

Filosofia e análise cinematográfica

YANET AGUILERA VIRUEZ FRANKLIN DE MATOS – *Universidade Federal de São Paulo*

A filosofia e a imagem

Pode-se dizer que na filosofia ocidental as imagens têm um peso negativo. Sabe-se que alguns textos de Platão e o modo como a tradição leu o filósofo contribuíram para essa avaliação. Talvez com algum exagero se possa dizer que um tom “iconofóbico” percorre quase toda a história da filosofia, embora nem todos tenham pensado assim. Para ficar numa referência mais próxima, Henri Bergson é um dos que considera a imagem em outro patamar: ao defini-la como movimento, atribui-lhe uma complexidade que não tinha na maior parte das filosofias. A imagem é vista, geralmente, como cópia degradada de uma ideia ou como mero conteúdo de uma forma.

O debate entre aqueles que veem negativamente as imagens e aqueles que tentam pensá-las de outra maneira tornou-se mais evidente nos dias de hoje, devido à grande inflação de imagens que caracteriza o mundo contemporâneo. Entretanto, a linha que divide os contendores nunca foi muito clara. Aqueles que explicitamente condenam as imagens parecem não poder evitar

certo encantamento quando tratam delas. Um exemplo disso é o próprio Platão – como se sabe, imagens e metáforas expressivas proliferam em seus textos. No filme de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, homônimo do livro (Debord, 2003), a maneira como são mostradas as inúmeras imagens evidencia certa fascinação por elas, embora a intenção do cineasta seja criticá-las. Por outro lado, naqueles que pensam a imagem de maneira menos “apocalíptica”, para usar um termo de Jacques Rancière (2003), sente-se, por vezes, certo desconforto com relação a elas.

Vários filósofos fizeram uso do cinema para pensar a relação entre filosofia e imagem. Em geral, esses trabalhos têm a peculiaridade de ser uma reflexão teórica que se desdobra numa prática analítica, de maneira que se estabeleça um diálogo mais equitativo entre filosofia e cinema, não se transformando este último em mera ilustração de teses filosóficas. É o caso de Slavoj Žižek que, em *Lacrimae Rerum* (2009), ensaia análises de alguns *blockbusters* para se posicionar teoricamente contra a crítica iconoclasta. É o caso também de Georges Didi-Huberman que, em *Remontages du Temps Subi* (2010), interpreta alguns filmes a fim de tematizar a relação entre filosofia, cinema e história. E, por fim, Gilles Deleuze e Jacques Rancière dedicaram mais de uma obra ao cinema, tendo como um dos temas centrais a questão das imagens.

Deleuze e a imagem

Cinema I - A imagem movimento (2009) e *Cinema II - A imagem tempo* (1990) são livros seminais nesse sentido. Deleuze não se furta a trabalhar as definições filosóficas com análises filmicas que não são apenas de sua autoria. Além de ser um dos primeiros filósofos a dar, de fato, um valor teórico ao cinema,

introduz no discurso filosófico outra fala, que em geral sequer é considerada, a dos críticos cinematográficos. Trata-se de um diálogo que pressupõe um embate, em geral inevitável quando dois tipos de discurso são associados. Entender como se produz essa interdiscursividade parece crucial para saber qual é o status que Deleuze atribui à imagem e à própria análise fílmica. Seria o uso do discurso cinematográfico um esforço para não limitar a abordagem da imagem à distância conceitual do estilo filosófico? Pode a prática analítica garantir uma aproximação maior da imagem?

Análise cinematográfica

De qualquer modo, será necessário entender o que está em jogo numa análise cinematográfica. Segundo Jacques Rancière, “pensar a arte das imagens em movimento, é de início pensar a relação entre dois movimentos: o desenrolar visual das imagens próprias ao cinema e a dissipação das aparências que caracteriza mais amplamente a arte das intrigas narrativas” (Rancière, 2011, p. 25). E a questão daí decorrente será: “como o desenrolar visual das imagens pode casar com a lógica do desvendamento da verdade nas aparências?” (Ibid.) Porém, pensar a análise cinematográfica dessa maneira é recolocar a velha questão filosófica da subordinação das imagens ao conceito ou à narração. Aliás, tradicionalmente os estudiosos de cinema, em suas práticas analíticas, sujeitaram as imagens cinematográficas à narração, quer na abordagem ontológica, tal como proposta por André Bazin, quer na da linguagem, como a de Jean Mitry.

