

Algumas notas sobre o cinema, o pensamento e a crueldade

Flávia Garcia Guidotti

Universidade Federal de Pelotas (Brasil) e Universidad de Barcelona
(Espanña)

flaviaguidotti@hotmail.com

Resumo: *Este trabalho traz uma problematização teórica acerca da relação entre o cinema, o pensamento, a experiência e a crueldade. Parto do pressuposto de que o cinema é um dispositivo que pode ser utilizado num processo de auto-educação – num sentido filosófico –, na medida em que suscita a criação de pensamentos novos. Minha hipótese inicial está relacionada com a ideia de que a "crueldade" é uma forma de expressão que vai além da representação, que está presente na superfície do filme. Essas imagens nos afectam, fazendo aflorar pensamentos sem imagens, sem pressupostos, sem representações, o pensamento virgem, genital.*

Palavras-chave: cinema, pensamento, educação, crueldade.

Resumen: *Este artículo presenta un cuestionamiento teórico sobre la relación entre el cine, el pensamiento, la experiencia y la crueldad. Supongamos que la película es un dispositivo que puede ser utilizado en un proceso de auto-educación – en un sentido filosófico – en el que se fomenta la creación de nuevos pensamientos. Mi hipótesis inicial se relaciona con la idea de que la "crueldad" es una forma de expresión que va más allá de la representación, que está presente en la superficie de la película. Estas imágenes nos afectan, porque hacen aflorar pensamientos sin imágenes, sin suposiciones, sin representaciones, el pensamiento virgen, genital.*

Palabras clave: cine, pensamiento, educación, crueldad.

Abstract: *This paper presents theoretical questions about the relationship between cinema, thought, experience and cruelty. I presume that the film is a device that can be used in a process of self-education – in a philosophical sense – in that it fosters the creation of new thoughts. My initial hypothesis is related to the idea that "cruelty" is a form of expression that goes beyond representation, which is present on the surface of the film. These images affect us, so bring out thoughts without images, without assumptions, without representations, a thought virgin, genital.*

Keywords: film, thought, education, cruelty.

1. O Cinema como máquina de pensamentos

A relação entre cinema e pensamento vem sendo pautada desde os primórdios do cinema, por teóricos como Dziga Vertov, Jean Epstein, Béla Balázs, Hugo Münsterberg, Ricciotto Canudo. Para introduzir este texto irei me deter um pouco nos dois primeiros, que a meu ver possuem alguma ressonância com as ideias que pretendo desenvolver.

O cineasta russo Dziga Vertov, a partir de 1922 escreveu uma série de manifestos onde lançava as bases de sua teoria "cine-olho", opondo o cinema de aventura americano ao "cine-drama psicológico russo-alemão" com acusações a forma pela qual a câmera estava sendo utilizada para representar narrativas literárias através de fórmulas utilizadas no teatro e também de regras já testadas, "a cópia da cópia", como salienta já em seu primeiro manifesto, *Nós*, publicado na revista *Kinophot*, primeira publicação do grupo de documentaristas-kinocs, organizados em 1919 pela iniciativa do próprio Vertov. "Nós afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. A morte da "cinematografia" é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver" (Vertov, 1922: 248).

Para Vertov o cinema somente atingiria seu mais alto grau, a arte cinematográfica, através de um estudo sobre o movimento que lhe permitisse alcançar seu ritmo próprio. Esse ritmo cinematográfico, para Vertov se distancia do ritmo do cinema romanceado e teatral e dos ritmos impostos também pela música. A arte cinematográfica seria, portanto, uma "poesia das máquinas", mais precisa que o próprio olhar humano.

Vertov já apontava para o tempo como uma das dimensões a ser estudada pelos criadores do cinema. "O metro, o ritmo, a natureza do movimento, sua disposição rígida com relação aos eixos das coordenadas da imagem e, talvez, os eixos mundiais das coordenadas (três dimensões + a quarta, o tempo) devem ser inventariados e estudados por todos os criadores do cinema" (Vertov, 1922: 250).

