

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

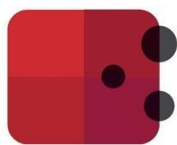
Imagem-Espaço

Diogo Cavalcanti Velasco¹

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

¹ Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS), graduado em publicidade pela UFG (Universidade Federal de Goiás), mestre e doutor pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) no programa de pós-graduação em Multimeios. Sua pesquisa tem como referência o cinema brasileiro contemporâneo e os estudos sobre os processos da espacialização feita pelo cinema.

Email: ddcavalcanti@uol.com.br

**Resumo**

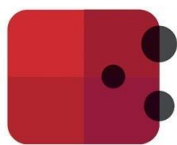
O espaço cinematográfico foi tratado pela maioria dos teóricos do cinema como algo concreto. As buscas pelos mecanismos estéticos (especializações) que o transpõem para a tela de duas dimensões o encerravam em sua extensão e imobilidade. No entanto, o espaço deve ser pensado como algo multidimensional e dinâmico. Em conjunto com o tempo, ele é o produto de interrelações entre suas multiplicidades discretas simultâneas e suas dimensões (física, social, plástica e simbólica), em um contínuo processo de produção de imagens-espaço diretas e indiretas no cinema. Nesse sentido, pretendemos, neste artigo, demonstrar como é possível enxergar essa forma alternativa de pensar o espaço, também cinematográfico. Nos utilizamos do pensamento sobre tal categoria por meio de dois autores principais, Gilles Deleuze e Doreen Massey, a fim de uma revisão conceitual e a busca fortuita de um possível entrecruzamento.

Palavras-chave: Espaço; espaço cinematográfico; tempo.

Abstract

The majority of movie theorists has always treated the space in the movies as something concrete. The searches for aesthetic mechanisms (spacializations), that transpose from three to two dimensions on the screen, closed it in its extension and immobility. However, the space must be thought as something multidimensional and dynamic. Along with time, it is the product of interrelationships among its simultaneous discrete multiplicities and its dimensions (physical, symbolic, social and plastic), in a continuous production process of movie direct and indirect space-images. To this extent, I intend, in this article, to show how it is possible to demonstrate this in an alternative way of cinematographic space. I use the thoughts about the category of space from two main authors, Gilles Deleuze and Doreen Massey, in order to do a conceptual review and the fortuitous search of a possible intersection.

Keywords: Space; cinematographic space; time.



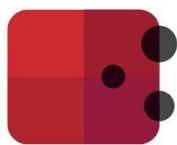
O espaço cinematográfico foi pensado por alguns teóricos do cinema (Burch, Rohmer, Aumont etc...) ao longo do século XX. Em sua maioria, seus pensamentos sobre os procedimentos estéticos de construção e formas de percepção partiam sempre das dimensões espaciais físicas e extensas. Assim, se pensarmos o espaço como uma superfície, teremos duas consequências: 1) Induz a pensar que o espaço é fixo, sem dinamismo, apenas como substrato ou base para que o tempo transcorra; 2) Favorece o pensamento de que a *espacialização* cinematográfica (montagem, encenação e os processos de percepção da imagem) tenha a ver somente com o extensivo. Em outras palavras, o cinema seria uma arte fadada à composição de um espaço sempre qualificado e essencial. Neste presente artigo, propomos uma alternativa de como pensar tal espaço.

Para isso, apoiamo-nos principalmente nos campos de conhecimento da geografia, da filosofia e do cinema. A geografia entra em cena com a noção de espaço, seu objeto por excelência. Quanto às suas concepções, mais especificamente, interessam-nos os estudos de Massey (2009), geógrafa londrina e autora de importantes pesquisas sobre uma abertura espacial. No campo da filosofia, consideramos os pensamentos de Bergson (1990, 1979) e Deleuze (1985, 2009), principalmente nos seus cruzamentos com o cinema. Por meio de um diálogo com esses autores, lançamos ideias sobre novas formas de pensar o espaço cinematográfico, além de propor uma metodologia analítica dele.

Abrindo os espaços cinematográficos

A teoria do cinema, em sua maioria, se preocupou em estudar o espaço cinematográfico por meio de três eixos principais. O primeiro diz respeito à percepção, ou seja, à maneira como a imagem faz com que percebamos que ali se trata de uma porção espacial. A segunda é referente à montagem, com as suas fatias de espaço. O último concerne à encenação, com seus procedimentos estéticos que auxiliam na espacialização.

A percepção espacial no cinema foi estudada a partir das discontinuidades entre a matéria, sempre associada com o espaço e a sua imagem. Aumont (2002) nos demonstra, por exemplo, como o cinema é incapaz de nos dar a sensação háptica devido à construção imagética promovida, primordialmente, para o sentido da visão, impossível de mensurar distâncias. Sendo assim, somos apenas passíveis de qualificar os elementos do espaço como o que está longe ou perto, por meio da decupagem dos planos ou dos seus movimentos. Além disso, ele nos chama atenção para a questão da imagem plana do cinema, da passagem da tridimensionalidade para as duas dimensões por meio da construção representacional histórica da *perspectiva artificialis*. Com ela,



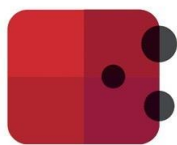
outros artifícios são citados por ele para que, assim, percebamos espaço, como as variações de textura, de iluminação, as posições de objetos, entre outros. Tudo aqui com o objetivo de dar concretude para o espaço imagético.

Já sobre montar espaços, o estudo do cinema se debruçou principalmente na contiguidade ou nas elipses que são construídas pela montagem. A título de exemplo, Burch (1973) nos diz que planos cinematográficos se conjugam em continuidade, quando nos trazem extensões próximas e atreladas a um mesmo lugar, e em descontinuidade, a partir do que denomina fatias distantes. Novamente, aqui se volta para uma questão do longe e do perto, ou para um constructo do todo, de um conjunto. Logo, busca-se novamente a questão do extensivo e do concreto.

