

## GORDON MATTA-CLARK, O ARTISTA COMO PRODUTOR

Raquel Schefer<sup>1</sup>

**Resumo:** Deslocando-se entre a arquitetura, a performance, a fotografia e a imagem em movimento, as obras *site-specific* de Gordon Matta-Clark não só excedem as fronteiras disciplinares, como permitem também repensar as categorias binárias que presidem historicamente à análise das relações entre estética e política, arte e sociedade.

Incidindo sobre a obra cinematográfica de Matta-Clark, considerada na sua dupla vertente – a documentação da produção artística e uma singularidade estética por vezes autónoma, como em *City Slivers* (1976) –, este artigo procura examinar, antes de mais, o estatuto e a função desses “filmes outros” e redefinir a posição do artista face à esfera estética e à “*praxis vital*” a partir da noção de “autor como produtor”, de Walter Benjamin. A câmara constitui um instrumento fundamental no trabalho de Matta-Clark, artista-produtor. Dispositivo central no processo de documentação das performances e intervenções arquitetónicas, permite-lhe ainda explorar os efeitos de rutura perceptiva gerados pelos *building cuts*.

Num segundo tempo, argumenta-se que a produção artística de Matta-Clark articula, superando-as, as categorias de ‘vanguarda estética’ e de ‘vanguarda política’. Com esse intuito, são examinados três processos centrais na obra do artista norte-americano: a desaurificação e a desmaterialização da obra de arte; a reinserção do trabalho industrial no espaço da representação; a rejeição de modos operatórios de produção que replicam a divisão capitalista clássica do trabalho.

**Palavras-chave:** Gordon Matta-Clark; *City Slivers*; *Building Cuts*; *Anarchitecture*; Vanguardas; Estética e Política.

**Contacto:** raquelschefer@gmail.com.

### I

Deslocando-se entre a arquitetura, a escultura, a performance, a fotografia e a imagem em movimento, as obras *site-specific* de Gordon Matta-Clark não só excedem as fronteiras disciplinares, como permitem também repensar as categorias binárias que presidem histórica e convencionalmente à análise das relações entre estética e política, arte e sociedade.

Este artigo incide sobre a obra cinematográfica de Matta-Clark, considerando-a na sua dupla vertente – por um lado, a documentação da produção artística do trabalho

---

<sup>1</sup> Investigadora, realizadora e programadora. Doutorada em Estudos Cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, foi investigadora convidada na Universidade da Califórnia, Los Angeles. É bolseira de pós-doutoramento da FCT no CEC/Universidade de Lisboa e na Universidade de Western Cape e co-editora da revista *La Furia Humana*.

Schefer, Raquel. 2020. “Gordon Matta-Clark, o artista como produtor”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 301-312. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

arquitetónico-escultórico do artista; por outro, a produção de peças cinematográficas autónomas, como o filme *City Slivers* (1976). Procurarei examinar o estatuto e a função desses ‘filmes outros’ no quadro da obra de Matta-Clark e redefinir a posição do artista face à esfera estética e à “*praxis vital*” (Bürger 2013) a partir de uma aproximação à noção de “autor como produtor”, de Walter Benjamin. A câmara constitui um utensílio fundamental da obra de Matta-Clark, artista-produtor. Dispositivo central no processo de documentação das suas performances e intervenções arquitetónico-escultóricas, permite-lhe ainda explorar os efeitos de rutura percetiva gerados pelos *building cuts*.

## II

Ao deslocar as tensões que atravessam a esfera estética e o campo político, a obra de Matta-Clark, artista norte-americano de origem chilena, filho de Roberto Matta e de Anne Clark, supera as categorias de “vanguarda estética” e de “vanguarda política” (Wollen 2004, 127-137, tradução da autora).

