

Autor e estilo no cinema

Francisco Elinaldo Teixeira

No cinema de Julio Bressane, ao invés da clássica imagem de maturação do artista que encontrou seu estilo, o autor é devir que fulgura em cada filme.

“Nascemorrenasce”¹ o sujeito

Difícil falar de questões contemporâneas da subjetividade sem anotar uma inflexão, no campo das problematizações, que torna menos usual o termo “sujeito” e cada vez mais frequente a utilização dos termos “subjetividade” e “modos de subjetivação”. O que quero recortar, aqui, são duas temporalidades. Ou seja, se contemporâneo pressupõe o atual, enquanto *agora*, esse momento de ação, também pressupõe uma inatualidade, enquanto um *ainda há pouco*, aquele momento de ação. Isso para afirmar que, há pouco, num passado recente, o pensamento encontrava-se às voltas com as “questões do sujeito” e que nosso campo atual de questões, nesse momento, formula-se recorrentemente em termos de “subjetividade” e “modos de subjetivação”. O que terá se passado, nessas três-quatro últimas décadas, que fez com que, no âmbito linguístico, mudássemos a ênfase de um termo para outros?

Numa formulação bastante esquemática, passou-se algo que enuncio da seguinte maneira: transcendeu-se um funeral do sujeito, a morte de uma dada concepção

do sujeito, advindo novas solitudes que reverberam, inclusive, na forma linguística com que a ele nos dirigimos atualmente. A inflexão que aponto, portanto, não é da ordem do esquecimento, mas de um “inquecimento”² em relação à experiência moderna do sujeito.

Há um aspecto estranho na configuração moderna do sujeito. Filologicamente, ele perfaz um itinerário que vai de servidor a titular de um direito; de escravo/súdito, “posto debaixo” (*subjectu*), na acepção latina, a senhor /soberano, criador e não criatura, fundamento e não fundamentado, num pensamento filosófico-científico. Talvez não seja imprópria uma referência a tal itinerário, dizendo que ele recobre o campo de construção de um *estádio do sujeito*, num paralelismo com a configuração psíquica, recorrente, de um “estádio do espelho”³. Ou seja, na modernidade, o sujeito constrói para si uma configuração que o traz da sombra à luz, no âmbito de um mesmo palco, de um mesmo solo, ao modo de uma

Francisco Elinaldo Teixeira é doutor em Sociologia pela USP, com tese sobre o cinema de Julio Bressane, e professor da PUC/SP. Este texto foi apresentado na mesa “Arte e Subjetividade”, no colóquio “Subjetividade: Questões Contemporâneas”, promovido pelo Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, setembro de 1995.

evidência por longo tempo ofuscante. Mas, filologicamente ainda, o recuo vai se redobrando, até esse sujeito gramatical denominado “sujeito zero”, “sujeito inexistente”. Recuado num outro palco, nos anos 60, é Foucault quem fala: “O ‘eu’ explodiu (veja a literatura moderna) - é a descoberta do ‘há’. Há ‘algo’ indeterminado. De certa maneira, volta-se ao ponto de vista do século XVII, com esta diferença: não se pôs o homem no lugar de Deus, mas um pensamento anônimo, saber sem sujeito, teórico, sem identidade...”⁴. Premido entre Deus e um “sistema” impessoal, é a “morte do homem”, portanto, o desaparecimento deste sujeito soberano, que agora se encena, seu soterramento

No pensamento de Foucault, a partir dos anos 80, um sujeito renasce no brilho intenso de sua própria criação.

por uma nova camada. Explosão do sujeito, do homem, deles na instância autoral. Frente a tal dispersão, convoca Foucault, não há por que chorar; “retenhamos as nossas lágrimas...”. Por não valer a pena o defunto? Porque, como interpreta Deleuze, esse anúncio da morte do homem “é muito menos que o desaparecimento dos homens existentes, e muito mais que a mudança de um conceito: é

o advento de uma nova forma, nem Deus nem o homem, da qual é legítimo esperar que não venha a ser pior que as duas precedentes”⁵.

