

BAUDELAIRE E AS METAVISÕES DO CINEMA MODERNO

Luís Mendonça¹

Resumo: Texto de análise de duas figuras da poética baudelairiana, o *flâneur* e o mimo, em dois filmes paradigmáticos, pese embora muito diferentes entre si, das propostas estéticas e éticas da modernidade cinematográfica: *Little Fugitive* e *El sol del membrillo*.

Palavras-chave: modernidade *vis-à-vis* cinema moderno, clássico, *flâneur*, dispositivo

Email: Alfred_Hitchcock@hotmail.com

Neste pequeno trabalho, proponho articular as figuras baudelairianas do *flâneur* e do mimo com os princípios estéticos de que enforma o cinema dito moderno. Pretendo desenvolver algumas ideias a floradas na minha dissertação de mestrado, *As Imagens de Morris Engel e Ruth Orkin: O Berço da Modernidade no Cinema* (2011), tendo como pergunta de partida: em que medida o cinema moderno, pelas suas características formais, bem como pela sua relação com o público, projeta alguns aspectos essenciais da modernidade de Charles Baudelaire?

Para responder ou baralhar a resposta irei apresentar-vos dois estudos de caso, a meu ver, de muito útil análise no âmbito da problemática do cinema moderno: *Little Fugitive* (1953) e *El sol del membrillo* (1992).

No seu *Imagem-tempo*, Deleuze (2006, 13) define a personagem neo-realista como sendo aquela que “Grava mais do que reage”; segue uma visão mais do que se envolve numa acção ou, por outras palavras, torna a sua *visão* em *ação*. Ela orienta e desvela o espaço ficcional como coisa “sempre-nova” (Molder 2011, 191) e, quanto mais olha, mais o faz avançar – cria um filme dentro do filme pelo ato de ver, como o espectador *realiza* um filme, isto é, chama-o à realidade ao assisti-lo.

Rancière (2010a, 22) resume esta ideia de forma exemplar em *O Espectador Emancipado*: “A emancipação [do espectador] começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma [a] distribuição de posições [entre dominação e sujeição]. O espectador também

¹ Doutorando FCT em cinema na FCSH-UNL, associado à unidade investigação do CECL, sob orientação da Professora Doutora Margarida Medeiros.

age, como o aluno ou o cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta. (...) compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente”. Mas, com isto, Rancière não está a advogar um “cinema sem espectadores” ou um cinema em que os espectadores tradicionais são tornados atores, o que propõe, dentro do esquema do “mestre ignorante”, é que os três elementos — falamos aqui de cinema e não de teatro — da obra — ESPECTADOR, REALIZADOR e ACTOR — vejam alternadas as suas posições de “dominação ou sujeição” em função de um quarto elemento que nenhum deles domina por inteiro, ou que todos dominam de forma variável: a OBRA enquanto “coisa autónoma” (Rancière 2010a, 24).

Ao contrário da prática do embrutecimento, que procurei esquematizar neste diapositivo, associando-a à práxis institucional do cinema clássico, em que há dois tipos de inteligência separadas por um abismo (a do sábio e a do ignorante, a do realizador pedagogo e a do espectador adestrado, a de um cinema que “debita” boas lições), temos a prática que o professor Joseph Jacotot, no século XIX, denominou de “emancipação intelectual”, em resultado do facto, para ele, verdadeiramente revelador, de ter ensinado um grupo de estudantes holandeses a falar e escrever em francês sem ter dado qualquer tipo de explicação, mas apenas um livro, versão bilingue de *Telémaco*, para lerem à sua conta e risco (Rancière 2010b, 7-10). Mais tarde, Jacotot decidiu leccionar matérias em que era manifestamente ignorante, nomeadamente, pintura, piano e, trocando as voltas à primeira experiência, holandês. O resultado destas experiências levou-o a formular a hipótese segundo a qual: “É possível ensinar o que se ignora desde que se emancipe, o que quer dizer que o aluno é obrigado a usar a sua própria inteligência” (idem, 21).