Por fim, temos a questão da encenação. Para Rohmer, em *O cinema, arte do espaço* (1948) e *A organização do espaço em Fausto de Murnau* (2000), o cinema é uma arte do espaço bidimensional enquadrado, o que o coloca em contato com o extenso. Ele divide o espaço cinematográfico em pictórico (expressividade e pictorialidade), o arquitetônico (dimensão material) e o fílmico (encenação e montagem). O espaço da *mise-en-scène*, então, seria o conjunto dos outros dois (pictórico e arquitetônico). Apesar de podermos dizer que é reduutivo apontar qualquer extensividade da imagem e associá-la ao espaço, o autor contribui bastante quando enfatiza o seu caráter expressivo. Essa acepção converge para o que pensamos sobre os processos da construção espacial, *espacialização*, como algo além de sua porção física, com escopo em sua dimensão expressiva e relacional. Mesmo que Rohmer tenha dado mais espaços para a imagem e enfatizado a sua dimensão virtual, com uma problematização bastante relevante, não podemos afirmar que o resultado do que quer é o que vamos defender por meio das ideias de Massey (2009).

A autora vai, principalmente, de encontro às possibilidades de se pensar o espaço de forma fixa. Como bem argumenta, se o tempo é a dimensão da mudança, o espaço é a dimensão social que a condiciona e é resultado. Logo, estamos falando de uma categoria que é criada por seus agentes. O espaço é conexão, interação, coetaneidade. Ele é sempre construído socialmente no encontro, seja ele entre humanos, entre eles e o mundo natural, entre as próprias coisas, que também estão em constante mudança. Vemos seus indícios espalhados ao longo do território. São índices de movimentos de coetaneidade dispostos fisicamente, mas dinâmicos e não extensivos. Nunca são estanques e sólidos. Ao contrário, são índices do aberto, vulneráveis a novas configurações, a novas atualizações.

Resumindo, a forma alternativa de Massey (2009: 30) de pensar o espaço possui três proposições básicas: 1 – o espaço é um resultante a partir da inter-relação, do pequeno ao global; 2 – existe uma coexistência de trajetórias (pluralidade) que



constroem o espaço, sempre juntos, coconstitutivos e; 3 – o espaço é aberto, está em construção contínua por seus agentes que se colocam em relação, ou seja, tem caráter dinâmico e eventual. Para a autora, o espaço é essa imbricação de trajetórias, do que chama de “histórias contadas até aqui”, por isso está sempre aberto ao inesperado, ao acaso, ao que está por vir. O espaço, então, é uma eventualidade. Isso implica dizer que ele não é fixo de modo algum, pois está em constante mudança, característica que o temporaliza e lhe dá duração. Por isso, ele pode mesmo não se confundir com o movimento, como afirmava Bergson (1979). Mas movimento deve conter a dimensão temporal e espacial.

Logo, Massey vai propor uma nova forma de pensar o espaço e desassociá-lo de imaginações hegemônicas que pensam no mesmo com esse caráter de fechamento e estase. Ela demonstra, por meio de uma arqueologia, como a categoria foi relacionada dessa forma, desde relações entre a representação conceitual e o espaço (congelamento) no nascimento das ciências humanas, de oposição do mesmo ao tempo (filosofia Bergsoniana), na construção de sistemas espaciais estruturalistas, até equívocos pós-modernos de aniquilação do tempo, por meio de questões como a globalização.

Nosso caminho é também romper as barreiras e imaginações hegemônicas quanto ao modo de pensar espacialmente o cinema. Autores como Aumont (1995, 2002, 2008), Burch (1973), Arnheim (1989), Kulechov (1974 apud XAVIER, 2005), entre outros, ainda veem o espaço de maneira unidimensional, enxergando-o como uma categoria imóvel. Queremos buscar possibilidades para uma abertura do espaço cinematográfico. E é também seguindo a autora, por meio de Deleuze (1985, 2009) e Bergson (1979, 1990), que chegamos a essa possível abertura. A princípio, o fazemos pelos seus mesmos pensamentos sobre o tempo como criação do novo, duração, mudança e devir, para encontrar, então, dentro da classificação deleuziana das imagens cinematográficas, a sua dimensão espacial multidimensional co-constitutiva. Sendo assim, para chegarmos a essa finalidade, vamos cotejar os pensamentos bergsonianos contidos nas obras *Matéria e Memória* e *Evolução Criadora*, tendo como viés sua retomada e releitura por Deleuze (1985, 2009) em *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*, e juntá-los à teoria espacial de Massey, principalmente em *Pelo Espaço* (2009).

É importante apontar que o diálogo entre Doreen Massey e Gilles Deleuze é representativo no tocante às suas abordagens sobre o espaço, por isso encontro bastante fortuito. A conceituação de Deleuze em relação à categoria espacial, dividindo-



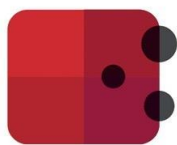
o entre espaço liso e estriado² - que, de acordo com Carvalho (2014), começa a ser desenvolvido como espaço intensivo em *Diferença e Repetição* -, sofre uma inflexão em *Mil Platôs*, por meio do misto conceitual mencionado, e é prolongado em seus livros de cinema, principalmente com o apontamento do "espaço qualquer", é uma forma de abertura ao espaço pensado como encontro e eventual, reconhecido por Massey. No entanto, e por isso nos apoiamos em sua teoria, a autora tece duas críticas em relação à distinção espacial deleuziana, principalmente no que concerne ao espaço liso. Primeiramente, ela acrescenta ao conceito uma dimensão mais política, pois o liso, apesar de heterogêneo, não explicita a passagem do indivíduo para multidão - o que não desenvolve, por exemplo, as questões sobre negociações políticas. Segundo, a concepção de espaço da autora não aceita o fato do binarismo ser restituído, mesmo que espaços estriados possam ser transformados em espaços lisos e vice-versa. Segundo Massey (idem: 247), "o romantismo do lugar com limites e o romantismo do fluxo livre impedem um sério apelo às negociações necessárias da verdadeira política". Por isso, para os estudos de uma possível metodologia de análise espacial no cinema, acrescentamos novas dimensões, como a social e a simbólica, por exemplo, que levam a novas possibilidades de criação de espacialidades, levando em conta essas formas de negociação.

