



O documentário em animação *Valsa com Bashir* (2008) e o percurso da narrativa em direção à memória¹

Karol Souza GARCIA²
Universidade Federal de Pelotas - RS

RESUMO

Valsa com Bashir (2008) é um documentário em animação escrito e protagonizado por Ari Folman, um soldado israelense que lutou durante o Massacre de Sabra e Chatilla. O narrador perde a fala e o percurso narrativo é construído juntamente com a lembrança. Buscar-se-á compreender o filme através da hipótese da morte do narrador Benjamin (1985): existe a perda da fala diante das atrocidades dos eventos presenciados? Infere-se que, uma vez que a lembrança é intermediada pelo corpo, a sanidade do sujeito e o seu desgaste manipularão a memória e o relato. Quanto à forma, o filme é veiculado por meio do vídeo, recurso que representa a fragmentação, a dissolução do Sujeito e a abstração (MACHADO, 2004). O uso da animação pode ser lido como a influência do corpo na narrativa da experiência e o alto grau de subjetividade da lembrança.

PALAVRAS-CHAVE: memória; documentário; Sabra e Chatila.

A RECORRÊNCIA DO SONHO

Vinte e seis cães correm em direção ao local de trabalho de Boaz Rein-Buskila, uma das testemunhas do Massacre de Sabra e Shatilla. Esse é o tema da *sequência genérica* de *Valsa com Bashir* (2008), documentário em animação dirigido por Ari Folman, cineasta e soldado das forças de Israel em 1982, durante o ataque ao campo de refugiados palestinos e libaneses no ocidente de Beirute. Na sequência seguinte, Rein-Buskila e Folman estão sentados na mesa de um bar. O primeiro pede ajuda ao segundo para a compreensão dos acontecimentos da guerra, pois a recorrência do sonho descrito deriva de uma experiência traumática.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação audio-visual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras – Literatura Comparada do Centro de Letras e Comunicação da UFPel e professora da área de Estudos da Tradução na mesma instituição.



Rein-Buskila matou os cães presentes no sonho, um a um, durante o cerco de algumas cidades do Líbano. Foi encarregado de tal tarefa pela sua incapacidade de matar humanos. Folman interroga-o sobre o porquê de não ter se tratado com um psiquiatra, o porquê de ter procurado um cineasta. O amigo responde *filmes também não podem ser terapêuticos? Tudo que se passou com você está nos seus filmes, certo? Você nunca teve 'flashbacks' do Líbano?*

Responde-se aqui afirmativamente à primeira pergunta. Entende-se o cinema, assim como a literatura, como uma forma de lidar com os fatos históricos e comportamento humano que não podem ser facilmente assimilados. Cabe à arte apresentar uma versão não-oficial da história e discuti-la.

Esse é o eixo de leitura de *Valsa com Bashir*. A vivência de eventos traumáticos é um meio de desencadear a produção artística e, reciprocamente, essa última auxilia na assimilação da experiência. Sendo o cinema um suporte dessas produções, ele apresenta a mesma relação entre forma e conteúdo que está presente nos estudos literários. Como destaca João Moreira Sales (2007) *pouco importa um tema ou uma ideia, por mais atraentes que possam ser, se não estiverem atravessados por um dispositivo, se não forem inseparáveis de um modo de expressão*.

Ari Folman não escolhe o formato documentário em animação gratuitamente. Isso é justificado tendo em vista as questões tratadas na obra. Considerando a reconstituição da memória como elemento principal da categoria conteúdo, o uso do documentário aqui não é entendido dentro da *oposição documentário/ficção* e mas como *uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias* (Aumont; Marie, 2003).