No capítulo “Recapitulação das Imagens e dos signos”, do livro *Cinema II - a Imagem-tempo*, Deleuze critica Christian Metz por ter pensado a narração como parte das imagens cinematográficas.

cas. Mesmo que o cinema tenha se desenvolvido historicamente como narrativo, “a narração nunca é um dado aparente das imagens ou o efeito de uma estrutura que as sustenta, é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis, que se definem por si mesmas” (Deleuze, 1990, p. 38).

Deleuze e a prática analítica cinematográfica

Resta ver, então, como a prática analítica é desenvolvida por Deleuze. Uma estratégia possível para não sucumbir ao peso e à complexidade de sua filosofia é limitar-nos à breve análise que fez de *Vertigo* (*Um corpo que cai*), de Alfred Hitchcock. Embora arbitrário e superficial, o recorte tem duas justificativas. Primeiro, o filme se localiza *entre* os dois elementos que subsumem a concepção deleuziana de imagem. A imagem mental criada pelos filmes de Hitchcock manifesta a crise ou o limite da imagem-movimento, desenvolvida por um cinema essencialmente de ação, que normalmente é identificado com o hollywoodiano. *Vertigo*, porém, vai além da manifestação da crise, fazendo pressentir a imagem-tempo, na qual o movimento é uma aberração capaz de apresentar uma ‘representação’ sensível do tempo. Nesse momento, o pensamento se expressa em toda sua complexidade, para além das simplificações sistemáticas (Machado, 2009). Embora *Vertigo* não lide ainda com a imagem-tempo, não é propriamente apenas uma imagem-movimento, ficando *entre* uma e outra. Como a *relação* ou o *estar entre* é um aspecto também fundamental da filosofia de Deleuze, parece profícuo realçar justamente o momento de seu discurso sobre o cinema em que esse *estar entre* não é assumido como tal. Segundo, a brevidade da análise fílmica explicita a relação de poder que necessariamente se estabelece na associação entre o discurso filosófico e o cinema-

tográfico, principalmente se ela engloba outra associação, a da teoria e da prática analítica. Eis as poucas frases que Deleuze dedica ao filme:

Vertigo transmite-nos uma autêntica vertigem e, sem dúvida, o que é vertiginoso é, no coração da heroína, a relação da Mesma consigo Própria que passa por todas as variações das suas relações com os outros (a mulher morta, o marido, o inspetor). Mas não podemos esquecer a outra vertigem, mais comum, a do inspetor incapaz de subir a escadaria do campanário, vivendo num estranho estado de contemplação que se transmite a todo o filme e que é raro em Hitchcock (Deleuze, 2009, p. 300).

A vertigem do inspetor faz vislumbrar uma das imagens-tempo, pois sua acrofobia atrofia a ação e inibe os processos sensório-motores. Duplo do espectador, o estado de mero observador do personagem pode ter como consequência uma valorização das imagens. Porém, como se pode ver no texto, Deleuze se detém no campo estrito das personagens, de modo que sua análise é subserviente à narrativa – os acontecimentos que levam, tanto a personagem como o espectador, ao desvendamento de um crime, produz a consciência de que aquilo que viveram foi um engodo. Em outras palavras, o processo de fetichização do cinema, que conduz à perda de si mesmo, só pode ser superado com a desconstrução do ilusionismo cinematográfico.

Essa opção pela narrativa faz com que escape a Deleuze outro tipo de duplicação, tão importante quanto a do inspetor-espectador. Em mais da metade do filme, a mulher aparece como uma imagem construída e não como propriamente uma