Ademais, é o cinema quem inaugura, no seu próprio mecanismo de produção da imagem-movimento, a possibilidade de evidenciar tanto o vetor temporal quanto o vetor espacial, em sua multidimensionalidade dinâmica. São cortes dos todos³ que nunca podem ser dados. Porém, com Deleuze, vemos como isso acontece indiretamente (imagens-movimento) e diretamente (imagens-tempo). O que nos falta é dar ao espaço suas devidas imagens no cinema, ou compreendê-las a partir da perspectiva proposta por Deleuze (1985: 75). Por exemplo, para o autor, a montagem⁴ é uma imagem indireta do tempo, no regime da imagem-movimento, pela relação que ela estabelece entre os planos e o todo aberto. Diríamos o mesmo para o espaço, pois a montagem é

² Deleuze e Guattari apontam que essa divisão entre espaço liso e espaço estriado, ou espaço nômade e espaço sedentário, não são da mesma natureza. São conceitualmente distintos, mas empiricamente misturados. O primeiro seria o espaço que não para de ser traduzido, criado, aberto, passível de linhas de fuga, enquanto o segundo é o que apresenta estrias, institucionalizado e métrico. É o misto entre a extensão quantitativa e qualitativa.

³ Os todos aqui referenciados são, primeiramente, o todo da duração bergsoniana, retomada por Deleuze em seus comentários sobre Bergson nos livros *Imagem-movimento* (1985) e *Imagem-tempo* (2009), e o todo espacial desenvolvido pela autora Doreen Massey (2009) a partir da desconstrução da oposição entre espaço e tempo feita principalmente por Bergson. Ambas são totalidades inapreensíveis, devido à abertura que os compreende. Sendo assim, o todo espacial é articulado ao todo temporal em co-constituição, o que não pode ser visto diretamente no regime imagético da imagem-movimento, por isso indireto.

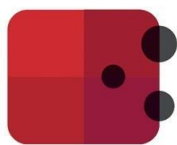
⁴ Deleuze se referencia a quatro escolas de montagem: a orgânica-ativa empírica do cinema americano, a orgânica-material do cinema soviético, a quantitativa-psíquica da escola francesa e a intensivo-espiritual do expressionismo alemão.



condicionante para que exista interação entre os planos (partes), e isso também é *espacialização*, uma vez que resulta em processo e produz espacialidades. Ela é uma imagem indireta do todo temporal, mas também do todo espacial. É uma das maneiras de tornar evidente que tempo e espaço se constroem conjuntamente, coexistindo também de outras formas por meio da relação. Isso vai ao encontro dos apontamentos de Massey (2009: 90), por considerar que:

[...] mudança requer interação. Interação, inclusive a de multiplicidades internas, é essencial para a geração da temporalidade (ADAM, 1990). Certamente, se admitirmos o desdobramento de uma identidade essencialista, os termos mudança já teriam sido dados nas condições iniciais. O futuro não seria, nesse sentido, aberto. E, para haver interação, teria de ocorrer multiplicidade discreta; e, para haver (tal forma de) multiplicidade, teria de ocorrer espaço. Ou como Watson (1998) em sua exploração do "novo bergsonismo" escreve, essa tradição compreende a *autopoiesis* em termos de uma ligação entre as estruturas dissipativas. O jogo "empirista radical" de Deleuze, conjunturalmente determinado entre relações internas e externas, tenta apreender isto (HAYDEN, 1998). Em outras palavras, não podemos "devir" sem os outros. E é o espaço que fornece a condição necessária para essa possibilidade. Bergson, em resposta a sua própria pergunta "Qual é o papel do tempo?", respondeu: "o tempo impede que tudo seja dado ao mesmo tempo" (1959: 1331). Neste contexto o "papel do espaço" poderia ser caracterizado como fornecendo a condição para a existência dessas relações que geram o tempo.

O todo espacial também é sempre virtual como o tempo. Ele se organiza na matéria por meio de seus conjuntos e sistemas, de acordo com Deleuze (1985: 20). Para ele, se o conjunto está no espaço, o todo está na duração, pois não para de mudar. Mais que isso, o todo equivale à duração. O que propomos é que, com o espaço sendo pensado como também aberto, sempre mudando, o todo equivale à duração, mas de um espaço-tempo, ou teríamos distintos todos (espaciais e temporais) que se implicam. O espaço deixa de ser divisível para também ser fruto das relações e interações nas suas partes, nos conjuntos, garantindo sua heterogeneidade. Passa das multiplicidades discretas quantitativas, reunidas num sistema fechado, para qualitativas em um sistema aberto. O que existem são multiplicidades discretas dinâmicas que se relacionam, ou



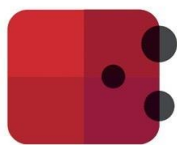
seja, partes que compõem um todo que nunca é dado, um espaço-tempo que nunca é fechado e encerrado. Os movimentos não são os cortes móveis que atravessam os sistemas fechados, como afirma Deleuze: são os cortes móveis que atravessam os sistemas abertos, mesmo atualizados e determinados.

A coetaneidade é justamente essa multiplicidade do conjunto, é tudo o que está implicado nesse aqui e agora fluente. É uma atitude de imaginar de modo prático o espaço e o tempo por meio das matérias-temporalidades que se cruzam e que produzem espaços-tempos. São agentes que provocam um ato também político. Dizemos isso porque lidamos diretamente com os diversos procedimentos estéticos e seus resultados, como conjuntos no plano e no todo do filme. A estilística também seria uma forma viva e ativa de pensamento espacial, reforçando sua abertura, seus devires, suas produções e suas negociações. Essa é uma forma geral de pensar o espaço aberto no cinema.

Além disso, a dimensão estética do plano, enquanto *espacializações* dinâmicas formadas por suas multiplicidades discretas, constroem também a conexão entre o material e o posterior, para além do significável e enunciável, apresentando sua dimensão social, que se dá no encontro entre o espectador, a câmera, os personagens e as coisas. Os espaços são *espacializados* tanto pelo que a lente produz, quanto pelo que fazem os seus agentes.

