

Jonas Mekas e os Restos do Real¹

Juliano Gomes²

Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da Universidade federal do Rio
de Janeiro

Resumo

A partir do primeiro filme-diário de Jonas Mekas, Walden, pretendo investigar possibilidades de discurso audiovisual em primeira pessoa que possam sugerir formas de intervenção estética que produzam singularidades e subjetividades para além do sujeito autobiográfico interiorizado. O propósito aqui é analisar como algumas tendências que atravessam o cinema documentário e a literatura podem criar espaços onde o real tenha configurações que comportem aberturas tanto em sua leitura quanto em sua produção. Nos dois suportes, analisaremos possibilidades de relação com o “exterior” da obra e a apresentação da subjetividade que advém desta relação. A partir daí examinaremos as implicações estéticas e políticas para desenhar configurações férteis entre os discursos artísticos e o real.

Palavras-chave: Cinema; Documentário; Diário Pessoal; Real; Literatura; Subjetividade

*Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem acabei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não atem calma.
Quem vê é só o que vê,
quem sente não é quem é,
atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem;
Assisto à minha passagem,
diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.
Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser.
O que segue não prevendo,
o que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: “Fui eu?”
(Fernando Pessoa)*

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Mestrando Em Tecnologias da Comunicação e Estéticas. julianorj@hotmail.com



I

Na contemporaneidade, podemos facilmente sentir uma “sede de real” no ar. Vários discursos que atravessam nosso cotidiano trazem em si este desejo das “coisas em si”. A publicidade, os programas de TV e o cinema, respondem e estimulam esta necessidade, nos oferecendo imagens que trazem em si uma preocupação de se apresentar num registro realista. Sem tentar fazer um histórico do realismo contemporâneo e suas raízes, o foco aqui são as possíveis formas de intervenção estética que dialoguem com a quadro realista da ordem do dia mas que, dentro dele, proponham outras formas de se relacionar com o real, além da possibilidade de representa-lo.

À essa vontade de realidade se conjuga uma tendência de roteirização dos discursos e, conseqüentemente, das práticas sociais. Os discursos do jornalismo, da política, das instituições, têm seguido, cada vez mais, modelos clássicos da ficção literária e do cinema, como afirma o cineasta e crítico Jean-Louis Comolli (2001, 100). A estratégia principal dos discursos contemporâneos hegemônicos, do jornalismo à política, é a conjugação precisa entre uma apresentação o mais realista possível e uma armação roteirizante, dramática, que não permita que esse real apresentado deixe dúvidas, aberturas ou restos. O real do noticiário, dos reality shows, da publicidade, tende ao acabamento, ao fechamento, à síntese, portanto à representação desproblematizada, fiel, do mundo. Trata-se de um deslocamento na superfície destes discursos, onde a forma representacional totalizante dos últimos séculos prevalece, porém com outra embalagem e outros slogans. Os discursos contemporâneos de maior alcance se oferecem como antídoto realista ao excesso de artifício que eles mesmos criaram, do cinema blockbuster às grandes redes de TV.

Dentro dessa economia estética do real, existem forças de resistência que minam os discursos hegemônicos do real totalizante, forças estas que se manifestam dentro de diferentes suportes artísticos. O propósito aqui é analisar como algumas tendências que atravessam o cinema documentário e a literatura podem criar espaços onde o real tenha configurações que comportem aberturas tanto em sua leitura quanto em sua produção. Nos dois suportes, analisaremos possibilidades de relação com o “exterior” da obra e a apresentação da subjetividade que advém desta relação. A partir daí examinaremos as

implicações estéticas e políticas para desenhar configurações férteis entre os discursos artísticos e o real.

II

O cinema nasceu documentário. O roteiro é posterior. Partindo dos irmãos Lumière se desenvolveu, o cinema se reconfigurou segundo das formas do espetáculo e do espaço do teatro. Ao se tornar um gênero comercialmente menos atrativo de cinema, o documental foi sendo tratado como objeto de conhecimento. Sua “função social” se sobrepôs à “função estética”, em detrimento desta última – criando uma distorção ética profunda no gênero, na medida em que tende a uniformizar tudo o que toca já que naturaliza procedimentos técnicos e narrativos como a voz em *off* onipotente e a entrevista. Sua ligação com instituições (estatais ou não) é notória em todo mundo, e deu origem a boa parte dos momentos mais celebrados de sua história como o movimento inglês dos anos 20 e 30, capitaneado por John Grierson (DA-RIN, 2004, p. 68).