As teorias de Dziga Vertov, a respeito das potencialidades da máquina cinematográfica e sua relação com o tempo são, de certa forma, compartilhadas pelo cineasta e teórico Jean Epstein, um dos representantes da vanguarda francesa dos anos 20, para quem o cinema era tido como uma máquina capaz de nos fazer "pensar o tempo", como um meio que, devido a sua velocidade, possui força para conduzir a imagens próprias, autônomas, que vão além da representação do mundo, capazes de criar mundos. Para Epstein, a grande novidade do cinema seria sua possibilidade da revelação do devir, da relativização do movimento através do incessante passado presente. Epstein foi também um dos primeiros a salientar o caráter universal da linguagem do cinema, que fornece as condições de possibilidades para a consolidação de uma nova cultura visual. Essa nova cultura visual, sobre a qual já nos falava Epstein em meados do século XX, é a nossa cultura, não só em sua face globalizada e comercial, como também composta de pequenos focos de resistência.

De acordo com Ismail Xavier, "para Epstein, o cinema é um desafio à inteligência, apresenta afinidade com uma nova sensibilidade capaz de fazer face ao ambiente tecnológico onde o homem contemporâneo se move" (Xavier, 1983: 179-180). Podemos ver portanto que no pensamento de Epstein já existia o germe do devir e do pensamento.

Seja para melhor ou pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ele se pergunte: Quem sou eu? Onde está minha verdadeira identidade? E ter de acrescentar ao "Penso, logo, existo" o "porém não penso em mim do modo como existo" é uma atenuante singular à evidência do existir" (Epstein, 1946: 284).

Sobre essa máquina Jean Epstein dirá que

Ela é um instrumento material, sem dúvida, mas com um jogo que oferece uma aparência tão elaborada, tão preparada para o uso do espírito que já se pode considerá-la um meio pensamento, um pensamento segundo regras de análise e síntese que, sem o instrumento cinematográfico, o homem teria sido incapaz de realizar. (Epstein, 1946: 289-290).

O ponto em comum entre essas teorias está no fato de todas elas entenderem o cinema como análogo ou como um espelho do pensamento, como máquina automática de pensamento, produzindo imagens puramente mentais.

2. Cinema e educação de si

Assim como a relação entre o cinema e o pensamento está sendo debatida desde o princípio do século XIX, a relação entre o cinema e a educação também não é algo recente. As discussões a respeito do caráter educativo do cinema vêm acompanhando a história do cinema. Desde o seu surgimento – no final do século XIX –, antes mesmo de ele começar a configurar-se como linguagem, passando pelas diversas etapas de seu desenvolvimento, o cinema não cessou de se metamorfosear e junto com essas modificações seguiram as mais variadas discussões a respeito de suas potências educativas e de suas utilizações como ferramenta de instrução, tanto no campo da educação formal como da educação não-formal.

A produção da subjetividade é cada vez mais complexa em uma era em que as imagens nos bombardeiam por todos os lados. As imagens passam e ao mesmo tempo nada nos passa. É como se estivéssemos intoxicados pela abundância visual que nos cerca. André Parente alerta que "nenhuma reflexão séria sobre o devir da cultura contemporânea pode deixar de constar que existe uma enorme multitude de sistemas maquínicos, em particular a mídia eletrônica e a informática, que incidem sobre todas as formas de produção de enunciados, imagens, pensamento e afetos" (Parente, 1993: 14). A constatação de André Parente me dá margem para refletir a respeito do que ocorre com o cinema e com o audiovisual em geral, nesse momento de abundância visual facilitada pela mídia eletrônica e de dispositivos de compartilhamento como por exemplo o YouTube.

Assim como somos bombardeados pelo excesso de propagandas que habitam nossas cidades e nossos dispositivos de informação e entretenimento (como a internet e a televisão); temos acesso também a muitos filmes que estão disponíveis via internet. Esse material poderá ou não fazer parte de nossa dietética, do que consumimos, porque são de fácil acesso a qualquer pessoa que esteja interessada em algo de outra ordem, de uma ordem mais sensível. É claro que nada substitui a experiência de ver um filme em uma sala de cinema, porém é importante salientar que pelo menos hoje temos acesso a quase todo o tipo de cinema que tem sido produzido ao redor do

mundo. O acesso a filmes que estão à margem do sistema comercial institucionalizado até bem pouco tempo atrás era muito difícil, restrito a pequenas salas de cinema dos centros das grandes cidades e aos cineclubes, que acabaram sendo um local de formação de grandes cineastas ao redor do mundo.

