

MÃOS ERGUIDAS NO MOVIMENTO DAS IMAGENS. A REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DOS MOVIMENTOS POLÍTICOS CONTEMPORÂNEOS (EUROPA E ESTADOS UNIDOS)¹

Raquel Schefer²

Resumo: Um espectro de velhas formas ronda o cinema de não-ficção contemporâneo. Movimentos como a Geração à Rasca, o 15M ou Occupy Wall Street dão conta da reemergência e da recriação das modalidades de luta política, que encontra no cinema uma das suas principais formas de expressão. Desde 2009, o panorama audiovisual tem sido prolífico em obras que não só documentam as acções dos diversos movimentos políticos, como interpelam, questionam e apropriam também a história do cinema militante e engajado.

Este artigo debruça-se sobre a representação fílmica dos movimentos políticos contemporâneos, traçando, simultaneamente, uma genealogia do cinema político e tomando como objecto a reparação e a reinvenção de algumas das suas formas, como o filme-manifesto (Fernando 'Pino' Solanas) ou o newsreel militante (Robert Kramer), no cinema de não-ficção contemporâneo.

Através da análise de um conjunto de obras como *Vers Madrid - The Burning Bright* (2013) de Sylvain George, *Austerity Measures* (2012) de Guillaume Cailleau e Ben Russell e *Gravity Hill Newsreels* (2011) de Jem Cohen, entre outras, discutem-se as condições de existência de um novo cinema político.

Palavras-chave: Cinema político, crise, newsreel, formas fílmicas.

Contacto: raquelschefer@gmail.com

A crise política e económica contemporânea leva-nos a repensar as formas de organização do corpo social e a reconsiderar o processo de recessão à luz da sua função no sistema capitalista avançado. Urge avaliar as manifestações

¹ Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

² Raquel Schefer é realizadora, programadora, doutoranda em Estudos Cinematográficos na Universidade da Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e bolsista da FCT. Publicou o livro *El Autorretrato en el Documental*, resultante da sua tese de mestrado em Cinema Documental, na Argentina, em 2008. É licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Vive e trabalha em Paris. Website: <http://www.raquelschefer.com/>.

estéticas do mundo em crise, a ideologia que nelas circula, analisá-las como sintomas do estado do mundo e prefigurações utópicas do futuro, dos possíveis devires, análise à qual se encontra subjacente o questionamento da esfera autónoma da arte, bem como uma leitura das formas estéticas a partir da base material da sociedade.

As imagens da crise revelam uma crise da imagem, mostram a existência de fissuras no sistema de representação dominante, trazem consigo a hipótese de uma reinvenção da relação entre a experiência e as suas formas de expressão.

O substantivo “crise” vem do termo grego “krisis”, significando a acção ou a faculdade de distinguir, separar, decidir e, por extensão, “momento decisivo”, derivação do verbo “krinō”, com a acepção de “separar”, “decidir”, “julgar”. A etimologia da palavra permite-nos, portanto, definir a crise como um processo de ruptura, separação, análise crítica e dissentimento. Na análise que aqui proponho, os períodos de crise comportariam uma transformação do paradigma estético num sentido que não seria evolutivo, nem involutivo, mas sim dialéctico, isto é, ocorrendo a partir de uma alteração da relação entre o passado, o presente e o futuro e de um processo de apropriação e reinvenção criativa de formas estéticas históricas, do choque e da conciliação de velhas e novas formas.

