

## **CINEMA, TEMPO, ALTERIDADE E MEMÓRIA EM “MEIA-NOITE EM PARIS” (WOODY ALLEN, 2011)**

Maiara Mascarenhas de Lacerda Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** este ensaio objetiva refletir sobre como, através da categoria do instante cinemático, os indivíduos têm sido capazes de experimentar sensações imediatas e tangíveis do eu e da cultura. Por isso, apoiando-nos teoricamente nas discussões de Charney, Simmel, Deleuze, Bergson e Benjamin acerca dos conceitos de “memória”, “instante” e “tempo”, analisaremos como *Meia-noite em Paris* (Woody Allen, 2011), na condição de dispositivo de memória protética, é capaz de influenciar a experiência temporal da modernidade: isto é, de negociar o paradigma das nossas relações éticas a ponto de incitar uma aproximação incessante entre o eu, o tempo e a alteridade.

**Palavras-chave:** cinema; tempo; alteridade; memória; “Meia-noite em Paris”.

### **Introdução**

A cada segundo experimentamos imagens do mundo inteiro. E, no entanto, somos pobres de experiências surpreendentes. A razão para tal é que boa parte das situações as quais vivemos são produtos de uma atividade viral: nós, os receptores, muito dificilmente, trocamos os conselhos morais (BENJAMIN, 2012), os direitos de vida, as subjetividades, o vivido e a compreensão do vivido (SARLO, 2007) mutuamente. Além disso, parecemos incapazes de intercambiar nossas imagens-lembranças, deixando de renovar a experiência de perder-se no labirinto das imagens.

O cinema, no entanto, “transformou o presente oco em uma nova forma de experiência, à medida que o presente esvaziado abriu espaço para a atividade do espectador” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 404). Ora, a experiência cinematográfica reflete a experiência epistemológica mais ampla da modernidade: o eu moderno não pode nunca estar presente, isso porque “o encadeamento cronológico de nossos trajetos ou de nossas efetuações” se dão “num presente englobante, o passado virtual ou a eternidade paradoxal (Aion) dos devires” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 20), que chamamos de “memória”.

Assim, na impossibilidade de reconstituir o passado (ou as imagens virtuais) apenas a partir do presente (ou as imagens reais), o cinema concebe o virtual como uma

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM – UFPE) e bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE). E-mail: maimascarenhas@gmail.com.

segunda temporalidade, duplicando o real; isto é, condiciona a reatualização dos antigos presentes sob a forma de lembrança (IBIDEM).

Ora, *Meia-noite em Paris* (Woody Allen, 2011) é um filme que tenta se comunicar com a figura do espectador perdido na multidão civilizada. Em meio a curiosidades catalogadas, becos, ruas, esquinas, ângulos, pessoas, Gil Pender (Owen Wilson) nos conduz a um tempo desaparecido repleto de paisagens puramente cheias de vida que se assemelha, não ao passado, ao presente ou ao futuro, mas a uma costura de reminiscências (BENJAMIN, 1994) em que, se a ordem cronológica é irrelevante, o que importa são “as entradas do labirinto” e a montagem de um diagrama de vida tal qual um dédalo (SONTAG, 1986).

### **Enquadramento**

Data de 1929 o filme em que Dziga Vertov revelou ao mundo uma autêntica iniciação à linguagem cinematográfica, enfatizando a sua capacidade de nos oferecer a experiência de falar com o mundo diretamente, sem os solipsismos de nossos padrões (ANDREW, 2002, p. 107).

Se *Man with a movie camera* (Vertov, 1929) assiste a um lugar que é invisível aos olhos humanos, tornando cognoscível um mundo antes inexistente, Vertov termina por nos mostrar não somente “a nossa sombra na parede com a qual vivemos toda a nossa vida e a qual mal conhecemos” (BÁLAZS apud ANDREW, 2002, p. 89), mas, mais que isso, ele abre a possibilidade de se pensar a realidade e a memória a partir do dispositivo fílmico.

Para tanto, “iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior” (BERGSON, 2011, p. 11). Nesse sentido, estaríamos “na presença de imagens, no sentido mais vago que essa palavra pode tomar” (IBIDEM), imagens percebidas quando abrimos as lentes de uma câmera, despercebidas quando as fechamos.

