

DOCUMENTO-ENTRE: FOTOGRAFIA, SENSIBILIDADE E FORMAS DE CINEMA NA OBRA DE ALESSANDRA SANGUINETTI

Laila Melchior Pimentel Francisco

lailamelchior@gmail.com

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO/RJ

ISSN 2316-6479

Resumo

Da perspectiva de um conhecimento baseado em relações associativas é possível notar como as fotografias de Alessandra Sanguinetti evocam algumas questões tradicionalmente atribuídas ao campo cinematográfico. Nelas, montagem e intervalo instauram o anacronismo e tornam fluida a passagem de um tempo, originalmente atravessado pelo discurso documental, expondo como o trabalho se apropria dele para modificar este e distribuir aquele em sua própria cadência. De forma análoga ao cinema, incluindo lacunas, intervalos irregulares e cargas de imprecisão, as imagens demandam trabalho de montagem e não se dispõem a monumentalizar o passado: elas o chamam ao presente e o colocam em movimento.

Palavras Chave: Documento, Fotografia, Cinema, Alessandra Sanguinetti, Cultura Visual

Abstract

From the perspective of a knowledge based on associative relations one can notice how Alessandra Sanguinetti's photographs evoke some questions traditionally assigned to the cinematographic field. On it, montage and interval set up anachronisms and turn fluid the passage of time, originally traversed by a documental discourse, exposing how the work appropriates it modifying the latter and distributing the first in its own cadence. Analogously to cinema, including gaps, irregular intervals and loads of imprecision, her images demand a labor of montage and do not work to monumentalize the past: they call it to the present setting it to motion.

Keywords: Document, Photography, Cinema, Alessandra Sanguinetti, Visual Culture

No campo dos estudos da imagem muito se tem investigado no sentido de aproximar cinema e fotografia. A migração de imagens e dispositivos entre cinema e arte contemporânea aparece hoje como uma prática difundida em museus e galerias de todo o mundo. Categorias como “cinema de exposição” ou “fotografia expandida” ganham espaço, estimulando artistas e pensadores da arte a trabalhar sobre novas formas de fazer e exibir imagens. Se por um lado muitos desses conceitos surgem a partir das práticas ligadas às novas mídias e às tecnologias digitais da imagens; por outro lado, pode-se pensar uma qualidade mais abrangente da fotografia, esta entendida como coloca Antonio Fatorelli (2006), como “modelo de uma relação inaugural entre o humano e o maquínico” (p. 20) precedendo as questões introduzidas pelo advento digital. Neste contexto o presente trabalho dedica-se a analisar a série fotográfica “Las aventuras de Guille y

Belinda y El enigmático significado de sus sueños”, trabalho mais conhecido da fotógrafa argentina Alessandra Sanguinetti, e a investigar no que ela estabelece relações com outros gestos artísticos alheios aos da própria fotografia, em especial os do cinema. As imagens retratam a passagem da infância à adolescência na vida das primas Guillermina (Guille) e Belinda em fotografias tiradas ao longo de seis anos na modesta propriedade da família das meninas nos arredores rurais de da cidade de Buenos Aires. Destacarei aqui aspectos em que a série evoca e se aproxima potencialmente do meio cinematográfico, em especial, de algumas das questões que Gilles Deleuze (1983) consagra como aquelas relativas ao que ele chama “imagem-movimento”. É deste modo que, no presente artigo, dedicarei em primeiro lugar atenção à abordagem de determinadas questões que Deleuze aponta como fundamentais no que concerne a lógica do filme, a saber, os elementos “montagem” e “intervalo”, tentando aproximá-las do objeto fotográfico em questão e, conseqüentemente, de um pensamento possível para a fotografia. Para garantir a validade desta experiência será preciso assumir uma perspectiva mais ligada ao campo da cultura visual do que à tradição da história da arte. Tal opção se justifica no sentido de que enquanto esta baseia-se na crença de um conhecimento estável e cumulativo em torno dos objetos da arte, o primeiro trabalha na indisciplina (Mitchell, 2011), isto é, por meio da constituição de saberes novos e inesperados. Predecessor desta postura, o pensador alemão Aby Warburg faz-se uma importante referência neste trabalho. Warburg, idealizador da *Kulturwissenschaft*, pensou uma ciência geral da cultura que abrangesse a história da arte, a antropologia, a filosofia e assim por diante. Sua contribuição, além da abertura de fronteiras e horizontes epistemológicos, torna-se especialmente pungente na releitura de dois de seus herdeiros contemporâneos que destaco aqui: Georges Didi-Huberman e Phillippe-Alain Michaud.