Movimentos como a Geração à Rasca, o 15M, Occupy Wall Street, a Maple Spring, no Canadá, ou as acções de protesto na Grécia, na Turquia e no Brasil dão conta de um retorno e de uma reinvenção das modalidades de luta política, que encontra no cinema uma das suas principais formas de expressão. Desde 2009, o panorama audiovisual tem sido prolífico em obras que não só constituem registos documentais das acções dos diversos movimentos políticos, inscrições visuais da emergência de uma “cidadania insurgente” (Holston 2009) e de uma nova esfera pública, mas que interpelam, questionam e apropriam também a história do cinema político. Crise e crítica (do mundo e da imagem) tornam-se sinónimos num conjunto de filmes que sem cessar operam transições entre a imagem e a acção, o pathos e a lucidez. Dar conta do estado do mundo significa, nestas obras, assinalar pontos de passagem, sem deixar, contudo, de estabelecer um diálogo fértil e transversal com a história do cinema político e experimental, de olhar para trás num movimento para

adiante, contrariando assim a norma histórica do progresso. O recuo do filme-ensaio subjectivo e auto-referencial, forma canónica do documentário contemporâneo, e o retorno de certas formas fílmicas que descendem do newsreel militante³, dos Cinegiornali, do Cinema Directo, dos Ciné-Tracts e do filme-manifesto, revelam a dimensão criativa e política dos processos de mise en crise da imagem e de recessão estética. Toda uma linhagem de formas históricas do cinema é convocada a representar a crise e os movimentos de contestação social e política.

Neste artigo, gostaria de debruçar-me brevemente sobre a representação fílmica dos movimentos políticos contemporâneos, esboçando uma genealogia do cinema político em grandes e descontínuos traços. Através da análise de um conjunto de obras como *December Seeds* (2009), filme atribuído a Chris Marker, ainda que assinado por Panayotis Karagiorgas, possível heterónimo do cineasta francês, *Gravity Hill Newsreels* (2011) de Jem Cohen, *Austerity Measures* (2012) de Guillaume Cailleau e Ben Russell, *Vers Madrid - The Burning Bright!* de Sylvain George (2013), e, finalmente, das reportagens de actualidades de Juan Ramón Robles González, procurarei inventariar as formas fílmicas do cinema da crise e discutir as condições de existência de um novo cinema político.

A luta política encontra expressão numa batalha formal que reclama a herança de cineastas como Robert Kramer e do Grupo Newsreel, de Raimundo Gleyzer, de Fernando 'Pino' Solanas e Octavio Gettino, de Nicollás Guillén Landrián, de Sergei M. Eisenstein e Dziga Vertov. Os dez episódios da série *Gravity Hill Newsreels*, filme de actualidades sobre o movimento Occupy Wall Street, que tomou as ruas da Baixa de Nova Iorque no Outono de 2011, são dedicados pelo cineasta experimental Jem Cohen respectivamente a Vertov, a Sandor Krasna, o alter-ego de Marker em *Sans Soleil* (1983), a Humphrey Jennings, a Joris Ivens, a Agnès Varda, a Santiago Álvarez, a Peter Watkins e a Henri Storck, constelação de cineastas que por si só seria suficiente para esboçar uma história do newsreel e do cinema político. As filiações reivindicadas ou pressentidas serão, portanto, tomadas como ponto de partida

³ Filme de actualidades, entendido aqui na sua variante assumidamente política, na linha, por exemplo, do Newsreel Group, fundado por Robert Kramer e Allan Siegel em 1967, em Nova Iorque, com o objectivo de produzir e distribuir cinema militante.

de uma interrogação das fronteiras entre a estética e a política no cinema contemporâneo.

Austerity Measures, curta-metragem de Guillaume Cailleau e Ben Russell produzida durante um workshop do colectivo cinematográfico LaborBerlin em 2011, em Atenas, inscreve-se na genealogia do cinema experimental, realizando ainda todo um trabalho de apropriação e desconstrução da iconografia do cinema político. Na primeira sequência, a imagem do Parténon, aparição em tons púrpura, lograda através da técnica de separação cromática, converte-se numa alegoria do colapso da Europa, do desmoronamento do mundo antigo e da sua herança.



Fig. 1 - A técnica de separação cromática em *Austerity Measures* (2012), de Guillaume Cailleau e Ben Russell.