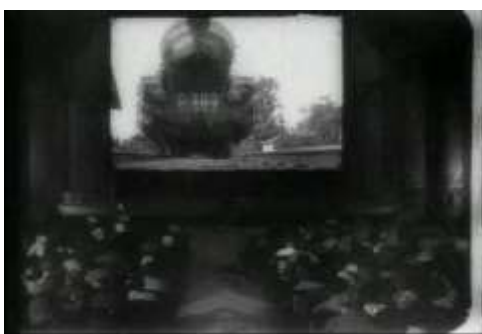
O conjunto total de imagens seria, portanto, o mundo material – isto é, o universo –, onde o cinema funcionaria como mais uma imagem que “atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que” (IDEM, p. 14) o cinema pudesse “escolher, em uma certa medida, a maneira de

devolver o que recebe” (IBIDEM) - estabelecendo o que Deleuze chama de enquadramento.

Ocorre que o enquadramento é uma limitação, é um ponto de vista o qual remete ao mundo material. E, evidentemente,

o ponto de vista pode ser ou parecer insólito, paradoxal: o cinema mostra pontos de vista extraordinários, rente ao chão, de cima para baixo, de baixo para cima, etc. Mas eles parecem submetidos a uma regra pragmática que não vale só para o cinema de narração: a menos que se caia num esteticismo vazio, eles têm de ter uma explicação, têm de aparecer como normais ou regulares, ou do ponto de vista de um conjunto mais vasto que compreende o primeiro ou do ponto de vista de um elemento inicialmente despercebido, não dado, do primeiro conjunto (DELEUZE, 2009, p. 33).

É o que ilustra Vertov nos planos abaixo<sup>2</sup>:



<sup>2</sup> Todos esses planos foram capturados de *Man with a movie camera* (Vertov, 1929).



Nesses planos, apesar de “violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter” (SONTAG, 2008, p. 25),

Dziga Vertov procurava investigar com o *olho* da câmera de filmar as pequenas cenas de cada dia, aquelas que não se presta atenção. [...] A consciência de penetrar num mundo proibido, de colher palavras pronunciadas à meia voz dá uma estranha e picante sugestão. [...] Fragmentos de *realidade* [...] dizendo aos espectadores: *Olhem, esta é a vida* (BÁLAZS *apud* GRANJA, 1981, p. 70).

Estes “fragmentos de realidade” de Vertov também estabelecem um paradoxo na medida em que fazem surgir duas hipóteses: 1) todo enquadramento determina um fora-de-campo, refletindo ainda mais todas as ações possíveis que a câmera poderia captar – o que faz vir à tona não somente os limites representacionais<sup>3</sup> através dos quais o cinema teria uma ação possível, mas também o fato de que o processo cinematográfico é múltiplo, centrípeto e centrífugo: como um rizoma, o cinema “não tem começo, nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 51), ou seja, tão simples à primeira vista, os enquadramentos cinematográficos “na verdade, exploram uma complexa forma de

---

<sup>3</sup> “O filme pode registrar mecanicamente as sensações que a retina coleta, mas o faz indiferentemente e, em consequência, de modo não representacional. A arte cinematográfica baseia-se na manipulação do tecnicamente visível, não do humanamente visual” (ANDREW, 2002, p. 37): foi o que Rudolf Arnheim definiu como “limitações técnicas do representacionalismo” e que, para o mesmo, são a matéria-prima da arte cinematográfica.

palimpsesto, como Derrida coloca, ‘uma rasura na qual podemos ler o que foi obliterado’” (BATCHEN, 2002, p. 62, tradução nossa); 2) todo enquadramento determina uma escolha, isto é, as diversas percepções que o cinema oferece de um determinado objeto não reconstituirão a imagem completa desse objeto, permanecendo separadas por intervalos vazios que precisam ser preenchidos e é para preencher tais vazios que uma operação de montagem é necessária.

Mas a montagem é a determinação do todo. Como entende Deleuze,

a montagem é o todo do filme, a ideia. Mas por que é que o objecto da montagem é precisamente o todo? Desde o início até o final de um filme qualquer coisa muda, qualquer coisa mudou. Só que esse todo que muda, esse tempo ou essa duração, não parece poder ser captado a não ser indirectamente, a partir de imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo (DELEUZE, 2009, p. 53).

Por isso, quando estamos vendo um filme, tudo deve se passar como se uma memória independente (no caso, a montagem) juntasse os planos (descontínuos) ao longo do tempo à medida que eles se produzem. Ou seja, é como se o cinema, com aquilo que o cerca, não fosse mais que um desses planos: o cinema seria, então, o último plano que se obtém, a todo o momento, sempre que se pratica um corte instantâneo no devir em geral da película.