No que concerne as fotografias em questão, é interessante notar como Guille e Belinda caminham na direção de tornarem-se adultas sob as lentes da fotógrafa e, nem mesmo por isso vemos nas fotos a reprodução imediata da duração “natural” dos eventos que aparecem nas imagens. Por mais que o espectador constate e ratifique o passar do tempo e – sem outra alternativa – acabe por atestar a existência de uma ordem cronológica no cerne da experiência relacionada a essas imagens o que é posto em jogo na obra é, em primeiro lugar, um anacronismo fundamental. As performances postas em cena e a falta de uma regularidade identificável no intervalo entre as fotos tornando fluida a passagem do tempo. A reflexão que tal procedimento evoca remete imediatamente às questões da relação entre duração e montagem, tal como o cinema tornou possível pensar. Não percebemos uma reprodução fiel da passagem do tempo

na disposição das fotos nem ao vê-las expostas no museu, nem nas páginas do livro da série. As fotografias de Sanguinetti correspondem a um conjunto de imagens que, pese à sua origem documental, obedece a uma outra lógica que não a linear, mas a de uma montagem que será sempre decidida, em último nível, pelo espectador na medida em que este decide um trajeto diante das fotos e assim agencia seus elementos. Nesse sentido a obra é constituída de não somente fotos, mas também de lacunas. Estas são de duas ordens: aquelas de natureza espacial, que dizem respeito ao conjunto de decisões relativas às questões propriamente expositivas, materiais, como por exemplo a disposição das imagens enquanto fragmentos no espaço; e as de ordem temporal, que têm seu cerne no interior das imagens e fazem sentido quando comparamos umas às outras. Trata-se de incompletudes diante das quais o espectador estabelece narrativas.

Narrativa, duração, montagem, documentário: alguns dos termos mobilizados para abordar a série de Sanguinetti até o momento. Na esteira de teorias como as do “efeito-cinema” (Dubois, 2009), “cinema expandido” (Youngblood, 1969; Parente, 2011) e “entre-imagens” (Bellour, 1990), prosseguimos com a investigação das possibilidades de um meio híbrido entre cinema e fotografia, caracterizado por objetos de identidade flutuante. São objetos *trans*, se quisermos. Visando alargar ainda mais o horizonte das pesquisas acima citadas, o trabalho segue uma outra direção. Trata-se da ideia de que não seria somente a identidade dos *media* envolvidos que está em crise neste trabalho, mas de que o tema é explorado em múltiplos níveis. Em Sanguinetti um mundo muda continuamente em qualidade, algo se encolhe e alarga simultaneamente, dando lugar a um processo que acompanhamos na medida em que nos damos conta do peso de um movimento intrínseco ao tempo e da maneira como o trabalho o captura para distribuí-lo em sua própria cadência. Assim, percebemos que as imagens não funcionam sozinhas, mas em seu conjunto, onde adquirem uma duração. Deleuze formulou sua diferenciação entre “plano” e “seqüência” em termos de movimento:

podemos reservar a palavra ‘plano’ para as determinações espaciais fixas, porções de espaço ou distâncias em relação a câmera: como faz Jean Mitry, não apenas quando denuncia a expressão “plano-seqüência”, segundo ele incoerente, mas com mais razão ainda quando vê no *travelling* não um plano, mas uma seqüência de planos. É então a seqüência de planos que recebe movimento e duração. (Deleuze, 1983, p. 34)

Uma seqüência, cheia de movimento: é o que vemos nestas fotografias. Não no sentido do movimento interior à imagem, de uma imagem em movimento como a do cinema, mesmo o mais primitivo. Movimento justamente como aquele que Deleuze percebe particular à duração. No conjunto das imagens de Sanguinetti