Os processos de figuração e desfiguração da imagem, obtidos através da tripla e sucessiva exposição da película de 16 mm às cores primárias, formam uma imagem compósita que convoca, na sequência de abertura, certas paisagens do cinema moderno, particularmente as faldas do vulcão de

Stromboli (1950) de Roberto Rossellini. O trabalho disjuntivo da cor e a ausência de som produzem uma sensação cromática pura e intensa que vem reforçar o confronto entre a materialidade do monumento e o campo histórico espectral que é aberto. A arquitectura grega clássica é arrancada aos seus contornos e isolada da continuidade histórica, da presença presente; os vínculos referenciais tornam-se mais de natureza temporal do que propriamente figurativa, remetendo à impossibilidade de uma representação plena da crise enquanto processo. O processo de crise deverá ser figurado através de imagens poderosas e vívidas, de imagens resistentes susceptíveis de recuperar a dimensão multitemporal e de acentuar a determinação histórica da recessão. Theodor W. Adorno afirma que “não é uma cultura renascida que pode opor-se ao declínio do Ocidente, mas a utopia silenciosamente contida na imagem desse declínio” (Adorno 1967, 72). Em *Austerity Measures*, a crise é representada, em termos adorneanos, como tendo em si uma possibilidade emancipatória. A crise faz-se imagem de uma joie de vivre.

Para Gilles Deleuze, o acontecimento não coincide estritamente com as suas manifestações, que pertencem mais bem à ordem do acidente enquanto “efectuação espaço-temporal num estado de coisas” (Deleuze 1969, 68), o que difere fundamentalmente do devir temporal do acontecimento. O tempo do acontecimento será, por conseguinte, o tempo do instante puro, o tempo de uma deslocação permanente entre o passado e o futuro, um devir fluente, um tempo out of joint (Shakespeare 2007; Derrida 1993). No interior deste quadro temporal, o acontecimento nunca seria inteiramente objectivado no campo da representação. Deleuze refere-se ao tempo dos movimentos de massa por oposição ao tempo do corpo individual, um tempo que só existe através da sua significação, da ruptura ou das transformações desencadeadas pelo acontecimento. O acontecimento assinala, então, a chegada de uma nova temporalidade, de uma temporalidade que vem perturbar o presente e alterar a relação entre o passado e o futuro, provocando a reabertura da memória e do horizonte de expectativas. O acontecimento deverá, por conseguinte, ser abordado como acção e performativo.

Walter Benjamin descreve o tempo da revolução como um tempo de fractura da continuidade histórica, separado do tempo contínuo dos relógios, inscrito num presente que não seria de todo uma passagem, mas sim uma

paragem, uma suspensão temporal (Benjamin 1992, 157-170). Trata-se de um presente simultaneamente móvel e imóvel, tal como o cinema, remetendo-me à sua dimensão fotogramática. *Vers Madrid!* de Sylvain George, obra plena de referências benjaminianas⁴, e *Gravity Hill Newsreels* de Cohen constituem aproximações à representação fílmica da experiência desse presente que não se mexe, o presente do acontecimento político. Os dois filmes são sintomáticos da reemergência e da reformulação criativa de um conjunto de formas fílmicas históricas, já que os acontecimentos e os processos políticos, porque atravessados por forças colectivas, comportam modificações de ordem sensível e epistemológica, bem como uma transformação das condições de enunciação e das formas de representação.

Vers Madrid! é um filme paradigmático do retorno e da reinvenção de velhas formas fílmicas. Definido como um “newsreel experimental que busca testemunhar experimentações políticas e novas formas de vida”⁵, numa clara referência à teoria de Jacques Rancière, o filme de George constitui um manifesto de insurreição estética aberto sobre três tempos: o presente dos acontecimentos de Madrid entre 2011 e 2012, registos documentais, arquivos de uma história em devir; o passado da luta de classes e do cinema político, convocado como memória e matéria a actualizar; o futuro, isto é, as quase imperceptíveis variações e transformações históricas em curso, condensadas em imagens hápticas dialécticas de halos de luz, girassóis e resistentes luminescências. O filme dá conta de um deslumbramento ante a força política do choque da matéria e a fulguração dos corpos. Para Franco Berardi ‘Bifo’, a recomposição da empatia entre os corpos, a restituição da esfera comum da sensibilidade e uma cognição insurgente constituem as bases para a invenção de uma nova Europa.