Matta-Clark nasce em Nova Iorque, em 1943. Entre 1970 e 1978, ano do seu desaparecimento prematuro aos 35 anos, desenvolve uma série de obras *site-specific* que transgridem as fronteiras entre as disciplinas artísticas (a arquitetura, a escultura, o *happening*, a performance, o desenho, a fotografia, o cinema e a vídeoarte) e se situam num terreno de interseção entre diferentes *media*. Este breve texto centra-se, contudo, sobre a obra cinematográfica do artista. Se, por um lado, é graças a esse *corpus* cinematográfico que é possível reconstruir uma parte do trabalho de Matta-Clark, a depuração e a inventividade formais dos filmes que o compõem outorgam-lhe um lugar central – e, por vezes, como no caso de *City Slivers*, revestido de uma singularidade estética autónoma – na obra do artista.

A câmara foi sempre um instrumento fundamental do trabalho de Matta-Clark. Além de constituir um meio de documentação das performances e intervenções arquitetónico-escultóricas e, logo, um utensílio essencial dos processos de produção da sua obra, contribuindo para a sua desmaterialização, permite ao artista explorar os efeitos de rutura percetiva engendrados, particularmente, pelos *building cuts* no tecido urbano (Imagem 1). Se os *building cuts*, fissuras esculturais abertas em espaços arquitetónicos, constituem uma manifestação estética, possuem também uma dimensão política: esta prática pode ser entrevista como uma reação contra os processos de

gentrificação que ocorrem nos EUA e na Europa na década de 70. Os *building cuts* produzem uma desordem entrópica no regime do visível dos sistemas urbanos.

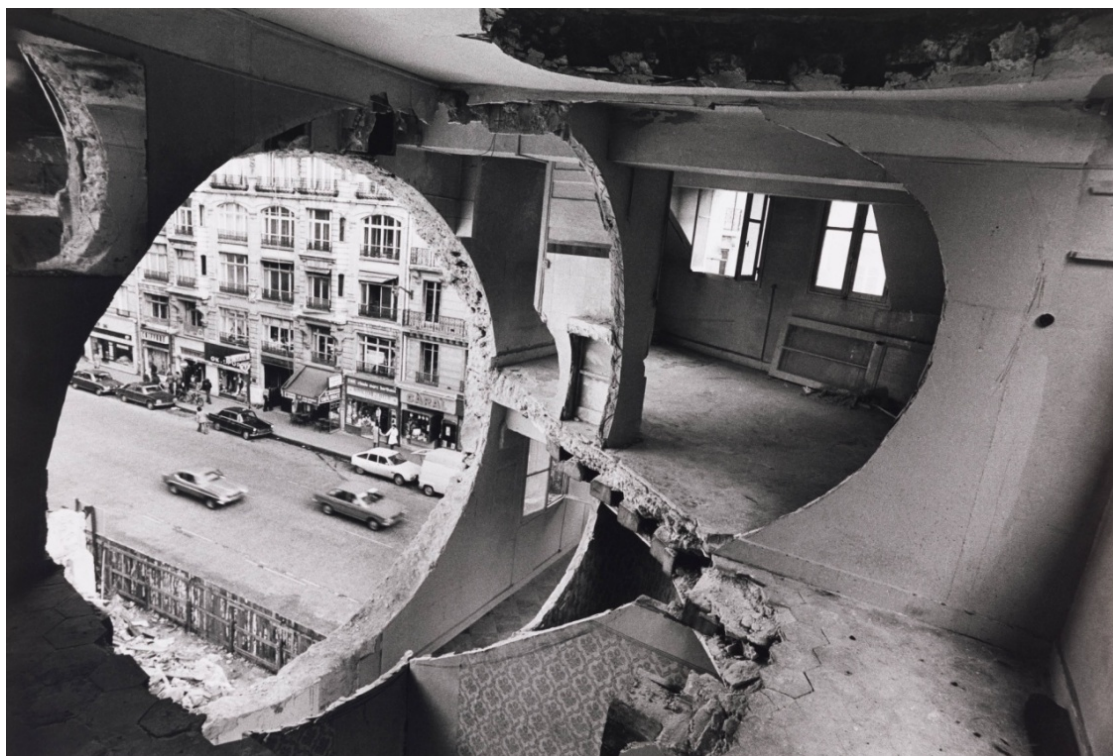


Imagem 1 – Conical Intersect (1975).