Rancière conclui que “A emancipação intelectual é a verificação da igualdade das inteligências. Esta igualdade não significa um igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas a igualdade da inteligência relativamente a si mesma em todas as suas manifestações” (Rancière 2010a, 18). Assim, o cinema moderno surge como um cinema não “sem espectadores” ou “sem actores”, mas, ao invés, como um “cinema de mestres ignorantes”. “Que filmes

oferecem soluções?”, pergunta Zavattini (1953, 67), “Pelo menos, no meu trabalho eu deixo a solução à audiência”.

Todavia, antes da emancipação do espectador, dá-se a emancipação da personagem.

A personagem-gravador de Deleuze, protótipo desta modernidade que aqui tratamos, é um “eu” plenamente *fundido* no meio, uma autêntica personagem-décor, como a define Bénard da Costa (s.a. 2007, 55) reportando-se a *Stromboli*. E ao cineasta, qual o papel que a modernidade lhe reserva? Seguir, como o narrador diegético de *O Homem da Multidão* de Poe, o *flâneur* que tateia o terreno de imagens que aos seus olhos se renova continuamente — eis o olhar do “homem-criança” (Baudelaire 2004, 10), daquele que ainda se espanta sem cessar com o facto de estar vivo no mundo. Diz Roberto Rossellini (2007, 137): “O neo-realismo consiste em seguir um ser, com amor, em todas as suas descobertas, todas as suas impressões”. Com efeito, nos seus filmes, é o indivíduo — aqui custa-nos falar em personagem... — que revela ao espectador e, por vezes, ao realizador a sociedade do pós-guerra.

Estes conceitos e imagens espelham, em certa medida, a distinção esquemática que Revault d’Allonnes (s.d., 11) faz dos *planos de acção* clássico e moderno. Se no cinema clássico, o homem age sobre o mundo, fá-lo avançar ou parar consoante as exigências de um tempo fílmico “canonizado”, no moderno, o mundo age sobre ele. A construção é encargo da realidade e não o contrário. A relação Mundo-Homem pode converter-se, tematicamente, numa relação Homem-Homem, problematizada pelos conflitos externos, muitas vezes, entre homem e mulher e internos, no confronto directo com esse Mundo que o interpela. A incomunicabilidade é, por isso, na óptica de Revault d’Allonnes (s.d., 22), um dos principais “avatares” da modernidade cinematográfica (de Rossellini a Antonioni, passando por Rohmer e Godard).

O *flâneur* no cinema — como personagem e como *modelo* perceptivo de uma estética moderna — vai propiciar a passagem, enunciada por Deleuze, de um “regime orgânico da imagem” para um “regime da imagem óptica e sonora pura”, que Edmundo Cordeiro (2004, 81) caracteriza deste modo: “São situações de percepção sem acção determinável ou consequente, que não

podem ser prolongadas horizontalmente, o que significa que os agentes — as personagens —volvem-se em visores [voyants], passando a ser assimiladas a espectadores”. O cineasta moderno (autor) rejeita o regime orgânico da imagem, baseado numa lógica causa-reação, estímulo-resposta (*behaviorista*) de que Hollywood é pródiga, evitando que as situações narrativas estejam ligadas entre si por motivações dramáticas ou morais que tornem o filme num bloco sólido, sem margens de indeterminação (sem fendas).

Para tal, o autor procura seguir, na prática, o que Bazin (1992: 326) define como a lei da intermutabilidade dos acontecimentos, porquanto “nenhuma vontade parece organizá-los segundo um espectro dramático”. Bazin (1992: 316) desenvolve esta sua lei numa crítica a *Ladri di biciclette*, notando que neste filme de De Sica e Zavattini “Os acontecimentos não são essencialmente indícios de alguma coisa, de uma verdade de que precisamos de nos convencer, conservam todo o seu peso, toda a sua singularidade, toda a sua ambiguidade de facto”. Mais à frente, Bazin dá exemplos: “Se o garoto, no meio de uma perseguição, tem de repente vontade de urinar, urina. Se uma carga de água obriga o pai e o filho a abrigarem-se num portão temos, como eles, de renunciar à busca para esperar que a chuva passe”. Trata-se de um cinema vulnerável a todos os contratempos, até os mais comezinhos, da vida.