é possível observar a mesma distância do aspecto que Deleuze descreve como anterior às possibilidades da câmera móvel no cinema: “não há propriamente nem mudança nem duração, na medida que a duração implica uma outra concepção da profundidade, que embaralha e desloca as zonas paralelas ao invés de superpô-las” (1983, p.32). De forma similar, a passagem do tempo na vida de Guille e Belinda nunca se desenrola de maneira homogênea ou definitiva, mas embaralha-se. Na imagem, vemos avanços e retrocessos desordenados, nunca evolução. Preenchendo o espaço entre os dois pólos – infância e vida adulta – parece estar o trabalho da fotógrafa na extensa tarefa de documentar, seguida por aquelas de arquivar e dispor as imagens. O caráter físico da obra, sua materialidade fragmentada chama atenção para a montagem. Assim, torna-se evidente um dos aspectos fundamentais da imagem percebidos por Aby Warburg: sua qualidade enquanto objetos arqueológicos. Segundo ele cada imagem contém pontos de convergência de múltiplas temporalidades – sobrevivências e anacronismos – agenciados por um processo maquínico, de montagem histórica, recurso do qual Sanguinetti faz uso deliberado no plano íntimo. Desse modo, as fotografias de Guille e Belinda relacionam-se com o cinema não só por seu dispositivo seqüencial de imagens. Cabe ao espectador intensificar essa relação por meio de sua própria montagem, no qual ele constrói narrativas capazes de ascender a um mundo de fabulação, condizente com aquele retratado nas imagens, e ultrapassar a submissão de uma vida fundada na linearidade. Cabe lembrar, esta dita aproximação entre o cinema e a série de fotos se dá principalmente pelo fato de as imagens apresentarem em seu germe uma condição de funcionamento com base em um intervalo, na irregularidade, que corresponde a esta carga de imprecisão que demanda trabalho de montagem de seus elementos. Para Deleuze o cinema se libertará da mera reprodução do movimento na direção de uma “imagem-movimento” graças às noções de montagem e de intervalo que permeiam algumas obras cinematográficas. Analogamente, e guardadas as devidas proporções, no trabalho de Sanguinetti a relação do olhar faz o espectador trabalhar para valorizar o intervalo. Este tem por função libertar a seqüência de imagens da ordem do tempo cronológico “natural”, deixando espaço para o aberto, para um devir criativo. O que permanece digno de nota é a forma como este elemento criativo será responsável por uma abertura de dimensões ainda mais abrangentes: a do campo visual às possibilidades poéticas e estéticas que atravessam categorias. Cinema ou fotografia, pouco importa quando estão ambos na direção de um entendimento híbrido da imagem e do pensamento.

Sanguinetti retrata as primas performando suas vidas reais por meio de personagens e brincadeiras. Em imagens de cunho cotidiano como “Fishtank” (2003) Belinda sopra o conteúdo de um aquário com um canudo de chimarrão.

Em “Summer bath” (2000) Juana, avó das meninas, segura os cabelos de Guille para que eles não se molhem enquanto ela se refresca sentada na borda de um recipiente precário ao ar livre que faz as vezes de uma banheira. Em “The necklace” (1999) elas estão cobertas de “jóias” feitas de miçanga. Já em outras fotos as meninas encenam passagens bíblicas ou reconstituem situações caras à história da arte, como é o caso em “Jesus and Mary” (2001) ou em “Ophelias” (2002), onde as primas deitadas num rio de olhos fechados usam vestidos longos e adornos de flores como na conhecida imagem de John Everett Millais (1852). À grande variação de temas soma-se uma variação de tempos e é desse modo que antes de vermos as meninas mais novas ou mais velhas vemos-nas nesta ou naquela situação, neste ou naquele personagem, sempre performando cenas e inventando-se a si mesmas no processo.

