

11

A cidade 'as found', circa 1956

Francisco Ferreira

as ruas das grandes cidades, os nossos escritórios e quartos mobilados, as nossas estações ferroviárias e as fábricas pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões (...), de forma que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados. (Benjamin, 1992, p. 104)

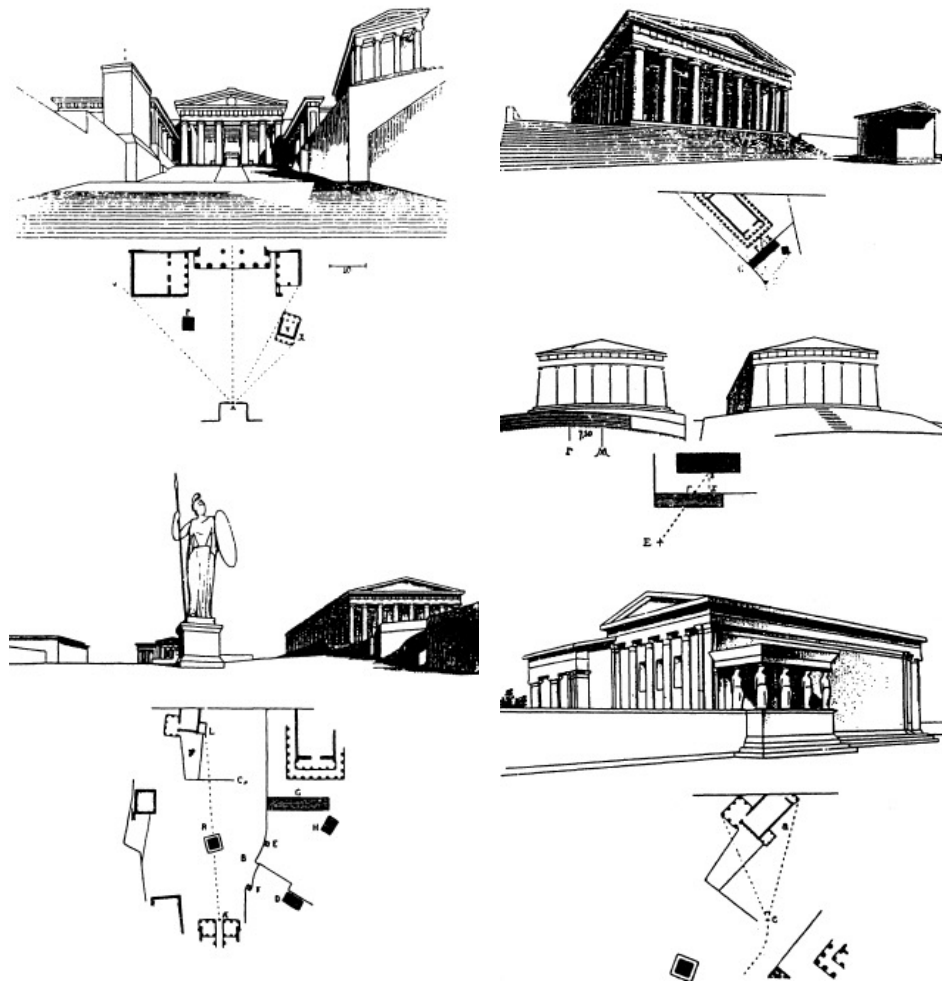
Entre a arquitectura e o cinema existe uma relação (quase) visceral; em ambos, ilusão e facto, imaginário e real, existente e invenção são elementos de semelhante valor estrutural, dependendo da hierarquia na sua articulação a melhor ou pior apreensão do seu contributo para a envolvente imagética e narrativa dos nossos quotidianos. Nessa relação interpõem-se ainda, não poucas vezes, outras manifestações artísticas - nomeadamente a pintura e a fotografia - que informam essa relação. Começaria por mencionar a este propósito o cineasta soviético Sergei Eisenstein que no seu texto *Montagem e Arquitectura*, escrito no final dos anos 30, refere que no início do século XX a pintura se encontraria no seu último estágio antes da transição para a cinematografia tornando as suas representações interiorizadas (Eisenstein deixa de fora desta sequência a fotografia, o que por si só dá