E, de fato, no início dos anos 80, no pensamento foucaultiano, um sujeito renasce no brilho intenso de sua própria criação. Um sujeito capaz de resistir ao assujeitamento integral pelos códigos morais, que não se deixa dominar inteiramente pelos investimentos sociais a ele lançados, abrindo-se à possibilidade de aumentar sua potência por uma via estética, construir com a própria vida uma obra de arte, traçar para si uma “estilística da existência”. Este “sujeito ético”, como ele o nomeia, e não mais aprisionado e paralisado nas malhas de uma moral universal, válida para todos e a todos assujeitando sem resistência, tal sujeito é singularizado por um tipo particular de relação que ele cria: trata-se de uma “relação consigo”, substancialmente ocupada com um “cuidado de si”, cuidado com a potencialização de suas forças, o aumento de sua potência de vida. A questão que se levanta, portanto, não é tão nova, por já ressoar no pensamento nietzscheano; mas é rara, na medida em que destoa do hábito familiar de remeter quase sempre as determinações da existência aos sistemas sociais, econômicos, políticos, condicionando-se as mudanças localizadas, pessoais, à ruína das macro-estruturas. Essa questão, formula Foucault, é fundamentalmente a seguinte: se durante séculos pôde-se produzir arte a partir dos materiais mais díspares disponíveis ao homem, por que não considerar e transmutar as matérias existenciais em elementos estéticos, criando a própria vida como se cria uma obra de arte? Por que não se expor, deixar-se afetar, pela atividade de um pensamento que já não mais crê na sua onipotência, franqueando a linha de sua ação poética, de sua *poésis*?⁶

É bem possível que neste solo, que já não mais reverbera uma morte, lamenta um desaparecimento, talvez nele, dentre outros, venha inscrever-se nossa atual solicitude para com o sujeito. Nele, talvez, encontremos fortes motivos para a mudança de ênfase que se operou em nosso campo de questões, hoje marcado por um modo de indagação que se dirige fundamentalmente às atividades e ações dos sujeitos, às subjetividades e aos modos de subjetivação, portanto.

Subjetividade, cinema de autor e estilo

Tais deslocamentos de camadas, fazendo recuar e produzindo novos enquadramentos do campo da modernidade, afetaram em profundidade a região artística. De maneira crucial, dois aspectos ganharam relevo ao longo da época moderna: a questão do autor, da autoria na obra de arte, e a do estilo. No caso particular do cinema, de que agora quero me ocupar, esses dois aspectos constituem a pedra angular de um debate ainda hoje em curso, sobretudo no âmbito da mídia, embora no campo teórico as elaborações tenham atingido um ponto alto há pelo menos uma década, década e meia⁷.

O que é um autor de cinema? De que modo a questão do estilo se põe em relação a ele, o que é, portanto, o estilo de um autor de cinema? Pode-se, assim, formular um dos eixos centrais deste debate.

Não trouxe a questão do enlaçamento dos campos da ética e da estética, em Foucault, apenas para embasar rupturas ocorridas num campo histórico-filosófico, mas também para expor um diálogo imaginário seu com o campo cinematográfico, na medida em que em tal campo essa questão reverbera pelo menos desde os anos 50. Jean-Luc Godard é um dos cineastas que tornam sua essa questão. Um de

seus personagens, Bruno Forestier, do filme *O Pequeno Soldado*, de 1960, emite o seguinte comentário: "Há uma frase muito bonita, creio que é de Lênin: a ética é a estética do futuro. Acho esta frase muito bonita e emocionante. Reconcilia a direita e a esquerda." Essa aspiração de identidade ontológica entre ética e estética, do personagem do agora cineasta Godard, compõe um dos principais eixos de seu pensamento à época de sua atividade crítica na revista *Cahiers du Cinéma*, nos anos 50. Será a partir desta revista que todo um debate sobre o autor de cinema se irradiará, com terminologias conceituais de base como "política do autor", "método do autor", "teoria do autor" ⁸.

