

O dispositivo como estratégia narrativa

Cezar Migliorin

Doutorando — ECO / UFRJ

Resumo

Trabalho neste texto a noção de dispositivo como estratégia de criação no audiovisual contemporâneo, especificamente no documentário. Investigo o dispositivo utilizado por Cão Guimarães em “Rua de Mão Dupla” e a relação do filme com o real e com a maneira de forjar acontecimentos estéticos e encontros singulares. Discuto também a opção por uma “narrativa de superfície” presente na obra.

Palavras-Chave

Documentário Contemporâneo – Acontecimento – Superfície - Dispositivo

Nos últimos anos, a noção de dispositivo tem se tornado cada vez mais freqüente na reflexão teórica em torno de dois campos específicos do audiovisual contemporâneo: o documentário e as produções ligadas à videocriação. Seu uso mais freqüente é para se referir à “disposição” dos elementos constituintes de uma obra. É nesse sentido que Philippe Dubois, em seu recente livro, Vídeo, Cinema, Godard (2004) fala do cinema como um “dispositivo modelo”; sala escura, silêncio, espectadores imóveis, etc. O dispositivo, neste sentido, está ligado à técnica onde as imagens são dispostas ou à técnica que cria as imagens. A utilização que faço aqui do termo é diferente.

Trata-se aqui de discutir a noção de dispositivo como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo. Pensar de que forma as novas tecnologias do audiovisual são organizadas em dispositivos de criação é pensar também o estatuto da imagem contemporânea, a possibilidade e o sentido da produção de novas imagens. Desenvolvo o idéia de dispositivo de criação e produção

de acontecimento no documentário *Rua de Mão Dupla* (2003)¹, de Cao Guimarães, colocando-o em diálogo com o Reality Show, Big Brother, com a história do documentário moderno e com o presente da imagens.

O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio – do dispositivo – e uma larga falta de controle – dos efeitos e eventuais acontecimentos.

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares; uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais; a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio.

Em *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães, pares de pessoas que não se conhecem são convidadas a trocar de casa durante 24 horas. Durante estas 24 horas passadas na casa do outro a pessoa filma o que quiser tentando descobrir quem morava ali, seu sexo, características, gostos, etc. Depois de filmar e dormir uma noite na casa estranha cada pessoa dá um depoimento para falar da sua experiência e das características do desconhecido dono da casa.² Está dado o dispositivo que analisaremos mais adiante.

¹ Este trabalho de Cao Guimarães foi originariamente apresentado na XXV Bienal de São Paulo em forma de instalação de vídeo com o nome de *Iconografias Metropolitanas*.

O diálogo entre uma instalação e um documentário é dos mais importantes temas do audiovisual contemporâneo, apesar de neste artigo não me deter nesta questão.

² Dois outros exemplos de filme-dispositivo a título de ilustração:

Time Code, de Mike Figgis – Uma ficção constituída de quatro núcleos narrativos, colocados em movimento ao mesmo tempo. Cada grupo de técnicos e atores começa sua ação simultaneamente. São quatro câmeras, quase que documentando, quatro ações simultâneas que eventualmente se cruzam. Na tela, dividida em quatro, o que temos são quatro planos-sequência com cerca de uma hora cada.

A utilização de dispositivos na construção narrativa implica em uma operação temporal. Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Se dissolve quando o dispositivo é desarmado. Neste sentido, a narração via dispositivo coloca em prática um ao vivo do fato; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado - nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares- nem dá pistas para o futuro.

Acreditamos que a utilização de dispositivos em produções audiovisuais recentes está ligada a um desejo de referencialidade no real contido nestas obras. Se tudo é cena, se tudo está dado para ser filmado, se “o funda da imagem já é sempre uma imagem” (Serge Daney) a criação de dispositivos se propõe a filmar o que ainda não existe, e só existirá quando dispositivo entrar em ação. O dispositivo é uma ativação do real.

