

DE FANTASMAS E IMAGENS

Constança Hertz

Resumo

No Rio de Janeiro, entre 1928 e 1930, um grupo de rapazes criava o Chaplin Club e se reunia no centro da cidade para assistir a filmes e discutir a respeito da linguagem cinematográfica que tanto os fascinava. O grupo, formado por Octávio de Faria, Plínio Süssekind Rocha, Almir de Castro e Josué de Castro, dentre outros, reunia-se regularmente e publicava o debate que realizavam no jornal *O Fan*², que era o “órgão oficial” do clube. Nenhum dos membros do grupo possuía vínculos profissionais com o cinema -- a atividade que exerciam nas reuniões do clube de cinema era marcada pela gratuidade, pela paixão pelo que compreendiam como linguagem cinematográfica.

No Rio de Janeiro, entre 1928 e 1930, um grupo de rapazes criava o *Chaplin Club* e se reunia no centro da cidade para assistir a filmes e discutir a respeito da linguagem cinematográfica que tanto os fascinava. O grupo, formado por Octávio de Faria, Plínio Süsskind Rocha, Almir de Castro e Josué de Castro, dentre outros, reunia-se regularmente e publicava o debate que realizavam no jornal *O Fan*¹, que era o “órgão oficial” do clube. Nenhum dos membros do grupo possuía vínculos profissionais com o cinema – a atividade que exerciam nas reuniões do clube de cinema era marcada pela gratuidade, pela paixão pelo que compreendiam como linguagem cinematográfica.

Octávio de Faria publicou o maior número de artigos no jornal e, como os outros membros do grupo, discutia com profundidade questões de teoria cinematográfica e, em muitos de seus artigos publicados, aproxima cinema e literatura. Parece-nos que o olhar de Octávio de Faria, ao tratar de cinema, é sempre determinado pela literatura.

As reuniões do *Chaplin Club* acontecem em momento crucial da história do cinema, com o surgimento do cinema falado em fins da década de 1920. No panorama brasileiro, o debate do *Chaplin Club* é bastante singular, pois não havia, na época, publicações que propusessem questões sobre o cinema com um embasamento teórico profundo.

A partir de algumas proposições de Octávio de Faria, julgamos necessário inquirir sobre o que constituiria a imagem cinematográfica. Ao seguirmos as imagens do cinema, podemos identificar uma lógica onírica. As técnicas de montagem parecem estar próximas da lógica fragmentada e incerta dos sonhos e, através das imagens, uma linguagem inconsciente pode ser inscrita pelo cinema. Na tela cinematográfica, surgem fantasmas que, mesmo quando não nos pertencem, demonstram possuir a capacidade de trazer à tona o que em nós poderia estar adormecido. Como apenas uma lógica onírica seria capaz de sugerir, as imagens cinematográficas permitem que se abram novas camadas e, deste modo, surgem novas possibilidades para que se dialogue com os fantasmas que nos pertencem e com os que, com o cinema, passam a nos pertencer.

A imagem cinematográfica, no que se refere às suas possibilidades de significação, parece ser inapreensível. Pode-se identificá-la, mas jamais apreendê-la. No cinema, as imagens misturam-se,

¹ Os jornais do *Chaplin Club* encontram-se depositados no Arquivo Mário Peixoto, sob a curadoria de Saulo Pereira de Mello. A maioria dos números do jornal era publicada em folha A3, com muitos artigos e pouca imagem. Os últimos números do periódico foram publicados em formato de livro e o penúltimo possui 94 páginas, enquanto o último possui 100.

desfazem-se, podem sempre ser outras, em movimento em que se multiplicam. A imagem possui uma significação autônoma, pode ser compreendida sem o intermédio da palavra. No entanto, em relação à palavra, não se sabe ao certo o lugar que as imagens poderiam ocupar², como se as imagens pudessem ser simultaneamente anteriores e posteriores à palavra, já que as palavras parecem estar sempre a sugerir imagens. As imagens revelam sua autonomia no que se refere à palavra e, ao mesmo tempo, uma profunda ligação – que não se poderia definir com precisão, segundo Ricoeur – entre ambas.