Chama atenção o fato de que nestas imagens trata-se inevitavelmente dos registros de um território que muda. Vemos a tênue fronteira entre “realidade e fantasia” tornar porosa a relação que parecemos querer notar entre a passagem do tempo e as mudanças físicas ou psicológicas das meninas. As fotografias poderiam ilustrar com graça a conhecida frase de Paulo Leminski (2010) quando este postula que “ver é uma fábula”. A frase do escritor, que já foi incluída no universo fotográfico – num outro contexto, ao nomear uma mostra do artista plástico e cineasta Cao Guimarães – mostra-se acolhedora e pertinente de suscitar reflexão também no que concerne as fotografias de Sanguinetti. Interrogando-nos sobre seu sentido temos uma pista de como, ao fotografar a vida das primas Guille e Belinda, Sanguinetti acaba por preocupar-se menos com o registro de dimensão documental do que com a possibilidade de explorar uma fabulação cuja a origem reside em sua relação com as primas, visível nas imagens.



Da direita para a esquerda: “Ophelias”, 2002 e “The Necklace”, 1999.

Como contraponto poderíamos pensar de que forma este desejo de fabulação distancia-se da abordagem documental centrada num discurso de sobriedade. A comparação mais pungente parece ser a das “aventuras de Guille e Belinda” com um conjunto específico de imagens da fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra. Trabalhando frequentemente com o registro de crianças, Dijkstra retrata treze anos na vida da personagem que dá nome ao trabalho “Almerisa” (1994-2007), uma de suas séries mais conhecidas. Nesta série a fotógrafa estabelece uma relação muito diferente entre personagem, tempo e imagem do que aquela proposta por Sanguinetti. Reforçando o meio fotográfico prioritariamente em sua função de documento, Dijkstra mostra Almerisa, uma menina bósnia refugiada na Holanda, fotografada pela primeira vez no campo de refugiados na cidade de Leiden. Daí por diante a fotógrafa passa a fazer registros bienais de Almerisa, cujo resultado é uma série de fotografias em que acompanhamos o crescimento biológico da personagem e algumas mudanças de ordem sócio-cultural. Almerisa, fotografada sempre sentada e frontalmente, deixa a infância, torna-se adolescente e em seguida uma jovem mulher, muda-se do campo de refugiados para uma casa com melhores condições e de lá para uma outra, engravida, e assim por diante. Vemos seus passos progressivos que permitem a adaptação à cultura local num processo retratado de forma bastante linear.

Já no que se refere às fotografias de Guille e Belinda feitas por Alessandra Sanguinetti, mesmo se há um aspecto vinculado ao esforço documental, a série não se limita a ele. O feitiço serial sem dúvida marca o trabalho e contudo, a carga de “real” das imagens coloca-se mais como ponto de partida para um questionamento do que como questão em si. Outro momento específico na história da fotografia já teve como busca explicitar uma relação entre “real” e “construção”. Esse movimento fotográfico, a que Olivier Lugon (2002) dará o nome de “estilo documentário”, tem em August Sander (1876-1964) e Walker Evans (1903-1975) seus principais expoentes. Estes dois fotógrafos teriam trabalhado no sentido da construção de obras tendendo a utilização do recurso da série e a uma temática voltada aos gêneros tradicionais da fotografia como, por exemplo, os retratos e as paisagens. A legenda “documentário”, associada inicialmente a um cinema que se pretende fundado sobre o que Jean-Louis Comolli define como “o risco do real” se opõe, neste caso específico, à construção de uma ficção, com a ideia de “documento fotográfico”, estando ligada, desde o século XIX, ao valor científico, de arquivo, informação e testemunho das imagens. Como destaca Lugon, pese a seu nome, o ideal do “estilo documentário” não está associado diretamente à aspirar a totalidade pela mera acumulação de instantâneos. Para compreender tal proposição é importante notar que ele identifica em geral uma

“atitude” documental, englobando um vasto escopo de imagens, ligadas entre elas unicamente por uma exigência de fotografar “as coisas tais como elas são”. Torna-se essencial notar como no âmbito da fotografia a palavra “documentário” carrega uma dupla significação. A primeira delas corresponderia historicamente ao “estilo” investigado por Lugon: uma forma esvaziada de função, impessoal, hostil à narração e à propaganda; a segunda seria identificada em larga medida à reportagem social, nos moldes da produção associada à fase mais tardia da “Farm Security Administration” (FSA), órgão do governo norte-americano que fotografou o país durante a crise das décadas de 1930-40.



Almerisa fotografada por Dijkstra: “Asylum Center Leiden, Netherlands March 14, 1994”; e “Wormer, Nederlands June 23, 1996”.