A questão de como filmar hoje a luta de classes, força motriz que parecia estar - inclusivamente ao nível discursivo - moribunda ou ter adormecido na Europa da convergência social, é central no filme de George. *Vers Madrid - The Burning Bright!* reúne referências múltiplas que vão de William Blake, cujo poema *Tiger, Tiger* é citado no título, a Robert Kramer - o subtítulo do filme é

⁴ Referimo-nos a uma das versões intermédias de *Vers Madrid!*, com uma duração 147 minutos, apresentada em vários festivais, tal como na edição de 2013 do Festival EDOC, e não à versão final do filme que acaba de ser concluída (Setembro de 2013).

⁵ George, Sylvain, sinopse de *Vers Madrid - The Burning Bright!*.

Scenes from the Class Struggle and the Revolution, evocando o filme Scenes from the Class Struggle in Portugal (1977-1979) -, passando ainda por Federico García Lorca e Benjamin. Os planos contra-picados, a complexa concepção sonora multitemporal do filme⁶, o trabalho da elipse, a montagem orgânica dialéctica, através de saltos qualitativos, formais e materiais que ampliam a dimensão temporal dos acontecimentos, os cortes secos e directos e a vinculação do indivíduo e do corpo colectivo à arquitectura da cidade permitem montar uma narrativa coerente e expressiva da complexidade dos confrontos sociais do capitalismo tardio.

Em *Vers Madrid!*, o retorno do newsreel como forma paradigmática do cinema político é acompanhado de uma elisão ou de uma transferência das estratégias enunciativas subjectivas do documentário contemporâneo. Embora o filme resulte de uma observação participante, da ligação entre o realizador e da câmara aos acontecimentos, não existe voz-off nem auto-inscrição na imagem e o material de arquivo é trabalhado a partir da dissociação entre o som e a imagem. Estamos bem longe das marcas enunciativas subjectivas do documentário de criação. O filme é pontuado, contudo, por sequências epistolares⁷. Chamo também a atenção para o uso da câmara ao ombro em certas sequências em que o realizador é interpelado pela polícia ou obrigado a dela fugir. Os planos tornam-se, então, fluidos, rápidos, trémulos e, por vezes, oblíquos, desequilibrados. *Vers Madrid!* vai mais além da representação do acontecimento político, interpelando a história do cinema militante e engajado e as suas formas fílmicas, o fundo avermelhado do ar dos anos 60 e 70.

Se Emmanuel Levinas define a subjectividade como a capacidade de estar com os outros, o cinema político contemporâneo mostra uma redefinição subjectiva do corpo social. A representação da crise e dos movimentos de contestação social e política é combinada com a experimentação formal, estética e narrativa. Além dos traços formais já indicados, destacam-se ainda o tratamento separado da imagem e do som, o trabalho do fragmento, da elipse e da sinédoque, a construção de uma cronologia não linear (ou de uma anti-cronologia), que segue, todavia, o acontecimento, e a procura de um

⁶ O som é tratado como um elemento anacrónico, analéptico e proléptico, convocando o fora de campo histórico da Guerra Civil de Espanha e antecipando acontecimentos por vir.

⁷ Concretamente, intertítulos em que figuram emails descritivos da situação em Espanha recebidos pelo realizador.

movimento interno ao plano, expressivo do confronto entre o corpo e a matéria. É também fundamental a articulação entre elementos textuais e gráficos - tipografia, cartazes, intertítulos, legendas, etc. - e elementos visuais, operação que poderia remeter a uma dessacralização no sentido flusseriano ou a uma profanação de corte agambeniano.