A obra do artista reveste-se de uma dimensão estético-política profunda e incisiva. Os lugares urbanos e as estruturas arquitetônicas são abordados a partir do próprio corpo de Matta-Clark, corpo engajado fisicamente e, muitas vezes, em risco – ainda que operando em conjunto com uma série de colaboradores –, gesto ao qual se encontra subjacente uma reivindicação da corporeidade e da intimidade como territórios da política, em linha com a produção artístico-cinematográfica do seu tempo. A *praxis* poético-política de Matta-Clark desloca os limites entre o fora e o dentro, a cidade e o corpo, o espaço público e o espaço privado, o visível e o invisível, afirmando a passagem – o ato de passar e a proliferação de orifícios, perfurações e aberturas atravessáveis – como gesto de resistência contra toda imobilidade categorial, estética ou política. “Opening up view to the invisible [*sic*]”, assim define Matta-Clark a *démarche* da sua obra (em Kimmelman 2007). Esta procura des-reificar a visão artística e fazer visível o invisível, aproximando-se de um conjunto de teorias elaboradas por cineastas – de Sergueï Eisenstein (1976) e Jean Epstein (1975) a Glauber Rocha (2004) e Jorge Sanjinés (1979) – que sublinham a capacidade do

cinema para figurar e transfigurar o ‘real’, posição que convoca também a metodologia e o pensamento de Aby Warburg (2012) e de Carl Einstein (2003).

### III

Em 1965, Lucien Goldmann identificava a ruptura da relação de determinação entre as estruturas económicas e as manifestações estéticas resultante da ausência de uma “consciência proletária de oposição” (1986, 42, tradução da autora) como o problema central da estética marxista. Constatando a desvinculação das manifestações estéticas da consciência coletiva, para o filósofo, urgia rearticular as estruturas económicas e as expressões artísticas numa sociedade e num período histórico em que estas tinham lugar fora da consciência coletiva. Como transpor a vida quotidiana e a luta política para o plano artístico num tal espaço-tempo? A partir dos anos setenta e, sobretudo, da segunda metade da década, artistas e cineastas respondem a esta questão através de um movimento de deslocação temática e formal acompanhado de uma redefinição das relações entre as categorias de “subjetivo”, “coletivo” / “social” e “universal” / “cultural”. Dissolvida a ligação de princípio e o acordo fundamental entre o subjetivo e o coletivo, este problema foi traduzido na esfera do cinema nomeadamente através do recuo de um certo cinema engajado e da consolidação e proliferação de novas formas fílmicas. Entre essas novas formas fílmicas, encontram-se formas auto-referenciais,<sup>2</sup> resultantes do processo de desestruturação e estruturação<sup>3</sup> da relação entre as categorias de ‘subjetivo’, ‘coletivo’ / ‘social’ e ‘universal’ / ‘cultural’. Inscrevendo-se e prolongando a tradição do autorretrato pictórico e literário, as formas fílmicas autorreferenciais afirmam-se nas filmografias de cineastas como Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Robert Kramer, Jonas Mekas e também no campo da performance e da vídeoarte, nas obras de Peter Campus, Leticia Parente, Sónia Andrade e Juan Downey, entre outros exemplos. Rotação da arte e do cinema sobre si mesmos, supressão da oposição e da separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, a proliferação de formas fílmicas auto-referenciais é expressiva do “estado da forma” (Jameson 1992: 4, tradução da autora) da arte e do cinema políticos deste período histórico.

---

<sup>2</sup> É importante notar a existência prévia de formas fílmicas auto-referenciais na história do cinema, nomeadamente nas obras de Man Ray e de Maya Deren. Contudo, enquanto prática isolada, estas não definiam ainda, até ao período indicado, uma tendência formal claramente delimitada.

<sup>3</sup> Os termos de “desestruturação” e de “estruturação” provêm da terminologia lukácsiana (Lukács 1968, 2012, tradução da autora).

As experiências de cesura das vanguardas históricas do início do século XX devem ser diferenciadas das práticas dos movimentos vanguardistas que emergem na nova cartografia geopolítica do pós-II Guerra Mundial. Conscientes dos efeitos paradoxais da ação das vanguardas históricas, os movimentos vanguardistas do pós-guerra não procuram simplesmente gerar ruturas, nem unicamente transformar a sociedade através da arte. Buscam universalizar a produção artística através de um trajeto que não vai já só da arte à vida, mas que desenha também o caminho inverso: uma trajetória da vida à arte.