O equipamento cinematográfico vai se tornar realmente leve e portátil a partir dos anos 60. Dessa mudança emergem possibilidades de cinema mais independentes dos grandes estúdios e financiamentos. Em Nova Iorque, um migrante lituano começa a usar uma pequena câmera de corda para registrar suas impressões do país no qual acabara de chegar junto com seu irmão. Nos anos seguintes, Jonas Mekas vai aos poucos se envolvendo com uma cena de cinema alternativo que crescia na cidade, muito impulsionada por europeus egressos das vanguardas das décadas anteriores como Hans Richter. Com o tempo, Mekas torna-se um dos principais nomes do movimento de cinema underground que revela ao mundo as imagens em movimento de artistas como Stan Brakhage e Andy Warhol. Mekas se torna um dos principais produtores e exibidores dos filmes do grupo, e até hoje, seu Anthology Film Archives³ é ponto de referência de exibição e preservação de filmes alternativos e de vanguarda.

Meu foco são os diários em película que Mekas constitui desde sua chegada nos Estados Unidos e que transforma em filmes de tempos em tempos, chamados de *Diaries, Notes*

³ www.anthologyfilmarchives.org/



& *Sketches*. A análise vai tomar como objeto principal o primeiro deles, reunido sobre o nome de *Walden*, de 1969. Acredito que a partir deste exemplo analisado será possível pensar formas de produção de sentido ligadas ao real que não confirmem os modelos hegemônicos e os problematizam.

Para tal empreitada, pretendo me utilizar de algumas idéias levantadas por Florência Garramuño em sua análise da literatura latino americana a partir dos anos acerca dessa apropriação do real na escrita. Tanto nos discursos literários encontraremos uma espécie de desejo de cinema, de relacionar-se com o mundo através de imagens em movimento, quanto no exemplo cinematográfico em questão observamos uma forte e decisiva apropriação de modelos da escrita como o diário, a autobiografia e o caderno de notas. Cabe observar que as formas artísticas sofrem constantes atravessamentos na medida em que dificilmente se pode pensá-las como conjuntos autônomos, pois estão sempre cercadas de discursos variados em forma e substância, além da crescente quantidade de artistas que mesclam suportes em suas obras e que criam para diversos meios. “*A letra escrita não está nunca ilhada da imagem (em movimento) e do som, mas sempre inserida em cadeias que se estendem por vários canais*” afirma Reinaldo Laddaga (2007, p. 40). Desta forma, pretendo me ocupar de como o real é abordado nestas práticas e que possibilidades elas abrem para os discursos contemporâneos.

III

Walden é constituído pela filmagem de pequenos trechos que Jonas Mekas colhe em seu cotidiano. Além dos trechos filmados, há cartelas, ruídos diversos, comentários feito pelo artista às vezes acompanhados de um performance ao acordeom, ou algum canto bem humorado. As cartelas funcionam como notas de um caderno: *In NY was still winter, Breakfast at Stones, Chinese New Year, I thought of home, September, Wendy’s Wedding, In Central Park*. O som nunca está em sincronia com as imagens, são gravados em separado e em geral não são montados junto aos materiais do mesmo espaço-tempo. Ao contrário do modelo mais corrente do documentário atual, onde a

entrevista tem uma função de verdade (Bernardet, 2003, p. 283) na medida em que mostra o som e a imagem de um sujeito em sincronia, fazendo coincidir corpo e voz, ratificando a informação, o conteúdo e identidade, a banda sonora nos diários de Jonas Mekas não coincide, não confirma a imagem.

Naturalmente, *Walden* não possui nenhum tipo de roteiro ou planejamento. Na verdade, as imagens deste filmes não foram feitas com uma finalidade específica, neste caso, de se tornar material a ser exibido publicamente. Todo o processo de produção é bastante distinto, na medida em que normalmente os filmes dependem de instituições e financiamentos, que trabalham com roteiros, orçamentos e outros tipos de previsões. Apesar de sua montagem ter sido fruto de um financiamento oferecido a Mekas por uma instituição privada de arte, não há o que se chama de “pré-produção” nos termos de planejamento de cinema. Todas as etapas são feitas por uma só pessoa, em regime artesanal – com exceção dos trabalhos de laboratório fotográfico. Não há divisão clara de etapas. De alguma maneira, enquanto estiver vivo, seus filmes estarão sempre em produção. Como um longo filme que só termina quando não puder mais filmar.