A fotografia e o cinema parecem alterar a relação entre imagem e palavra. Roland Barthes afirma que, com a fotografia, há uma “inversão histórica”, pois “a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem³.” Barthes aponta para uma palavra que, pela primeira vez, estaria subordinada ao visual e não mais o contrário.

Um cinema sem palavras, totalmente *silencioso*, como defendia Octavio de Faria⁴ nas discussões do *Chaplin Club* em fins da década de 1920, não foi possível, pois a fala, com o desenvolvimento tecnológico do cinema, tornou-se quase uma exigência da imagem cinematográfica. A imagem cinematográfica trouxe muitas alterações no que se refere ao olhar, à palavra, ao ritmo, às possibilidades narrativas.

A literatura e a filosofia, por exemplo, teriam novas perspectivas abertas pelas novidades que a obra cinematográfica apresentava. Walter Benjamin apontava, em 1936⁵, que o cinema podia trazer às telas um universo onírico, pois a câmera seria uma espécie de “inconsciente ótico”, capaz de atingir o que escapa ao olhar orgânico. O cinema, portanto, traria uma linguagem nova, que parece estar próxima ao inconsciente e que possuiria o traço do inesperado e do desconhecido.

O inconsciente ótico que Walter Benjamin identifica no cinema seria um traço marcante da imagem cinematográfica, que poderia, portanto, reproduzir uma lógica que não precisaria estar ligada exclusivamente a uma realidade objetiva. Jacques Derrida, em 2001, em entrevista à revista *Cahiers du cinéma*⁶, afirma que o cinema, no que se refere à projeção, ao espetáculo e à percepção

² Segundo Paul Ricoeur, não se poderia definir o lugar exato da imagem na significação verbal, já que o espaço da imagem na significação verbal parece estar “vazio”. RICOEUR, P. (2000), pp. 317-318.

³ BARTHES, R. (1984), p. 21.

⁴ Cf. FARIA, Octávio. “Eu creio na imagem”. In.: *O Fan*, nº 6. Rio de Janeiro, 1929.

_____. “O cenário e o futuro do cinema”. In: *O Fan*, nº 1, 2 e 3. Rio de Janeiro, 1928.

⁵ Referimo-nos ao célebre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, W. (1994). pp. 165-196.

⁶ In: *Cahiers du cinema*, n. 556, abril, 2001. pp. 75-85.

deste espetáculo possui “equivalentes psicanalíticos” e cita Walter Benjamin, por este ter aproximado cinema e psicanálise com bastante rapidez⁷.

O cinema traria uma experiência que possui a fantasmagoria como marca, como afirma Derrida na referida entrevista. Cito: “A experiência cinematográfica pertence à espectralidade, que eu remeto a tudo o que pudemos dizer sobre o espectro na psicanálise – ou à própria natureza do traço.⁸” E este espectro, por ser definido segundo conceitos psicanalíticos, como afirma este autor, traria uma espécie de vestígio, como se trouxesse a memória de um acontecimento que seria perpetuado no tempo ao ultrapassar o próprio acontecimento e trazê-lo sempre ao presente⁹.

Os espectros, entre luz e sombra, entre a forma e o disforme, surgem na reprodução da imagem na tela do cinema. Como define Julia Kristeva, a palavra fantasma viria de uma “raiz grega – fae, faos, fos – exprime a noção de *luz* e, por isso, o fato de *vir à luz*, de brilhar, *aparecer, apresentar, se apresentar, se representar*.¹⁰” Portanto, o cinema, que pode ser compreendido como uma “escrita da luz¹¹”, traz à tona elementos que transitam por duas estruturas psíquicas – os fantasmas estariam entre o consciente e o inconsciente¹². Nossas vidas seriam modeladas por uma fantasmagoria, segundo Kristeva, e o espaço, por excelência, em que se podem formular fantasmas seria o da literatura e da arte¹³. Com Kristeva, podemos concluir que o imaginário contemporâneo seria regulado por fantasmas e que o ‘espaço central’ deste imaginário seria a imagem cinematográfica¹⁴.