Aumont e Marie (2003) ainda afirmam que tal definição é problemática, pois a dita *realidade* é submetida aos fatores de produção do vídeo. O que será apresentado no documentário é selecionado, as imagens podem ou não ser submetidas a tratamento e devem, obrigatoriamente, passar pelo trabalho de montagem³. É uma realidade manipulada e que, dessa forma, possui caráter fictício. Sobre esse fato, o documentarista brasileiro afirma:

³ A definição técnica de montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos do filme, os planos, cujo o comprimento foi igualmente determinado de antemão. (Aumont; Marie, 2003)



O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete à realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem. (Sales, 2007)

O documentário é pertinente na representação da memória porque é híbrido como ela. Ele é entendido por João Moreira Sales como a manifestação da linguagem fílmica antes de ser a tentativa de reprodução de uma realidade e tido por outros como representação de uma verdade e, por isso, funciona como uma forma de proteção da história, especificamente. Em *Valsa com Bashir*, circula o discurso não-oficial sobre o massacre, logo, há um compromisso com uma verdade ao mesmo tempo em que essa verdade é construída ao longo da narrativa.

Ari Folman participou do massacre ao lado de Israel. Houve uma tentativa desse Estado em dissimular sua responsabilidade sobre o ato. No entanto, o escritor Jean Genet (1988), que esteve em Chatila logo após os três dias, coloca sua dúvida e diz acreditar que o exército israelense tenha sido o responsável: *Como que vindos do porto, os soldados israelitas sobem até Beirute na manhã em que Bashir é enterrado. Com uns binóculos, do oitavo andar de minha casa vi-os eu chegar em fila indiana: uma única fila.*

Essa imagem descrita por Genet – entre tantas outras – poderia ser aquela procurada pelo narrador de *A valsa com Bashir*, no entanto, de acordo com uma fala do filme, não era possível que os soldados de Israel trouxessem consigo câmeras ou materiais de registro. Considerando que as atrocidades presenciadas pelo soldado ou cometidas por ele tenham influenciado a sua capacidade de lembrar, a lembrança teria se tornando inacessível e a forma de recuperá-la é a narrativa.

O filme é o reflexo de que o *corpo* funciona como um filtro entre a percepção e a realidade e, conseqüentemente, um corpo violentado leva à fragmentação da memória. Na representação da experiência, o documentarista utilizou a animação⁴. Na tentativa de apresentar um acontecimento, essa ferramenta possui um forte caráter de subjetividade, uma vez que é antes produto da atividade do homem do que da máquina.

⁴ Utiliza-se esse termo para designar formas de cinema nas quais o movimento aparente é produzido de maneira da simples tomada da cena analógica. A técnica mais freqüente consiste em fotografar, um por um, desenhos cujo o encadeamento produzirá automaticamente a impressão de movimento, em virtude do ‘efeito phi’. (Aumont; Marie, 2003)



Logo, enquanto o *corpo* é um intermediário entre a realidade e a percepção, a imagem construída no documentário é o que faz a mediação entre o que foi percebido e o seu retorno à exterioridade, ou seja, sua representação. O uso do cinema é pertinente à tentativa de recuperação da lembrança porque ele se constitui de imagem e, segundo Bergson (1999), o homem compreende a realidade por meio de percepções imagéticas:

De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância, enfim, que essa própria distância representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo. (p.15)

A memória é uma realidade transformada pela subjetividade. Com isso, entende-se que a memória se constitui através de imagens. Elas estão ligadas pelo seu caráter imaterial, ainda que permitam acessá-las, isto é, podem ser visualizadas mesmo que impalpáveis; ambas se constituem por intermédio do corpo, podendo sofrer alterações, tornando impossível que um acontecimento derive em apenas uma representação.

O filme parte da recorrência do sonho representado em animação, o sonho representa o auge da subjetividade da lembrança, uma vez que *a matéria que o constitui é vaga e indeterminada* (Bergson, 2004). Ainda assim, o filósofo afirma que, durante esse estado, o homem não cria nada, reproduzindo sensações, sons e imagens que foram percebidos durante o dia.

O sonho funciona como a memória, ele tenta recuperar as lembranças. O homem possui dificuldade em reavê-las. De acordo com Bergson na sua conferência intitulada *O Sonho* (1901), essas lembranças são conservadas nas mais obscuras profundezas da memória e a atividade diurna as impede de emergir: *Elas talvez aspirem à luz, todavia não tentam voltar à tona; elas sabem que é impossível, e que eu, ser vivente e agente, tenho mais o que fazer do que me ocupar com elas* (Bergson, 1901).