Esses espaços fílmicos, quando atualizados em seus cortes móveis esteticamente produzidos, geram configurações momentâneas que também evidenciam a *espacialização* em sua dimensão social, estabelecendo os lugares do poder que os personagens criam, por exemplo. É por elas que vemos como funciona uma cartografia das classes, interesses, *status*, natureza etc., toda uma “topologia do poder” (denominação da autora). É nessa coetaneidade que percebemos também como os encontros de diferentes formas de imaginação espacial levam a negociações distintas dos seus agentes. O exemplo de Massey, com a chegada dos colonizadores em terras Astecas, explicita isso narrando o conflito de duas formas de imaginação espacial - uma territorialista e outra não. Os primeiros possuíam ideais de descoberta e conquista, e os últimos de inclusão. Seus embates fizeram gerar negociações que resultavam em diferentes espacialidades. Não seria uma analogia se pensarmos os agentes que se cruzam num mesmo plano (espaço-tempo) cinematográfico, ou a câmera e seu referente, ou entre os personagens de uma trama, ou entre espaços “determinados” em diferentes filmes? Na retroalimentação do plástico com o social temos imagens-espaços multidimensionais sendo formadas.

No entanto, para que essa desarticulação espacial aconteça, iremos antes ampliar o espaço encontrado na própria teoria de Deleuze sobre o cinema. Estamos de acordo com suas imagens e pretendemos vasculhar novas possibilidades de busca por



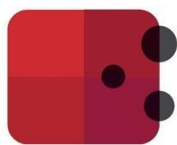
elas. Mas, antes queremos corrigir os seus estatutos espaciais. Assim como Massey propõe, é preciso livrar o espaço de associações que levem ao fechamento, que é o que Deleuze faz com os próprios títulos de sua obra, evocando a primazia temporal com a imagem-movimento e imagem-tempo. Vamos dar, por conseguinte, as correspondências às imagens-espaço de cada uma das suas variantes.

A variação das imagens-espaço e a imagem-espaço direta

A imagem-movimento, para Deleuze, retomando o pensamento de Bergson, é o resultado da identificação da matéria com a consciência. Todas as coisas são imagens, e nelas está contida a variação universal de todas as ações e reações. São matérias fluentes que mudam, que reagem umas sobre as outras e, por isso, são movimento. Esse é o modelo em que se deve embasar o cinematógrafo.

Portanto, se no cinema temos imagens em movimento e elas são iguais à matéria, temos imagens-movimento. São, como afirma Deleuze (1985: 80), “um bloco de espaço-tempo”. São sistemas que parecem fechados (espaço), mas sempre cheios de movimento (tempo). É o que chama de agenciamento *maquínico* das imagens-movimento. É a matéria que não existe para o olho, como plano de imanência, que está buscando a luz (matéria) para ser refletida. É o estado gasoso da matéria movente que está em constante ação e reação. Porém, entre uma excitação e uma reação sobre uma de suas facetas, cria-se um hiato, um intervalo. É aí que se formam as imagens, que se organizam para realizar um novo movimento. Elas são imagens vivas, que correspondem aos “centros de indeterminação” que se formam nesse conjunto acentrado das imagens-movimento e variam, quando reportados a eles, em imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção.

O autor denomina percepção o resultado do encontro da luz com um obstáculo opaco que reflete a imagem da matéria viva. Ela não é diferente da matéria, apenas encontra no *écran* negro o seu centro de indeterminação, ou seja, um outro sistema de referência (acentrado). É o difuso e objetivo retardado rumo a uma reação promovida por um duplo movimento: o das próprias imagens e o movimento delas em relação às outras. No entanto, essa reação é a reflexão da imagem em apenas uma das suas faces, pois a percepção sempre é o menos. É a imagem da coisa, menos o que não interessa. Em virtude disso, passa do centro indeterminado para o subjetivo e parcial. Antes de tudo, são imagens objetivas e difusas, sem ancoragem subjetiva, e têm como referência o modelo da percepção natural, mas é apenas aproximação, pois é o acentramento a sua devida busca. Quando o cinema atinge uma equivalência a essa variação universal e sua parcela subjetiva unicentrada, esse é o primeiro regime da imagem-movimento: a imagem-percepção.



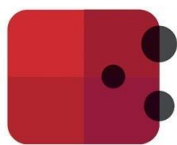
Mas, como definir o que é objetivo e subjetivo na imagem perceptiva (enquadramento)? E como passar de um polo para o outro? Deleuze busca em Bergson a resposta definitiva por meio da seguinte definição:

[...] será subjetiva uma percepção em que as imagens variem em relação a uma imagem central privilegiada; será objetiva uma percepção tal como existe nas coisas, em que todas as imagens variem umas em relação às outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. (DELEUZE, 1985: 101).

É aí que ele consegue o movimento duplo da imagem-percepção: o sistema acentrado da relação das imagens umas com as outras e delas próprias. O expoente da proposição objetiva da variação universal são as obras de Vertov e seu “cine-olho”. Nele, a câmera é mais do que o modelo do olho humano - é o da máquina e seu aprimoramento, o que promove a expressão na tela da interação da matéria. É ela o seu próprio centro, é a imagem em si que Bergson afirma existir.

Concordamos com ele se deixamos de associar o extensivo ao espacial e seu sistema de oposição entre espaço e tempo. Assim como o modelo acentrado da imagem-percepção não tem como referência o sistema perceptivo natural, uma vez que suas coordenadas ganham outra dimensão (fora de eixo e relacional), onde tempo e espaço são construídos continuamente, propomos que o espaço-percepção é, afirmativamente, esse todo do espaço. É sua virtualidade. É o conjunto de todas as conexões possíveis que podem criá-lo, a conjunção de todas as multiplicidades contínuas que podem agir e reagir, de todas as suas dimensões que se conectam. Ao mesmo tempo, passa para o polo subjetivo e possibilita algumas condições para que as relações sejam estabelecidas, criando espacialidades, seus cortes móveis. Mas, antes de tudo, é um todo virtual.

É a imagem-percepção a responsável por evidenciar o vínculo sensório-motor da imagem-movimento. Ela “não está nem nos centros sensoriais nem nos centros motores, ela mede a complexidade de relações” (BERGSON, 1990, apud DELEUZE, 1985: 86). Esse espaço virtual relacional garante inúmeras possibilidades de movimento. No entanto, nessa imagem existe uma organização, uma tendência rumo à ação a ser projetada. Dentro de várias possíveis, orienta-se por algumas conexões de elementos. Na verdade, essa ação retardada é o outro lado do intervalo de um centro que se configura. Quando se organiza de alguma forma, frente a uma reação, ele possibilita o segundo regime de imagens-movimento: a imagem-ação. E do objetivo e acentrado (várias ações virtuais), passa para o seu caráter subjetivo, que já não é o da eliminação e subtração, mas o da possibilidade. As imagens seriam, então, blocos espaço-



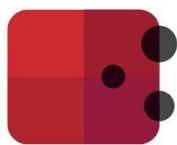
temporais, pois “a percepção dispõe do espaço na medida em que a ação dispõe do tempo” (BERGSON, 1990, apud DELEUZE, 1985: 87), e elas se confundem em uma fase dessa transformação. Na imagem-percepção já existe ação.