tema para reflexão). Esta interiorização, alega Eisenstein, implica um recuo perante a realidade, anulando aquilo que até aí a pintura teria feito, e que se traduz num “olhar direccionado à exterioridade da sua envolvente, uma expansão abrangente de horizontes” (Eisenstein, 1989, p.117). Complementarmente a esta ideia, Eisenstein refere ainda a incapacidade que a pintura sempre terá demonstrado na “representação total de um fenómeno na sua multidimensionalidade visual. Apenas a câmara de filmar, acrescenta, foi capaz de resolver esta questão, mas o seu indubitável antecessor nesta capacidade é - arquitectura”. E, conclui, foram os Gregos quem nos deixou “os mais perfeitos exemplos de desenho do plano, da alteração de plano e da duração do plano ou seja, a duração de uma impressão particular”. Nesse sentido, acrescenta Eisenstein, a Acrópole de Atenas ganhou o direito de ser considerada como “perfeito exemplo de um dos filmes mais antigos” (Eisenstein, 1989, p.117).

Na demonstração desta afirmação Eisenstein apoia-se no “storyboard perspéctico” - como lhe chama o crítico Yves Alain-Bois (Alain-Bois, 1989, p.115) - que o engenheiro e historiador de arquitectura do séc. XIX Auguste Choisy terá construído de forma a explicar a sua descoberta de que a aparente casualidade na organização dos edifícios da Acrópole de Atenas era, afinal, cuidadosamente construída, afirmando a partir daí que “é difícil de imaginar uma sequência montada para um conjunto arquitectónico mais subtilmente composta, plano a plano, que aquele que as nossas pernas criam ao caminhar por entre os edifícios da Acrópole” (Eisenstein, 1989, p.117). Este caminhar implica assim uma descoberta de planos criteriosamente preparados e justapostos de forma a construir, a partir do interior desse percurso tornado reconhecimento, a sequência que nos dará a percepção do todo da composição da acrópole, tornada filme.

Estamos naturalmente perante um *filme* clássico, cuidadosamente preparado e encenado para sugerir um efeito específico, cuidado, esteticamente equilibrado, embora solto da rigidez académica que as Beaux-Arts virão, muito mais tarde, a estabelecer, e contra as quais o arquitecto suíço Le Corbusier viria - antecipadamente - a utilizar a mesma fonte que Eisenstein. Aqui a descoberta não é, apesar de tudo, mais que confirmação do já previsto - e daí a emoção na descoberta da genialidade do processo.

Interessa-nos, pelo contrário, o processo fortuito da descoberta enquanto verdadeira construção de um todo em que as partes, ou melhor, os fragmentos, se afirmam autónomos.



Histoire de l'Architecture, Auguste Choisy (1899)

O período do pós-guerra em arquitectura, mas também no cinema, será um período em que a ideia de fragmento ganhará uma relevância crucial no modo de olhar e interpretar a realidade. Sintomaticamente, a ideia de montagem verá enfatizada a sua transversalidade metodológica. Os filmes e os factos arquitectónicos e artísticos que escolhemos para reflectir sobre esse processo - que coexistem na mesma década de 1950 e têm um momento coincidente no ano 1959 - nascem em países e até continentes distintos mas têm em comum, parece-nos, esta apetência conjunta pela contingência do olhar, pela justaposição do desenho - do desejo - ao concreto, pela valorização do que é particular, sem no entanto perder de vista - ou do imaginário - a produção de uma *imagem*¹ íntegra. É neste contexto que as palavras do casal de arquitectos britânicos Alison e Peter Smithson escritas no final dos anos 80 provocam uma ressonância transdisciplinar:

1 Utilizo a palavra imagem no sentido em que o crítico Reyner Banham a caracterizaria em 1955, no texto *The New Brutalism*, como "aquilo que sendo visto, perturba", ao invés da utilização decorrente da filosofia de São Tomás de Aquino, em que a imagem é "aquilo que sendo visto, agrada".

O "as found" onde a arte se situa no escolher, no manipular e no articular...

E o "found" onde a arte se situa no processo e no olhar observador (...)

Por isso o "as found" era uma nova forma de olhar o banal, um processo de abertura a como as "coisas" prosaicas podem injectar uma energia nova na nossa actividade inventiva. Um reconhecimento franco de como o era o mundo do pós-guerra. Numa sociedade que não tinha nada. Agarrava-se no que existia... Por outro lado isto impressionava fortemente (...) pelo modo como o novo conseguia injectar o tecido urbano existente de energia renovada² (Smithsons, 1990).