Estou falando de filmes que nos permitam realizar uma experiência, no sentido que atribui a ela Jorge Larrosa, quando diz: "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece." (2002: 21).

O cinema que nos permite uma experiência nos possibilita também novos modos de existência. Estou falando de um cuidado de si, no sentido foucaultiano, como uma estética da existência, que inventa modos de vida, capazes de resistir ao poder, de se recriar a cada instante e transformar a vida em obra de arte. Falo do cinema porque é o que ajuda a me constituir, porque acredito, assim como França, que "constituir novos modos de existência pode se dar até mesmo dentro de uma perspectiva absolutamente casual (uma paixão, um ritual, uma brisa, um filme, uma crise econômica...), desde que esses acasos crie uma necessidade, isto é, uma produção em si" (2005: 30). Essa produção em si, seria, de certa forma uma educação de si.

O que passa é que, como afirma Larrosa, "la experiencia es siempre impura, confusa, demasiado ligada al tiempo, a la fugacidad y la mutabilidad del tiempo, demasiada ligada a situaciones concretas, particulares, contextuales, demasiado vinculada a nuestro cuerpo, a nuestras pasiones, a nuestros amores y a nuestros odios" (Larrosa, 2006: 470).

Para Jorge Larrosa, para pensarmos na experiência em sua relação com a educação é necessário, em primeiro lugar, dignificar a experiência, depois reivindicar à seu favor no campo educacional e em terceiro, ter cuidado para que a experiência não deixe se ser uma experiência, ou melhor, não seja mais uma vez impossibilitada, sobre tudo pela falta de palavras.

3. A crueldade como elemento de choque

A hipótese que levanto neste texto está relacionada com a ideia de que a "crueldade" é uma forma de expressão que vai além da representação, e está presente na superfície do filme; essas imagens nos afetam, fazendo aflorar pensamentos novos, sem representação, pensamentos sem imagens.

Artaud constatar a impotência que define o objeto-sujeito do cinema. O cinema, para ele, privilegia o "impoder" do pensamento, e não sua força. É como se as imagens-movimento substituíssem nossos próprios pensamentos não nos deixando pensar o que quisermos. O pensamento, impossibilitado de pensar livremente, é sempre vítima e agente deste "roubo", dessa petrificação interior.

De acordo com Deleuze, Artaud acreditava não ser possível atualizarmos as imagens através das figuras de linguagem e encadeá-las através de um monólogo interno. Para ele existiam fissuras, rachaduras, construções em abismo, compostas por múltiplas vozes e diálogos internos, uma voz dentro da outra voz com potência para desencadear imagens.

Se na teoria desenvolvida por Serguei Eisenstein o choque intelectual, o poder do pensamento lógico e racional eram potências para a atualização do todo, para Artaud o cinema confronta-se com o contrário: a impossibilidade de pensar, a impotência do pensamento. Essa constatação de Artaud, para a filosofia deleuzeana, está situada no cerne do próprio pensamento. Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze salienta, "o que força a pensar é o 'impoder do pensamento', a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado" (2005: 203). O cinema seria, portanto, capaz de revelar a nossa própria impotência: o fato de ainda não pensarmos. Diante da impotência do pensamento surge uma nova imagem do pensamento, o pensamento sem imagens.

Para além do movimento há a suspensão do mundo e, a partir daí, surge o que Deleuze diz ser *o homem comum do cinema*: "o autômato espiritual, 'homem mecânico', 'manequim experimental', ludião em nós, corpo desconhecido que temos apenas atrás da cabeça, e cuja idade não é a nossa nem a de nossa infância, mas um pouco de tempo em estado puro" (2005: 204).

Esse tipo de experiência diz respeito, quase que exclusivamente, ao cinema moderno porque há uma mudança na imagem: ela deixa de ser sensório-motora e o espectador passa a ser um vidente sem ação diante do intolerável do mundo e, a partir dessa surpresa, é confrontado com o impensado do pensamento. Ocorre aí a ruptura do vínculo do homem com o mundo, porque se o mundo é intolerável não há mais como pensar neste mundo, nem em si mesmo. "O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar", salienta Deleuze (2005: 205). É o pensamento nascendo da própria impotência. Surge, portanto, uma nova relação do cinema com o pensamento. "A situação 'psíquica' que substitui qualquer situação sensório-motora; a perpétua ruptura do vínculo com o mundo, o perpétuo buraco nas aparências, encarnado no falso *raccord*, a apreensão do intolerável até mesmo no cotidiano ou no insignificante" (Deleuze, 2005: 206).