A arte e a literatura seriam aliadas da psicanálise por permitirem que os fantasmas estabeleçam uma via verbal, para que possam existir na palavra, em uma estrutura psíquica

⁷ Ibid., p. 77: “D’abord, psychanalyse et cinématographie sont vraiment contemporaines; de nombreux phénomènes liés à la projection, au spectacle, possèdent des équivalents psychanalytiques. Walter Benjamin a très vite pris conscience de cela, lui qui a rapproché presque d’emblée les deux processus, l’analyse cinématographique et psychanalytique.”

⁸ Tradução nossa. Ibid., p. 77.

⁹ Em *Spectres de Marx* (1993), Derrida afirma que o espectro está sempre no presente: “Moment spectral, un moment qui n’appartient plus au temps, si l’on entend sous ce nom l’enchaînement de presents modalisés (present passé, present actuel: “maintenant”, present future).” p. 17.

¹⁰ KRISTEVA, J. (1997), p. 101. Grifos da autora. Tradução nossa.

¹¹ RANCIÈRE, J. (2001), p. 9.

¹² Cf. KRISTEVA (1997), p. 104.

¹³ Segundo Julia Kristeva (1997): “S’il est vrai que tous les fantasmes ont des structures analogues et renvoient au fantasme inconscient, vous comprenez que l’ensemble de la vie du sujet apparaisse comme modelée par une “fantasmatique”. Le lieu favori, non pas d’une réalisation, mais d’une formulation des fantasmes, est la littérature et l’art.” pp. 106-107.

¹⁴ Cf. KRISTEVA, J. (1997), p. 109.

consciente, segundo Kristeva¹⁵. O cinema, portanto, possuiria um lugar central neste imaginário contemporâneo por permitir o trânsito entre a materialidade e a imaterialidade fantasmáticas. A imagem cinematográfica permite que os fantasmas assumam uma forma.

A imagem parece transitar entre o imaginário e a obra de arte, está presente em ambos. E o que entendemos aqui como fantasma parece fazer parte da imagem. A imagem cinematográfica duplica a realidade e o sujeito, de fato, pode colocar em questão a própria subjetividade e também o seu olhar a partir da multiplicidade que a câmera revela.

Podemos afirmar que a imagem cinematográfica, que possui a fantasmagoria como traço, desfaz os limites entre verdade e ilusão, realidade e fantasia. Gilles Deleuze aponta, a respeito do que identifica como as principais características do fantasma:

Ele [fantasma] não representa uma ação nem uma paixão, mas um resultado de ação e de paixão, isto é, um puro acontecimento. A questão: tais acontecimentos são reais ou imaginários? não está bem colocada. A distinção não é entre o imaginário e o real, mas entre o acontecimento como tal e o estado de coisas corporal que o provoca ou no qual se efetua. Os acontecimentos são efeitos (assim, o “efeito” castração, o “efeito” assassinio do pai...). Mas, precisamente enquanto efeitos eles devem ser ligados a causas não somente endógenas, mas exógenas, estados de coisas efetivos, ações realmente empreendidas, paixões e contemplações realmente efetuadas. Eis porque Freud tem razão de manter os direitos da realidade na produção dos fantasmas, no momento mesmo em que reconhece estes como produtos que ultrapassam a realidade¹⁶.

Não se pode distinguir o fantasma cinematográfico do fantasma psicanalítico, segundo Jacques Derrida, pois ambos seriam efeitos da mesma natureza. Gilles Deleuze aponta que os fantasmas, como propõe a psicanálise, seriam *efeitos* de realidade e poderiam ultrapassá-la. Os fantasmas seriam da natureza do *traço*, como propõe Derrida, e na imagem cinematográfica não se poderia distinguir verdade e fantasia, pois não faria diferença definir o fantasma como verdadeiro ou falso. Os fantasmas são sempre verdadeiros, mesmo que não estejam ancorados em uma

¹⁵ Cf. Ibid. (1997), p. 109.