Neste texto retrospectivo, intitulado "The 'As Found' and the 'Found'", o casal começa por referir como a estética "as found" surgiu de forma relativamente espontânea a partir do momento em que travaram conhecimento com o fotógrafo Nigel Henderson, identificando nas suas fotografias aquilo que descrevem como um "reconhecimento perceptivo da actualidade".

As fotografias a que os Smithsons se referem expõem de forma crua e aparentemente aleatória cenas de rua protagonizadas por um grupo de crianças, em Bethnel Green, no East End Londrino. A Nigel Henderson e aos Smithson, interessava, acima de tudo, a incorporação do quotidiano enquanto elemento essencial à construção de um olhar sobre a realidade urbana em que viviam e sobre a qual reflectiam. Tal olhar empurrava-os então para longe da sistematização funcionalista e da optimização estética que *a primeira era da máquina* - que tinha como figura de proa o já mencionado Le Corbusier - preconizava.

Encarada enquanto mecanismo articulado, a cidade moderna (re)desenhava-se aí a partir de um desejo exacerbado pelo novo, estabelecendo uma lógica de substituição; não por acaso, os projectos urbanos de Le Corbusier dos anos 20 em diante colocam os edifícios suspensos sobre um solo *natural*, entendido como superfície virgem sobre a qual o artifício arquitectónico se dispõe. A arquitectura passava a constituir-se assim como solo novo, e a cidade organiza-se

2 "The "as found" where the art is in picking up, turning over and putting with... And the "found" where the art is in the process and the watchful eye... (...) Thus the "as found" was a new way of seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic "things" could re-energise our inventive activity. A confronting recognition of what the postwar world was like. In a society that had nothing. You reached for what there was.... In turn this impressed forcibly (...) how the new could re-energise the existing fabric."

a partir daí, límpida, vertical, geometricamente assertiva, funcionalmente clara... e sem ruas. O olhar dos Smithsons e dos seus companheiros do informal Independent Group - que reunia arquitectos, artistas plásticos, sociólogos, músicos, etc. - virá colocar fortemente em causa este imaginário, reclamando um retorno ao que existe como método propositivo, especialmente à ideia de rua enquanto *lugar* privilegiado para o que apelidam de “associações humanas”.

Em 1953, no *CIAM VIII*, em Aix-En-Provence, os Smithsons apresentarão o seu projecto para a reconversão de Golden Lane - uma área de Londres fortemente destruída pelos bombardeamentos alemães na II Guerra Mundial - acompanhado por uma grelha que, uma vez mais, como um storyboard urbano e arquitectónico onde incluem as fotografias de Bethnel Green de Henderson -, enuncia a emergência de uma verdadeira nova narrativa.



Chisenhale Road, Bethnel Green, Nigel Henderson (1951)



CIAM Grid, CIAM IX, Aix-en-Provence, Alison & Peter Smithson (1953)

De modo complementar a esta nova postura disciplinar - ou melhor, em sintonia com essa postura -, estes arquitectos, entretanto associados numa parceria mais organizada com Nigel Henderson e com o escultor Eduardo Paolozzi, viriam a apresentar no mesmo ano uma exposição no ICA - Institute of Contemporary Art de Londres - intitulada *Parallel of Life and Art*, que de alguma forma concentrava, já não só um processo de reflexão e descoberta, mas acima de tudo construía uma *imagem* - ela própria construída por cerca de 122 imagens - poderosa e desconcertante daquilo que consideravam ser as

questões predominantes para uma abordagem crítica e operativa do presente.

Parallel of Life and Art desafiava de forma clara a construção de qualquer hierarquia ou sequência apostando numa lógica de sobreposição de imagens que, quer pela sua colocação no espaço quer pelos conteúdos que exibia - raios-x, vistas microscópicas de tumores, paisagens naturais ou elementos de criação artificial, objectos de arte, imagens banais do quotidiano, etc. - se articulavam de forma artificializada; de facto, a exposição era integralmente composta por imagens fotográficas, todas com uma textura semelhante, utilizando de forma consciente o artifício da fotografia para enfatizar relações de carácter estrutural que sobressaíam da analogia morfológica criada.