Esse cinema surge no pós-guerra, justamente em um momento em que o movimento já não representava com tanta fidelidade o que estava ocorrendo. "O fato moderno é que já não acreditávamos neste mundo", salienta Deleuze (2005: 207). A vida não estava mais respondendo aos estímulos através da ação. Diante dos acontecimentos – situações fortes demais, dolorosas demais ou belas demais –, as pessoas deixam de ter ação e há uma quebra no vínculo entre o homem e o mundo, que antes, como lembra Deleuze, eram uma "grande composição orgânica". Diante dos fatos as reações sensório-motoras entram em estado de falência e são substituídas por uma situação psíquica. Os homens passam a viver situações óticas e sonoras puras. Os filmes, na mesma direção abandonam a ação e entregam-se ao tempo gerando um novo cinema, um cinema moderno, baseado na imagem-tempo.

De forma sintetizada pode-se dizer que há duas mudanças fundamentais nesse novo cinema: a primeira é essa ruptura do vínculo sensório-motor, que ocorre sobre um plano de imanência mais amplo, da quebra da ligação entre o homem e o mundo; e a segunda está relacionada com "a renúncia às figuras, metonímia tanto quanto metáfora, e mais profundamente o deslocamento que o monólogo interior sofre como matéria sinalética do cinema" (Deleuze, 2005: 209).

O que ocorre é que os encadeamentos representativos ou figurativos sensório-motores do antigo cinema, do cinema clássico, são substituídos por encadeamentos

formais do pensamento. O pensamento da imagem ou o pensamento na imagem. Nesse aspecto o cinema moderno é também o cinema da "crueldade". Este cinema, em estado bruto, estaria presente no filme *A concha e o clérigo*, escrito por Artaud e dirigido por Germaine Dulac. O filme serve como um documento da teoria cinematográfica desenvolvida por Artaud e, segundo o próprio autor

não conta uma história, mas desenvolve uma sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que esse pensamento reproduza a ordem racional dos fatos. Do choque dos objetos e dos gestos derivam verdadeiras situações psíquicas, em meio às quais o pensamento aprisionado procura uma saída sutil. Nada existe aí a não ser em função das formas, dos volumes, da luz, do ar - mas sobretudo em função do sentido de um sentimento liberado e nu, que escorrega por entre os caminhos pavimentados de imagens e atinge uma espécie de céu onde desabrocha inteiramente" (Artaud, 1995: 178).

O pensamento estabelece uma relação diferente como o ato de ver. O que se mostra, e que é intolerável, faz o pensamento extravasar para fora de si mesmo, para além do que sabemos, assim, não podemos mais reagir. Não há mais ação. O indeterminável se determina a partir de uma escolha do pensamento, "é um cinema dos modos de existência, do afrontamento desses modos, e de sua relação com um fora do qual dependem a um só tempo o mundo e o eu" (Deleuze, 2005: 214).

O conteúdo do filme não é o responsável, em última instância por essas escolhas, e sim a forma-cinema que nos faz escolher, que determina nossos pensamentos. O pensamento de fora se apossa do autômato purificado gerando o impensável no pensamento, por isso, nesse cinema do espírito, o conjunto é composto do automatismo, do impensado e do pensamento.

Uma das estratégias utilizadas por esse novo cinema é "mostrar" através das descrições e não mais das narrações. Com a rejeição das figuras de linguagem, como a metonímia e a metáfora, os acontecimentos passam a não ser mais figurados e nem narrados. As ideias passam a ser plásticas e o cinema torna-se capaz de produzir um pensamento independente de conceitos, um cinema do devir. Deleuze salienta que, na prática, há um deslocamento do monólogo interior, ele perde sua unidade pessoal ou coletiva e, a partir desse processo, o espectador torna-se vidente. Em outras palavras, ao invés de apresentar uma história, os filmes desenvolvem problemas, engendram ideias e forçam o pensamento a pensar.