¹⁶ DELEUZE, G. (1988), p. 217.

realidade externa, já que a fantasia e a ilusão podem construí-los com extrema autenticidade. Como afirma Deleuze, os fantasmas estão ligados tanto a causas endógenas quanto exógenas.

E o espaço em que estes espectros transitam revela-se muito importante para uma tríade que, segundo Wolfgang Iser, é essencial para o texto literário – o real, o fictício e o imaginário¹⁷. A ficção, segundo Iser, seria um ato que possui o objetivo de atribuir ao imaginário¹⁸ uma forma articulada, e a principal diferença entre a ficção e o imaginário estaria justamente no fato de este não possuir objetivo – em nosso imaginário, as fantasias, projeções e também os sonhos seriam sempre difusos, aleatórios e sem continuidade¹⁹. O texto literário, para Iser, teria a função de trazer à tona a mútua relação que o fictício, o real e o imaginário possuem²⁰. Acreditamos que também o cinema deixe exposta esta tríade proposta por Iser e, a nosso ver, os espectros, que surgem com as imagens da tela, parecem transitar por esta tríade, seriam o elemento que pode aproximar estas três instâncias.

Organismos sem corpo e inquietantes, os fantasmas demonstram não possuir tempo, como já afirmamos. Podem reproduzir os sentimentos que marcaram um acontecimento e perpetuá-lo, pois ultrapassam limites temporais e, segundo Gilles Deleuze, “nem ativos nem passivos, nem internos nem externos, nem imaginários nem reais, os fantasmas têm realmente a impassibilidade e a idealidade do acontecimento²¹”. Não podemos nos esquecer da capacidade que a imagem cinematográfica revela possuir de dar a impressão de manipular o tempo. As imagens, no cinema, constroem o que Derrida denomina “milagre espectral²²”. As imagens parecem estar encantadas, desprovidas de limites cronológicos, como se fossem eternas, até por transitarem por regiões que nosso olhar orgânico não alcançaria. O cinema, de fato, parece um feito miraculoso.

Ao realizar seu “milagre espectral”, Derrida afirma que “o cinema é o simulacro absoluto de uma sobrevivência absoluta.²³” O fantasma passaria a existir como uma espécie de paradigma²⁴,

¹⁷ CF. ISER, W. (1993), p. 3.

¹⁸ O imaginário, para Iser, seria, como o fictício, elemento ‘vital’ para constituir o texto literário. Seria, para este autor, a ‘verdadeira natureza’, o potencial da imaginação e da fantasia. Só seria tangível a partir de seus produtos – sonhos, imagens, idéias, percepções – e seria uma espécie de manancial destes. O fictício teria a função de permitir acesso ao imaginário e, para Iser, a função psicanalítica do imaginário, como Lacan propõe, não deve ser privilegiada nas reflexões que sugere. Cf. *Ibid.*, pp. 171-185.

¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

²⁰ *Ibid.*, p. 3.

²¹ DELEUZE, G. (1988), p. 218.

²² DERRIDA, J. *Cahiers du cinema*, n. 556, abril, 2001. p. 80.

²³ DERRIDA, J. *Cahiers du cinema*, n. 556, abril, 2001. p. 80. Tradução nossa.

²⁴ Cf. DELEUZE, G. (1988), p. 221.

como um acontecimento que o tempo não poderia delimitar. Lembramo-nos de Andrei Tarkovski, que afirmava que o cinema seria a arte de *esculpir o tempo*, em que se buscava criar a ilusão de que o infinito poderia estar contido em uma imagem, em um instante²⁵. A imagem cinematográfica parece estar sempre em busca do infinito.

O movimento das imagens cinematográficas parece simular uma capacidade de reproduzir e, assim, duplicar a realidade. Sugere uma veracidade absoluta, como se a realidade objetiva, na tela, pudesse ser exibida com fidelidade total. No cinema ou na fotografia, de fato, pode-se pensar que ocorre a reprodução da realidade de forma direta, sem códigos, como defendem autores diferentes como Pasolini²⁶ e Barthes²⁷, pois a câmera permitiria um testemunho direto da realidade objetiva. E será justamente a partir desta realidade construída pela câmera que a ficção cinematográfica irá se erguer.