Rua de Mão Dupla

É nas 24 horas que cada personagem fica na casa do outro que tudo se dá. Mas este tudo caracteriza-se por uma forte aproximação dos dois mundos ali presentes, do dono da casa e do hóspede, ao mesmo tempo em que esta aproximação não é articulada por nenhuma ordem pré-existente. Não procuramos histórias de vida nem explicações lógico-causais que expliquem o que vemos nem que expliquem as opções de quem filma a casa do outro. As imagens filmadas na casa “invadida”, podemos dizer, não se conectam jamais de forma vertical, não se desdobram umas nas outras, não estabelecem continuidades, não constroem uma linha. Cada imagem aparece e desaparece apontando sempre para uma multiplicidade. Em Rua de Mão Dupla o que vemos é um ao vivo que aponta para um infinito para frente e um infinito para trás.

A noite solitária, a casa estranha, a troca, as 24 horas; em paralelo, [o diretor Cao Guimarães nada filma](#) para o seu filme, não domina focos de concentração da câmera nem [estilos](#). Depois das 24 horas o cineasta [entrevista para orientar os depoimentos](#)

dos personagens. A organização do set durante essas seqüências reproduz a ordem clássica. A câmera/diretor como centro e o personagem se direcionando para este centro. Entretanto, na edição final, a tela se divide em dois e vemos, ao mesmo tempo, tanto o personagem que fala quanto aquele do qual se fala. Nós, espectadores, temos acesso a mais informações do que os que estão na imagem e ficamos constantemente comparando nossas leituras com as que estão no filme.

Excluído: uma nova imagem aparece uma vez que (1) o que está sendo focado na entrevista não é o personagem que fala e (2) temos com o entrevistado um saber compartilhado sobre o dono da casa

Excluído: . Estamos

Excluído: as

Este projeto leva a fundo a idéia de filme-dispositivo. A criação do cineasta transitando entre o extremo controle e a falta dele. O filme de Guimarães se faz especialmente interessante pelos desdobramentos narrativos e estéticos que este dispositivo produz. Nenhum personagem fala de si no filme, o que já trás significativa mudança ante a produção contemporânea dominante. Mas, é ao falar do outro que cada personagem se revela de maneira singular. É ao filmar as coisas do outro que cada personagem expõe o seu próprio mundo, seu interesses, histórias, preconceitos, etc. Como na primeira frase do vídeo argentino Filtrações (1999), de Alejandro Sáenz “Falar da casa dos outros é falar de si mesmo”.

Quando a câmera filma um banheiro, uma TV, uma gaveta, é sempre um encontro que se dá entre os dois universos; do filmado e de quem filma. Se na prática do documentário este encontro é com freqüência enfatizado como uma das importantes possibilidades do cinema não-ficcional, aqui isto é radicalizado. A câmera é sempre uma presença de quem filma ao mesmo tempo em que o filmado não está na imagem, apenas seus vestígios, suas marcas. Aqui a imagem é constituída por dois personagens, ambos corporalmente ausentes da imagem. A criação deste dispositivo impossibilita ao filme buscar profundidade dos personagens; não há uma verdade a ser investigada, tudo começa e acaba no encontro promovido pelo filme.

Um dos interessantes desdobramentos estéticos desse filme é a maneira que Eliane Marta filma o apartamento de Roberto Soares. Cada objeto da casa de Roberto filmado por Eliane ganha um tratamento especial com a zoom da câmera. Eliane faz movimentos de ida e volta, aproximando-se e distanciando-se oticamente das coisas de Roberto até encontrar uma exata medida para colocar o objeto inteiro no quadro. Através desta curiosa técnica de filmar, ela cataloga tudo que possa falar sobre aquele universo. Há um desejo de totalidade, de não deixar escapar nada. Em algum lugar deve estar a pista a chave para desvendar o morador desta casa; parece acreditar

Eliane. Sua maneira de filmar, que não deixa de ser rica para as suas intenções, acaba por revelar a fragilidade e as convenções da “forma correta” de se filmar.