## **Cinema, Tempo e Memória**

Representações cinematográficas têm influenciado o mundo da vida<sup>4</sup>. “Filmes se tornaram a arte de definição para a experiência temporal da modernidade” (CHARNEY *apud* KILBOURN, 2010, p. 2, tradução nossa).

Ora, as transformações da modernidade pós-1870 geraram um clima perceptivo de superestimulação, distração e sensação tão contíguo à vida humana que escorre até os dias atuais. Esse nosso tempo de “massa civilizada” (BENJAMIN, 2000, p. 104), como entende Georg Simmel, é marcado pelo “rápido agrupamento de imagens em mudança,

---

<sup>4</sup> Para Jürgen Habermas, o mundo da vida é concebido como o mundo pré-científico imediatamente dado. Isto é, é um lugar no qual os objetos se dão à intencionalidade intuitiva da consciência e é papel da Fenomenologia ver os objetos como coisas do mundo da vida. A escolha pelo conceito de "mundo da vida" nesse parágrafo dá-se por este artigo manter afinidade com a Filosofia de Bergson, Filosofia esta para a qual a Fenomenologia é matriz conceitual da fundamentação teórica.

a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 386).

Em meio a esse ambiente, a filosofia procurou se apropriar da “verdadeira experiência” demonstrando que, através da categoria do instante, o indivíduo torna-se capaz de viver por completo, experimentando uma sensação imediata e tangível tão forte que esvaece quando é sentida pela primeira vez.

Ora, é fato que

o conceito de instante forneceu um meio de fixar um momento de sensação, no entanto esse esforço de estabilidade teve que confrontar o fato inevitável de que nenhum instante podia permanecer fixo. Tal o dilema conduziu [...] a dois conceitos interligados que definiram suas investigações do moderno como momentâneo: o esvaziamento da presença estável pelo movimento e a resultante separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois de ele ter ocorrido (IDEM, p. 387).

Juntos, esses dois aspectos do instante (sensação e cognição) moderno criaram uma forma de experiência muito cara ao cinema: a memória. Primeiramente porque, como entende Russel Kilbourn (2010), a memória é uma espécie de procedimento através do qual recordamos e recuperamos imagens. Em segundo lugar, Walter Benjamin destaca que é justamente a memória o lugar no qual reside a sensação do instante e a sua cognição: “o antagonismo existente entre a *vita activa* e a específica *vita contemplativa* se abre na memória” (BENJAMIN, 2000, p. 105).

Mas, como entendem esses dois teóricos, as inquietações da nossa vida interior não têm um caráter exclusivamente subjetivo, isto é, onde há lembrança de um momento individual (dentro de mim), há lembrança de um momento coletivo (fora de mim).

Ademais, convém considerar que memória e imaginação são processos mentais semelhantes (CRUZ, 2011) e que não é possível pensar sem imagens (PLATÃO *apud* KILBOURN, 2010, tradução nossa). Donde se pode entender como, ao assistir a um filme, a mente pareça atingida por imagens mentais correspondentes à própria memória: as imagens do presente puro nada mais são do que a atualização das imagens do passado invisível consumindo as imagens do futuro.

Ou seja, durante a sessão, o passado coexiste com o presente que ele foi e, mais que isso:



o que se vê numa tela de cinema, [...], o que uma criança imagina na exploração de seus prazeres e terrores é atual – ou dado – da mesma maneira que uma cena “real”. [...] Pois, se o imaginário não se opõe mais ao real, salvo no caso da metáfora ou da fantasia arbitrária, o real por sua vez não é mais atualidade pura, mas “coalescência”, segundo o termo de Bergson, de virtual e atual. É pelos caminhos do imaginário que o cristal de uma obra ou de uma obsessão infantil revela o real em pessoa (ZOURABICHVILI, 2004, p. 21-22).

O importante é, portanto, o tipo de relação que o cinema mantém com o público. Isto é, a relação por meio da qual as imagens cinematográficas se atualizam através dos seus espectadores e, estes, concomitantemente, atualizam as suas próprias imagens através do aparato tecnológico.

Por isso, mais do que perceber como o cinema nos permite formar uma suposta compreensão da memória, a ponto de muitas vezes sermos incapazes de pensar/lembrar “como seria o mundo antes do cinema, assim como, antes, leitores do século XIX, também tinham dificuldade de imaginar um mundo sem a mediação das novelas” (KILBOURN, 2010, p. 9, tradução nossa), devemos analisar o conceito de “memória protética”, procurando entender como a nossa relação com o dispositivo fílmico afeta as instâncias individuais e coletivas da nossa vida.