A imagem-ação é a conjunção do espaço atualizado, percebido, determinado, que possibilita comportamentos (mudanças). Assim, constroem-se, por meio dessa forma, espacialidades atuais mais reguladas, o que denominamos de espaço-ação. O que já está previamente possibilitado pelo espaço-percepção.

Ademais, várias são as leis para a imagem-ação pensadas por Deleuze, que configuram o espaço-ação. A primeira se refere justamente à sua estruturação. São espaços e tempos bem definidos, a partir da imagem-percepção e seu respectivo espaço-percepção. Existe uma organização do conflito que engloba o personagem, no qual o modelo essencial é a representação orgânica. A segunda é a lei que, a partir dessas estruturas, lança várias linhas de ação de S (Situação) à A (Ação), ou seja, por meio do que foi configurado, novas ações são possíveis e novos espaços serão criados. A terceira é a que tem na “montagem proibida”, de Bazin (1991), a sua figura. Ela é a própria ação que foi orientada, determinada espacialmente e em curso de espacializar. É o conflito sendo literalmente resolvido, conforme sustenta ideologicamente Bazin. A quarta lei é a que regula o conflito do começo ao fim do filme. São várias linhas de ação que se empreendem e que acentuam a Ação final rumo a S’ (Situação), delimitada pelo conflito inicial, também orienta um E’ (Espaço). Essa última tem a ver com a quinta lei, que diz que entre S e A existe um hiato que vai sendo preenchido progressivamente até o fim do filme. É o tempo em que o herói se converte em um atuante preparado para a ação principal. “Em suma, há toda uma progressão espaço-temporal que se confunde com o processo de atualização, e através da qual o herói torna-se capaz da ação: e sua potência se iguala à do englobante” (DELEUZE, 1985: 193).

No intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação, encontra-se o terceiro regime da imagem-movimento: a imagem-afecção. “Na afecção, o movimento deixa de ser translação para se tornar expressão” (DELEUZE, 1985: 88). A expressividade e a qualidade são seus aspectos subjetivos. É quando a faceta sensibilizada do centro de indeterminação está imobilizada e não tem ação possível, além de uma reação incontrolada.

Essa variação da imagem identifica objeto e sujeito e está correspondida no primeiro plano, no rosto ou na *rusticidade* de outros elementos. São seus traços expressivos, seus micro-movimentos intensivos. O rosto é o próprio primeiro plano, por isso a confusão objetiva-subjetiva, e qualquer elemento da imagem pode ter suas características. Com isso, a imagem-afecção o retira de todo o tipo de coordenada espaço-temporal, exprimindo suas qualidades e potências puras. Deleuze (1985: 124)



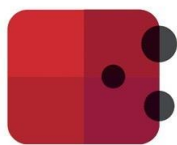
afirma que “diante de um rosto isolado, não percebemos espaço” e que “a imagem-afecção é desterritorializada”. No entanto, o espaço não é obliterado, ele apenas muda de estatuto. Sai da possibilidade de ser tratado como representante, formador das três dimensões, para ser o que possibilita o expressivo. É o fundo da imagem, é o que o autor denomina “espaços quaisquer”, mas também é o corpo, a mão, o rosto, os elementos do plano, conectados ao todo espacial aberto, à sua virtualidade (centro de indeterminação).

O “espaço qualquer” é um tipo de espaço não qualificado. Ele se forma quando perde sua homogeneidade e se torna indivisível, tem traços intensivos e qualitativos⁵. Ele pode ser até pensado como um embrião para uma imagem-espaço direto. Não o pode ser completamente, pois pertence ao regime ainda da imagem-movimento, do cinema clássico. Mas, como a nosso ver, o espaço nunca é homogêneo, pois nunca pode ser completamente dado, essa é a imagem indireta mais próxima da sua formação pura, de sua virtualidade.

O “espaço qualquer” é um espaço-afecção. É ele que dá a possibilidade para o salto expressivo, a qualidade ou potência pura. Pode remeter a si mesmo, descontrolando o regulamento do espaço determinado e ser a percepção mais indireta de uma imagem do novo espacial. Existem inúmeras maneiras de construí-lo no cinema. A primeira, como afirma Deleuze (idem), é por meio da sombra, elemento muito presente no expressionismo alemão, por exemplo. Com ela, perdem-se os contornos das coisas e pessoas, deformadas pelos contrastes da luz e das trevas. Ele é o “espaço qualquer” gótico, expressivo da luta entre a opacidade e a transparência, o claro-escuro afetivo da ameaça, do medo. A segunda forma de forjá-lo é a abstração lírica. Ao contrário do expressionismo alemão, não propõe uma oposição, mas uma relação. A sombra segue importante, mas é definida a partir da relação entre a luz e o branco. É uma alternativa. A cor é o elemento responsável pela terceira forma. É o que o autor denomina de “caráter absorvente”, quando cita Godard: “não é sangue, é vermelho” (GODARD apud DELEUZE, 1985: 151). O que está em jogo aqui é a utilização da cor como o próprio afeto. Enfim, todas essas possibilidades elevam o espaço a espaços desconectados e fragmentados, constituindo espaços afetivos.