O filme de Cao Guimarães materializa uma tendência da produção audiovisual contemporânea que abandona a montagem e a decupagem como métodos centrais na produção para privilegiar o dispositivo. Em termos teóricos, essa abordagem retira dos conceitos de opacidade e transparência a sua preeminência na análise das obras. A montagem não é o que refaz o mundo na tela, não é mais o que organiza o espaço e o tempo como no cinema clássico, nem é o que nega o clássico e releva o cinema como construção. A montagem e a decupagem perdem o reinado. Não é mais a montagem que revela o mundo ou o aparato. Não é mais a transparência ou a opacidade que estabelecem o lugar do espectador. Na tela não encontramos um espaço e um tempo reconstruído para o olhar do espectador, mas blocos de experiência, na e com a imagem, compartilhados com o espectador.

Há ainda nas imagens que vemos no filme um misto de roubo e voyeurismo. Os personagens fizeram um pacto entre si no sentido de que cada um passaria 24 horas na casa do outro, mas, apesar da autorização mútua, há uma dúvida que permeia as imagens; até onde eu posso ir?; será que filmo as gavetas, a intimidade? As imagens acabam sendo fruto deste agenciamento entre um eu privado que exerce seu voyeurismo solitário e um eu público que filma para o outro. Mas, para alguns personagens do filme, há sempre um eu mais profundo, talvez escondido no fundo de um armário ou no interior de uma gaveta; novo curto circuito: em nenhum lugar encontra-se a chave para a profundidade. A própria casa no filme de Cao já reflete este lugar fronteiro entre o público e o privado, entre uma antiga casa e a rua. A casa contemporânea é lugar de espetáculo, de construção de um eu público, seja no Big Brother, na revista Caras ou na nossa própria onde escolhemos a iluminação, a decoração, o melhor livro para estar na mesa, etc. O privado não está mais aqui ao mesmo tempo em que não está isolado do público em lugar algum.

Em Rua de mão Dupla filma-se imagens do outro, imagens que não são mais imagens de algo (uma capa de revista, uma mulher pelada, um cantor na capa de um disco), mas pontes entre aquela imagem e seu dono. Desta forma, as imagens que pertencem aos donos das casas perdem sua conexão única com seu referente para

apontarem também para quem as escolheu, quem as separou e a possibilidade de aquelas imagens conterem pistas de quem as destacou do mundo.

A consequência aqui desta estratégia narrativa aparece na própria transformação do objeto audiovisual. Se a relação com o real sempre foi central para pensar o cinema: reprodução, imitação, cópia, o que apontamos aqui é para o cinema não mais separado do real, mas parte integrante deste. A obra não é mais o que fala ou que revela a sua impossibilidade de falar do mundo; torna-se, antes, o próprio mundo.

O dispositivo como mecanismo de produção cria uma situação onde os personagens são colocados a agir. Podemos dizer então que nesta ação acontece uma efetivação de potencialidades do real. Há algo que se passa, que acontece, que ganha realidade e que não existe sem o filme; uma fala, um movimento corporal, um pensamento sobre si e sobre o outro. O que está para ser documentado é uma contingência, ou seja; algo que pode ou não ocorrer. O que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente. O interesse deste tipo de obra é no acontecimento, não a necessidade.

Acontecimento

Entendemos a idéia de acontecimento à partir de Deleuze em a “A lógica do sentido”. (1969) O que encontramos em Deleuze é a idéia de que o acontecimento é um incorporal, não tem matéria. O acontecimento é gerado pelo encontro entre corpos, estes materiais. Se eu chuto uma pedra, gero um discurso – grupo de incorporais; a pedra é dura, meu pé é sensível, fica roxo³, etc. Do encontro dos corpos uma pluralidade de sentidos aflora, uma pluralidade de possibilidades para o sentido, uma heterogeneidade que só pode ser estancada pela palavras, pelo que fixa o sentido. Mas, como sabemos, mesmo a palavra escapa. O sentido dá ordem para o discurso e logo se perde. Sendo a palavra um incorporal, um efeito dos corpos, ela encontrará outros efeitos multiplicando novamente o sentido. O surgimento de acontecimentos, `a partir de um dispositivo, pressupõe um desdobramento dos corpos e subjetividades em possibilidades que ultrapassam suas próprias medidas; ultrapassam qualquer medida previamente pensável. A idéia fundamental da utilização de dispositivo está na possibilidade da arte enxergar e criar o mundo `a partir de uma desprogramação.