Antoine de Baecque descreve o conceito de forma cinematográfica da história como uma "‘mise en scène’ específica" ou "uma aparição intempestiva que desorganiza o material do filme" (de Baecque 2008, 20). As imagens espectrais de *Austerity Measures* ou de *Vers Madrid!* remetem a uma temporalidade heterogénea e plena, a um ponto crítico que se prende com a mobilidade da história, enquanto o retorno de formas fílmicas como o newsreel reenvia ao carácter histórico do cinema enquanto dispositivo tecnológico de representação. Neste sentido, as formas fílmicas contemporâneas de representação do acontecimento político seriam sintomáticas de uma modulação do discurso da história e de uma redefinição da política da memória, assim como de uma variabilidade inerente ao próprio dispositivo cinematográfico, de um processo de historicização e deshistoricização realizado pelas imagens em movimento na sua travessia politicamente determinada da história. Por conseguinte, as variações das formas fílmicas e, particularmente, a reemergência de certas modalidades de representação, como o newsreel, decorreriam do contexto geopolítico, das deslocações do discurso da história, bem como de uma revisão cinematográfica da história e da história do cinema vinda do próprio cinema.

A contestação social e política contemporânea é, por primeira vez na história, mediatizada por um novo tipo de imagem, a imagem digital de baixa resolução. Os filmes de actualidades de Juan Ramón Robles González, realizador que documenta os acontecimentos de Madrid desde o seu início em 2011, são representativos quer dessa proliferação de imagens, quer das possibilidades abertas pela difusão na Internet.

Tal como George, Robles González mostra nos seus filmes a redefinição das relações proxémicas entre o corpo colectivo e o corpo disciplinar através da representação de clarões de luz e fogo, do "resplendor" de fogueiras⁸.

⁸ Metáfora utilizada por Hector Tizón para expressar o carácter transversal da memória ((Tizón 2008).

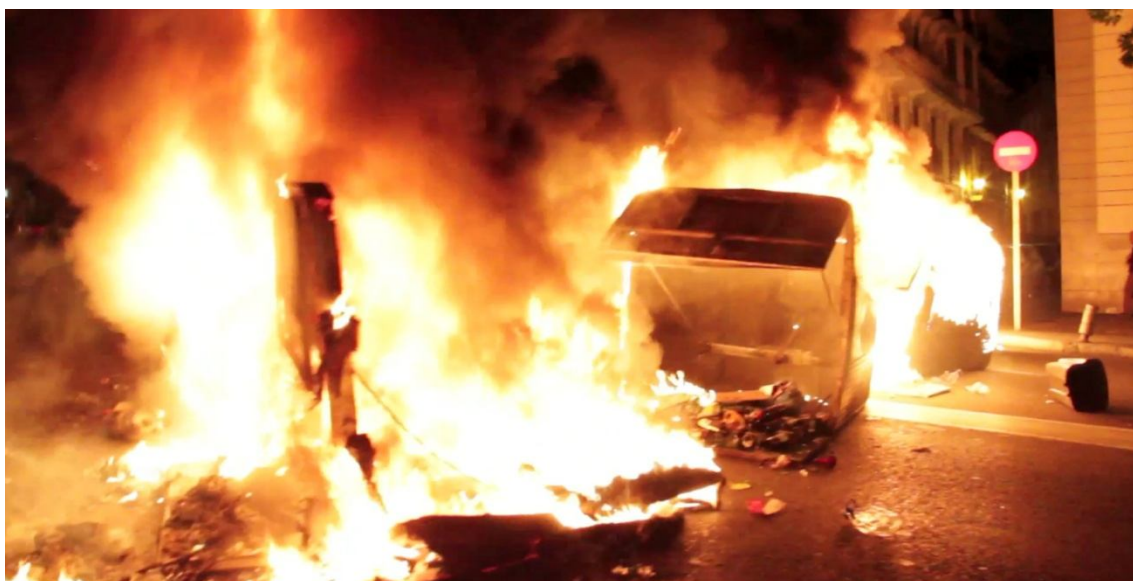


Fig. 2 - O “resplendor” de fogueiras nos *newsreels* de *Juan Ramón Robles González*.