personagem. Pode-se argumentar que aqui se duplica um clichê dispensável que nada faz conhecer, nem mesmo da imagem cinematográfica. Mas essa leitura tem certa dose de iconofobia e patriarcalismo (as mulheres assim como as imagens parecem não ser levadas a sério...), que não faria jus ao próprio pensamento deleuziano. Então, pode-se supor que a imagem-movimento, que encontra seu exemplo sensível na imagem cinematográfica, é apenas um degrau para pensar uma questão mais profunda – o tempo? Tampouco, pois isso seria simplificar a concepção de movimento no cinema e não identificar nele “um problema tão cinematográfico quanto filosófico”, como afirma o próprio Deleuze: a imagem-cinematográfica “parece ser, em si mesma, um movimento fundamentalmente aberrante, anormal” (Ibid., p. 50). Ou seja, embora sempre tenda para o clichê, a imagem-movimento, expressa pelo cinema, “não reproduz um mundo, mas constitui um mundo autônomo, feito de rupturas e desproporções, privado de todos os seus centros, dirigindo-se como tal a um espectador que já não é centro de sua própria percepção” (Ibid., p. 51). Jean Epstein, citado por Deleuze, o reafirma ao discorrer sobre a experiência prática que “os espectadores faziam no cinema: não somente as acelerações, as desacelerações e inversões, mas o não distanciamento do móvel (‘um fugitivo corria e, no entanto, continuava diante de nós’), as constantes mudanças de escala e proporção (‘sem denominador comum possível’), os falsos *raccords*...” (Ibid., p. 50). Portanto, o cinema presentifica um movimento extraordinário. Mas, se a imagem-movimento cinematográfica já expressa diretamente o tempo, por que se faz necessário desdobrá-la em imagem-tempo? A explicação é a seguinte: embora o cinema, desde o início, tivesse colocado o movimento como aberração, condição *sine qua non*

para produzir uma imagem-tempo, segundo Deleuze, teria sido necessário aparecer o cinema moderno “para rereer todo o cinema como já feito de movimentos aberrantes e de falsos *raccords*” (Ibid., p. 56). A releitura traz a questão histórica ao primeiro plano, traduzindo a imagem-movimento e imagem-tempo em cinemas clássico e moderno respectivamente. A divisão passa a ser marcada por um corte temporal, a Segunda Guerra Mundial, determinando uma história do cinema cindida entre um antes e um depois. Este acontecimento produziu um choque traumático (Baecque, 2009, p. 20-22), que impediu “compensar” ou “normalizar” o movimento aberrante, como teria feito o cinema clássico.

É curiosa a similaridade entre esta história cinematográfica e a do inspetor: assim como o personagem toma consciência do engodo, depois do trauma causado pela suposta morte da heroína, o cinema despertaria pelo trauma da Segunda Guerra para aquilo que supostamente faz parte constitutiva de si mesmo – a imagem tempo. Fora seu eurocentrismo, essa narrativa recoloca um debate que parecia superado, a relação entre imagem e narração. Deleuze não deixa clara a sua posição nessa contenda. Embora conteste que a narração seja um dado aparente das imagens, afirma que a imagem-movimento se constitui dando “lugar a um conjunto sensório-motor, que funda a narração na imagem” (Deleuze, 2009, p. 45). Nos processos sensório-motores, a imagem-percepção e a imagem-ação, os dois limites que constituem a imagem-movimento, desempenham papéis complementares: a primeira “se organiza em obstáculos e distâncias a serem transpostos, enquanto a ação inventa o meio de transpô-los...” (Ibid., p. 54). Trata-se claramente do ordenamento canônico narrativo (lembramos que é assim a estrutura

narrativa de uma história tradicional: o herói tem que vencer os desafios por meio de sua ação). Entretanto, o próprio Deleuze afirma logo em seguida que “este estatuto não esgota a imagem-movimento” (Ibid.).

O desdobramento dessa dificuldade é uma confusão, na prática analítica, entre personagem e imagem. A opção pela análise das personagens – com eles estamos no espaço narrativo – leva Deleuze a outro deslize. Segundo Rancière, a acrofobia de Scottie não arruína de maneira alguma a lógica da imagem-movimento – a contemplação atrofiando a ação –, ao contrário, ela é necessária para o êxito da maquinação narrativa (Rancière, 2011, p. 28): porque o inspetor não pode subir as escadas o crime será perpetrado. Essa confusão resulta da tentativa de adequação da análise fílmica à narrativa embutida na teoria de Deleuze. O fato de dedicar essas poucas frases ao filme já mostra como seus pressupostos filosóficos subordinam a prática analítica. Esse descompasso no equilíbrio interdiscursivo acaba comprometendo também as questões filosóficas. Ao tratar com tal ligeireza a passagem da imagem-movimento à imagem-tempo, um momento crucial do *estar entre*, Deleuze acaba desequilibrando o arcabouço conceitual que, como não podia deixar de ser, está estreitamente ligado à maneira como se constitui seu discurso, que neste caso se resolve menos num hibridismo entre filosofia e crítica cinematográfica do que numa relação de subordinação de uma à outra.