Os problemas desenvolvidos pelos filmes vêm tanto dos temas banais, cotidianos, insignificantes ou ordinários como dos mais brutais, intoleráveis ou cruéis; e não dependem das coisas internas ao indivíduo e sim de coisas que lhe são externas, do "de fora".

Em suma, para Deleuze, enquanto no cinema clássico, "o todo era o aberto", no cinema moderno "o todo é o fora". Vasconcellos, no mesmo sentido, afirma que

as imagens-tempo, de que são feitos os filmes modernos, são signos ou caleidoscópios de imagens, se situando de-fora do sujeito. Os signos cinematográfico tornam-se labirintos, temporalmente paradoxais, num processo falsificador que pode e geralmente inquieta o espectador (Vasconcellos, 2006: XII).

Além de englobar o que lhe é exterior, o "de fora" esse cinema também opera incorporando o "entre-imagens", "o interstício entre imagens, entre duas imagens:

um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia" (Deleuze, 2005: 216). De forma diferente dos filmes clássicos, onde não poderia haver buracos nas aparências, nos filmes modernos o que se coloca são linhas de fuga que desterritorializam o ser, tirando-o da cadeia de associações. Como salienta Deleuze,

Já não se trata de se seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima dos vazios, mas de sair da cadeia ou da associação... O filme deixa de ser 'imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras', e das quais somos escravos. É o método de ENTRE, 'entre duas imagens', que conjura todo cinema do Um (Deleuze, 2005: 217).

Isso acaba mudando também o estatuto da montagem. No cinema moderno a montagem não tem mais a pretensão de alcançar o movimento orgânico. Os cortes irracionais, falsos *raccords*, são utilizados para gerar buracos nas aparências. Nas palavras de Deleuze, no cinema moderno, "o corte tornou-se interstício, *é irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo*" (2005: 218). Trata-se de uma série de imagens desencadeadas e atonais compostas de cortes irracionais, acordes dissonantes e termos desencadeados. Nesse processo o sentido da montagem também muda, passando a determinar relações diferentes entre as imagens-tempo.

Sem a preocupação com a unidade e com a coesão, o cinema moderno abandona também a linearidade temporal. As imagens em desarmonia não tentam mais seguir uma linha cronológica, elas apresentam-se em desvio, tomam linhas de fuga.

Com o esgotamento da força da montagem o plano-sequência torna-se bastante usual pela sua capacidade de multiplicar os centros de imagens e reduzir os hiatos entre as ações e reação. Além disso, a própria montagem muda seu estatuto e agora vai além de produzir o movimento através de uma imagem indireta do tempo, pois também é capaz de gerar a imagem-tempo direta.

Outra característica do cinema moderno é o abandono do campo/contra-campo, recurso muito utilizado, principalmente nos momentos de diálogos, no cinema clássico. No cinema moderno a profundidade de campo é fundamental, os personagens entram e saem de campo simplesmente aderindo ou abandonando o enquadramento.

No novo cinema não há primazia do visual sobre o sonoro ou vice-versa, ou seja, o texto não vem para complementar as imagens, nem as imagens são figurações do texto. A essa disjunção entre a imagem e o som Deleuze chama "imagem-som".

Essas são apenas algumas estratégias utilizadas pelos filmes modernos para abrir brechas no movimento em prol das imagens-tempo.

Em suma, Deleuze afirma,

O cinema moderno desenvolve assim, de três pontos de vista, novas relações com o pensamento: a supressão de um todo ou de uma totalização das imagens, em favor de um fora que se insere entre elas; a supressão do monólogo interior como todo do filme, em favor de um discurso e de uma visão indiretos livres; a supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo (Deleuze, 2005: 226).

Para pensar a relação entre cinema e pensamento tendo como plano de imanência a teoria deleuzeana do cinema creio que devemos considerar tanto o movimento como o tempo que surgem nos encontros com o filme, porque assim como Luz, acredito que movimento e tempo não podem ser vistos separadamente, pois, "o filme, por meio da sucessão e da simultaneidade rítmicas, corporificadas na materialidade das imagens visuais e sonoras, pensa e experimenta a duração. Neste sentido, é sempre fábula pensante e cartografia realista, escrita de um mundo virtual que altera os quadros da experiência previamente configurada" (Luz, 2002: 84).