Segundo as proposições de Derrida, há uma fenomenologia da imagem que o cinema propõe de modo original, como afirma:

No cinema, nós acreditamos sem crer, mas esta crença sem crença resta uma crença. Nós podemos falar, na tela, com ou sem voz, com aparições nas quais, como na caverna de Platão, o espectador crê, aparições que às vezes idolatramos. Visto que a dimensão espectral não é nem a dos vivos, nem a dos mortos, nem a de alucinações ou da percepção, a modalidade de crença que surge deve ser analisada como um fato original. Esta fenomenologia não foi possível antes do cinema, porque esta experiência da crença é ligada a uma técnica particular, que é a do cinema, e é histórica. Com esta aura suplementar, esta memória particular que permite que nos projetemos em filmes anteriores. É por isso que a visão do cinema é tão rica. Ela permite que se vejam surgir novos espectros, guardados na memória (e de os projetar então na tela à sua volta), os fantasmas visitantes dos filmes já vistos.²⁸

²⁵ TARKOVSKI, A. (1998), p. 41.

²⁶ Pasolini afirmava que o cinema mostrava a realidade diretamente, sem intermediações. Cf. PASOLINI, P. P. (1986), p. 104.

²⁷ Há a afirmação de Roland Barthes de que a imagem fotográfica “é uma mensagem sem código”. BARTHES, R. (1984), p. 14.

²⁸ DERRIDA, J. In: *Cahiers du cinema*, n. 556, abril, 2001. p. 78. Tradução nossa.

Jacques Derrida, ao aproximar a experiência cinematográfica do mito da caverna de Platão, aponta para o fato de que a imagem, no cinema, ao produzir ficção e *espectros*, problematiza a compreensão do que seria verdadeiro ou falso, do que seria realidade ou ficção. Como já dissemos, espectros jamais são falsos. E os espectros, no cinema, podem estar na tela ou, como afirma Derrida, em nossa memória.

No cinema, como na caverna de Platão, o que se percebe passa a ser realidade, homens e sombras se confundem. A realidade demonstra possuir tênues limites com a ficção. Jacques Rancière também se utiliza do mito platônico para apontar que o cinema desfaz a oposição entre uma “aparência enganosa” e uma “realidade substancial”, e também que o cinema permite que se percebam conceitos como o de *mimesis* em sua origem, como se lê:

Se o cinema revoga a velha ordem mimética, é por resolver a questão da *mimesis* em sua raiz: a denúncia platônica das imagens, a oposição da cópia sensível e do modelo inteligível. O que o olho mecânico vê e transcreve, nos diz Epstein, é uma matéria igual ao espírito, uma matéria sensível imaterial, feita de ondas e corpúsculos. Isso suprime toda oposição entre as aparências enganosas e a realidade substancial. O olho e a mão que se esforçam para reproduzir o espetáculo do mundo, o drama que explora as regiões secretas de nossa alma pertencem à velha arte porque pertencem à velha ciência.²⁹

Questões caras à literatura, com o cinema parecem ganhar nova luz. Entre ficção e realidade, no cinema desfazem-se distâncias, segundo Rancière. Como Octávio de Faria demonstra em seus artigos publicados em *O Fan*, o cinema, mesmo quando precisa demarcar sua diferença com a literatura, com o teatro ou com as artes plásticas, revela possuir um diálogo permanente com estas outras formas de representação.

A construção dessa ficção *spectral* em que o cinema nos faz acreditar parece determinar a força da linguagem cinematográfica por sua capacidade de atingir regiões desconhecidas ou inconscientes. A narrativa cinematográfica projetada na tela permitirá que surjam *espectros* que, por sua vez, podem passar a fazer parte de um universo privado, incitando projeções pessoais, pois as imagens passam a pertencer ao espectador. Estes fantasmas cinematográficos podem, então,

²⁹ RANCIÈRE, J. (2001), p. 9.

tornar-se uma experiência pessoal e íntima mesmo que, nas salas de projeção, a experiência cinematográfica ocorra coletivamente³⁰.