Resumimos, portanto, que o espaço-afecção (“espaços quaisquer”) é uma das possibilidades de imagens indiretas mais contundentes do espaço virtual na imagem-movimento. Ele possibilita no cinema uma prévia da formação da imagem-direta

⁵ Deleuze diz que uma de suas origens está no cinema experimental, de acordo com Pascal Augé. São obras que rompem com a determinação espacial e a narrativa de ações, por isso não possuem coordenadas humanas. Ele cita como exemplos *A Região Central*, *Comprimido da onda*, de Michael Snow, e *Agathe et les Lectures Illimitées*, de Marguerite Duras (DELEUZE, 1985).



do tempo. É o espaço virtual puro, onidirecional, que quebrou as barreiras das três dimensões, desterritorializado, que vai se tornar imagem legível, direta, em conjunto com o tempo virtual puro e seus novos ciclos contínuos de co-constituição no cinema. Esses ciclos são mais evidenciados a partir da crise da imagem-ação do cinema clássico, principalmente do organicismo *hollywoodiano*. Essa transição é marcada pelo afrouxamento dos vínculos sensório-motores, característicos da imagem-movimento, e abre caminhos para um conjunto de novos signos da imagem, os opsignos e os sonsignos, que constituem as imagens óticas e sonoras puras, características da imagem-tempo e da imagem-espaço no cinema moderno (nascimento do neorealismo).

A imagem-movimento é constituída principalmente por suas conexões causais, seus laços relativos ao antes e depois, que só atualizam o tempo e o espaço nessas prerrogativas. É um regime temporal e espacial empírico, segundo o qual, a consequência é nunca presenciarmos a imagem de fato. Ela sempre é expectativa do próximo, do que está por vir. As situações e seus personagens envolvidos se organizam em torno do cursivo. Materializam-se de forma cronológica no consecutivo, sempre em vista do plano sucessor. Assim, o espaço se torna regulado e tende a um fechamento, a um controle das suas produções que o “estabilizariam”, e que também o tornam qualificado. Entretanto, é uma ilusão da imagem-movimento. A qualificação do espaço, do conjunto da tela também espacial, diminui a possibilidade de vermos suas conexões possíveis, a virtualidade por onde se criam as espacialidades.

Com o cinema moderno, a imagem-tempo e a imagem-espaço se estabelecem dentro de um novo regime de imagens. Os personagens e as situações não se orientam mais para uma ação e reação, para um autômato maquínico do anterior e posterior. Não existe reação, as personagens se perdem, as conexões devem ser construídas, os espaços se tornam vazios e desconexos. Entre um plano e outro, não existe nada além de unidades seriais imagéticas que procuram um olho que as enxerguem. A visão se torna espírito e o cinema um autômato espiritual, transcendental. A imagem se volta para ela mesma e indiscerne o atual e o virtual, propõe o aberto tanto espacial quanto temporal. Como afirma Deleuze (2007: 323), a pergunta não é mais “o que há para se ver na próxima imagem?”, mas “o que há para se ver na imagem?”.

A imagem torna-se o signo do enunciável, do qualificável ou significável. Ela retorna para a sua própria condição de matéria pré-racional, para o seu objeto que vai constituir uma lógica própria de pensamento. É nesse sentido que há um movimento centrípeto da tela que não busca um extracampo. A imagem é o seu próprio campo “extra” e “intra”, deflagrando o movimento temporal e espacial da eterna relação, produção e processo. Por isso, a legibilidade da imagem cinematográfica é tão presente nesse regime da imagem. O virtual e o atual são colados nessa mesa de informação que



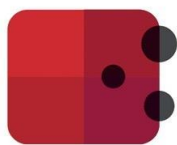
é o plano cinematográfico e que induz a uma atitude visionária tanto dos personagens que participam de uma ação não orientada, quanto de um espectador que também está indeterminado. Ambos são obrigados a participar, construir, sentir e perambular.

E, assim, criam um cinema de vidência. O afrouxamento sensório-motor não tem apenas a ver com uma crise do prolongamento da ação, mas com o que surge a partir dela. É sua próxima etapa, o encontro, o que emerge das situações banais ou extremas que não se resolvem, dos meios e das coisas, que liberam suas próprias imagens do arbitrário, voltando-se para suas ambiguidades. As situações óticas e sonoras puras constituem esse acontecimento. São o intolerável, o vazio, o tédio, a inação, que fazem pulular na imagem seus opsignos e sonsignos. É a recriação dos próprios elementos da imagem e do que acontece. É a evidência do seu processo de devir.

Não significa que a imagem-movimento não exista, mas que ela em si se reconfigura e nos dá a ver tempo e espaço virtuais. A montagem, por exemplo, não é mais a imagem indireta do tempo, mas é componente dessa nova imagem-tempo, “não mais do tempo à medida do movimento, mas do movimento à perspectiva do tempo” (DELEUZE, 2007: 33). Com isso, ela tem novas formas de montagem, os clichês adquirem novas funções, a imagem se torna mais legível que visível. São as novas descrições do espaço que interessam, as novas relações mentais que a imagem suscita, o novo temporal e espacial.

Deleuze (2009) afirma que isso pode se dar, por exemplo, por meio das constatações que induzem a uma abstração “objetiva” distante, como faz Antonioni, e instalações, como faz Fellini, induzindo a situações oníricas e “subjetivas”. Usamos esses termos entre aspas, porque são utilizados por cineastas que fazem com que o objetivo e o subjetivo tenham uma intercomunicação, uma indiscernibilidade, característica desse regime de imagem, apesar de o primeiro utilizar uma visão profunda, e o outro possuir uma visão próxima e empática.

Essas novas relações (indiscernibilidade) garantem um novo tipo de subjetividade para a imagem. Ao invés de preencher o regulamento da imagem-movimento, da imagem-percepção à ação, a imagem forma um circuito entre a imagem atual e a virtual, compondo uma nova proposta perceptiva que se mantém no intervalo. É uma descrição, uma incapacidade de ação, que remete a outras descrições possíveis, em um movimento contínuo. Por isso, dizemos que estão presentes o atual e o virtual, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o físico e o mental, etc. É a própria indeterminação acontecendo na imagem, com seu número inesgotável de conexões, relações, podendo produzir subjetividades múltiplas.



A imagem sempre suscita outra, mas não a que Bergson chamava de “imagem-lembrança”. Não é a que atualiza um passado, mas a que falha, a que não traz uma causalidade. É o que rompe o sensorio-motor. Nem são os sonhos (imagem-sonho), os fantasmas, mas os “lençóis” do passado, flutuantes e fluidos. E assim acontece com o próprio espaço. É o que o tira do automático, que o ascende para o atento, que lhe dá heterogeneidade, a metade do caminho, impressões e não verdades. É o que se encontra fora da consciência, no tempo e, por que não, no espaço virtual que o co-constitui. A sua atualização que carrega consigo o virtual, o conjunto de todas as espacialidades, a variação universal.