Golden Lane Housing Competition, Alison & Peter Smithson (1952)



Parallel of Life and Art, Alison & Peter Smithson,
Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi (1953)

A aparente casualidade na disposição de uma tão grande variedade de conteúdos e formatos criava assim um ambiente que, longe de ser totalizador, expressava a pluralidade física da realidade. A diferença de escalas entre as imagens expostas representava essa realidade enquanto *campo expandido* tornado evidente a partir da utilização da lente fotográfica, particularmente na sua capacidade em especificar ou tornar abrangente o objecto que procura representar. A estética desarrumada, *suja*, de aparente casualidade da exposição recebeu duras críticas, não só daqueles que eram os protagonistas contemporâneos do *establishment*, mas também dos que, ainda em tempo

de formação académica tinham dificuldade em entender e incorporar esta nova sensibilidade que de forma tão brusca lhes era apresentada; de facto, a reacção dos estudantes daquela que era - e ainda é - a escola de arquitectura de referência em Londres - a *Architectural Association* - descobria em *Parallel of Life and Art* não só um “desrespeito deliberado pelos conceitos tradicionais como um culto pelo feio” que colocaria em causa a “espiritualidade do Homem” (Banham, 1955, p. 356). Para Denise Scott Brown³, no entanto, esta “sensibilidade colagista sugeria uma expressão artística directa para a pluralidade da cidade e para as conexões dos elementos díspares que a integram” (Scott Brown, 1990, p. 205). *Parallel of Life and Art* propõe, de facto, uma espécie de *flânerie* imagética que convidava a um constante reconstruir da própria convicção da percepção, transpondo assim para o plano da experiência espacial aquilo que antes seria mais propriamente da experiência puramente intelectual. A interferência que o teor, o formato e a colocação das peças expostas exercem no espaço e na sua experiência provocam assim uma necessidade de permanente interacção, transformando o espaço expositivo em si mesmo numa alusão - certamente exacerbada - à realidade do espaço físico enquanto universo de múltiplas e complementares especificidades, escalas e tempos. Acima de tudo, *Parallel of Life and Art* coloca-nos numa situação de submersão perante essa realidade física, desmontando assim, em definitivo, qualquer pretensão idealista ou demiúrgica de retorno a uma estética *ideal* ou *standard*, e trazendo para primeiro plano aquilo que Denise Scott Brown apelida de “envolvente imediata”. Recuperando as palavras de Alison & Peter Smithson, torna-se claro o reflexo da “envolvente imediata” de Denise Scott Brown no termo “as found”, tomado então como “nova forma de olhar o banal, um processo de abertura a como as coisas prosaicas podem injectar uma energia nova na nossa actividade inventiva”. Interessa aqui, sobretudo, a ideia do prosaico, termo intimamente ligado ao teor das imagens fotográficas de Nigel Henderson, o que sugere uma articulação com o que Siegfried Kracauer apelida de “fortuito”. Escreve Kracauer na parte final do capítulo introdutório do seu livro *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, paradigmaticamente intitulado *Photography* - que “através do interesse numa realidade sem encenação, a fotografia tende a enfatizar o fortuito. Os acontecimentos aleatórios são o que alimenta a fotografia instantânea”. E escreve ainda: “Os sonhos nutridos pelas grandes cidades materializaram-se então em registos pictóricos de encontros ocasionais, estranhas sobreposições e fabulosas coincidências” (Kracauer, 1997, p. 19).

3 Denise Scott Brown juntamente com o seu parceiro profissional Robert Venturi virá, a partir do final dos anos 60, a ser uma referência na forma como olha para o espaço urbano enquanto universo pop, repleto de símbolos e alusões, e que na altura integrava também a *Architectural Association* enquanto estudante.