As cenas captadas variam desde brincadeiras para a câmera, cenas de ambientes públicos, vizinhanças, manifestações nas ruas, um canteiro de obras, uma flor, o escritório de Mekas, uma pequena encenação de uma menina caminhando no parque. Tudo parece caber dentro deste discurso, e tudo parece combinar, na medida em que a heterogeneidade e a descontinuidade (os planos em geral são muito curtos, podendo ter somente um frame) são características marcantes deste filme. De início, ficamos desorientados pois nada se explica muito bem e nada prenuncia o que virá. À medida que avançamos no filme, vamos nos acostumando e entramos neste ritmo de deriva e fluir permanente, onde tudo evanesce rápido demais, e o que vemos parece sempre uma parte muito pequena do que de fato aconteceu.

Florência Garramuño em seu ensaio "*Hacia una estética heterónoma. Poesía y experiencia en Ana Cristina César y Néstor Perlongher*" analisa um deslocamento na questão da autonomia artística nestes poetas e identifica uma espécie de heterogeneidade de materiais, que aponta para uma possível ordem anterior, radical, das

coisas no mundo, uma ordem instável (pg.2). O poema já não teria mais assunto claro, ou foco definido, nem forma sólida ou princípio estruturante uniforme. E a divisão entre coisas, objetos, sujeitos e sensações tende a se desfazer num fluxo onde tudo parece caber, toda e qualquer diferença. No filme-diário, temos pequenos trechos encenados, cenas “roubadas” mais distanciadas, em ambientes públicos, planos tremidos, várias texturas de imagem, cor, preto e branco, monocromático, cuja duração nunca passa muito de um par de segundos. As imagens tendem a desaparecer antes de serem totalmente percebidas. Pela repetição (e pela diferença) e pelas cartelas, vamos apreendendo aos poucos o que se passa diante de nossos olhos.

” La inestabilidad de ese orden tal vez póstumo habla de un desorden anterior, más radical, que ningún ordenamiento puede organizar. Se trata de un desorden que pertenece al régimen de una escritura ella misma dispersiva, móvil y travesti, que se desliza, en un mismo verso, de un registro, de un género a otro, desbaratando toda clasificación y, también, todo orden estable.” (*Hacia una estética heterónoma. Poesía y experiencia en Ana Cristina Cesar y Néstor Perlongher*; Garramuño, p.4-5)

Temos uma impressão bastante parecida durante este filme-diário. O real aqui sugerido é irrepresentável em totalidade, e nossa percepção diante dele é sempre fragmentada, dispersa, móvel, heterogênea, e assim se formam essas escritas, devolvendo a quem experimenta obras uma possibilidade de experiência que não passe por totalizações representativas, que possa estar aberta para o que aparecer, para o contingente, para um mundo em devir. Nas palavras de Blanchot “*o real escapa*” (2007, p. 239) e a estrutura de edição e filmagem deste diário procura reproduzir esta impressão no espectador, lhe dando planos fugidios e permanentemente móveis. E ao contrário do eu escreve Blanchot (2005, p. 273) sobre a forma diário, Walden não se ancora no calendário como princípio ordenador, se apresentando como um grande bloco entrecortado por referências a estações do ano desordenadas e às vezes repetidas.

Um fragmento de um poema de Ana Cristina César, citado por Garramuño, nos apresenta algumas destas estratégias:

“Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente.

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma idéia.

Eu não tenho a menor idéia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.

Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.

Autobiografia. Não, biografia.” (1983, 5)

O poema parece ser atravessado pelo mundo, pelo cotidiano, pelo cinema, por um real que o ultrapassa, e que ele só consegue colher restos, pequenos resíduos. O artista é uma espécie de coletor ou montador que reúne fragmentos para compor as obras, tornando-as também arquivo, à maneira do impulso arquivista diagnosticado por Hal Foster (). O esforço do artista aqui é de dar outras leituras aos materiais do mundo colocando-os no contexto da obra, dando usos ao real, fazendo da eleição um ato crítico (Laddaga, 2007, 9). No poema de Ana Cristina César, convivem fluxo de pensamento, possíveis observações, ações desconexas, que em si tem pouco significado a ser interpretado. “*Cada verso es como un flash, verdaderas escenas pero mínimas de vida*” identifica Florencia neste poema, ressaltando a proximidade deste material com a forma que a fotografia e o cinema lidam com o real, aproximando o poema de um roteiro, onde se tem “trilha sonora” e “silêncio produzido”.