“A situação puramente ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito” (DELEUZE, 2007: 63). Assim, não existe mais uma separação entre percepção e ação ou um preenchimento da afecção. Agora, é a “imagem-cristal” que a preenche. Não existe a necessidade de se dirigir ao ativo, mas de voltar-se para uma nova percepção, temporal, espacial e espiritual. É o menor circuito que se forma entre o presente e o passado, entre o atual e o virtual, entre o real e o imaginário. O espaço que o compõe é o que possibilita essas bipartições do tempo e dele próprio. E é por causa da constituição dos “espaços quaisquer” que isso acontece, porém em um novo regime de imagens. O que existe é uma fragmentação, um tempo e espaço desarticulados, seriais, em que “uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de ‘espaço qualquer’, seja desconectado, seja esvaziado” (DELEUZE, 2007: 14). Desconectado, como os filmes de Bresson, e vazios como os de Antonioni.

Segundo o autor, um dos primeiros inventores desse “espaço qualquer”, por onde se proliferam os opsignos e sonsignos e os tempos mortos originários da banalidade, foi Ozu (DELEUZE, 2007: 27). O cineasta japonês já produzia em seus filmes as situações óticas e sonoras puras. E fazia isso por meio da desconexão ou pelo vazio espacial. Os falsos *raccords* eram parte do pensamento cinematográfico do cineasta japonês, que desconectava espaços, assim como suas paisagens autônomas, naturezas mortas, que criavam os “vazios”.

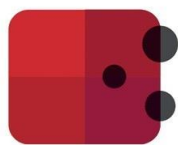
Entre um espaço ou paisagem vazios e uma natureza morta propriamente falando, há, decerto, muitas semelhanças, funções comuns e passagens insensíveis. Mas não são a mesma coisa: uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se



envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes: é o caso do longo plano do vaso, quase no final de *Pai e filha*. (DELEUZE, 2009: 27).

Em uma natureza morta, também vemos a mudança do tempo. Mas, ele, o tempo, não está reportado a uma mudança como a da imagem-movimento e sua variação, imagem-ação. É outro tempo, o infinito, visto justamente em conjunto com esse espaço, pleno, possibilitando o seu inesgotável também. Tempo e espaço aberto sendo produzidos e sentidos.

Enfim, esses “espaços quaisquer” sob um novo regime da imagem direta do tempo e espaço e sua coexistência com os espaços-percepção, espaços-ação e espaços-afecção da imagem-movimento podem ser definidos como formas de *espacialização* do cinema, imagens-espaciais cinematográficas. Deleuze (2009: 158), ao discorrer sobre as potências do falso, dá uma contribuição decisiva para a diferenciação entre o espaço que corresponde à imagem-movimento e à imagem-tempo. Ele opõe esses dois regimes: o orgânico e cinético e o cristalino e crônico. No primeiro, o que existe é uma descrição que coloca os elementos do espaço como algo independente da câmera que descreve, quase como algo que preexiste. No segundo, o qualificável não existe, seus elementos, por si só, são os que se apagam e se reconstróem, são descrições puras de potência criadora. Quanto à narração, temos a constituição de um “espaço hodológico” na imagem-movimento. Ele é a relação de forças, do maniqueísmo, as determinações, os objetivos, os obstáculos. É o que representa o espaço euclidiano, a eficiência da resolução por meio de coordenadas definidas. Se não seguimos por esse caminho, tentamos o outro. No momento em que o regime de imagem sensório-motor dá lugar às situações óticas e sonoras puras, ele abandona esse espaço para ser múltiplo, “*riemannianos* em Bresson, no neorealismo, na *nouvelle vague*, na escola de Nova York, em espaços quânticos em Robbe-Grillet, em espaços probabilísticos e topológicos em Resnais, em espaços cristalizados em Herzog e Tarkovsky” (DELEUZE, 2009: 159). O *riemanniano* é o desconectado ou os vazios. Para o quântico e o probabilístico não temos uma definição em Deleuze, mas podem ser os que assumem potências outras que não o cartesiano, o ao lado, ou que possui diferentes estratos (Resnais). E o cristalino é o que adquire caráter alucinatório, permeado de signos cristalizáveis. Tais espaços não são localizáveis - organizam-se para fazer ver, perceber o tempo e o espaço virtuais. É o que viabiliza as potências do falso. Tudo se torna transitório e não verdadeiro. As junções de tempo e de espaço possibilitam o caráter da impressão da imagem, do não construir verdades. Assim, o caráter da produção do novo se torna presente, como processo espacio-temporal direto do cinema.

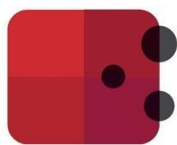


Portanto, todo esse conjunto de imagens-espço, que acompanha as imagens-movimento e imagens-tempo de Deleuze, precisa se encontrar com esse novo pensamento sobre a categoria espacial de Massey. Novas dimensões se abrem para que, então, não só com a correção do que pensou Deleuze sobre o cinema, evocando o espaço aberto como ele deve ser, buscamos novas dimensões com a autora. Além de explicar que existe esse todo puro espacial, jamais tocado como determinante nesses dois livros do cinema do autor, temos em Massey uma possível complementação, que desarticula o espaço ainda mais, dando possibilidades para evidenciar novas imagens-espço. Algo que será profícuo de se aprofundar por meio de novos estudos analíticos, no sentido de dar cortes móveis espaciais para os estudos cinematográficos sobre tal categoria. Para isso, então, forjamos uma possível metodologia, inicial e passível de abertura também, assim como as imagens-espço.

Buscando as imagens-espço?