Ao analisar as tentativas paradoxais de supressão da esfera estética pelas vanguardas históricas, Guy Debord considera o fracasso do dadaísmo e do surrealismo à luz da derrota do movimento proletário que lhes foi contemporâneo. Para o pensador, o fracasso do movimento operário na década de 30 condena o dadaísmo e o surrealismo à clausura na esfera estética que estes movimentos tinham proclamado como caduca. Para Debord, ao contrário dos dadaístas e dos surrealistas, os situacionistas, cujas posições teóricas – e, particularmente, a prática situacionista (e letrista) de *détournement* – influenciam Matta-Clark, teriam elaborado uma posição crítica suscetível de mostrar que “a supressão e a realização da arte são aspetos inseparáveis de uma mesma superação da arte” (Debord 1992, 185-186, tradução da autora), consideração que reitera a indissociabilidade entre as dimensões política e estética. François Albéra defende um ponto de vista próximo, entendendo que a separação dos movimentos artísticos e dos projetos políticos deve-se “antes de mais, à supressão de ditos projetos políticos” (2005, 5, tradução da autora).

Muito embora também o projeto dos movimentos vanguardistas do pós-guerra tenha fracassado, a relação entre as categorias de ‘subjeto’, ‘coletivo’ / ‘social’ e ‘universal’ passa a ser concebida de diferente maneira. Os limites entre arte e *praxis vital* (Bürger 2013) são deslocados. Essa deslocação aponta para a existência de uma esfera estética alargada ou, se preferirmos, de um campo estético restringido, isto é, o recuo para uma *arrière-garde* em consequência da redefinição da relação entre arte e quotidiano.

Ao pôr em causa a conceção marxista dominante da arte como reflexo da sociedade,<sup>4</sup> a posição de Goldman revela-se de grande valor heurístico para examinar

---

<sup>4</sup> Se tomarmos os escritos de Marx e de Friedrich Engels no seu conjunto, a relação da arte com a esfera da produção material aparece de forma bastante mais complexa – e até contraditória à primeira vista. Muito embora a questão não possa ser aprofundada no quadro deste artigo, na *Introdução à Crítica da Economia Política*, Marx assinala “a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da produção artística” (2008, 90, tradução da autora).

a deslocação descrita anteriormente. Se, no pós-guerra, a classe operária já não constitui, como o pretendia Karl Marx, “o único grupo social capaz de constituir os fundamentos de uma nova cultura” (Goldmann 1986, 42, tradução da autora) se o proletariado deixa de ser a negação da sociedade reificada existente, a estética marxista depara-se com uma situação em que “as formas autênticas de criação cultural já não podem ser ligadas à consciência... de nenhum grupo social particular” (Goldmann 1986, 44, tradução da autora). Deixando de ser o produto da transposição imaginária das estruturas conscientes de um determinado grupo social com um alcance universal, premissa marxista à qual se encontra subjacente uma conceção eurocêntrica oitocentista da cultura, nem o resultado do acordo entre estas estruturas e a estrutura mental do autor, a ‘arte contemporânea’ parece inversamente expressar, em 1965, no entender de Goldmann, uma busca de valores que não são defendidos por nenhum grupo social (1986, 44). Voltando à interrogação inicial do filósofo, como transpor, então, a luta política para o plano artístico?