³ Exemplo dado em aula pela professora Dra. Margarida de Andrade Serra (Psicologia/UFF)

O acontecimento não é decifrável, não aponta para o que não está ali, não se remete a relações que incluam corpos ausentes do encontro que os produziu. A subversão de Deleuze é dupla em relação à filosofia clássica: subversão das relações causais. Os acontecimentos não podem se remeter a uma causa única, nem são desdobramentos ótimos de encontros de causa. Os acontecimentos, sendo efeitos, são incorporais, constituem um campo de imanência com um pluralidade de possibilidades de sentidos. O acontecimento então não pode ser explicado ou compreendido pelos corpos que o produzem; assim como não explicam nenhum campo fixo que verticalmente, hierarquicamente, explique o efeito.

O que está nos corpos, o que é o corpo, enquanto objeto histórico, não explica sua potência, não explica a própria possibilidade desejante desses corpos. O que o corpo pode se entende em amplitude de superfície e não em profundidade. É esta superfície que nos permite ver a multiplicidade de linhas significantes que povoam um campo. A verticalidade, associada ao método aristotélico de criação de modelos por exclusão, terá como ideal a produção de uma linha única para o sentido; no fundo encontra-se a ordem da superfície, no passado a ordem do presente.

A reversão desta geografia da potência humana traz a tona uma multiplicidade de linhas significantes sem hierarquias. O passado não se desdobra em presente em sucessão causal linear, nem o profundo contém a semente do que aparece.

A noção de acontecimento aqui nos é cara porque acreditamos que as narrativas via dispositivo possibilitam a irrupção destes. Elas provocam o real, perturbam a realidade, trazem um desequilíbrio que exige reordenações, invenções e criações dos participantes do dispositivo. É isso que vemos filmado.

Big Brother

Pessoas confinadas em uma casa durante um determinado tempo, sendo filmadas 24 horas por dia. Eis um dispositivo que povoou quase todas as televisões do mundo em forma de reality-show e no qual podemos identificar algumas semelhanças em relação ao trabalho de Cao Guimarães: confinamento, espaço vigiado, esgarçamento da fronteira entre o público e o privado. Nas duas produções, a presença de dispositivos que criam acontecimentos que não existiam. Há, contudo, divergências éticas e narrativas cruciais entre Rua de Mão Dupla e esses programas televisivos, que podem

ser melhor compreendidas se tentarmos discutir as seguintes questões: o que se vê? Quem domina e organiza o que é visto? Ser visto é valor em si? O que se vê pressupõe uma totalidade do que há para ser visto?

Nos Big Brothers, partimos de um olhar totalizante que aposta que tudo pode ser visto e é porque tudo pode ser visto que nenhuma verdade deixará de aparecer. A visibilidade total permite a apreensão de um real pré-existente que se entrega `as câmeras que não deixam zonas de sombra. O dispositivo de Big Brother acredita que a cena não basta, ou melhor; a construção de um dispositivo onde os personagens sejam impelidos a uma auto-criação é pouco e que para isso as câmeras precisam estar em todos os lugares e a edição deve tapar os buracos que não se entregam `as câmeras com facilidade, privilegiando as tensões, ações, falas etc.

No caso de Rua de Mão Dupla, os personagens não estão em um jogo, não serão excluídos de nada assim como não se tornarão famosos. Deixamos de assistir ao surgimento de uma celebridade, faceta que gera interesse em Big Brother, e assistimos a personagens que sabem que suas vidas não mudarão depois do filme. Não estamos em um jogo do tudo ou nada, como em Big Brother, o que gera uma maior possibilidade para dúvidas, perguntas, exposições e o desligamento da necessidade de gerar uma persona pública `a partir do zero. Os personagens de Rua de Mão Dupla sairão da casa alheia com as vidas pouco alteradas após a experiência, já em Big Brother, além das transformações pessoais que acompanhamos, os personagens sabem que suas vidas valem dinheiro, dentro e fora da casa, como forma de ganhar o prêmio ou como forma de capitalizar a fama. Uma construção de uma persona pública intimamente atrelada ao capitalismo, explicitada exemplarmente pelo filósofo Peter Pál Pelbart: “Hoje o capital penetra a vida numa escala nunca vista e a vampiriza. Mas o avesso também é verdadeiro: a própria vida virou com isso um capital. Pois se as maneiras de ver, de sentir, de pensar, de perceber, de morar, de vestir, tornam-se objeto de interesse e investimento do capital, elas passam a ser fonte de valor e podem, elas mesmas, tornar-se um vetor de valorização.” (PELBART 2003:147) Neste sentido, Big Brother materializa com perturbadora precisão e extremismo outra característica do contemporâneo: o modo de vida como valor em si atrelado ao capital, e a indústria das celebridades é apenas a ponta visível deste imenso iceberg.