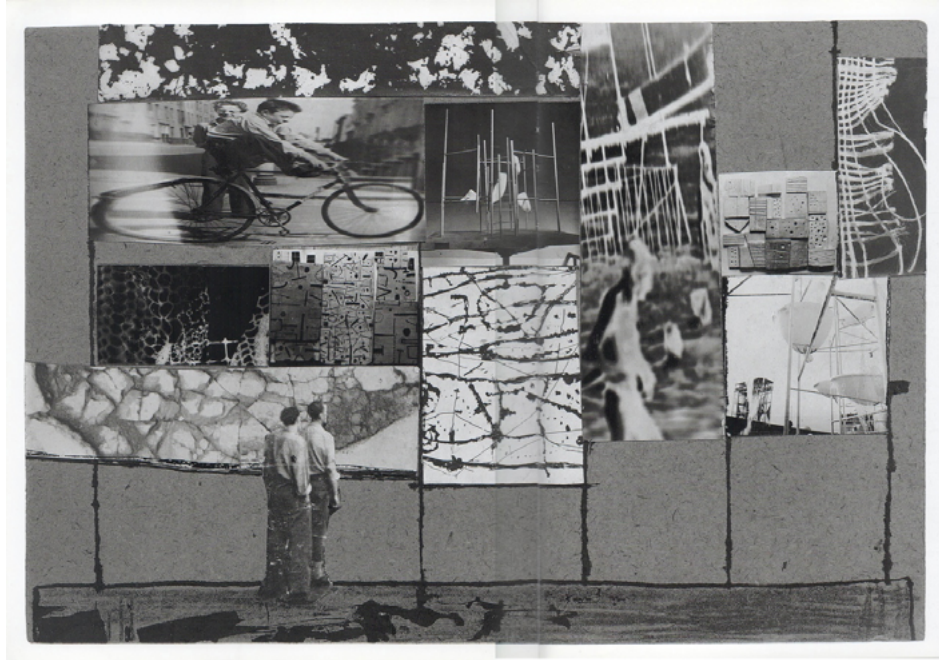
Street scenes in Italy, Nigel Henderson (1951)

Para Kracauer, a fotografia tem assim uma afinidade intrínseca com o registo ocasional da “envolvente imediata” o que lhe confere, então, uma qualidade “as found”. Mas Kracauer acrescenta ainda uma qualidade superlativa à imagem fotográfica que decorre da anterior e estabelece uma maior afinidade com *Parallel of Life and Art*; para Kracauer, o ênfase no fortuito provoca a representação de fragmentos, ao invés de totalidades. De forma análoga, no texto de preparação e apresentação do projecto da exposição *Parallel of Life and Art* aos responsáveis do ICA, Alison & Peter Smithson estabelecem os pressupostos da iniciativa, contrapondo aos princípios da teoria arquitectónica e urbana do período heróico do modernismo outros que acreditam determinar a actuação da nova vaga de arquitectos e artistas; escrevem os Smithsons que,

nos anos 20, uma obra de arte ou uma peça de arquitectura era uma composição finita de elementos simples: elementos que não assumiam uma identidade separada mas existiam apenas em função da sua relação com o todo. O problema dos anos 50 é o de manter a clareza e a finitude do todo mas atribuir às partes a sua própria disciplina e complexidade internas (Smithsons, 1990, p. 129).

Em Julho de 1959, era publicada no número 97 da revista *Cahiers du Cinéma*, uma conversa resultante de uma mesa redonda que se debruçava sobre o filme *Hiroshima, Mon Amour* (1959) de Alain Resnais, acabado de estrear. Participaram nessa conversa, entre outros, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard... em determinado mo-

mento Rivette afirma: “A grande obsessão de Resnais, se podemos empregar esta palavra, é o sentimento de fragmentação da unidade primeira: o mundo quebrou-se, fragmentou-se numa série de pedaços minúsculos, trata-se de reconstituir o puzzle”. E remata: “Sim, a montagem, para Eisenstein como para Resnais, consiste em reencontrar a unidade a partir da fragmentação, mas sem esconder a fragmentação, pelo contrário, acentuando-a, acentuando a independência do plano” (*Hiroshima, Notre Amour*, 1999, p. 385). Os Smithsons não o disseram melhor.



Study for Parallel of Life and Art, Nigel Henderson (1953)

Na articulação das fotografias de Bethnel Green de Nigel Henderson - que sugerem de facto uma apropriação da rua urbana enquanto *palco realista* para a captação das encenações fragmentadas do quotidiano enquanto representação e construção crítica com a *montagem* a-sequencial de *Parallel of Life and Art*, encontra-se de forma implícita e operativa, um processo de actuação análogo aquele que podemos encontrar em experiências do cinema suas contemporâneas, também elas entendidas simultaneamente enquanto modo de transformação dos propósitos do olhar crítico e de refundação disciplinar. *Shadows* (1959), de John Cassavetes, e *A Bout de Souffle* (1959), de Jean-Luc Godard, sugerem-nos neste âmbito, uma leitura cruzada que incorpora grande parte dos pressupostos descritos anteriormente, agora relocados numa lógica disciplinar e cultural complementares.