Há uma semelhança entre essa colocação e a metáfora benjaminiana, esse último vê, no quadro de Klee chamado *Angelus Novus*, a figura do anjo da história:

Seus olhos estão escancarados, sua boca escancarada e suas asas abertas. [...] Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se e para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em



suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. [...] Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (Benjamin, 1988)

Tanto na proposta teórica de Bergson como na construção de Benjamin descrita acima, há o problema de recuperação da memória: é como se a vida e as atividades diurnas tivessem uma obrigação com o progresso e, conseqüentemente, com o apagamento dos eventos traumáticos na tentativa de esquecimento do passado.

O momento do sono deriva, dentro do quadro teórico do autor de *Matéria e Memória* (1999), do *desinteresse* pelas atividades diurnas. Nesse estágio, as lembranças veem a queda do obstáculo e se movimentam no insciente, construindo o sonho. As imagens e as lembranças que tomam esse lugar são aquelas dotadas de caráter vago, distantes da realidade, mas que aspiram à materialidade.

Então, o sonho é resultado do esforço da lembrança em retornar. Inaugurar *Valsa com Bashir* através desse mecanismo é simbólico porque antecipa o percurso do narrador em recuperar os eventos traumáticos que talvez tenham sido suprimidos pela necessidade de prosseguir, ou pelo *progresso*, vê-se o protagonista Ari Folman como o anjo do quadro de Klee (1988).

Após a abertura, o documentário segue com os relatos das lembranças dos ex-soldados colegas de Folman, ainda em animação. As seqüências finais, como símbolo de alcance à materialidade, deixam o formato de animação e passam a ser apenas vídeo: são imagens gravadas e veiculadas BBC. Como será visto no item três, a escolha desse suporte – tanto as imagens da emissora americana quanto o vídeo transformado em animação – é coerente com o caráter indefinível da imagem que deriva da memória.

A (in) capacidade de narrar

Os planos finais do documentário mostram o mesmo que foi relatado pelo escritor francês Jean Genet no texto/relato *Quatre heures à Chatila*, publicado em 1983 na *Revue d'Études Palestiniennes*:

Às vezes até uma criança morta pode bloquear uma rua, de tão estreitas, delgadas, mesmo, que as ruas são, e de tão numerosos os mortos. O cheiro delas deve ser familiar aos velhos: não me incomodava. Mas que mosquedo. Se levantava o lenço ou o jornal árabe pousado numa cabeça, importunava-as, às moscas. Furiosas com o gesto, caíam num enxame sobre as costas de minha mão, tentando aí alimentar-se.



O autor do fragmento é o mesmo da epígrafe que introduz este trabalho. A escolha do elemento pré-textual se deu porque, através dele, vê-se um escritor, alguém que domina as técnicas narrativas e a construção de ficção e que, ao tentar contar um acontecimento real, de tamanho impacto, como apresentado na citação acima, se diz incapacitado de fazê-lo.

Não se trata da sua incapacidade, mas a de qualquer suporte narrativo. Por exemplo, ele se refere à incompletude da câmera fotográfica inúmeras vezes, dentre elas a seguinte citação:

Uma fotografia tem duas dimensões, o écran do televisor também, nem um nem outro podem ser percorridos. De um ao outro lado da rua, curvados ou arqueados, pés a empurrarem uma parede e a cabeça apoiada à parede da frente, os cadáveres negros e inchados por sobre os quais tinha de saltar eram, todos eles, palestinos e libaneses. (Genet, 1988)

Pode-se pensar que, uma vez que tal objeto e sua reprodução em vídeo ou em foto são intermediados pela câmera, uma máquina, com pouco da intervenção humana, esses produtos seriam isentos da experiência brutal que influenciaria a retenção da memória. Contudo, segundo Dubois (2007), *a fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótico-química*. Isto é, ela é também orgânica, resultado da ação do homem.