Afinal, como essa “memória protética” nos permite conhecer e construir o processo histórico e os eus contemporâneos no curso do tempo? A partir da subversão ou da paródia, das enunciações alternativas ou não convencionais (DIJCK, 2007)?

### ***Meia-noite em Paris* (Woody Allen, 2011)**

A experiência real de conhecer Paris supõe a violência e o acaso de um encontro, no qual o íntimo e o espetáculo se vinculam. Mas nem por isso se encontra qualquer um, qualquer coisa. É o que vem à tona nas imagens a seguir<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> Todos esses planos foram capturados das cenas iniciais de *Meia-noite em Paris* (Woody Allen, 2011).







Através desses planos, é possível perceber que *Meia-noite em Paris* configura-se não apenas como um “filme cartão-postal”, localizando imagens do Moulin Rouge, da Torre Eiffel, da *Nenúfares* de Monet (obra esta que é parte do acervo do Tate Modern - Londres/UK), etc; mas também como “um filme diário de viagem” que costura pequenos registros em movimento da capital francesa.

Na solidão da grande metrópole, o presente que produz antiguidades instantâneas – isto é, o fragmento das coisas – é próprio de colecionadores como Woody Allen: disposto a nos fazer passear sem destino, livres para sonhar, observar, refletir, viajar por uma Paris que mais parece o emblema contemplativo de uma paixão particular.

*Meia-noite em Paris*, portanto, não é somente um filme de lembranças de coisas passadas na vida do seu diretor, ele também consegue mediar (DIJCK, 2007) as relações

entre Woody Allen e o seu público: a massa tem afeição por curiosidades catalogadas, becos, ruas, esquinas, ângulos. A vida real é vivenciada como um show e esse show torna-se cada vez mais parte da vida porque o modo de recepção cinematográfica é uma prática histórica, associada à cultura de massa. Por isso, além de revelar fragmentos de uma cidade e da memória de Woody Allen, *Meia-noite em Paris* revela o “olhar cinematográfico”, que nada mais é do que uma espécie de *flânerie* “porque é necessariamente na multidão que se encontra o espectador” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 436) de cinema.

Por outro lado, se procurarmos compreender a imobilidade da câmera nessas imagens do filme, o que aproxima o cinema do espaço pictórico e fotográfico, “definindo um novo sentido para as bordas do quadro” capaz de “produzir [...] um enclausuramento do espaço visado” (XAVIER, 2008, p. 21), veremos que Woody Allen nos mostra um pequeno mundo cujo “olhar” diante da câmera é correspondido pelos espectadores e a experiência da aura<sup>6</sup> é assegurada.

“Cada cidade [...] tem uma história que deveria ser preservada através da câmera” (SONTAG *apud* LISSOVSKY, 2008, p. 51), e *Meia-noite em Paris* favorece ao percurso dentro de seus planos, retendo a temporalidade que anima Paris, porque permite a renovação da

experiência de perder-se no labirinto da imagem, “numa multidão de pequenos trajetos, de sequências imprevisíveis”, nas quais “o sujeito experimenta no ato do seu olhar a certeza de uma perda que jamais poderá descrever inteiramente e um desejo perverso de perder-se mais ainda, desejo que jamais poderá cumprir à saciedade” (LISSOVSKY, 2008, p. 51).

A experiência “de perder-se no labirinto” suscita o problema de que “somente o que narra é capaz de nos fazer compreender” (SONTAG *apud* LISSOVSKY, 2008, p. 41). Isto é, se Woody Allen nos proporciona a possibilidade de viver a faculdade de intercambiar experiências, é porque seu protagonista, Gil Pender, é um homem que poderia “deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua

---

<sup>6</sup> “O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra de arte por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 2012, p. 182-183). Quando o cinema, no entanto, imobiliza a câmera, explorando diferentes temporalidades através das imagens contemporâneas, a experiência da aura pode vir a ser assegurada.

vida” (BENJAMIN, 2012, p. 240). Daí a atmosfera incomparável que circunda esse narrador/protagonista: “o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (IBIDEM). Aliás, Gil Pender (o narrador e protagonista)

figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não apenas inclui a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador infunde a sua substância mais íntima naquilo que sabe por ouvir dizer)<sup>7</sup>.