Neste cinema essencialmente sem roteiro e de curtos fragmentos, escritos, filmados, ou falados, o que se busca, na montagem destes materiais, é uma desordem dos modos de vida. Em *Walden*, depois de vermos algumas cenas mínimas da vida, como um casamento ou um café-da-manhã, vemos um close numa página de livro e a cartela “*and music played and played*” – música esta que não ouvimos. Trata-se de um cinema engajado no mundo, no devir. Ao filmar, Mekas não sabe o que virá, sua câmera é sua reação àquele momento, o filme, o resultado de um encontro, de uma experiência

sensível, que envolve tanto o sujeito que filma quanto quem é filmado. O enquadramento ganha densidade pois se constitui da marca de um sujeito-câmera que filma e de um sujeito-filmado que se desenha na emulsão. A película sendo o limiar, a superfície de contato entre interior e exterior, entre sujeito e objeto, fundindo também corpo e aparato.

Nesse fazer-se da obra há uma abertura permanente ao que é exterior, na medida em que a vida comum, os espaços cotidianos, são sua matéria. Tudo o que filme apresenta parece ter o mesmo valor evanescente. Não há curvas, trata-se de uma planície cuja estrutura é somente este gesto de filmar o que vier e editar mantendo certa desorganização original que o material sugere, e que clama por uma intervenção potente e criadora por parte do espectador a partir desta indiscernibilidade que acomete as cenas de *Walden*. Não há mudanças bruscas de tom, crescentes dramáticos, tudo aparece e desaparece da mesma forma, onde o acaso é o princípio ordenador.

IV

Na medida em que se trata de alguém que grava, anota, pequenas passagens do seu cotidiano, a autobiografia e a questão da subjetividade se impõe como marcas neste discurso. O pacto autobiográfico nos moldes de Lejeune, onde estão reunidos numa só pessoa o enunciador e enunciado (2008, p. 226) sofre deslocamentos, pois o enunciador não se torna mais um assunto central, direto. Os sentimentos de um indivíduo não são tematizados de maneira frontal, assim como o uso da primeira pessoa não é o registro preponderante e nem garantia de veracidade.

A função autobiográfica se dá na medida em que o sujeito é um disparador, uma função da escritura por onde se registram as sensações.

“tal subjetivismo se encontra presente apenas como meio de pôr em cena um processo pelo qual o exterior incide em sujeitos mínimos dos quais, como sujeitos, resta pouco: porque deles fica apenas uma subjetividade que é pura materialidade moldada por aquilo que ingressa na poesia e no sujeito lírico através dos sentidos” ()

Não se trata mais da forma subjetiva que procura uma verdade do sujeito, um ancoramento na individualidade sólida que garanta sentidos seguros contra as incertezas do mundo, um mergulho interior à procura de segredos, revelações ou interpretações. O sujeito aqui é uma espécie de membrana sensível, espaço de filtrações (Laddaga, p. 20) que gera um circuito contínuo entre interior e exterior, é a passagem que dilui esses limites.

“Desta janela
domou-se o infinito a esquadria:
desde além, aonde a púrpura sobre a serra
assoma como fumaça desatando-se da lenha,
até aqui, nesta flor quieta sobre o
parapeito – em cujas bordas se lêem
as primeiras deserções
da geometria” (Azevedo, 2001)

Neste poema, Garramuño identifica essa ênfase na percepção e nos sentidos, muito próxima da lógica da sensação descrita por Deleuze em seu livro sobre Francis Bacon (Deleuze, 2007, p. 145). Uma lógica que implica na minimização do sujeito. A subjetividade aqui é o catalisador destas impressões e não o foco principal, o que resta no texto são pedaços de um mundo sentido, experimentado. Há um predomínio das coisas, dos objetos, das situações, em detrimento dos sentimentos privados e da expressão de um interior. Esta tendência amplifica o subjetivismo do exterior já apontado em Ana Cristina César e que pode-se identificar nas imagens do diário de Mekas, o que indica uma espécie de “objetivismo subjetivo”, onde preponderam as coisas, porém sua apresentação é subjetivizada pela oscilação da câmera e pelo eventual comentário.