Nesse período (entre 1954 e 1964, aproximadamente), trata-se de arrematar, de dar um acabamento, a um estatuto artístico para o cinema há muito desejado. Ou seja, produzir o seu reconhecimento na esfera artística, elevando o "ser criador de filmes" à condição de autor, de sujeito soberano de sua criação, fundamento de sua linguagem, senhor de suas matérias e de seus processos. Os modelos de que se parte são as figuras artísticas já consubstanciadas do poeta, do pintor, do músico, do escultor, etc.. O autor, e não mais o cineasta, o diretor, o artesão, figuras submetidas, particularmente na lógica produtiva americana, a uma espécie de taylorização do trabalho, o qual se fragmentava entre várias instâncias, ascende ao palco da criação cinematográfica como instância sobredeterminante de todo seu processo. Cada filme seu expõe as marcas pessoais, intransferíveis, de sua criação, no caso as marcas de *um* estilo. O estilo mantém com seu autor uma relação de especularidade; o estilo, parafraseando Buffon, é o autor. Quanto à obra, sua construção mira-se no grande espelho da catedral e do vestido, peça montada sobre peça. O estilo, quase sempre em germe no início, no frescor dos primeiros filmes, atinge a maturação

quando o autor pode, finalmente, dizer: eis meu tema, eis o que até agora não parei de procurar, eis o que pode unificar toda minha obra! O estilo converte-se; assim, naquilo que dá unidade a uma obra, totaliza uma criação, instaurando-se um princípio de indiscernibilidade entre ele e o autor. Torna-se unidade lógica e totalidade orgânica.

Política autoral e Cinema Novo brasileiro

A efervescência nesse cinema europeu do pós-guerra, cinema francês pós Neo-realismo italiano, ultrapassou as fronteiras européias. Esta solicitude para com o autor enquanto instância soberana de sua criação, ironicamente irradiada do

No grupo dos Independentes, distribuídos no eixo Rio-São Paulo, alinham-se cineastas (Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khoury, Roberto Santos, Trigueirinho Neto) que, conseguindo escapar dos modos de produção cinematográficos das grandes companhias (Cinédia, Atlântida, Vera Cruz) e da esfera da Chanchada, chegam a fazer alguns filmes que, apesar de romperem com esses esquemas, não os alçam ainda ao panteão autoral. São pré-autores, no sentido de uma consciência pouco clara de seu meio e das demandas que começam a se tornar imperativas. Alguns logo serão incluídos, por força de filmes que vêm cumprir o programa autoral (Nelson Pereira dos Santos, por exemplo). Tal programa recebe

O autor, e não mais o cineasta, o diretor, o artesão... ascende ao palco da criação cinematográfica, como instância sobredeterminante de todo o processo.

cinema americano hollywoodiano através da atividade crítica de alguns jovens que logo a seguir encabeçarão a *Nouvelle Vague*, indissociando-se desde então desta figura do autor, tal solicitude, afetando o cinema mundial, afetou de modo particular o cinema brasileiro.

Aqui, o período corresponde ao trânsito entre os chamados Independentes e o Cinema Novo.

uma de suas principais formulações num ensaio de Gláuber Rocha publicado em 1963: o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* ⁹. Trata-se de uma espécie de *manifesto* que vem definir o Cinema Novo nos quadros de referência de um cinema de autor, inserindo o cinema brasileiro na história do cinema mundial.