No documentário de Cao Guimarães cada um constrói a si próprio como sendo alguém que “já é”, o “eu” ali presente não parte do zero nem está a procura de um catálogo de tipos midiáticos, ao mesmo tempo em que está sendo “estudado” por outro. É a idéia de ser uma rua de mão dupla que estabelece a tensão do documentário: cada um ali está em vários processos simultaneamente; construir a si e o outro mas como continuidade de uma elaboração que não começa nem termina com o filme. Em *Big Brother*, a casa pertence a um sistema que produz personagens de preconcebidos, prontos; em *Rua de Mão Dupla*, a casa é de personagens específicos, marcadas por preferências, histórias, desejos, situação econômica, etc. Em *Big Brother*, o primeiro a sair da casa não é ninguém. Não tem ainda um tipo construído, não se entregou `a visibilidade total do dispositivo.

Talvez o que possamos apontar como diferença fundamental entre essas duas narrativas seja o fato de o filme de Cao optar em estar na superfície das coisas e dos personagens, não procurar desdobramentos ótimos para as pessoas e situações, não estabelecer conexões de montagem entre as imagens produzidas pelos personagens e eles próprios. Há um respeito pela lacuna e pelos vazios deixados por eles. Neste sentido, apesar das semelhanças entre os dispositivos, é porque há esta opção pela superfície que a possibilidade de acontecimento `a partir do dispositivo aparece, diferentemente de *Big Brother*.⁴

Documentário – Em tensão com o real

“O sentido do documentário será assim de dever se expor sem parar `as pressões de suas representações coletivas que nós chamamos realidade”. (Comolli 2003:441)

O filme-dispositivo pode ser visto como um desdobramento de um tipo de produção que podemos identificar nos anos 60, conhecida como cinema-verdade. Assim como no caso do filme-dispositivo, temos nesta escola de documentários uma produção de acontecimentos que se dão com o contato do filme (aparato, diretor, etc) com o mundo filmado. Portanto, a idéia de se expor `as pressões do real não é nova, esta lógica é central em *Crônica de um Verão (1961)*, de Jean Rouch, momento chave desta prática moderna. O filme, classificado como interativo por Bill Nichols (1994), se fará com a constante intervenção do realizador na filmagem e na montagem. O que será narrado pelo filme não é mais um mundo in-natura, mas um universo aberto ao movimento das

ruas e à relação do mundo com o realizador e com o cinema. O questionamento da possibilidade de narrar o real, aberta por Rouch vai, durante as décadas seguintes, se radicalizar e se constituir não mais como diferença em relação ao clássico, mas estabelecer uma freqüente relação de negatividade. No filme de Rouch a imagem rompe com um ideal verista mas, diferentemente do cinema que aqui trabalhamos, o cinema-verdade ainda trabalhava dentro de uma clara distinção filme/mundo, narrador/narrado.

O que nos parece significativo hoje é percebermos a diferença da produção contemporânea em relação a esta produção moderna, uma diferença que se faz sobretudo porque vivemos uma relação bastante diferenciada com a imagem. Se compararmos o efeito da presença de uma câmera em um determinado ambiente na época em que Rouch e Morin realizaram as primeiras experiências de cinema verdade e o efeito deste aparato hoje, podemos perceber que há uma significativa transformação; vejamos três importantes mutações na relação câmera/personagem/público.