A arte e o cinema dão resposta à pergunta de Goldmann através da revisão da relação entre as categorias de ‘subjetivo’, ‘coletivo’ / ‘social’ e ‘universal’ / ‘cultural’. A subjetividade / individualidade faz agora manifestamente a ponte para as categorias de ‘coletivo’ / ‘social’ e de ‘universal’ / ‘cultural’. Verifica-se, neste contexto, o recuo do cinema coletivo ou grupal (o Newsreel Group, o Grupo Dziga Vertov, o Grupo Cine Liberación, o Grupo Cine de la Base ou, em Portugal, o Grupo Zero, entre outros possíveis exemplos de organização coletiva como modo alternativo de produção cinematográfica), que procurava contrariar a reprodução da divisão capitalista do trabalho na produção cinematográfica. Dá-se também o retrocesso de certas formas narrativas e estéticas até então predominantes no cinema militante e engajado. Essa viragem autorreferencial para modalidades discursivas e um sistema de representação próximo do autorretrato significa, por vezes, o recuo para um território privado e mais subjetivo, o território do filme-ensaio, como na filmografia de Godard a partir das décadas de 70 e 80, após os *ciné-tracts* dos anos 60, a dissolução do Grupo Dziga Vertov e o fracasso do seu projeto de criação da televisão pública moçambicana, fundado num sistema horizontal de comunicação, e até *Adieu au langage* (2014) e *Le Livre d’image* (2018). A história material e o sistema narrativo e estético de *Ici et ailleurs* (1976), de Godard e Anne-Marie Miéville, são expressivos dessa transformação. Outros exemplos são a obra de Kramer após o abandono do Newsreel

Group ou ainda as filmografias de Mekas e de George Kuchar, modelos heurísticos do autorretrato cinematográfico.

A imagem resistente já não é a imagem do ‘outro’, mas uma imagem descentrada, um ‘eu’ textual criador de relações, um ‘nós’ ou, ainda, um ‘eu-nós’. Essas geografias singulares, relacionais, relacionistas e afetivas constituem, por vezes, o ponto de partida de uma história coletiva, a história geral ou as histórias do cinema. Este cinema de autor autorreferencial, concebido a partir da experiência do quotidiano e de uma política do íntimo, constitui uma viragem do cinema sobre si mesmo e sobre os cineastas como “indivíduos sem câmara, com os nossos corpos” (R. Kramer em Delahaye 1968, 51, tradução da autora), esbatendo-se, por conseguinte, a oposição e a separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, o observador e o observado. Uma viragem semelhante ocorre no campo artístico.

A partir da década de 70, a autorreferencialidade afirma-se como uma tendência da arte e do cinema, contribuindo para a reconfiguração do velho debate em torno da autonomia da esfera estética e exprimindo uma nova conceção das relações entre sujeito e sociedade, arte e política, subjetividade e objetividade. A obra de Matta-Clark inscreve-se nessa tendência. Na medida em que a conexão entre o espaço urbano e o corpo ‘produtor’ do artista nela se dá a partir de uma relação de contiguidade contextual e de uma reinserção autorreflexiva do trabalho industrial no espaço da representação, sugere-se, em paralelo, a possibilidade de uma re-articulação entre a arte e a sociedade, as expressões artísticas e as estruturas económicas.

#### IV

Peter Wollen distingue o cinema de vanguarda essencialmente norte-americano (Mekas, Brakhage), interessado, antes de mais, por um trabalho do material e que foi, por esta razão, qualificado frequentemente como “estético” (2005, tradução da autora), da vanguarda europeia (Godard, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet). A vanguarda europeia mobilizaria, segundo Wollen, formas discursivas inovadoras e estratégias formais híbridas no sentido de abordar criticamente as implicações ideológicas do cinema, sendo, por isso, qualificada como “vanguarda política” (2005, tradução da autora).

Ao conciliar um trabalho formal do material em sentido vasto (material arquitetónico, escultórico, corporal, filmico) com formas narrativas e estéticas inventivas e ao abordar criticamente as implicações ideológicas da arte e do cinema, a

obra de Matta-Clark situa-se no terreno de interseção entre a vanguarda estética e a vanguarda política – e supera, mesmo, essas duas categorias. *City Slivers*, obra filmada em Manhattan em Super 8 e transferida a vídeo, concebida expressamente para ser projetada na fachada de um edifício, exemplifica essa conciliação (Imagem 2).



Imagem 2 – *City Slivers* (1976).