A imagem que gera o poema de Carlito Azevedo é a janela, este é seu ponto de vista. Janela que é espaço e não espaço, é moldura sem quadro, é enquadramento. Marca tanto um “dentro” quanto um “fora”. É a mistura dos dois, é confinamento e abertura. Apesar da janela ser um espaço que sugere uma relação visual, um espaço “mirante”, a possibilidade de abertura e indistinção entre interior e exterior aponta para uma face

desta estrutura que sugere uma relação tátil. A sensibilidade do tátil, para Garramuño “é, portanto, também signo de uma abertura ao mundo marcada por uma extrema vulnerabilidade, tanto da obra como do sujeito” (Los Restos de lo Real, p.10-11), observa a autora a partir da obra de Derrida sobre Jean-luc Nancy, *On Touching*.

Este modelo se diferencia da visão, que precisa de distância para existir, de separação entre olho e objeto. Nos trabalhos em questão, tanto a obra quanto o sujeito estão expostos ao mundo ao real e seus atravessamentos o tempo todo, e é esse sentido que prevalece sobre o sentido interpretativo. O gesto se sobrepõe aos conteúdos. A relação de sentido que estas obras propõem segue nesta direção, que vai da obra ao real, da arte à vida, borrando suas as dicotomias sujeito-objeto, exterior-interior, através de uma janela escancarada.

Os fragmentos de filme no diário de Mekas são marcas, impressões de um movimento, de uma experiência que conjuga numa mesma superfície fotossensível um sujeito que filma e um mundo filmado. “*I have been walking around with my Bolex and reacting to the immediate reality: situations, friends, New York, seasons of the year. I’m not filming reactions. These are my reactions*”. Seus planos são suas reações, são pedaços de um real experimentado onde o sujeito está nas bordas da imagem, na maneira de compô-las, nos movimentos, no ritmo. Dando se conta disso, seu estilo de filmar, dessa forma de anotação, vai intensificar este processo, via movimento incessante, mudanças de exposição e curtíssima duração dos planos. “*I had to put myself into it to merge myself with the reality I was filming, to put myself into it indirectly, by means of pacing, lighting, exposures, movements.*” (Mekas in JAMES, 1992, p. 81) declara Mekas.

O filme afirma seu gesto reescrevendo acontecimentos, reordenando-os, do ponto de vista de um sujeito, numa escrita do “aqui e agora”, precária e amadora, frágil e vulnerável, e faz desta condição se princípio de funcionamento. Entretanto, a obra só se dá no momento da edição, onde este arquivo de sensações, já constituído se torna objeto de edição, uma memória que Mekas reexperimenta no momento da edição, distanciado pelo tempo, e com familiaridade e estranhamento discorre sobre o que vê, numa

performance às vezes em tom jocoso, alegre ou melancólico. Uma nova relação de experiência se coloca, pondo em fricção som e imagem.

Aos 10 minutos de filme, a voz do Mekas em *Walden* diz “*I make home movies, therefore I live. I live, therefore I make home movies*”. Nesta paródia do cogito cartesiano, Mekas afirma o espaço de indiscernibilidade entre sua vida e sua obra, pois tanto os filmes são produtos de “si”, quanto este “si” é produto dos filmes, na medida em que são memória materiais que se atualizam na adição do comentário e que serão um arquivo perene de afirmação de “si”, que por sua vez é efeito de práticas, de gestos e não de pensamentos ou essências imutáveis. Viver é também fazer filmes, selecionar, montar, sentir, optar, cortar, lembrar ou esquecer, é subjetivizar o mundo, o real que o ultrapassa. Do acúmulo contínuo deste material audiovisual através dos anos – que continua até hoje – nasce a matéria do trabalho de Mekas, desta memória física que se atualiza, se torna presente ao ser editada em filme. São vestígios de experiência gravados em filme que vão se tornar tanto obra como memória, de quem produz e de quem a vê.