Rancière e a prática analítica cinematográfica

Jacques Rancière dedicou ao cinema *La Fable cinématographique* (2001) e *Les Écarts du Cinéma* (2011). Neste último livro, analisa *Vertigo* mais detalhadamente, introduzindo uma

questão que parece ter sido obliterada por Deleuze: a vertigem produzida por meio da “fascinação de Scottie pela personagem pretensamente fascinada pela morte”, remete ao “argumento da fascinação pela imagem e pela potência oculta atrás da imagem: a morte, a vontade de retorno ao nada” (Rancière, 2011, p. 28 e 31). Esta questão metafísica revela que “por trás do vão saber sobre as maquinações derrisórias, há a verdadeira maquinação, aquela do desejo cego que quer somente retornar ao nada, ao inorgânico” (Ibid., p. 31).

Como a fascinação pela imagem aponta para uma potência oculta, o desejo de morte, a relação entre referente e imagem se torna insuficiente para explicá-la. O desejo é para Rancière o do personagem masculino. Scottie é considerado o duplo do espectador, personagem este para o qual, afinal, as imagens e a maquinaria são construídas. Assim, não se trata apenas de uma narrativa de fascinação, mas da maneira como o espectador vê e sente esse encantamento. Cabe perguntar, então, o que toca e o que se torna visível para o Rancière-espectador?

A história visual é reduzida a um enredo simbolista – a fascinação pela imagem é a fascinação pela morte. De modo que o passo seguinte se resume em ver como se dá o ajuste entre o roteiro simbolista de teor schopenhauriano e a maquinaria aristotélica, como o próprio Rancière já tinha sugerido. Como se trata de uma relação entre relatos, nada melhor do que uma comparação entre o filme e o romance que lhe serviu de base: *D’entre les morts*, de Boileau de Narcejac. Segundo Rancière, Hitchcock simplifica o desenlace ao ligá-lo menos ao simbolismo metafísico do que ao processo de revelação da maquinaria. Já “o herói de *D’entre les morts* acaba por matar a falsa Madeleine para fazê-la confessar que ela é a verdadeira, que ela é a morta –

ou a morte – pela qual ele é apaixonado” (Ibid., p. 30). No filme, “Judy será punida, como convém a uma culpada e tornará ao nada como convém a uma ilusão”. Substitui-se a metafísica da fascinação pela moral punitiva e pelo desvendamento do filme como mera ficção (Ibid., p. 32).

Entretanto, a acusação de simplificação pode se voltar contra Rancière. Se fosse a lógica moral a comandar, o marido também teria que ser punido, como foi no romance, mas ele desaparece da história na segunda parte do filme. Ver na obra apenas a explicitação de uma ficção (o artifício do cineasta é revelado quando a fascinação e a maquinação são exacerbadas, no sonho surrealista de Scottie e na revelação antecipada do crime para o espectador) é simplificar a história visual do filme, como o próprio Rancière já reconhecera quando considerou insuficiente explicar o desejo cego do protagonista como um processo que o leva a descobrir a maquinação. Apesar disso, ele acaba fazendo uma análise comparativa entre literatura e cinema de caráter muito tradicional e equivocada. Exige-se do cinema aquilo que não pode dar – um enredo mais complexo do que permite o tempo de duração padrão do filme –, esquecendo-se suas composições e relações visuais.

O que escapa a Rancière, assim como a Deleuze, é a construção da personagem feminina, principalmente porque ela é a duplicação da imagem, ao menos das imagens cujo objetivo é fascinar o espectador. Deleuze chega a afirmar a vertigem da personagem, mas não se detém nela. Rancière condensa a figura feminina com todos seus desdobramentos num plano isolado, em que Kim Novak é “ao mesmo tempo o perfil do habitante de um mundo ideal e a cifra de um segredo impenetrável” (Ibid., p. 27).