Uma das linhas de força do texto glauberiano vem articular-se, precisamente, com a proposição godardiana da identidade ontológica entre ética e estética. Mas se em Godard vislumbra-se o horizonte de uma conciliação entre dois polos antagônicos (direita/esquerda), a par sua genealogia leninista, produzindo-se aí um certo efeito de estranhamento, em Gláuber, pelo menos neste momento, não há conciliação possível. Desde as primeiras páginas, o cinema de autor volta-se para as questões da revolução social, da consciência da dominação de classe, de um trabalho de desideologização frente às heranças coloniais arraigadas e frente à hegemonia burguesa, que o coloca no centro dos debates. O autor glauberiano vem, desse modo, instaurar-se no campo de uma ação revolucionária; superestrutural, é verdade, mas como a época é de prestígio ascendente dessa esfera, a ação se justifica; justifica-se sobretudo por situar o autor enquanto “inimigo desta cultura”, lançando contra ela seus petardos. A impressão que se tem é que Gláuber interpreta a interpretação de Godard da frase de Lênin, sob a batuta da teoria do intelectual revolucionário leninista.

Com efeito, o que distingue esse “ser criador de filmes”, o autor de cinema? Substancialmente, diz Gláuber, sua “política”, ou seja, o modo como “plasma” a realidade em “visão de mundo”. Tal política, em se tratando de um “autor moderno”, é necessariamente “revolucionária”. E acrescenta: “nos dias de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante”. Guardiã da verdade, seu “maior responsável”, é essa vontade de verdade que vem se tornar um valor referente para o autor, momento em que Gláuber afirma que “sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política”. A questão do

estilo encontra-se aí codificada. O estilo recobre uma visão “verdadeira” de mundo, é ele que determina todos os passos da criação de um filme, os mínimos mas substanciais detalhes sobre os quais seu olhar se interroga. Diz Gláuber: “Como pode, então, um autor olhar o mundo enfeitado com *maquillage*, iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografia de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora?”. Em sua filmografia, o filme

Glauber: “como
pode um autor olhar
o mundo enfeitado
com *maquillage*?”

Terra em Transe, de 1967, expõe-nos os impasses desse investimento na verdade enquanto desideologização, com a figura do poeta-suicida, Paulo Martins, às voltas com o dilema da conciliação entre arte e política, ética e estética.

O que de tudo isso se pode ressaltar é que esse investimento no autor de cinema, esse lugar fundamental que ele assume no panteão cinematográfico, vem se inscrever numa relação modelar com o lugar que o sujeito-homem ocupa no pensamento moderno. Remetendo novamente à formulação buffoniana sobre a questão do estilo, agora

em termos de hipérbole e não mais paráfrase, pode-se arrematar dizendo que para o cinema de autor o estilo é o homem-sujeito-autor e que, na tradução que Gláuber opera da política autoral, ele é o homem-sujeito-autor totalizados numa visão revolucionária de mundo. Convém, ainda, chamar a atenção para o dado de que a aurora dessas formulações corresponde ao início dos abalos que, no campo do pensamento histórico-filosófico, enunciarão o ocaso dessa tríade portadora do fundamento do mundo, razão de ser de si e das coisas.

Tornando a puxar um fio suspenso ainda há pouco, quando Foucault traz para o primeiro plano de seu pensamento a conjugação dos campos da ética e estética, criando possibilidades para um novo nascimento do sujeito, sua pesquisa é incisiva: o campo da ética não se confunde com o da moral, sujeito ético e sujeito moral não se assimilam, embora há séculos um princípio de indiscernibilidade os una. A repartição que os atinge traz de volta um tema que Foucault quase sempre lançou nos limbos da metafísica: a questão da liberdade. Enquanto procedia à desconstrução da onipotência moderna do sujeito, onipotência cuja promessa era a de uma liberdade enfim conquistada, chamava-nos a atenção para o aspecto de que a liberdade só se expõe como um clarão, fulguração que a seguir mergulha o humano novamente na noite cerrada de sua teia de determinações. Sua distinção do campo dos valores éticos e morais torna a incidir sobre esse aspecto.