Muitas vezes pareceu que a teoria cinematográfica se debruçou sobre uma única maneira de pensar o espaço. Sua determinação era configurada em torno de uma aparência do físico, extensivo, homogêneo e superficial. Com a perspectiva de Massey (2009), interativa, relacional, social, coetânea, eventual e aberta, trouxemos a possibilidade de uma abertura para o pensamento espacial. Juntamos a esta os pensamentos de Deleuze (1985, 2009) e sua releitura de Bergson (1979, 1990), com os quais temos a possibilidade do novo também no espaço do cinema, pois Deleuze reconstitui o pensamento de Bergson sobre o tempo em suas classificações de imagens no cinema, imagens-movimento e imagens-tempo, aponta seus espaços, mas não dá a devida importância de sua abertura. Revimos, então, como o espaço pode estar presente nessas imagens e levantamos a possibilidade de não só corrigir a falta de equilíbrio com relação à categoria nos livros de cinema de Deleuze, apesar de sempre percebermos em sua argumentação a co-constituição espaço-temporal cinematográfica, mas também colocá-las nas suas classificações de imagens a partir do pensamento diferencial do processo de espacialização de Massey. Afinal, as imagens-espço estão presentes nos dois regimes de imagens, funcionando de formas distintas, o primeiro de forma indireta, pela atualização e a segunda pela mistura entre o atual e o virtual, forma direta do espaço puro.

Na busca dessas imagens-espço, o que propusemos foi uma maneira inicial para uma complementação de Deleuze e sua filosofia de cinema. Isso no sentido de assegurar que, por meio das formas de produção do espaço (espaços determinados, espaços quaisquer, espaços fragmentados, espaços vazios etc) trazidas pelo autor, nos fariam ver essa nova abertura espacial e sua co-constituição com o tempo, que não é o

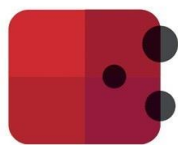


extensivo, estático, "conjunto". O espaço-percepção, espaço-afecção e espaço-ação são modos de criação espacial indireta, que agenciam esses espaços determinados, quaisquer, entre outros, que são variantes de tais imagens-espaços presentes na imagem-movimento. Essas formas de espacialização não nos fazem sentir e ver o espaço puro, aberto para a sua produção incessante, mas nos dá atualizações dele em tal regime. Eles nos dão as possibilidades para que a imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação produzam o corte móvel da duração e não coloquem seu espaço como oposto, mas como partes coetâneas de um processo das imagens sensório-motoras, que atuam com as relações estabelecidas por esse regime imagético. No entanto, será com os espaços produzidos pelas imagens óticas e sonoras puras que possuiremos as imagens-tempo e as imagens-espaço puras e diretas. É na produção dos espaços vazios, fragmentados, desconectados, naturezas mortas, onde presenciamos o seu processo aberto de produção, dos seus centros indeterminados de criação aberta de espacialidades. São elas as imagens-espaço que nos fazem sentir a eventualidade do processo de espacialização.

Enfim, o sentido de mudar o pensamento sobre o próprio espaço, advindo de Massey, redimensiona e abre todo um campo para a busca de imagens-espaço que vão para além das classificações realizadas por Deleuze, além de dar novo agenciamento de sentido para elas. Por isso a necessidade de pensar em uma metodologia que pudesse concretizar essa forma alternativa de análise espacial nos filmes.

Basicamente, o sentido final desta metodologia de análise é buscar tais imagens-espaço nos filmes, mas pensando também no caráter multidimensional das *espacializações* fílmicas vistas pela produção de espaço de Massey, realizada no encontro de dois espaços que se comungam, do estético ao "representado", do cinematográfico ao geográfico, pois acreditamos ser uma outra forma de criação de imagens indiretas e diretas do espaço. Em outras palavras, independentemente de ser pensado em um conjunto de filmes ou em apenas um filme, o espaço pode ser problematizado em suas várias dimensões interconectadas (estética, social, física, simbólica), o que implica negociações contínuas por meio das configurações que criam nos cortes móveis espaciais. Ou seja, dentro dos filmes, podemos pensar de que modo isso acontece pelos agentes que os constroem, como personagens, câmera, elementos da imagem etc. É a deflagração do processo de construção das multiplicidades discretas simultâneas que forjam cartografias móveis abertas⁶.

⁶ Para ter um exemplo de aplicação da metodologia, olhar análise sobre filmes que exploram o espaço do sertão a partir da retomada do cinema brasileiro, como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Viajo porque preciso voltar porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2009) em Velasco (2015: 157-202).

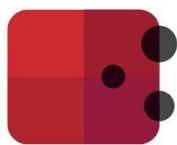


Restringimos nosso objetivo aqui em apontar as imagens-espaco que foram pensadas até então partindo da classificação de Deleuze. Novas imagens irão surgir por meio de evidenciamentos de processos de criação das espacialidades e *espacializações*, produzidas pelo feixe de relações entre seus elementos estéticos - agentes que trazem diversas dimensões espaciais e nos fazem ver as cartografias móveis que as engendram. Seguem, então, os passos da metodologia:

1. Seleção de um ou um conjunto de filmes e estabelecimento de primeiras impressões espaciais;
2. Análise dos agentes (multiplicidades discretas dinâmicas) responsáveis pela produção espacial: procedimentos estéticos (montagem e encenação) e elementos da imagem (câmera, pontos de vista, personagens etc) que se cruzam na coetaneidade do espaço fílmico;
3. Apreensão das dimensões espaciais (plástica, social, física): do espaço cinematográfico ao geográfico;
4. Levantamento das imagens-espaco que compõem as cartografias fílmicas móveis.

Referências bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolph. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela de Abreu Santos. Campinas: Papyrus, 2002.
- _____. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- _____. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAZIN, André. *O cinema ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.
- _____. *Evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- CARVALHO, Nuno. "Deleuze: do *spatium* intensivo ao espaço qualquer". *Revista de Filosofia & Ciência*, Lisboa, V.11, p. 91-115, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra: São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro: São Paulo: Brasiliense, 2009.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.5. Ed. 34, São Paulo, 1997.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MUNSTERBERG, Hugo. 2002. *The photoplay: a psychological study*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2002. (Publicado originalmente em 1916).

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

ROHMER, Éric (Maurice Schérer). "Le cinéma, art de l'espace". *La Revue du Cinéma*. Paris. N.º 14 (juin 1948) p. 3-13.

_____. *L'organisation de l'espace dans le faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque Cahiers du Cinéma, 2000.

VELASCO, Diogo. *Imagens-sertões: imagens-espaço de sertões-prosa e sertões-poesia no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado em Mídias, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2015.

XAVIER, Ismail. (Org). *A experiência no cinema*. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 2003.