquadrados, como se a escolha *do quê* pintar fosse corriqueira.

Não propomos um evolucionismo linear para as imagens. As formas surgem, expandem, reaparecem e se ramificam. Uma pode nos levar de volta a outra, muito antiga, mesmo sem registro de relação histórica entre elas. Uma característica fundamental do cruzamento de imagens é que se trata de um trabalho de conclusão indefinível, pois as imagens, ao que parece, participam de um processo de eterno retorno, sem fim nem começo quanto a sua relação com a humanidade.

Concluimos esta análise voltando a *Bom Trabalho* e com a noção de *opacidade do corpo* que esboçamos. Claire Denis se cala frente ao corpo que põe em cena, pois compromete-se com a dignidade da personagem, com a vida que faz vazar da tela em seu gesto fílmico. Em uma entrevista concedida por ela em 2000, próximo ao lançamento do filme, ela reflete sobre as imagens do suicídio de Galoup, afirmando que tentou

fazer com que o sentimento de calma que ele experimenta no fim transparecesse. Talvez tenha a ver com a forma com que ele faz sua cama, com cantos de hospital, como um bom legionário. Faz com que ele se acalme; ele precisa se apaziguar para que possa deitar na cama com seu revólver, e esse adeus à vida, essa tentação de partir, torna-se tangível. (DENIS, 2004, p. 148)³

No *silêncio* da calma posta por Denis é que surge a *opacidade do corpo* que não se deixa desvelar e que ressurge em outros momentos da história das imagens, mostrando que a obra de Denis não surge do nada, e que suas imagens compartilham gestos com outras. Essa recorrência faz ver, ademais, que seu relacionamento com o corpo que causa a própria morte constitui um olhar *humano* para o ato, absterido de julgamento.

³ No Original: "I tried to make the feeling of calm that he experiences at the end come across. It is perhaps to do with his making his bed, with hospital corners, like a good legionnaire. It calms him own; he needs this appeasement so that he can lie down on the bed with his revolver, and this goodbye to life, this temptation to depart, becomes tangible."

O cruzamento de imagens faz pulsar gestos de vida oculta nas imagens, como a artéria que salta no braço de Galoup. A imagem do suicídio, que pula para fora, sobressalente, existe aqui como tal: gesto de respeito pelo que há de humano no corpo, na forma de opacidade e silêncio.

Conclusão

O que fazemos das imagens de suicídio que cruzam nosso caminho? Trazê-las à tona é confrontar algo da atitude do ser humano para com o mundo e para com si mesmo, buscando a expressão de um *ser* e de uma identidade histórica, é praticar o ato de *lembrar*, para que tomemos consciência da nossa posição frente aos fenômenos – não só os de imagem – que diariamente nos encontram.

Se podemos identificar, na história da arte, uma iconografia das representações do suicídio, *formas* de se representar o ato que dialogam com *discursos* distintos, nos parece inegável que o cinema contribua, à sua maneira, à presença de gestos da morte de si nas imagens.

Analisando *Bom Trabalho* junto às outras imagens que o filme suscitou – a tela de Manet e a gravura de Fragonard – esboçamos um termo definidor da relação que o filme estabelece com o suicídio do protagonista: a *opacidade do corpo*. Na imagem do homem que, sozinho em seu quarto, opta por terminar a própria vida, há, quem sabe, um dos *vestígios da psique* humana deixados nas imagens, conforme coloca Georges Didi-Huberman (2013, p.190). Vestígio do *silêncio*, daquilo que permanece encoberto pelo não-saber.

Talvez uma atitude cabível para abordar as imagens da morte de si seja o silêncio. Não o silêncio que dá as costas e evita olhar, nem o silêncio da vigilância que dita o destino dos corpos, mas o silêncio afirmativo que nos encobre em *Bom Trabalho*: um silêncio de auscultação, que preserva a dignidade e se atenta aos ruídos de humanidade que ressoam do corpo. É dessa forma que, no aparecimento infundável das imagens do suicídio, elas podem continuar abrindo-se para nosso olhar.

Referências

BOM Trabalho. Direção de Claire Denis. 1999. Produção Tanais, La Sept-Arte, SM Films. 1 filme (93 min): son.; cor; cópia digital.

DENIS, Claire. Interview with Claire Denis, 2000. [Entrevista concedida a] Didier Castanet. **Journal of European studies**, vol. 34, Londres, 2004. p. 143 - 160.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ILG, Ulrike. Painted Theory of Art: "Le suicide" (1877) by Édouard Manet and the Disappearance of Narration. **Artibus et historiae**, vol. 23, nº 45 (2002), p. 179 – 190.

RIVETTE, Jacques. "Da Abjeção" (1961). In: ARAUJO, Mateus; DOS REIS, Francis Vogler; OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. (Org.). **Jacques Rivette**: já não somos inocentes, CCBB (catálogo), 2013, p. 95 – 98.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens. Em: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012. p. 21 – 36.