4. Conclusão: a construção de uma tese

"Não mais representar o visível, mas tornar visível" (Paul Klee)

Libertada do texto e do deus-autor, a encenação seria portanto restituída à sua liberdade criadora e instauradora. O diretor e os participantes (que não mais seriam atores ou espectadores) deixariam de ser os instrumentos e os órgãos da representação (Derrida, 1995: 157).

A partir deste panorama teórico a respeito da relação entre o cinema e o pensamento, atualmente venho pesquisando as condições de possibilidades de relacionar o cinema e a educação tendo como base o conceito de imagem-tempo e de crueldade e suas potências para gerar pensamentos. E também sobre a idéia da crueldade e sua relação com a experiência¹.

Jorge Larrosa já tem utilizando filmes para pensar a pesquisa em educação sobre a ótica da igualdade. As observações de Larrosa a respeito do "método Costa"² contribuem para a reflexão a respeito da relação que estabelecemos com nossas pesquisas, em nossa relação com o mundo e com a gente mesmo, na forma como habitamos nosso ofício de pesquisadores.³

O próximo passo desta pesquisa será, portanto, estabelecer relações entre o cinema dirigido pelo português Pedro Costa e o realizado pelo brasileiro Cláudio Assis⁴. A princípio me parece que existe algumas proximidades nessas duas formas de realização cinematográfica. Para mim ambos causam um potente impacto pictórico que pode ser da ordem da experiência com a crueldade, para além do bem e do mal.

¹ Estas questões estão sendo tratadas em minha tese de doutorado, intitulada *Do intolerável ao impensável* "potências educativas de um cinema cruel".

² Pedro Costa faz parte de uma nova geração de cineastas realistas. Sua trilogia é composta por *Ossos* (1997), *No quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006), filmes que cartografam a favela de Fontainhas, em Lisboa, e mostram desde a face mais dura da pobreza, passando pelas drogas e o momento de destruição da favela, até a construção do novo bairro.

³ Essas observações estão sendo apresentadas pelo Professor Jorge Larrosa na disciplina "Linguagem e Experiência em Educação", que ministra no primeiro semestre de 2012 na Universidad de Barcelona.

⁴ Cláudio Assis é um cineasta brasileiro que realizou uma trilogia no estado de Pernambuco. Os filmes são: *Amarelo Manga* (2002); *Baixio das Bestas* (2006); e *Febre do Rato* (2011).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (1995): "O cinema e a abstração". Tradução de Sílvia Fernandes, em ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. GUINSBURG, TELESE, MERCADO NETO (orgs.). São Paulo, Editora Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles (2005): *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense. (Cinema 2).
- DERRIDA, Jacques (1995): *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva.
- EPSTEIN, Jean (1946): "A inteligência de uma máquina - Excertos". Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.) (1983): *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes, pp. 283-292.
- FRAMPTON, Daniel (2006): *Filmosophy: a manifesto for a radically new way of understanding cinema*. London, Wallflower Press.
- FRANÇA, Andréa (2005): "Foucault e o cinema contemporâneo", em *Revista Alceu*, v. 5, n. 10, pp. 30-39.
- LARROSA, Jorge (2006): "Algumas notas sobre la experiencia y sus lenguajes", em *Revista Estudios Filosóficos*, v. LV, n. 160, pp. 467-480.
- LARROSA, Jorge (2002): "Notas sobre a experiência e o saber de experiência", Tradução de João Wanderley Gerald, em *Revista Brasileira de Educação*. n.19, pp. 20-28.
- LUZ, Rogério (2002): *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria.
- PARENTE, André (1993): "Introdução: Os paradoxos da imagem-máquina", em PARENTE, André. (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Ed. 34.
- VASCONCELLOS, Jorge (2006): *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro, Editora Ciência Moderna Ltda.
- XAVIER, Ismail (org.) (1983): *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes.
- VERTOV, Dziga (1922). "Nós, variações do manifesto". Tradução de Marcelle Pithon, em XAVIER, Ismail (org.) (1983): *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes, pp. 247-251.