Esta suspensão do tempo dramático, até que a chuva pare de cair..., ilustra bem a tendência do cinema moderno para, primeiro, a circularidade — o “não sair do sítio” que ilumina o vaivém da imagem deleuziana — ou, como aponta o cineasta Luc Moullet em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, para a “repetição”. O princípio de repetição tem a ver com aquilo que Bazin (1992, 343) define como o “cinema da duração”, isto é, um cinema desdramatizado, mais vertical que horizontal, mais recto do que progressivo. “Ora constata-se”, esclarece Moullet (1969, 61), “que, na maior parte dos filmes actuais, o realizador fica no mesmo ponto ao longo do filme. É por isso que ele pode ser bom todas as vezes que faça filmes sobre a estagnação das personagens”. Christian Metz (1977, 182) refere, numa análise ainda hoje muito desafiante do cinema moderno, a capacidade que os novos filmes têm de transformar os “tempos mortos” em “tempos vivos”: “Filmada por um adepto de Antonioni, a

espera de quinze minutos não será mais um tempo morto, já que se terá tornado por um momento o próprio propósito do filme — que é sempre construído —, já que, por um momento, toda a vida do filme passará por este “tempo morto”. Os únicos verdadeiros tempos mortos no cinema são os trechos do filme que nos entediam (...).”

Ao realizador moderno caberá, em suma, o desafio de se desembaraçar do “álibi” tradicional da evolução “anedótica” das personagens para, precisamente, conferir a estas uma *existência* presente, estável no tempo. Moullet dá o exemplo daquele que é, para si, um dos primeiros cineastas modernos: Howard Hawks. Alguns dos seus filmes mais célebres fixam-se no tempo, por vezes “param” indefinidamente em momentos corriqueiros, o que os aproxima dos ritmos da vida. Por isso, como nota Moullet, um filme de Hawks pode durar 1h 30 ou 2h 30 sem que isso altere a sua “natureza”. Celebrando o *dolce far niente* hawksiano, John Carpenter conclui: “Hawks coloca sempre as personagens à frente. O seu cinema é sobre personagens, gestos, troca de cigarros, troca de adereços”.

Quando Maria Filomena Molder *traduz como traduz* em *O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de Baudelaire* a figura do mimo, está em parte a colocar o pensamento baudelairiano no domínio do Fora de Deleuze, surgindo aquele mais como imagem-tempo do que imagem-movimento, está a fazer isso e a deixar algumas importantes pistas sobre um eventual “carácter destrutivo” (Benjamin) intrínseco ao cinema moderno.

Walter Benjamin (1999, 322), no seu *O Livro das Passagens*, faz referência a essa figura misteriosa do seguinte modo: “A postura mais verdadeira de Baudelaire é, em última análise, não a do Hércules em descanso, mas a do mimo que tirou a sua maquilhagem. Este *gestus* é encontrado de novo na “queda” da sua construção prosódica — algo que, para vários estudiosos, é o elemento mais precioso da sua *ars poetica*”.

A queda da máscara, ela que é recurso de identidade e de vulnerabilidade (Molder 2011, 152) em Baudelaire, significa para Filomena Molder um “afrouxar”, uma “descoloração” gradual do poema. É um processo de nudez do poeta perante si, seu primeiro leitor — identidade e vulnerabilidade, de facto.

Como diz a filósofa, “O mimo desmaquilhado é a imagem que dá conta da maneira mais exacta do ‘desfalecimento’ da teatralidade, do artifício, isto é, a *quebra do contrato com a dissimulação*, através da qual o rosto do poeta se expõe na sua nudez indefesa”. A riqueza desta reflexão obriga-nos a ir por partes.

“(…) «desfalecimento» da teatralidade, do artifício”. Bazin, no artigo sobre a profundidade de campo (realismo espacial) no cinema de William Wyler, lança as bases da sua (est)ética, ao propor o projeto de uma “*mise en scène* da ausência”. Pegando no exemplo de Wyler em *The Best Years of Our Lives*, Bazin (1997, 1-23) vem defender que a modernidade do cinema passa pela reivindicação daquilo que Kracauer denomina de propriedades básicas do *medium*, isto é, a sua natureza fotográfica. O cinema emancipado e emancipador implica uma ascense da “imagem-facto” ou uma *mise en scène* paradoxal: meticulosa e ausente (Bazin, 1992: 342). Bazin preconiza uma celebração não celebrativa do real, um cinema sacrificado ao real, um cinema contra si mesmo para *devoir*, finalmente, Cinema.