A imagem cinematográfica

Entretanto, a imagem cinematográfica é movimento e, portanto, não pode ser reduzida a um único plano estático. Uma imagem que fascina requer um processo muito mais sofisticado do que um perfil bem iluminado. Hitchcock sabe perfeitamente que, para envolver o espectador, é preciso mais que a maquinaria do suspense ou belas mulheres. Nesse sentido, a narrativa do filme é exemplar. Na parte em que o marido de Madeleine tenta convencer o inspetor a seguir a mulher, o detetive não aceita engajar-se na história, embora esta seja estruturada nos moldes do suspense – ou a mulher está possuída por alguém que viveu anteriormente ou está ficando louca. Scottie não é nem tão bobo, nem tão curioso para acreditar numa história tão estapafúrdia, seja do ponto de vista da verossimilhança ou da moral (como se pode constatar, Hitchcock tem o espectador em alta conta, caso o inspetor seja seu duplo). Sabiamente, o marido lhe pede para nada decidir antes que o inspetor veja Madeleine.

Na sequência seguinte, no interior de um restaurante, em um *travelling*, a câmera faz um percurso cromático, que não se limita a duplicar o olhar do inspetor. No movimento da câmera, o fundo vermelho da parede se distingue das vestes negras dos figurantes. O aparelho foca e se aproxima de uma mesa, em que uma mulher, de costas, vestida de negro, destaca-se devido à listra verde de sua estola. A cor aparece como um ponto luminoso pela profusão do preto e do vermelho. A construção cromática tonal, na qual a cor se faz luz, remete à pintura veneziana, principalmente a Ticiano. O verde, que pisca, antecipa sensivelmente o impacto visual do primeiro plano em que o rosto de Kim Novak aparece deslumbrante, no sentido literal do termo, dentro de uma composição plástica que destaca o uso da luz



– um rosto iluminado como as madonas de Fra Angélico. Eis aqui um “milagre” produzido, pois uma *pin-up*, com traços marcantes, é vista como um ser idealizado. Evidentemente que a luz, o cabelo e as sobrancelhas louras ajudam a produzir esse efeito. Mas os planos anteriores e posteriores – ela saindo de cena duplicada por um espelho – firmam essa impressão. Eis que o detetive, assim como o espectador, é capturado por essas imagens sofisticadas.

Até aqui, aparentemente apenas se reafirmou o processo de sedução do personagem masculino. Entretanto, é bastante significativo que um exame dos efeitos visuais não apareça em quase nenhuma análise dos estudiosos do filme, embora seja fundamental para compreender não apenas por que meios é apanhado o espectador, mas quem é esse personagem. Caso seja Scottie,

Rancièrè tem razão, a história visual fica dependente da maquinaria aristotélica, sem ascender nem mesmo às instâncias metafísicas do romance. Entretanto, isso seria ainda uma simplificação do filme. Para fazer jus à história visual, talvez seja preciso demorarmos-nos na personagem feminina, já que ela é a duplicação da imagem-fascinação.

A imagem e a mulher

Um dos poucos que atribuem à mulher certo protagonismo é Ismail Xavier (Xavier, 2003). Ele notou que, na segunda parte do filme, Judy induz Scottie a segui-la a seu quarto de hotel, como antes o tinha feito sob o comando do marido de Madeleine. A sequência deste reencontro começa com o famoso ramalhete de flores, indicando que a protagonista está buscando esse novo contato. A repetição do processo de manipulação exercido pela mulher não está mais a serviço da maquinaria aristotélica, mas é a expressão do desejo da protagonista. Assim, ela é capaz não apenas de executar um plano, mas de desejar, sentimento que movimenta todas as leituras do filme e que não por acaso é atribuído apenas ao personagem masculino. Ismail Xavier vê o filme de uma maneira mais complexa: não apenas como a exemplificação de uma maquinaria narrativa, mas como um processo auto-reflexivo: o cinema pensando-se a si mesmo, principalmente, em sua relação com o espectador. O marido é visto como o cineasta que manipula Scottie, o espectador seduzido, mas suficientemente inteligente para desfazer a ilusão. O cinema, portanto, é esse lugar em que há um embate entre sedução e consciência.