Genet (1988) insiste na incompletude da máquina: *A fotografia não capta as moscas, nem o branco e espesso odor da morte, como não fala dos saltos que a gente tem que dar ao passar de um para outro cadáver* – Certamente, nem o verbal, nem o imagético são capazes de recriar o massacre tal qual ocorreu, porém, o dramaturgo proporciona o sucesso da descrição de Chatila e seus mortos comparando-os a formas geométricas e atribuindo-lhes cores, isto é, por meia da alusão às imagens.

Tanto Ari Folman quanto Genet começam a narrativa a partir da impossibilidade. O primeiro tem apenas a indagação de um amigo e o estado abstrato do sonho e o segundo, a crença de que nunca será possível transmitir a experiência. Sobre a capacidade de descrever acontecimentos, Walter Benjamin anuncia no texto titulado *O narrador* (1988) que a *faculdade de intercambiar experiências se torna rara e tende a terminar*.



De acordo com o filósofo, o indivíduo, diante da brutalidade do vivido, perde a fala. No entanto, a partir da leitura de Beatriz Sarlo (2007), infere-se que esse vivido só existe no momento de sua exteriorização. O sujeito concretiza a experiência somente no momento de narrar.

Valsa com Bashir é um exemplo claro do que é posto por Sarlo (2007), o que foi passado por Ari Folman estava esquecido, ele só toma forma quando o diretor vê a necessidade de documentá-lo, neste caso, documentar é *libertar o aspecto mudo da experiência, transformá-la em comunicável*. Ao longo da construção da narrativa o autor recupera fatos e utiliza a imaginação na *costura* dos acontecimentos.

Ainda de acordo com Sarlo (2007), a *dizibilidade* da experiência depende da imaginação, ela “*faz uma visita*” *quando rompe com aquilo que a constitui na proximidade e se afasta para capturar reflexivamente a diferença*. O uso desse mecanismo está ligado ao tempo – ou aos tempos – da narrativa e o tempo do acontecimento. Segundo a autora, um evento deriva em diversas narrativas de um mesmo autor. O testemunho toma diversas formas, porque cada repetição é situada em um tempo diferente. Logo, a imaginação consiste no que provoca essa alteração, ela resulta do distanciamento temporal e na forma (variável) como o indivíduo olha para o passado.

O documentário apresenta uma sequência pertinente a essa discussão, Ari Folman procura o amigo psiquiatra Ori Sivan e declara que, após ouvir o sonho de Boaz Rein-Buskila, ele passou a sonhar com sua entrada no Líbano. Tal afirmação deriva no seguinte diálogo:

Ari Folman: Tem algo que eu não entendo, nunca tinha sonhado com isso. O [sonho] de Boaz foi com aqueles cães. Por que isso reativou minha memória? Isso não tem nada a ver comigo.

Ori Sivan: A memória é fascinante, repare nesta experiência bem conhecida na psicologia: A um grupo de pessoas, foram mostradas dez imagens de suas infâncias. Nove delas eram verdadeiras e uma era uma montagem. Na falsa, a figura da pessoa era colocada num fundo, com um parque de diversões em que ela nunca esteve. Oitenta por cento das pessoas se reconheceram na foto falsa, eles reconheceram a foto falsa como real. Reconheceram a si mesmos. Vinte por cento não se lembraram do lugar. Os



pesquisadores perguntaram a esses novamente. Numa segunda vez, disseram que se lembravam da foto. [...]. O que se lembraram foi uma memória totalmente fabricada. A memória é dinâmica, ela está viva. Se alguns detalhes se perdem, e existem “buracos negros”, a memória completa os buracos com coisas que nunca aconteceram.

Ari Folman: O que está dizendo é que minha visão do massacre é como a foto falsa? Nunca aconteceu? Eu inventei? Não é real?

Ori Sivan: Eu não sei. Alguém pode dizer? Quem estava lá com você?

Ari Folman: Carmi estava lá. Você o conhece da escola. E mais alguém que não me recordo. [...]

Ori Sivan: Vá até a Holanda e pergunte a ele se isso incomoda você.

Ari Folman: E não seria perigoso, descobrir coisas que não quero saber, sobre mim mesmo.