“Sem actores, sem história, sem realização, isto é, finalmente na ilusão estética perfeita da realidade: acabou o cinema”, assevera Bazin na crítica que fez a *Ladri di biciclette*. O que quer Bazin dizer com “acabou o cinema”? Penso que quer dizer que, precisamente, o cinema *acaba* de começar. Eis, enfim, de Bazin a Benjamin, com Baudelaire em pano de fundo — os três bês — o “carácter destrutivo” da modernidade fílmica: “O carácter destrutivo”, diz o filósofo alemão, “é jovem e sereno. Pois destruir rejuvenesce, porque faz desaparecer os vestígios da nossa própria idade; isso provoca regozijo, porque qualquer remoção significa uma redução completa, até mesmo um arrancar pela raiz, da sua própria condição” (Benjamin, in “O carácter destrutivo”).

Ora, o mimo de que fala Benjamin, reportando-se a Baudelaire, desaparece à medida que se desmaquilha, à medida que a sua máscara se desvanece do rosto. O rosto desmaquilhado (outrora mascarado) é uma espécie de *pentimento* que se evidencia na ação transitiva da desmaquilhagem. Com efeito, para o cinema se “desmaquilhar” precisa, antes de mais, de assumir a maquilhagem – e é aqui que entramos no terreno do metacinema, isto é, de um cinema não tanto “despido” mas “a despir-se” dos seus artifícios.

“(…) *a quebra do contrato com a dissimulação*”. Algo muito semelhante foi-me dito por Bergala em entrevista, reportando-se a um “cinema do dispositivo”, especificamente, quando perguntado sobre uma cena de *Little Fugitive* (1953), filme-charneira entre o “antigo e o novo” realizado pelo casal de fotógrafos Morris Engel e Ruth Orkin, na qual o pequeno protagonista (Joey) acerta por acidente com uma bola de *baseball* no operador de câmara (o próprio Engel), fazendo a imagem oscilar e, com isso, denunciar a sua presença “dispositiva”:

“A modernidade do gesto que produziu *Little Fugitive* é, como aquele de Rossellini, o gesto do esboço (como escrevia Rivette na sua carta a Rossellini), da rapidez de execução, de um argumento reduzido a uma trama vulnerável ao acaso, aos encontros e à inspiração do momento. É também o espaço capital deixado ao actor como pessoa e não como intérprete. E há já neste filme um cinema do dispositivo, que está muito próximo daquele que fará Godard mais tarde: eu penso na cena onde ele (Joey) joga *baseball*. A câmara regista qualquer coisa que é um dispositivo mais que verdadeiramente uma *mise en scène*”.

De facto, nesta cena, o significado da “imagem-facto” de Bazin como que dobra sobre si mesmo: um filme faz de si (e do cinema) o outro “facto” indissociável do real. Engel (ao não parar de filmar) e, sobretudo, Orkin (no lugar de montadora, ao enjeitar a camuflagem, isto é, a maquilhagem do corte) fazem com que o cinema apareça, pela primeira vez, *cercado* pelo mundo vivido, mas finalmente *aberto* à sua vertigem.

Ao dizer “isto é um filme”, Engel está a rejeitar a convenção clássica da câmara invisível e, ao mesmo tempo, ou com isso, a fazer com que o espectador perca o chão firme das suas convenções (Méranger 2009, 17). O sentimento desencadeado é de vertigem: o desmascaramento da mentira (do cinema) quando realizado pelo próprio mentiroso (o realizador) como que põe em xeque o papel confortável — porque passivo — e cínico — porque é alguém que quer ser “iludido” — do espectador. Com a opção de deixar ficar essa cena

“defeituosa”, Orkin sublinha um paradoxo: o reconhecimento do olhar/presença do cineasta, a assunção do artifício, é uma marca de maior transparência do que a tentativa de “fingir” a sua ausência; logo, reforça, em vez de destruir, o pretendido realismo fílmico.