Gilles Deleuze, em suas obras dedicadas ao cinema, desfaz, na ficção cinematográfica, os limites entre uma realidade psíquica e outra que seria física, objetiva. Deleuze atribui a Henri Bergson a percepção da impossibilidade de dissociar realidades física e psíquica: “Bergson escreveu *Matéria e memória* em 1896: era o diagnóstico de uma crise da psicologia. Não poderíamos mais opor o movimento como realidade física em um mundo exterior e a imagem como realidade psíquica na consciência.³¹” Como afirma o autor, não é possível distinguir realidades externa e interna³², o que o cinema viria a deixar claro desde seu surgimento com o que Deleuze denomina *imagem-movimento*, conceito que une o que seria uma realidade física ao que representaria a realidade psíquica.

O cinema, como a psicanálise, estaria sempre a lidar com fantasmas, com a capacidade de trazê-los à tona. Cinema e psicanálise são contemporâneos e suas existências parecem determinadas por demandas similares, por um desejo de se relacionar com os fantasmas, como afirma Derrida:

Esta solidão em face do fantasma é a prova maior da experiência cinematográfica. Esta experiência antecipada, sonhada, esperada pelas outras artes, literatura, pintura, teatro, poesia, filosofia muito antes da invenção técnica do cinema. Diríamos que o cinema precisou ser inventado para cobrir um certo desejo de se relacionar com fantasmas. O sonho precedeu a invenção.³³

O cinema possui traços de uma fantasmagoria que parece ser a marca de uma época. O movimento da câmera precisará ser sempre o de descobrir o que não se pode perceber de imediato. A imagem cinematográfica deseja ir além da realidade objetiva e de suas significações imediatas, busca o que as imagens orgânicas, determinadas pelo nosso olhar, e também as palavras estariam escondendo em si mesmas.

³⁰ Segundo Jacques Derrida, “Chacun projette quelque chose d’intime sur l’écran, mais tous ces “fantômes” personnels, se croisent en une représentation collective”. DERRIDA, J. (2001), p. 79.

³¹ DELEUZE, G. (1983), p. 7. Tradução nossa.

³² Jacques Rancière afirma que, com o cinema, “La pensée et les choses, l’extérieur et l’intérieur y sont pris dans la même texture indistinctement sensible et intelligible.” RANCIÈRE, J. (2001), p. 9.

³³ DERRIDA, J. (2001), p. 80. Tradução nossa.

Octávio de Faria, nas discussões do *Chaplin Club*, propõe, no artigo “Eu creio na imagem”³⁴, que se realize um processo contra a palavra por acreditar que a palavra estaria a sugerir possibilidades de significação que não se cumpririam. As palavras estariam a sofrer um desgaste irreversível e inevitável e, por este motivo, Octávio de Faria afirma com entusiasmo que o cinema teria a capacidade de propor uma linguagem que pudesse revelar o que a palavra não alcança. Octávio de Faria parecia possuir este desejo que Derrida identifica no cinema, que seria o de uma linguagem que pudesse lidar com espectros, que se dirigisse ao desconhecido e a regiões abissais, muito além da superfície.

Referências

- BAECQUE, Antoine de, e JOUSSE, Thierry. *Entretien avec Jacques Derrida: le cinéma et ses fantômes*. Paris: Cahiers du Cinéma, abril, 2001. pp. 74-85.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”. In: *Obras escolhidas*. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOUQUET, Stéphane e LALANNE, Jean-Marc. *Entretien: Jacques Rancière – le cinéma, art contrarié*. Paris: Cahiers du Cinéma, n. 567, abril, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma: l’image-mouvement*. v. 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma: l’image-temps*. v. 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx: l’état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris: Éditions Galilée, 1993.
- KRISTEVA, Julia. *La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris: Fayard, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini*. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.
- _____. *Écrits sur le cinéma: petits dialogues avec les films (1957-1974)*. Trad. Hervé Joubert-Laurencin. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

³⁴ FARIA, Octávio. “Eu creio na imagem”. In.: *O Fan*, nº 6. Rio de Janeiro, 1929.