Parece consenso que a produção de imagem contemporânea “pode tudo”, ou seja; falar para uma câmera não é produzir um discurso mas sim produzir material para que um discurso, separado do momento da filmagem, seja feito. É assim que funciona a TV, é assim que as pessoas reagem `as câmeras; o que frequentemente costuma ser uma armadilha para o documentarista. Toda pessoa filmada sabe que pode ser cortada na montagem – apesar de não saber o nome do processo que a exclui– e, para que isso não aconteça, irá utilizar uma pluralidade de métodos; exagerar na história, pensar no ritmo mais apropriado para a TV (toda câmera é uma câmera de TV). Em resumo, o personagem faz o papel que ele imagina que o documentarista deseja que ele faça. A armadilha é clara, o que restou para as câmeras é o próprio mundo das imagens.

Outra diferença significativa vem da presença de câmeras de vigilância disseminadas nos espaços públicos, cujos efeitos sobre nossas construções subjetivas ainda estamos tateando, mas a efetivação deste sociedade controlada obriga cineastas e artistas a dialogar com essa situação. Como fazer para que haja filme se tudo é filmado, se nada escapa `as imagens? Como filmar o mundo se o mundo é o fato de ser filmado?

Finalmente, essa intercessão entre imagem e vida trouxe para o senso comum a idéia de direito de imagem. Idéia curiosa, como coloca Comolli, pois pressupõe que a imagem exista independente de quem avê. Ou seja, para que algo seja uma imagem ele depende de alguém vendo, enquanto que o “direito`a imagem” privatiza para o objeto o efeito de ser visto.

Essas três “situações” (poder das imagens, proliferação do controle e direito de imagem) estão diretamente ligadas à íntima conexão que a produção audiovisual e midiática passou a ter com a vida a partir da segunda metade do século XX. É o que Neal Gabler define, ao narrar a sociedade moderna, como um “gigantesco efeito Heisemberg, em que a mídia não estava de fato relatando o que as pessoas faziam; estava relatando o que as pessoas faziam para obter atenção da mídia. Em outras palavras, `a medida em que a vida estava sendo vivida cada vez mais para a mídia, esta estava cada vez mais cobrindo a si mesma e seu impacto sobre a vida. (Gabler 1999) É desta nova consciência que a produção contemporânea audiovisual deve partir. Não há olhar ingênuo, não há realidade que se entregue sem se espetacularizar, não há mundo sem que um olhar esteja colocado sobre ele e o crie simultaneamente.

É diante deste estado da imagem contemporânea que afirmamos a possibilidade das produções via dispositivo serem produtoras de efeitos singulares no mundo. A utilização de dispositivos de criação audiovisual é tanto mais eficiente quanto ela abre possibilidades de encontros entre corpos e objetos, criando efeitos que não podem ser sequer imaginados antes do dispositivo entrar em ação. É desta criação de efeitos imponderáveis, de verdadeiros acontecimentos, que surge a invenção de mundos possíveis com esta prática audiovisual. Mundos que não se constituem como desdobramentos em profundidade do que já conhecemos mas que são ampliações em extensão de possibilidades de cruzamentos de subjetividades e potências de invenção.

Referência bibliográfica

BERNADET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O autor no cinema . São Paulo: Brasiliense, 1994.

- COMOLLI, Jean-Louis. Voir et Pouvoir. Paris: Verdier, 2004.
- DANEY, Serge. Ciné Journal Vol 01. Paris: Cahier du Cinéma.
- DELEUZE, Gilles. L'image-Temps. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. Carta a Serge Daney: Otimismo, Pessimismo e Viagem in Conversações.
- _____. Logique du sens. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FOUCAULT, Michel. A ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- _____. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- GABLER, Neal. Vida, o filme. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LINS, Consuelo. Deux Voyages à travers l'Amérique: une approche kaléidoscopique du documentaire. Tese de doutorado, Paris, 1992.
- LUZ, Rogério. Filme e Subjetividade. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios Ambiciosos, 2002.
- NICHOLS, Bill. Representing Reality. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- _____. Blured Bonderies. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- PELBART, Peter Pál. Vida Capital: Ensaios de biopolítica: São Paulo, Iluminuras, 2003.