O sujeito ético é um sujeito livre, na medida em que opõe resistência ao total assujeitamento que se insinua no âmbito dos códigos normativos. Ele não ignora, porque não pode, que há no social uma dimensão apriorística que é da ordem da coerção, do constrangimento de formações do social que o antecedem e pressionam de todos os lados. É possível que a promessa

dessa liberdade enfim conquistada, de que o sujeito soberano moderno se faz portador, seja tão só um reverso (utópico, mítico, como quisermos chamar) da impotência diante desse social que se afigura como total - como "fato social total"¹⁰. Daí o tema da diferença ter-se colocado de maneira tão intensa, tão incontinente, tão urgente, para o pensamento moderno: "orgia da diferença", avalia Baudrillard¹¹. Se a identidade dos sujeitos era um dado irrecusável por via dessa domesticção operada pelo social, o

O sujeito se renova no campo histórico-filosófico; o autor de cinema enceta novas orientações.

desafio era constituir novas zonas que acolhessem a expressão de suas diferenças. A questão da diferença se põe, desse modo, num campo eminentemente relacional, cujo referente é sempre o social. É-se diferente em relação a um dispositivo identitário que nos constringe. Resta, como saída, a união dessas identidades constrangidas em prol da luta por sua diferença, mais à frente convertida em novo paradigma das identidades. Como se percebe, apenas se atinge o limiar do mesmo solo.

Foucault propõe-nos um recuo em relação a isso. A questão do sujeito ético é relacional, mas uma

modalidade de relação que já não toma o social como referente. Aqui não é mais a ótica da diferença que se imprime, mas a de uma *singularidade*. O sujeito ético dirige-se, investe, modela à sua maneira, com o seu estilo, aquela parte de si que não se deixou afetar pelos códigos normativos, que não se dobrou a eles, que se indis põs ou manteve uma não - disponibilidade. Relação consigo, portanto: auto-referência e não mais referência a um social. Relativiza-se, desse modo, o *peso* incontornável de um social coercitivo, abrindo-se o campo às sociabilidades lúdicas, inventivas e criativas, indiferentes aos imperativos identitários. Ou seja, o sujeito ético singular é aquele que, por dispor à própria modelação suas partes não afetadas pelo social e seus investimentos (que atualmente se insinuam e circulam, com enorme intensidade, nas teias do imaginário), consegue criar para si linhas de fuga que já não remetem nem ao *além* nem a um *mundo terreno transformado*; linhas de fuga, transversais únicas, dirigidas para *este* mundo, investindo em suas potências, sua liberdade, que deixa de ser promessa de instalação de um reino milenar.

Em Foucault, portanto, o sujeito nem é inteiramente livre, nem totalmente submetido. Partindo do aspecto de que a invenção cultural é pródiga tanto na ordem das proibições quanto na dos prazeres, ele convida a esse assenhoramento de si, cuja operação é estética, devir de forças postas em novas combinatórias.

Ora, um dos nós da questão do cinema autoral e do lugar que o estilo nele ocupa é, precisamente, que este cinema permanece preso a uma confusão no campo dos valores, que assimila ética e moral. A frase emitida pelo personagem godardiano, posta frente à política autoral, pode ser facilmente reescrita nesses termos: "a moral é a estética do futuro". No caso da construção glauberiana dessa figura do autor, sua política tem desde o

início um alcance universalista, visa a transformação revolucionária da sociedade, no limite repondo não a velha moral, mas uma nova com igual vontade de assujeitamento de todo o corpo social. O autor converte-se, assim, numa consciência-farol, cujo imperativo traduz-se numa solidariedade infeliz com este ser "em si" em sua apavorante opacidade. Tamanho anseio de transparência condiciona qualquer transformação num âmbito restrito, como de hábito nessas grandes narrativas totalizantes¹², à ruína prévia de todo o campo cultural. Isso permite arrematar que, na distância que nos concerne, enquanto sujeito que se queria soberano, o autor hoje se nos afigura tão assujeitado no dispositivo de um novo projeto moral quanto as vidas infames que sua generosidade propunha subtrair à velha moral, fazendo delas o suporte de um mundo enfim transformado.