Em Guille e Belinda, assim como em Almerisa, as fotografias pertencem claramente a um conjunto que advém de uma duração. No primeiro caso, no entanto, temos acesso a esse conjunto numa sucessão de fotos em que a despeito de suas condições “naturais” de tomada, a temporalidade do conjunto obedece a uma outra lógica, distante da “natural”. Na montagem proposta pela artista o processo de ver torna-se verdadeiramente fábula. Em total acordo com esse embaralhamento fundamental parece estar a textura e a coloração das fotos que, se não suscita, ao menos contribui para a indiferenciação temporal tão forte em obra. Desse modo, alguns dos aspectos presentes nas fotografias como o grão, a iluminação natural, a predominância dos tons de azul, verde e vermelho irão sempre trabalhar na construção de uma documentação confusa: a construção de um arquivo embaralhado de instantes que, por sua estranha constância, chega mesmo a dar a impressão de que todos esses anos só poderiam ter se passado numa mesma tarde melancólica.

Os documentos ambíguos produzidos pela fotógrafa em suas visitas a Guille e Belinda concorrem menos para reivindicar sentido temporal do que para confundir, embaralhar o espectador, enredando-o em sua poética e em seu jogo de elementos visuais. É precisamente por essa via que se pode compreender a importância do pensamento de Aby Warburg como chave para a leitura da série em sua aproximação com o cinema para além da via do dispositivo. A partir da asserção de que o objeto da sua busca é mais a imagem do que a obra de arte nos afastamos também do que Warburg define como “categorias inadequadas, tomadas de empréstimo de uma teoria evolucionista geral” (*apud* AGAMBEN, 2009, p.134). Um esforço intelectual preocupado com a natureza da imagem e do conhecimento que se pode apreender dela contribuirão, em Warburg, para fazer do movimento seu objeto e seu método, sendo a montagem um modo privilegiado em detrimento da narrativa linear. No prefácio do livro de Philippe-Alain Michaud (2004), Didi-Huberman propõe que imaginemos o que a história da arte poderia se tornar hoje, na “era da reprodução em movimento”, sob a perspectiva warburguiana. Sua resposta indica uma mudança qualitativa no entendimento da história da arte, sua transformação no sentido de tornar-se um “conhecimento-movimento” das imagens. Segundo o autor, este processo implicaria a montagem como forma por excelência de um “movimento do conhecimento”: conhecimento baseado em relações associativas e implicando uma leitura anacrônica. Tal movimento guarda distância da lógica contínua, é constituído de saltos e correspondências improváveis. O maior projeto de Warburg, o *Atlas Mnemosyne*, funciona primordialmente numa montagem afásica e anacrônica, acrescenta Didi-Huberman. A história da arte colocada em movimento e o método expositivo warburguiano são a história das repetições e das diferenças: dizem por isso respeito ao anacronismo. Em seu estudo publicado em 2004, Michaud destaca como a disposição de imagens justapostas sobre o tecido preto dos painéis do *Atlas* desperta um funcionamento em conjunto de propriedades que seriam somente latentes se tomadas em cada imagem separadamente. A justaposição pondo em marcha algo que nenhuma delas poderia produzir sozinha. O autor mostra como se desenrola uma sintaxe de inspiração cinematográfica na medida em que o olhar se desloca entre as muitas imagens, de um primeiro plano para um plano geral e deste para um primeiríssimo plano, pondo-as, inevitavelmente, em relação.

O grande projeto visual de Warburg teve sua origem na visita do autor aos índios Hopi no Novo México, onde ele pode observar correspondências e continuidades entre os rituais indígenas e os ritos pagãos celebrados na Renascença. *Mnemosyne* foi, deste modo, a forma de aproximar experiências humanas até então completamente separadas no tempo e no espaço, ativando um pensamento