Em *City Slivers*, ensaio visual sobre a arquitetura de Nova Iorque, Matta-Clark explora a forma filmica do *split screen* para propor novos modos de percepção da cidade e dos ambientes urbanos. Ao articular inovação formal e rutura perceptiva, o artista procura contrariar as formas filmicas e os modos perceptivos e cognitivos dominantes, gesto dotado de uma importante dimensão política e epistemológica. A parcela negra da imagem evoca autorreflexivamente o processo de projeção da película, enquanto as *slivers* ('lascas') remetem para a fragmentariedade da experiência urbana, tal como descrita por Charles Baudelaire (2010) a partir de Constantin Guys, atualizando-a no presente enunciativo. A perspectiva ideológica do filme trabalha o vazio como lugar da imagem, o que permite a Matta-Clark questionar o dispositivo de representação e de narração do cinema, destituindo “a lógica assertiva da imagem” (Moure 1997, 5-6, tradução da autora). O vazio, equivalente fílmico do



*building cut, opens up the view to the invisible*, desvelando a lógica de reprodutibilidade infinita do sistema capitalista.



Imagem 3 – *Bingo/Ninths* (1974).

Um princípio similar rege os *building cuts* (‘cortes de edifícios’), realizados por Matta-Clark no quadro do projeto *Anarchitecture*, arquitetura que visa desconstruir as formas arquitetônicas. O prefixo ‘ana-’, ‘oposto’ ou ‘contrário’ em grego, remete para o conceito de “an-arqueologia” de Rudi Visker (1991, 298-319, tradução da autora). O conceito de Visker propõe uma releitura da ‘arqueologia’ do conhecimento foucauldiana (Foucault 1969), releitura retomada por Siegfried Zielinski através da noção de “an-arquivo” (2008, tradução da autora), um método que aposta em estratégias combinatórias suscetíveis de suprimir o princípio de autoridade do arquivo (Derrida 1995). Entre 1971 e 1978, Matta-Clark abre fendas e recorta edifícios devolutos inteiros em diversas cidades. Muito embora conte com o apoio de um conjunto de colaboradores responsáveis pela realização de funções técnicas ligadas aos processos de construção e desconstrução, o artista não deixa, contudo, de embater – por vezes, com o próprio corpo – contra as estruturas arquitetônicas, o seu suporte de

produção artística. As técnicas de perfuração, de produção de vazio, profanam o princípio arquitetural e suprimem os valores de autoridade e lugar, domiciliação, que emanam das estruturas arquitetônicas. Através de um princípio de circulação, contrário a toda fixidez, a obra de Matta-Clark oferece uma nova percepção dos edifícios e das suas coordenadas espaciais. Em *Bingo/Ninths* (1974), *building cut* realizado em Niagara Falls, o artista-produtor corta e divide uma casa em nove partes idênticas. Como habitualmente, as operações realizadas são documentadas num filme dotado de uma grande inventividade formal – nomeadamente, no que respeita à utilização do zoom ótico. O filme é um objeto artístico a pleno título com respeito à obra homónima primeira (Imagem 3).

Em 1975, Matta-Clark realiza um *building cut* na rue Beaubourg, em Paris, ao lado do Centro Pompidou ainda inacabado. *Conical Intersect* constitui uma declaração política relativa à renovação urbanística do Bairro Les Halles. O processo de perfuração, a produção de uma fenda, inspira-se no filme de luz sólida de Anthony McCall *Line Describing a Cone* (1973). Uma vez mais, Matta-Clark serve-se da câmara para operar passagens dinâmicas: entre o corpo e a cidade, o dentro e o fora, o olhar do artista e a perspetiva dos transeuntes. A câmara devém um *porteur* entre o interior e o exterior, apontando para a força construtiva da destruição e para a entropia dos sistemas.