O "Cinema de Poesia" de Júlio Bressane

Mas do mesmo modo que o sujeito se renova no campo histórico-filosófico, o autor de cinema enceta novas orientações no pensamento cinematográfico.

No caso do cinema brasileiro, na cena contemporânea deste cinema, a filmografia de Júlio Bressane é singular. Compõe um traçado em que a questão do autor e do estilo toma um rumo completamente divergente e destoante. Identificado quase sempre com o Marginal, o Underground, o Udigrudi, o Experimental, formações pós - Cinema Novo, ao longo dos anos 60/70/80, este cinema recebe recentemente (anos 80), de Bressane, a denominação de *Cinema de Poesia*. Cinema voltado para a região da expressão, e não da vontade comunicativa tipicamente industrial, de consumo massivo, ele traça para si uma genealogia que se irradia desde *Limite*,

de Mário Peixoto, do final dos anos 20. Contemporâneo, portanto, das formulações de Artaud sobre o “cinema da crueldade” e da poesia de Fernando Pessoa, esta basilar na construção do pensamento cinematográfico bressaneano, num de seus aspectos fundamentais: o de que a questão do cinema não é a verdade (“a verdade vinte e quatro quadros por segundo”, como afirmava Godard nos anos 60), mas a *sinceridade*.

Há que “evitar a sinceridade”, “limar a emoção”, diz Bressane dizendo Pessoa¹³. Ou seja, o objeto estético é construído fora da emoção que o tirou da sombra e o trouxe à luz; *quente*, ela necessita do tempo de um resfriamento, distância, na sequência do qual ela se oferece como matéria moldável a um trabalho de imagem. Trabalho que é um dos pontos altos da realização artística. Resulta que a emoção cinematográfica jamais se confunde nem se assimila com a emoção vivida por um autor. Diante da insistência, no final dos anos 60, que o pretende assimilar a Jonas Mekas, cineasta do *underground* americano para quem “bastam alguns dólares, uma câmara e sair filmando a própria vida”, Bressane é incisivo: “Sim, mas acho que faltou uma palavra nesse *slogan*: transformar”. Transmutar o vivido, a afecção de uma experiência, a irrupção de uma emoção primeira. Não confundir, portanto, a expressão artística com a expressão bruta de emoções, sentimentos, percepções, não confundi-la com um vivido. A emoção artística é impessoal, porque multipessoal e plurissubjetiva. Ela é, como afirma Pessoa, do “autor fora de sua pessoa”. Não é expressão de personalidade, biografema do poeta ou cineasta. Ouçamos Bressane: “Cada filme meu é uma nova e estranha aventura, feita por uma nova e estranha pessoa”. Nesse sentido, o de permanecer preso às afecções sofridas e percepções vividas, constrói-

se quando muito, ironiza Deleuze, “o romance do jornalista”. Trata-se do tipo de obra em que um sujeito se agita muito, em busca de um pai que só encontra em si mesmo, no pressuposto do “personagem interessante que é forçosamente ele mesmo (quem não o é?)”¹⁴.

À época dessa formulação do cinema como transmutação do dado, do vivido e da experiência, Bressane marca sua cinematografia em curso com a seguinte elaboração: “não estou ligado a nenhuma tendência ou estilo, todos os meus filmes são completamente diferentes um do outro”. Dez anos depois, em 1980, ela retorna com nova ênfase, que o faz afirmar: “Do meu ponto de vista, os meus filmes não se interrelacionam. Considero a tentativa de buscar um estilo, uma necrose. O artista, aquele que encontrou seu estilo, está morto”.