O rasgar do contrato de dissimulação que o cinema tradicional mantinha com o espectador constituía para Pasolini uma das principais pedras-de-toque do cinema moderno. A primeira característica que o autor italiano vai associar ao cinema moderno, “de poesia”, é o facto de, no seio deste, “pela necessidade de uma liberdade irregular e provocatória”, imperar a seguinte máxima: “Fazer com que a câmara se sinta” (Pasolini 1982, 150). A “câmara sensível ou perceptível”, contraposta à “câmara apagada” clássica (Metz 1977, 196 e 197), que procura expurgar da imagem todos os traços da “enunciação fílmica”, é, contudo, não uma câmara formalista, mas uma câmara que se *mostra* consciente de si e do seu tempo, isto é, do seu efeito “dispositivo”.

Enfim, não muito distante desta ideia de uma “arte do dispositivo”, Baudelaire (2006: 203) antecipa o “Isto não é um cachimbo” de Magritte na sua crítica aos pintores paisagistas “sem imaginação”: “a maioria dos nossos paisagistas são mentirosos, justamente porque se esqueceram de mentir”, escreve o poeta francês no seu Salão de 1859. Cineastas como Godard, parafraseando Baudelaire, não se esqueceram de mentir, melhor, de desmascarar a mentira que é o cinema... para, assim, dizerem a verdade; pelo contrário, sempre souberam habilmente induzir a nudez na própria acção de despir.

Estamos aqui no campo daquilo que Luc Moullet (Bergala 2007, 218) definiu como ablação, conceito que se consubstancia numa preocupação pela literalidade das coisas, uma espécie de grau zero: “quando anteriormente estávamos na via da acumulação, vamos procurar agora reduzir o mais possível”.

Exemplo notável desta *nudez fundamental* é o espanhol Víctor Erice, especialmente, aquele seu filme que será um dos momentos máximos da modernidade cinematográfica: *El sol del membrillo* (1992), ficção documental sobre o processo criativo de um pintor, Antonio López, no seu quintal, em

sereníssimo frente-a-frente com o seu modelo, um pequeno e frágil marmeleiro. Mas este duo, como descobrimos no fim, é um trio, já que Erice decide tornar presente ao espectador a câmara, montada no tripé que a fixa, imóvel, ao solo; ou seja, faz da sua câmara modelo do filme, como o marmeleiro o é para o pintor. Esta assunção, que “desfigura” a dimensão documental da obra — se é que já restava algum vestígio desta aos olhos do espectador —, faz entrar o filme de Erice no mais franco domínio de um “cinema do dispositivo”, intrinsecamente moderno.

Questionado em entrevista² sobre esta sua escolha — de colocar a câmara dentro do filme —, Erice responde:

“Senti a necessidade de mostrar a câmara, mas não sabia explicá-la. (...) [R]eflecti bastante sobre este ponto, porque era muito importante, já que introduzia um elemento bastante típico do que se costuma chamar modernidade, que podia encaixar mal. Entre outras coisas, dei-me conta de que queria realçar um rasgo que estava implícito na realização do filme, e que era a relação de António com a árvore se modificava devido à presença de uma equipa [de filmagens]. (...) [M]ostrei a câmara (...) como aparelho reprodutor, isto é, integrada dentro de um dispositivo, [alheio ao] pintor, capaz de capturar certa imagens da realidade de uma maneira mecânica”.

A perturbante presença da câmara, tão formadora quanto deformadora, aproxima Erice da ideia de “carácter destrutivo” benjaminiano:

“Impressiona-me muito a capacidade predatória [ou destruidora] que a câmara possui, especialmente se a compararmos com os utensílios, com a mão e o olho do pintor. (...) É curioso: o cinema sempre se apresentou debaixo de uma imagem positiva, juvenil, luminosa... e a mim, às vezes, me parece uma invenção da decadência, que se mostra especialmente

² Entrevista conduzida por José Luis Garnder, publicada no livrete da edição espanhola em DVD de *El sol del membrillo*, a cargo da Rosebud films.

sensível para captar tudo o que se desvanece, inclusive o mais fugitivo que existe: o tempo”.

El sol del membrillo surge, deste modo, como obra da criação e da destruição que guarda um segredo que só o Cinema, no cinema, pode revelar: que o filme é, simultaneamente, o registo do movimento (de uma certa cadência) e do passar do tempo (da decadência, segundo a segundo, que nos encaminha um pouco mais para a morte).