Os newsreels, registos do presente, são os arquivos do futuro, a base de construções e reconstituições mnemónicas, o que se prende com a própria materialidade das imagens, o seu devir histórico e a narrativização dos acontecimentos.

Gravity Hill Newsreels, de Cohen, constitui uma série de dez newsreels sobre o movimento Occupy Wall Street concebida para ser exibida no Cinema IFC Center de Nova Iorque, antecedendo, tal como acontecia historicamente com os filmes de actualidades, a projecção de longas-metragens. A representação do acontecimento assenta na exploração da lógica do plano / contra-plano, na contraposição da verticalidade à horizontalidade, no uso expressivo da música do ex-Fugazi Guy Picciotto e numa montagem virtuosa que entrelaça, opondo-os, a arquitectura de Manhattan e as movimentações colectivas, elementos organizados num relato orgânico.

December Seeds, filme atribuído a Marker mesmo se assinado pela realizadora grega Panayotis Karagiorgas, recupera a forma do filme-manifesto para abordar a crise grega e os acontecimentos de Dezembro de 2009 em Atenas. Formalmente, o filme aproxima-se da linguagem cinematográfica do realizador francês, apresentando uma montagem em fragmentos, tal como a

realidade é fragmentada (Adorno 1984, 164), procedimento que coloca a crise em suspenso.

Se certas aproximações formais podem, portanto, ser estabelecidas entre este conjunto de filmes, deparamo-nos igualmente com correspondências que emanam directamente do campo visual, de uma visualidade exacerbada, que deriva do trabalho da sinestesia e de outros tropos, bem como da imagem háptica. Em 1918, pouco depois da Revolução Russa, escrevia Ossip Mandelstam: “Levanta-te em anos sombrios. / Sol, juiz, povo” (Mandelstam 1994, 112). Os astros, a Lua e as fogueiras, a luz comum de que falava Heráclito e que Rancière entrevê como princípio democratizante do cinema, já que o automatismo do dispositivo cinematográfico a todos igualiza no plano da representação, está presente como imagem alegórica em quase todos estes filmes.

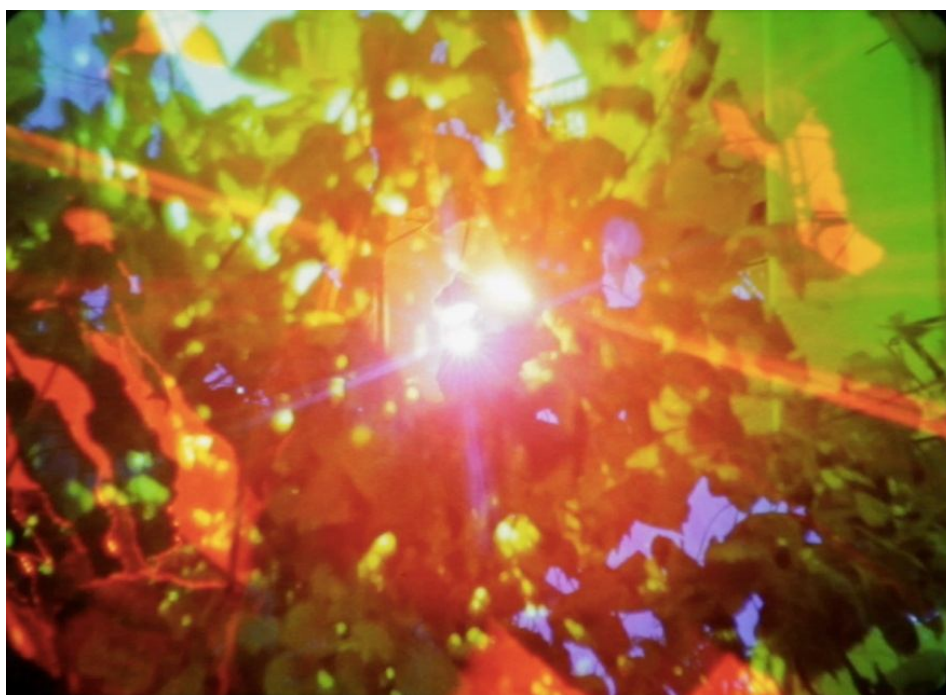


Fig. 3 - “Sol, juiz, povo”, fotograma de *Austerity Measures* (2012).