Se para Godard o cinema é, desde logo, uma disciplina e, inclusivé, uma acção política, para Cassavetes, filmar começa por ser a representação de uma exposição crua de sentimentos, realidades, aconte-

cimentos. Se Godard parte para o cinema de forma apaixonadamente cerebral, Cassavetes é pura adrenalina emocional. E no entanto, quer nos processos, quer na estética, quer nos conteúdos, *Shadows* e *A Bout de Souffle* aproximam-se em mais momentos que aqueles em que se distanciam; desde logo na forma como os seus protagonistas ocupam o espaço urbano, de forma descomplexada e interior. O à vontade de Michel Poicard nas ruas de Paris - enquanto é procurado pela morte de um agente da polícia - rivaliza com a pacatez boémia de Benny na *midtown* novaiorquina, enquanto ignora qualquer propósito de vida.



Shadows, John Cassavetes (1959)/*A Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard (1959)

Em ambos os filmes há um enraizamento claro no espaço e cultura urbanos, particularmente na exploração da rua, em todas as suas componentes. De acordo com Krakauer,

a afinidade do filme para com a contingência aleatória é demonstrada de modo mais evidente na sua inabalável susceptibilidade com a 'rua' - um termo que incorpora não só a rua, especificamente a rua urbana, em sentido literal, mas as suas várias extensões, como as estações de caminho de ferro, os espaços de dança e reunião públicas, os bares, os lobbies de hotéis, os aeroportos, etc... (Krakauer, 1997, p. 62)

E assim, podemos nomear os variados bares que percorrem *Shadows* - e que são também início e fim do filme - a sala de ensaios de dança onde Benny encontra o seu irmão Hugh para lhe pedir dinheiro, o pátio do *MoMa*, que Benny, Tom e Dennis atravessam de forma algo jocosa e que Cassavetes filma em confronto com a linha de edifícios que delimitam a rua imediatamente adjacente radicalizando assim a exte-

rioridade daquele espaço, o terminal de autocarros de *Port Authority* onde Leila se despede do seu irmão Hugh, de partida para um trabalho em Chicago; ou a rua 42 e *Times Square*, que após essa despedida Leila percorre à noite, observando as luzes que definem a cidade e os cartazes do filme *Et Dieu Créa la Femme*, de Roger Vadim, de 1956, com especial destaque para a figura de Brigitte Bardot, espécie de modelo ou referência muda para Leila; em *A Bout de Souffle*, é Michel Poicard que se confronta, no lobby de um cinema nos *Champs Elysées* com a sua referência cinematográfica - aqui claramente assumida - Humphrey Bogart, nos cartazes do filme *The Harder They Fall* de Mark Robson, também de 1956.

Se Godard, como sabemos, olhava para a América e a sua produção cinematográfica de série B, Cassavetes devolve o olhar à Europa e a França por via desse *raio de luz* - como chamou Jean-Michel Frodon a *Et Dieu Créa la Femme* - americanizado e libertário. Sabemos da afinidade de Cassavetes para com o Neo-realismo italiano, e embora nem Godard nem a *Nouvelle Vague* estivessem já definitivamente divulgados nos Estados Unidos na altura em que trabalhava em *Shadows*, nos anos 70 Cassavetes associará uns e outros ao nomear as suas influências.

De novo em *A Bout de Souffle*, Patricia ocupa o interior do restaurante onde se encontra com o seu editor numa relação indiscreta com o exterior urbano; ao invés, noutro momento, entre os minutos 27 e 50 - o que confere à cena uma posição de certa centralidade no conjunto do filme - a jovem americana convive com Michel numa intimidade discreta no seu quarto apertado mas sempre exposto à luz e sons da cidade - que reflecte a sua imagem nos vidros da janela entretanto aberta - que se misturam ora com a banda sonora de Martial Solal, ora com a música de Chopin que Patricia coloca no gira-discos, criando-se assim uma desejada ambiguidade entre o processo de elaboração do filme e aquilo que, efectivamente, é filmado.