## V

Apesar da fugacidade do seu período de produção artística, Matta-Clark alterou as estruturas existentes. Antes de mais, as estruturas, internas, dos edifícios em que interveio, mas também as estruturas perceptivas e estéticas. Ao reinserir o trabalho – em particular, o trabalho industrial e artístico – no espaço da representação, a obra de Matta-Clark imbrica-se numa genealogia que, no cinema, se inicia com os Irmãos Lumière, prossegue com o Movimento Documentarista Britânico, o filme industrial e o cinema militante e engajado e desemboca, entre outros possíveis exemplos, em Harun Farocki e Sharon Lockhart. Paralelamente, Matta-Clark opta por processos de produção artística que, pela sua singularidade, contrariam a divisão capitalista clássica do trabalho e contribuem para desaurificar (Benjamin 2011) – e desmaterializar – a obra de arte e o objeto cinematográfico. Através de uma trajetória da vida para a arte, utilizando o próprio corpo como material de criação e montagem, Matta-Clark suprime e realiza a arte no mesmo movimento, deslocando a relação entre a esfera estética e a sociedade. A

sua *praxis* artística aproxima-o da figura benjaminiana do autor como produtor. No ensaio *O Autor como Produtor*, Benjamin define essa figura pela sua capacidade para colocar em prática uma dialética tripla: uma dialética das formas, o que pressupõe uma relação inerente – ainda que não imediata – entre a função (“a tendência política da obra”, Benjamin 2003: 123-124, tradução da autora) e a forma do objeto artístico; uma dialética das técnicas, isto é, dos modos operatórios de produção; por fim, uma dialética das funções, princípio que Benjamin elabora a partir da noção brechtiana de “mudança de função” (*Umfunktionierung*, Brecht 1985, tradução da autora) e ilustra através da prática da montagem. Atravessada por e colocando em prática esta tripla dialética, a obra de Matta-Clark, de que este texto proporciona apenas um breve panorama, permite repensar a relação entre estética e política: neste quadro, a dimensão política da arte não seria puramente imanente ou formal, não residiria unicamente na sua função, nem constituiria simplesmente um reflexo da realidade ou um efeito do conteúdo na sua relação com uma exterioridade determinada. A própria realidade seria dada como um problema, ao mesmo tempo que como um campo tensional a transformar. A esta luz, a dimensão política da arte residiria na forma, emergindo dos modos operatórios de produção, como expressão de um conteúdo e busca de um fim: a emancipação em sentido lato (estético, político, perceptivo, cognitivo).

## **BIBLIOGRAFIA**

- Albéra, F. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Baudelaire, Ch. 2010. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard/Mille et une nuits.
- Benjamin, W. 2003. *L'auteur comme producteur*. Em W. Benjamin, *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Benjamin, W. 2011. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia.
- Brecht, B. 1985. *The Messingkauf Dialogues*. Londres: Methuen Drama
- Bürger, P. 2013. *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino.
- Debord, G. 1992. *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Delahaye, M. 1968. *La maison brûle. Entretien avec Robert Kramer*. *Cahiers du Cinéma*, 205, 51.
- Derrida, J. 1995. *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Einstein, C. 2003. *Georges Braque*. Bruxelles: Éditions La Part de l'Œil.
- Eisenstein, S. 1976. *La Non-indifférente nature*. Paris: Union générale d'éditions.
- Epstein, J. 1975. *Écrits sur le cinéma*. Seghers: Cinéma club, v. II.
- Foucault, M. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Goldmann, L. 1986. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.

- Jameson, F. 1992. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*.  
Bloomington, IN & Londres, UK: Indiana University Press & BFI Publishing
- Kimmelman, M. 2007. *Cross Sections of Yesterday*. The New York Times.
- Lukács, G. 1968. *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion.
- Lukács, G. 2012. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard
- Marx, K. 2008. *Introduction à la critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano.
- Moure, J. 1997. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Rocha, G. 2004. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Sanjinés, J. 1979. *Teoría y práctica de un Cine junto al pueblo*. Cidade do México: Siglo XXI Editores.
- Visker, R. 1991. *Foucaults Anführungszeichen einer Gegenwissenschaft*. Em F. Ewald & B. Waldenfels (Eds.), In *Spiele der Wahrheit, Michel Foucaults Denken* (pp. 298-319). Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Warburg, A. 2012. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'écarquille.
- Wollen, P. 2004. *The Two Avant-Gardes*. Em Ph. Simpson, A. Utterson e K. J. Shepherdson (Eds.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 127-137). London e Nova Iorque: Routledge.
- Zielinski, S. 2008. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge e Londres: MIT Press.