Tais imagens reenviam ao princípio científico de base do dispositivo cinematográfico - o cinema enquanto traço indicial e impressão de luz - e também a uma concepção transversal da história, na linha de Benjamin, cujo princípio do heliotropismo é, aliás, citado na sequência final de *Vers Madrid!*. Tal como as flores que orientam a sua corola para o Sol e o passado que se volta

para o “céu da história” (Benjamin 1992, 159), também o cinema torna perceptível não o acontecimento na sua complexidade, mas mais bem o movimento pelo qual esta foge à imagem. As imagens dialécticas deste conjunto de filmes convocam temporalidades múltiplas, inscrevem a narrativa nas genealogias do cinema político e no passado histórico, abrindo-a, simultaneamente, ao tempo por vir. Por outro lado, contrariam a vocação informativa e referencial do newsreel, constituindo uma síntese de velhas e novas formas do cinema político.

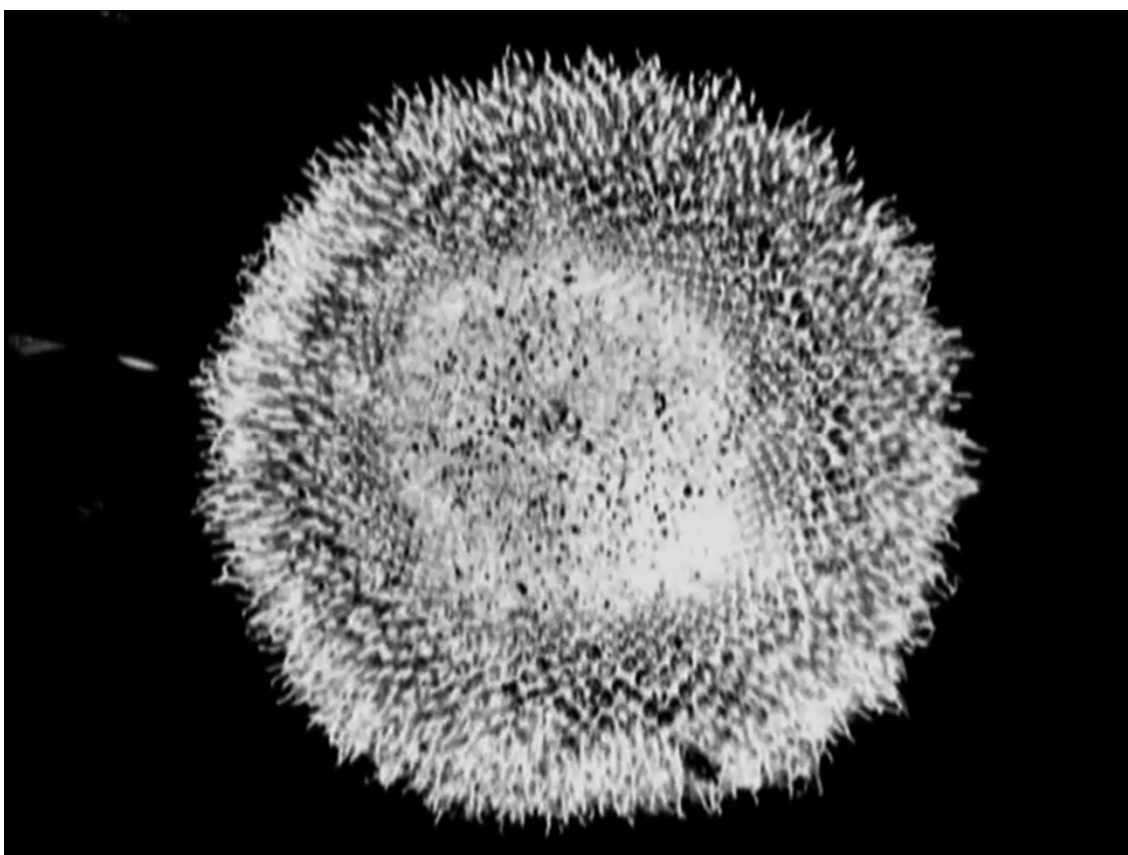


Fig. 4 - Os girassóis de *Vers Madrid - The Burning Bright!* (2013) de Sylvain George.