Ori Sivan: Vai descobrir coisas importantes que deseja conhecer, nós não vamos a lugares que realmente não queremos ir. Um mecanismo do corpo nos impede de entrar em zonas obscuras.

O filme explora, explicitamente, a noção de dinamismo da memória, ou seja, a possibilidade de criar, alterar e até mesmo, apagar eventos do passado. As lembranças de Ari Folman vêm à tona através do relato de outros, ele teme esse retorno, uma vez que viveu do lado ativo do massacre. Segundo o psiquiatra, retornam apenas os acontecimentos que o homem é capaz de assimilar. Do contrário, o corpo os bloqueia.

Explica-se tal acontecimento reiterando a perspectiva de Bergson (1999): *a lembrança representa precisamente o ponto de intersecção entre o espírito e a matéria*. Logo, ela é produto da percepção do indivíduo sobre uma realidade objetiva. Uma vez que qualquer compreensão é mediada por essa percepção, quaisquer impressões sobre o mundo são entendidas pelo teórico como *imagens*, isto é, *uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama de uma representação, porém menos do que o realista chama de uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’*.

Esse entre-lugar em que habita a imagem e a memória é o corpo. Através dele a relação entre a objetividade e a percepção é estabelecida. Ele funciona como uma forma de “filtro” de absorção da realidade, podendo provocar diversas imagens de um mesmo



referente “real”. As diferentes representações do trauma, o seu apagamento da memória ou a sua manipulação inconsciente derivam do estado e do exercício do corpo.

Considerando essas *contrações* da memória (Bergson, 1999) no estudo do relato sobre eventos traumáticos, é possível concluir que no processo de compreensão de um fato atroz pelo indivíduo, ele o modifica, transformando-o ou construindo uma imagem que possa ser assimilada por ele. Logo, não acredita-se que a narrativa esteja em extinção devido a dificuldade do homem em entender a dimensão dos acontecimentos brutais, já que, por meio da memória, ele os reconstitui, tornando-os adequados ao que o corpo pode perceber.

Essa sorte de mecanismo de proteção permite ao homem contar as suas histórias. O texto de Ari Folman é um exemplo. A noção de criação de imagens de Bergson (1999) pode ser aplicada a ele. Ainda que exista por parte do protagonista o desejo de recuperação das lembranças, a manipulação dos sonhos, dos relatos e da memória estão explícitas no suporte. Uma vez que a experiência se constitui no relato, o documentário em animação mostra o domínio do corpo sobre o produto, isto é, sobre o que será lembrado/narrado.

O vídeo como suporte para a memória

O vídeo, um *“pequeno objeto”*, *flutuante, mal determinado, que não tem por trás de si uma verdadeira e ampla tradição de pesquisa*, é o suporte adequado para portar as questões da memória. Essa adequação será vista sob dois aspectos: o primeiro trata do seu caráter imaterial e o segundo da dificuldade existente em defini-lo considerando essa imaterialidade.

É importante ressaltar que o vídeo se diferencia da película. Essa última é característica, segundo Dubois (2004), do *filme de cinema*, ela é escolhida por representar *definição, materialidade, plasticidade, superfície ou corporeidade da imagem*. Por outro lado, a constituição da imagem de vídeo é, por si só, dotada de subjetividade, de uma espécie de *flou*.

As informações de luz não reconhecidas, isto é, não suportadas pela câmera de vídeo criam espaços vazios na imagem apresentada, provocando a sensação de visão turva. Essa indeterminação é análoga à memória, na falta de matéria ela recria,

constituindo uma imagem híbrida que se estabelece entre o que foi reconhecido e o que foi criado.