Porém, Judy pode também ser vista como um duplo muito mais autorizado da figura do cineasta: mesmo que seu côm-

plice, o marido de Madeleine, tenha maquinado o enredo, coube a ela pôr em imagens a história que enganará Scottie. Não é isso o que faz exatamente um cineasta? Não atribuir-lhe este papel só pode ser resultado de um preconceito com relação à atriz: Kim Novak é uma *pin-up* ou mulher sensual que o cinema hollywoodiano arregimenta para o prazer voyeurístico masculino. Esta figura é, portanto, objeto da visão masculina, sem possibilidade de ser sujeito, como alguns estudiosos de cinema denunciam (Mulvey, 1992). Entretanto, ela é também um personagem fascinado pela figura que ajudou a criar, podendo ser vista, portanto, como outro duplo do espectador. Enquanto tal, o saber que ela possui é muito mais complexo que o do inspetor, pois sabe, já de início, que a imagem é um engodo e, apesar disso, quer reviver essa fascinação, mesmo que isso lhe custe caro. Como se sabe, toda repetição, mesmo fadada a mostrar que se trata de uma farsa, tem que se cumprir plenamente e seu final só pode ser a morte, assim como aconteceu no primeiro enredo. O saber, como diz Foucault ao falar de Bataille e de Nietzsche, não é contemplar o abismo, mas jogar-se nele (Foucault, 1994, p. 41-95). Judy questiona que o desvendamento de uma maquinaria intelectual – do ponto de vista da lógica do suspense ou da metafísica subjacente à história do filme – seja suficiente para entender a imagem cinematográfica. A verdade não pode ser a medida que a avalia, pois sua potência está para além do saber que se joga na esfera da lógica do falso e do verdadeiro. Assim, a análise fílmica e a filosofia, ainda apegadas à narrativa, ficam devendo uma reflexão que faça jus aos problemas colocados pela imagem em geral e pela imagem cinematográfica em particular.

O espectador – sintoma e emancipação

Geralmente, a crítica cinematográfica se encaminha para a desconstrução das quimeras remanescentes do autocentrismo da cultura ocidental. Trata-se de trazer a tona os sintomas que ficam soterrados. O problema é que a alternativa de uma prática analítica que vise a revelação de um significado ideológico escondido não se esquivava a outra dicotomia redutora: todas as análises sintomatológicas separam o artista ou o hermenauta esclarecido do espectador infantilizado. Isto já foi criticado por Jacques Rancière, em *O espectador emancipado* (2008). Então, em que medida uma análise que busque pensar na imagem a linguagem e o texto, como foi aqui proposto, pode auxiliar a sair dessa dicotomia? Talvez possamos encontrar uma tentativa de resposta na comparação que Slavoj Žižek faz entre dois conceitos lacanianos: sintoma e *sinthoma*.

Ao contrário do sintoma, que é um código de um significado reprimido, o *sinthoma* não tem um significado determinado – dá apenas corpo em seu padrão repetitivo, a uma matriz elementar de *jouissance*, de prazer excessivo; embora os *sinthomas* não tenham sentido, é indubitável que irradiam *jouis-sense* (Žižek, 2009, p. 84).

Assim, com uma sintomatologia, a análise da construção do sentido sempre visualiza um horizonte que o ultrapassa. Como *jouis-sense*, ela permite à visualização e leitura de um filme impregnar-se de um investimento libidinal que, geralmente, é parte constitutiva das imagens. A imagem de Judy-Madeleine é uma espécie de sintoma que excede qualquer tentativa de fechá-la num sentido determinado.

Referências bibliográficas

- BAECQUE, A. *La caméra histoire*. Paris: Cahiers, 2009.
- DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. *A imagem movimento - cinema I*. Trad. Souza Dias. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.
- _____. *Cinema II - A imagem tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Remontages du temps subi - L'Oeil de l'histoire, 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- FOUCAULT, M. "Entretien avec Michel Foucault". In: *Dits et Ecrits*, vol. IV. Paris: Gallimard, 1994.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MULVEY, L. *Citizen Kane*. Londres: BFI Publishing, 1992.
- RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.
- _____. *La Fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- _____. *Les Écarts du Cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ZIZEK, S. *Lacrimae Rerum - ensaios sobre cinema moderno*. Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.