Se a história é, fundamentalmente, uma arte de montagem, a constelação de filmes sobre que se debruça este artigo deixa vislumbrar imagens brutas do movimento da história. Impressões fugidias através das quais as tensões políticas do presente se tornam perceptíveis. Se falava antes de um processo de mise en crise da imagem e de recessão estética criativa, estes filmes, produzidos num contexto de crise, não só constituem um importante acervo visual dos

movimentos de resistência ao sistema capitalista avançado, sendo, como tal, objectos políticos, como comportam também uma crítica da imagem e do cinema dominantes, ousando voltar atrás para retomar formas fílmicas históricas, transformá-las dialecticamente e reiterar a função performativa do cinema. Ao mesmo tempo, contribuem para re-inscrever, interligando-as, a esfera política e a esfera estética na praxis vital, desfazendo o princípio há muito infundido de que a política deve ser reduzida a um problema de moral e de que a moral não pode ser bela. Citando Didi-Huberman a propósito de Les Éclats de Sylvain George, “não se trata de estetização, mas sim de poesia política” (Didi-Huberman 2012).

Referências bibliográficas

- Adorno, Th. W. 1984. “The Essay as Form”. *New German Critique* XXXII: 151-171.
- Adorno, Th. W. 1967. *Prisms*. Londres: Neville Spearman.
- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris: Rivages Poche/Petite Bibliothèque.
- Austin, J.L. 1975. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1992. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Benjamin, Walter. 1992. “Teses sobre a Filosofia da História”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 157-170. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, Walter. 2002. *The Arcades Project*. Cambridge e Londres: Harvard University Press.
- Berardi 'Bifo', Franco. 2012. *The Uprising: On Poetry and Finance*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Blake, William. 1996. *Selected Poems*. Londres: Penguin.
- Blanchot, Maurice. 1999. *Le livre à venir*. Paris: Folio.
- Bürger, Peter. 2000. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Cavell, Stanley. 2005. *Philosophy the Day after Tomorrow*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Comolli, Jean-Louis e Jacques Rancière. 1997. *Ârret sur Histoire*. Paris: C. G. Pompidou.
- de Baecque, Antoine. 2008. *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 2004. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2005. *La Imagen-Tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- Didi-Huberman, Georges. Conversa com Sylvain George no Cinema Espace Saint-Michel, Paris, 5 de Dezembro de 2012.

- Eisenstein, Sergei M. 2003. *La Forma del Cine*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a Fotografia*. Para uma Filosofia da Técnica. Lisboa: Relógio d'Água.
- George, Sylvain. Sinopse de Vers Madrid - The Burning Bright!.
- Habermas, Jürgen. 2012. *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Holston, James. 2009. *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press.
- Levinas, Emmanuel. 1990. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris: Poche.
- Jameson, Fredric, 1992. *The Geopolitical Aesthetic, Cinema and Space in the World System*. Bloomington e Londres: Indiana University Press e BFI.
- Koselleck, Reinhart. 2004. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Mandelstam, Ossip. 1994. *Tristia*. Paris: La Documentation Française.
- Marx, Karl e Friedrich Engels. 2005. *La Ideología Alemana*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editores.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1976. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Noguez, Dominique. 1987. *Le cinéma, autrement*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Rancière, Jacques. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris: La fabrique éditions.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- Shakespeare, William. 2007. *Hamlet*. Penguin: Londres.
- Tizón, Hector. 2008. *El Resplandor de la Hoguera*. Buenos Aires: Alfaguara.