BIBLIOGRAFIA

- s.a. 2007. “Mesa Redonda: De Roma 45 a Europa 51.” In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel Oliveira e Neva Cerantola, 12-68. Publicado originalmente em 1973.
- Baudelaire, Charles. 2006. *A Invenção da Modernidade*. Viseu: Relógio D’Água.
- Baudelaire, Charles. 2004. *O pintor da vida moderna*. Posfácio de Maria Teresa Cruz. Lisboa: Passagens.
- Baudelaire, Charles. 2007. *O Spleen de Paris*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Bazin, André. 1997. *Bazin at Work: Major Essays & Reviews From the Forties & Fifties*. Editado por Bert Cardullo). Nova Iorque: Routledge.
- Bazin, André. 1992. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, Walter. 1985 “A obra de arte na era da sua reprodução técnica.” In *Estéticas do Cinema*, organizado por Eduardo Geadá. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Publicado originalmente em 1936.
- Benjamin, Walter. c.1931. “O carácter destrutivo” (texto de aula traduzido pela Professora Maria Filomena Molder). Publicado originalmente em *Frankfurter Zeitung*, fragmento escrito não depois de novembro de 1931.
- Benjamin, Walter. 2007. *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. (letras J [Baudelaire] e M [Flâneur]). Cambridge, MA e Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bergala, Alain. 2007. “Roberto Rossellini e a invenção do cinema moderno.” In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel

- Oliveira e Neva Cerantola, 213-36. Lisboa: Cinemateca Portuguesa—
Museu do Cinema. Publicado originalmente em 1984.
- Bergala, Alain. 2009. “The Missing Link.” *Cahiers du Cinéma* 642, fevereiro.
- Bordwell, David. 2002. “Part One: The Classical Hollywood Style, 1917-1960.”
In *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to
1960*, de David Borwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, 1-70.
Londres: Routledge.
- Bresson, Robert. 2000. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Cordeiro, Edmundo. 2004. *Actos de Cinema: Crónicas de um Espectador*.
Coimbra: Angelus Novus.
- Deleuze, Gilles. 2009. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. 2ª edição. Lisboa:
Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2006. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Friedberg, Anne. 1991. “Les Flâneurs du Mal(1): Cinema and the Postmodern
Condition.” *PMLA* 106(3): 419-31.
- Kracauer, Siegfried *et al.*. 1947. “Jean Vigo.” *Hollywood Quaterly* 2(3): 261-63.
- Kracauer, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge:
Harvard University Press.
- Kracauer, Siegfried. 1997. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*.
Nova Jersey: Princeton University Press.
- Mekas, Jonas. s.d. “A Call For a New Generation of Film Markers.” *Film Culture*
19: 1-3.
- Metz, Christian. 1977. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Molder, Maria Filomena. 2011. *O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de
Baudelaire*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Moulet, Luc. 1969. “Entretien avec Luc Moulet, par Michel Dalahaye et Jean
Narboni.” *Cahiers du Cinéma* 216, outubro: 61-62.
- Pasolini, Pier Paolo. 1982. “O ‘Cinema de Poesia’.” In *Empirismo Hereje* [sic],
137-52. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Rancière, Jacques. 2006. “From One Image to Another ? Deleuze and the Ages
of Cinema.” In *Film Fables*, de Jacques Rancière, 107-42. Oxford: Berg
Publishers.

- Rancière, Jacques. 2010a. “O Espectador Emancipado.” In *O Espectador Emancipado*, de Jacques Rancière, 5-36. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques. 2010b. *O Mestre Ignorante: Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual: Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Lisboa: Edições Pedagogo.
- Revault d’Allonnes, Fabrice. s.d. *Pour Le Cinéma «Moderne»*. Crisnée: Yellow Now.
- Ross, Lillian. 1960. “The Talk of the Town: On Film”. *The New Yorker*, fevereiro: 36-37.
- Rossellini, Roberto. 2007. “Dez Anos de Cinema.” In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel Oliveira e Neva Cerantola, 132-50. Lisboa: Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema. Publicado originalmente em 1955.
- Zavattini, Cesare. 1953. “Some Ideas on the Cinema.” *Sight & Sound* 2, outubro-dezembro: 64-69.