Para concluir, quero ressaltar que: 1) Estamos, aqui, diante de um diagrama autoral singular; o estilo unitário, homogêneo, totalização do autor e sua obra, diz-nos Bressane, é “necrose”, morte da criação, potência decaída. O estilo, propõe-nos sua filmografia, é devir criador. 2) Enquanto devir, ele é investimento do autor em partes de si nem assujeitadas ao social, nem ao próprio processo criativo anterior, à chamada obra. O autor deita por terra, assim, a onipotência de um pensamento na ânsia de alcançar a história e seus confins, expondo-se à força de dispersão de um fora, voluta criadora, lance de dados. 3) Nesse sentido, tal como o renascimento fulgurante do sujeito ético, no pensamento de Foucault, no cinema de Bressane é um autor poético que cintila, desancando a familiar imagem de maturação do autor em busca de um estilo, ao acenar-nos para o insólito e celebrado desejo de “morrer verde como aqueles frutos que não amadurecem nunca”.

Quanto aos detalhes dos filmes, da dimensão plástica da construção desses dois aspectos aqui comentados, o autor e o estilo, o convite de Bressane é, desde os anos 60, para que se mate a família e se vá ao cinema... ✱

NOTAS

1. Haroldo de Campos, “Construção do poema *Nasemorre*”, in *Os Melhores Poemas de Haroldo de Campos*, Rio de Janeiro, Global, 1992.
2. A idéia de um “inquecimento”, enquanto trabalho psíquico que faz frente ao esquecimento ou recusa, é de Renato Mezan, “Esquecer? Não: Inquecer”, in *A Sombra de Dom Juan e Outros Ensaios*, São Paulo, Brasiliense, 1993. Foi depois reinterpretada por Renata Cromberg enquanto “uma reabsorção que permite que se possa abrir um processo de repetição que não seja a do círculo, a repetição do mesmo, mas a da espiral, a repetição diferencial, o que só é possível por uma elaboração psíquica, ou seja, por um trabalho que conecta os elos psíquicos”. Cf. “O fantasma do fim da história e a positividade do princípio feminino”, *Revista de Psicologia*, n.º 5, São Paulo, 1995.
3. O conceito é laciano, mas quero remeter à relação estabelecida com a problemática do sujeito em Bertrand Ogilvie, *Lacan: A Formação do Conceito de Sujeito (1932-1949)*, Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
4. Entrevista de Michel Foucault à *Quinzaine Littéraire*, in E. Prado Coelho (org.), *Estruturalismo: Antologia de Textos Teóricos*, São Paulo, Martins Fontes, s/d.
5. Gilles Deleuze, *Foucault*, Lisboa, Vega, s/d.
6. Michel Foucault, *História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres*, Rio de Janeiro, Graal, 1984; *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*, Rio de Janeiro, Graal, 1984; *Michel Foucault (1926-1984): O Dossier, Últimas Entrevistas*, Rio de Janeiro, Taurus, 1984.
7. Para um balanço recente deste debate, ver Jean-Claude Bernardet, *O Autor no cinema*. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1984.
8. Ver, *A Política dos Autores*, conjunto de entrevistas com vários autores feitas pela revista *Cabiers du Cinéma*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1976.
9. Gláuber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1963.
10. O conceito provém da antropologia de Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia - Vol. I e II*; São Paulo, Epu/Edusp, 1974.
11. Jean Baudrillard, *A Transparência do Mal: Ensaio Sobre os Fenômenos Extremos*, Campinas/SP, Papius, 1990.
12. Jean François Lyotard, *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
13. Para as referências a Júlio Bressane, ver Francisco Elinaldo Teixeira, *O Cinista Celerado: A Arte de se Ver Fora de Si no Cinema Poético de Júlio Bressane*. Tese de doutorado em Sociologia, FFLCH/USP, 1995.
14. Gilles Deleuze, *O Que é a Filosofia*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.