dinâmico cujo ponto de partida se funda no olhar. A forma warburgiana de compreender a temporalidade das imagens na espacialidade expositiva, seus movimentos, sobrevivências, corresponde ao modo como a história da arte torna-se cinema. O mesmo “movimento” podemos notar nas fotografias de Guille e Belinda com seus intervalos e descontinuidades costurados pela proximidade expositiva. Numa lógica um tanto análoga à de Warburg, as imagens de Sanguinetti põem em relação dinâmica imagens concebidas em tempos diferentes concernindo um mesmo universo onde a ordem cronológica não é mais a palavra de ordem. A não coincidência entre as idéias de *arte* e a forma tradicional de exibição do *quadro* abre espaço a obras que criam novos mundos. É precisamente este o caso das obras instalativas, performáticas e de muitas outras formas relativamente novas de se pensar a dimensão estética da vida e do fazer artístico. Será este o caso também das formas de fotografia que resistem a ideia de apresentarem-se diretamente coladas a um real, mas que ousam provocar novas formas sensíveis. O trabalho de Alessandra Sanguinetti garantirá, na fruição de seu tempo uma forma menos ligada a um tipo de espetáculo – exposição de fotografias, ou mesmo de cinema – do que a uma identificação com o pensamento. Assim, como as imagens de Mnemosyne, as cinquenta e duas imagens de Guille e Belinda não se permitem monumentalizar o passado: elas o chamam para o presente e o colocam em movimento, trazendo a memória mais uma vez à vida.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (Org.). *Arte & Ensaios*. Tradução de Cezar Bartholomeu. Rio de Janeiro: n.19, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro, 2009.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Knowledge: Movement – the man who spoke to butterflies. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the moving image*. New York: Zone Books, 2004.

_____. Remonter, refendre, restituer. In: Criqui, Jean-Pierre et al. (Org.). *L'Image-Document, entre Réalité et Fiction*. Paris: Le Bal, 2010: p. 68-91.

_____. *Atlas: como levar el mundo a costas?* Catálogo da Exposição do Museu Nacional Rainha Sofia. Tradução de Maria Dolores Aguilera. Madrid: Museu Nacional Rainha Sofia, 2010.

_____. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des phantomes selon Aby Warburg*. Paris: Les éditions de Minuit, 2002.

_____. *Devant le temps. Histoire de l'art et l'anachronisme des images*. Paris: Les éditions de Minuit, 2000.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____. Sobre o "efeito cinema" nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra-capas, 2009.

DURAND, Régis. *Disparités: essais sur l'expérience photographique 2*. Paris: La Différence, 2002.

FRANÇA, A., LINS, C. e RESENDE, L. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. In: *Galáxia*. 21. p. 54-67, 2011.

ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une Image à l'Autre: la nouvelle modernité du cinéma*. Paris: Denoël, 1982, p. 13-82.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo, Iluminuras, 2010.

LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador-montador. In: *Devires*. Belo Horizonte, vol. 7, nº 2, p. 132-138, jul/dez, 2010.

LISSOVSKY, Mauricio. *A Máquina de Esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2002.

MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the moving image*. New York: Zone Books, 2004.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

_____. *A forma cinema: variações e rupturas*. In: Maciel, Katia (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2009.

PIMENTEL, Leandro. *O inventário como tática: a fotografia e a poéticas das coleções*. Tese de Doutorado orientada por Kátia Maciel. Escola de Comunicação, UFRJ, 2011.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

PRZYBLYSKI, Jeannene M. *Imagens (Co)moventes: narrativa e a Comuna de Paris de 1871*. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cia das Letras, 2001: pp. 352, 385.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

ROUILLÉ, Andre. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Édition Gallimard, 2005.

SANGUINETTI, Alessandra. *The adventures of Guille and Belinda and The Enigmatic Meaning of their Dreams*. Portland: Nazraeli Press, 2010.

SCHAEFFER, J-M. *Pourquoi la Fiction*. Paris: Seuil, 1999, p. 231-315

_____. *A Imagem Precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SOULAGES, François. *Esthétique de la Photographie: la perte et le reste*. Paris: Armand Colin cinema, 2005.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: Dutton, 1969.

Minicurrículo

Laila Melchior Pimentel Francisco possui graduação em Radio e Tv pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010). Mestranda em Comunicação e Cultura na linha de Tecnologias e estéticas da Comunicação pela mesma instituição. Pesquisa relações entre cinema, video, fotografia e arte contemporânea nas formas de documentário e ensaio na contemporaneidade.