A dificuldade constatada em definir a memória posta pelo personagem, também ocorre com relação ao vídeo. Dubois (2004) resalta o seu aspecto impalpável quando fala que a sua *identidade e especificidade [...] costumavam aparecer mais como um fantasma ou um desejo do que como uma realidade (mesmo construída). No momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água.*

Quanto à indefinição do suporte, Dubois (2004) acredita que ele foi responsável pela inovação no cinema, enquanto arte, através dele, pode-se experimentar novas imagens. Ele o define da seguinte forma:

[...] o vídeo, esta “antiga última tecnologia”, que parece menos um meio em si do que um intermediário, ou mesmo um intermédio, tanto em um plano histórico e econômico (o vídeo surgiu entre o cinema, que o precedeu, e a imagem infográfica, que logo o superou e alijou, como se ele nunca tivesse passado de um parêntese frágil, transitório e marginal entre dois universos de imagens fortes e decisivos) quanto em um plano técnico (o vídeo pertence à imagem eletrônica, embora o seu seja ainda analógica) ou estético (ele se movimentava entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, entre a arte e a comunicação).

A partir da colocação, entende-se que o vídeo não serve apenas à arte, ele também é utilizado na comunicação objetiva. Ele se situa *entre a arte e a comunicação*. Com relação à *Valsa com Bashir*, o uso das imagens do cinegrafista da BBC na sequência final, sem nenhum tratamento para transformá-las em animação, traz a ideia de denúncia.

Pensa-se na colocação de Jean Genet (1988): *E logo veio aquela afirmação que correu o mundo ‘cristãos e mulçumanos mataram-se uns aos outros’, depois de as câmeras já terem registrado a ferocidade da matança.* Ainda que tenha admitido uma incapacidade de narrar, ele atribui à câmera a tarefa de registrar e disseminar determinada informação.

A sequência final de *Valsa com Bashir* se situa entre o artístico e o objetivo. Ao mostrar os corpos mutilados, ela serve como denúncia do narrador contra a ação do seu país. E, apesar de circular por meio de um texto que possui uma pretensão documental,



os planos estão inseridos em uma obra cinematográfica, isto é, mimética, que se estabelece no domínio da representação.

De qualquer forma, entende-se que essa objetividade ligada ao vídeo é utilizada por Ari Folman para apresentar a concretização do desejo de recuperação da memória. É como se as imagens da BBC reconstituíssem seu imaginário, tornando-se sua própria experiência. Elas são o resultado da busca por meio das subjetividades dos sonhos e dos relatos apresentados em animação.

Conclusões

Ari Folman perde a memória diante do massacre de Sabra e Chatila. Ao buscá-la por meio do documentário suscita inúmeras discussões sobre o caráter subjetivo da memória, admitindo que o seu próprio relato é uma construção. O uso do suporte em vídeo reflete o que está sendo narrado, existe coerência entre a forma e o conteúdo. A progressão dos fatos narrados e o desencadeamento na sequência final em vídeo mostram que é a catástrofe não impede o relato, se houver por parte do autor o domínio das técnicas narrativas que permitem o desenvolvimento de uma estética que seja capaz de transmitir o evento traumático.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; MARIE, M.. **L'analyse des films**. Poitiers : Aubin Imprimeur, 1997.

AUMONT, J.; MARIE, M.. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, J.; et all. **A estética do filme**; tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

BENJAMIN, W.. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W.. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERGSON, H.. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BERGSON, H.. **O sonho**. Trans/form/ação, n. 27, p. 93 – 109, 2004. Fonte: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v27n1/a08v27n1.pdf> Acessado em 01/12/2011.



DUBOIS, P.. Vídeo e teoria das imagens. In: DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Matheus Araújo Silva, prefácio de Arlindo Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, P.. A fotografia como arte da memória. In: DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2007.

DUBOIS, P.. A fotografia como aparelho psíquico. In: DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2007.

GENET, J.. **Quatro horas em Chatila**. Tradução de Luiza Neto Jorge. Porto : O oiro do dia, 1988. Fonte : <http://pt.scribd.com/doc/44668360/Jean-Genet-Quatro-Horas-Em-Chatila-O-Aprendiz-de-Feiticeiro-17-1988> Acessado em 01/12/2011.

JULLIER, L.. **L'analyse de séquences**. Paris: Armand Colin Éditeur, 2007.

LINS, C.. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Prefácio de João Moreira Sales. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

SARLO, B.. Capítulo II: o sonho acordado. In: SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SARLO, B.. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.