V

Na medida em que os filmes tornam-se “depósitos do vivido”, vão se tornam agentes de subjetivação, fazendo com que este sujeito seja constituído por estes fragmentos sensíveis que restam de seu contato com o exterior. “*Sou fascinado pela exterioridade. Torno-me o que sinto e toco. De fato, é como se a superfície do meu corpo se identificasse com a superfície do mundo externo*” descreve Mario Perniola (2004, p. 22 em relação à forma de realismo psicótico, que tem uma o “fora” como obsessão, identificado por Schøllhammer como uma *estética afetiva*, com sua necessária dimensão participativa, que “*opera por meio de singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e inter-subjetividades afetivas*” (2005, p. 219). Esta dimensão não é inviabilizada pelo ato autobiográfico, pois o discurso aqui é questão se relaciona com um “eu” que só existe em contato com o outro, com a existência de uma comunidade, de amigos, de objetos, de artistas e de espaços. Trata-se de uma negociação permanente de subjetividades, onde, para que o filme aconteça é preciso tanto o desejo de quem filma

quanto o desejo de quem é filmado, essa é a condição, é seu investimento fundador: a existência de uma comunidade sensível, estética e imanente

Dentro deste contexto de discursos do real extremamente controlados, sem sobras nem restos, o exemplo audiovisual de Jonas Mekas pode ser potente para se pensar formas de intervenção que dialoguem com a demanda do real traindo a idéia de fidelidade. A obra aqui se coloca no pólo oposto da autonomia aurática moderna, sem restos, auto-suficiente, aproximando-se da heteronomia identificada por Garramuño, onde a relação com o “fora” reflete a lógica heterônoma, o exterior da obra a alimenta. *Walden* depende de um estar-no-mundo, de uma habitar estético não-totalizante, que permita desvios e sobras. O gesto de *Walden* sugere, dentro da economia de discursos contemporânea, a possibilidade de que o documentário erga-se como ação política minando o tendência previsionista (Comolli, p. 100) do espetáculo contemporâneo, permitindo atravessamentos do real e a formação de uma estética do envolvimento e do encontro que não se contraponha a ação subjetiva, mas se alimente dela, a tenha como condição. A aposta aqui é na formação de subjetividades que resistam à roteirização do mundo, que permitam a diferença, que estejam prontas para novas aproximações ajustadas às novas armadilhas do mundo a filmar - aquilo que insiste em enganar as previsões e standardizações. Onde o real possa ser apresentado em sua radical estranheza e opacidade, como permanente inacabamento. A imagem como uma constante abertura permanentemente testando o mundo, desdobrando e multiplicando suas possibilidades; desfuncionalizando objetos e sujeitos possibilitando-lhes um devir estético e comunitário.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Carlito. **Sublunar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BLANCHOT, Maurice. **O Livro Por Vir**. Martins Fontes: São Paulo, 2005

_____. **A Conversa Infinita**. Editora Escuta: São Paulo, 2007

CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. Rio de Janeiro, Editora Brasiliense, 1983.

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. In: Catálogo do Forumdoc.bh.2001. Belo Horizonte, 2001b

DA-RIN. **Espelho partido: tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004

DELEUZE, Gilles. **A lógica da sensação**. São Paulo: Jorge Zahar, 2007

FOSTER, Hal. **An Archival Impulse**. In: October 11, Fall 2004, p. 3-22

GARRAMUÑO, Florencia. "**Hacia una estética heterónoma. Poesía y experiencia en Ana Cristina Cesar y Néstor Perlongher**."

_____. **O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia**. 2008

_____. **Los restos de lo real**. 2008. in:

www.pacc.ufrj.br/z/ano4/3/z_garramuno.php

JAMES, David E. . **To Free the cinema: Jonas Mekas end the New York underground**. Princeton University Press: Princeton-New Jersey(EUA), 1992

LADDAGA, Reinaldo. **Espetáculos de Realidad – Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas**. Beatriz Verbo Editora: Buenos Aires, 2007

LEJEUNE, Phillipe. **O Pacto autobiográfico**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008

PERNIOLA, Mário. **Art and its Shadow**. New York / London. 2004.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis/Londres, University of Minesotta Press, 2004

SCHØLLHAMMERr, Karl Erik. “**O espetáculo e a demanda do real**”, in. Comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro. E-papers Serviços Editoriais, 2005.