Logo, podemos perceber ao longo do filme dois momentos muito interessantes no que concerne a essa relação de Gil com à sua experiência e à experiência alheia: 1) no momento em que Gil Pender explica para Inez (Rachel McAdams), Paul (Michael Sheen), Carol (Nina Arianda) a circunstância em que *Bather* (1928) – no filme, Adriana (Marion Cotillard) – “foi pintado”, narrando a ocasião da discussão entre Gertrude Stein (Kathy Bates) e Picasso (Marcial Di Fonzo Bo) para explicar o quadro; 2) no momento em que Gil encontra-se com Buñuel (Adrien de Van) em uma festa e lhe dá ideias “inéditas” para o roteiro de *O discreto charme da burguesia* (1972).

Dentro desse contexto, cabe notar que o Gil Pender de Woody Allen recorre não somente ao acervo diegético, mas também extra-diegético e é sobretudo devido a essa última recorrência que *Meia-noite em Paris* consegue aproximar a virtualidade cinemática da realidade do seu público. Não é porque Gil, muitas vezes, se volta para a virtualidade dos seus sonhos e pensamentos que o filme nos prende: a força de *Meia-noite em Paris* encontra-se na sua capacidade de atingir, a um só tempo, a virtualidade e a realidade de quem está diante da tela.

Ora, não é salvar Zelda Fitzgerald que torna a “sensação dentro do corpo” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 405) – a vida – bem-sucedida, o que importa é salvar Zelda Fitzgerald, em plenos anos 20, com um Valium. Afinal, o próprio Gil Pender nos prova que “um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo” (AGAMBEN, 2010, p. 59).

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, 2012, p. 240.

## Considerações Finais

Imagens de cinema desfilam imperturbáveis sobre o écran, propondo ao espectador perspectivas cambiantes: é a pluralidade dos mundos, envolvendo não apenas movimento, mas a passagem de um mundo a outro, a entrada em outro mundo, efração, exploração.

Dessa forma, o cinema faz com que passado, presente, futuro sejam reais, o que termina criando uma verdadeira duração e um verdadeiro tempo: o desdobramento do real instaura-se assim como um desdobramento do tempo, e vice-versa.

Mas o "tempo em si é uma extensão da mente, e a mente é a memória" (AGOSTINHO *apud* KILBOURN, 2010, p. 24, tradução nossa). Logo, se a subjetividade moderna é igual à consciência presa dentro da memória e se, ainda, considerarmos que o cinema estabelece a nossa memória protética, temos que as imagens cinematográficas tornam-se o paradigma das relações éticas inscritas na contemporaneidade.

Por meio dos filmes, nós somos capazes de produzir e recriar um senso de passado, presente e futuro de nós mesmos em relação aos outros. Ou seja, as películas são cruciais na negociação entre o eu e a cultura em geral porque elas refletem e constroem intersecções entre o passado e o futuro – rememorando e projetando a experiência de vida.

Na condição de objeto de memória mediada, o cinema, portanto, não é estático ou repositório, ele desenvolve “relações dinâmicas [...] ao longo dois eixos: um eixo horizontal de expressão da identidade relacional e um tempo de articulação do eixo vertical” (DIJCK, 2007, p. 21, tradução nossa).

Ora, quando Woody Allen consegue, em *Meia-noite em Paris*, mudar “os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo novas relações entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua representação” (RANCIÈRE, 2012, p. 64), ele rompe a causalidade - e, no lugar de dissipar o enigma, o seu filme remete “a outros enigmas ainda mais profundos” (DELEUZE, 2005, p. 66). O que só nos empurra à memória, isto é, à dilatação da nossa personalidade inteira, [...], sempre indivisa, que se espalha “sobre

uma superfície tanto mais considerável” (BERGSON, 2011) e nos aproxima incessantemente da nossa alteridade.

### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2010.

ALLEN, Woody. **Meia-noite em Paris**. Paris, 2011. (Filme)

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

BATCHEN, Geoffrey. **Each wild idea**: writing, photography, history. Massachussets: MIT Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000. 3ª edição, 2ª reimpressão.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. 8ª edição revisada.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 4ª edição, 2ª tiragem.

CHARNEY, LEO; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CRUZ, N. V.. Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. In: **Discursos fotográficos**, v. 7 - n. 11. Londrina: 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. 2ª edição.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. 1ª edição, 1ª reimpressão.

DIJCK, José van. **Mediated Memories**. Stanford, California: Stanford University Press, 2007.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.



KILBOURN, Russell J. A.. **Cinema, memory, modernity:** the representation of memory from the art film to transnational cinema. New York: Routledge, 2010.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar:** origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

VERTOV, Dziga. **Man with a movie camera.** União Soviética, 1929. (Filme).