Em ambos os filmes, a cidade acaba por não envolver verdadeiramente os personagens mas, ao invés aparece entrecortada por eles - pela sua dinâmica narrativa e pelo seu movimento efectivo. De outro modo, enquanto figura, a cidade aparece também, quase sempre, de forma recortada e recomposta, ora pelo movimento da câmara, que simultaneamente se aproxima e distancia com idêntico desígnio, ora pelo artifício da montagem, que de forma subliminar à vez nos situa ou desloca; nestas considerações ressoam também as palavras de Walter Benjamin quando escreve que o cinema, "através de grandes planos, do realce em pormenores escondidos em aspectos que nos

são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direcção genial da objectiva (...) consegue assegurar-nos um campo de acção imenso e insuspeitado” (Benjamin, 1992, pp. 103-104).

Shadows terá começado, de acordo com as palavras de Cassavetes, “como um sonho num loft em Nova Iorque no dia 13 de Janeiro de 1957”. O loft a que Cassavetes se refere é o espaço que cerca de um ano antes tinha arrendado, juntamente com o seu amigo Burt Lane - que viria a ser pai da actriz Diane Lane -, no Variety Arts Building, nº 225, situado na rua 46. Aí organizaram o Cassavetes-Lane Drama Workshop, que surge, nas palavras de Ray Carney como uma alternativa consciente ao já famoso Actor's Studio de Lee Strasberg (Carney, 2001, p. 51). Nesse dia de Janeiro de 1957, Cassavetes reúne um grupo restrito de estudantes e improvisa uma cena em torno de uma rapariga negra que devido à tez clara da sua pele, passava por branca. Da cena nasceria um filme teoricamente estruturado em torno do improvisado - embora, na realidade tudo tivesse acabado por ser planeado e escrito - e onde os personagens, como a cidade em que habitam, nos são apresentados de forma pseudo-documental - ressalve-se o facto de cada personagem utilizar o nome próprio do actor que o representa - Leila é Leila Goldoni, Benny é Ben Carruthers, Hugh é Hugh Hurd, Tom é Tom Reese, Dennis é Dennis Sallas... *A Bout de Souffle* começa com uma ideia de Truffaut, que Godard agarra e transforma, corporeizando-a em torno de estereótipos culturais tornados, paradoxalmente, irresistivelmente atraentes e autênticos. Ambos os filmes são absolutamente urbanos, na estrutura, na forma, na narrativa. Como as cidades contemporâneas, são filmes sem porta de entrada evidente, onde nos perdemos irremediavelmente, e sem arrependimento ou temor. As cidades destes filmes - Nova Iorque e Paris - são cidades que habitam o nosso imaginário cultural e referencial, e no entanto, mais do que essas cidades específicas, a conjugação das suas representações transforma-as em cidade única, infinita, sempre variada e sem limite. Por isso, o desejo de Poicard em partir para Roma também nunca se concretiza... de alguma forma para ele, Paris já é Roma, como antes era Marselha. Por isso também as viagens de Hugh para Chicago ou Filadélfia, em *Shadows* terminam sempre em Nova Iorque, que afinal já as contém. A aparição de Godard e Cassavetes em cada um dos seus filmes revela, finalmente e de forma antagónica, a relação umbilical de cada um com a construção da narrativa, e por conseguinte da realidade que essa narrativa define... em *Shadows*, à noite, em Times Square, Cassavetes protege a sua personagem, Leila, da abordagem agressiva de um homem; em *A Bout de Souffle*, Godard reconhece o criminoso Poicard e aponta o seu caminho à polícia. A derradeira denúncia virá, ainda assim, de Patricia, tornada femme fatale à luz do dia. A morte de Poicard, atingido pelas costas quando em fuga numa rua anónima de Paris, revela-se, no final de *A Bout de*

Souffle, tão natural como a diluição de Benny na noite de Nova Iorque, que conclui *Shadows*



Shadows, John Cassavetes (1959)/*A Bout de Souffle*, Jean-Luc Godard (1959)

Em 1959, os arquitectos Alison e Peter Smithson, juntamente com os seus parceiros do mítico Team 10 declaravam, em Otterlo, a morte dos CIAM, e aí reforçavam o retorno ao real enquanto acção social e disciplinar. De forma idêntica aos criadores e protagonistas de *Shadows* e *A Bout de Souffle*, os Smithsons ocupavam finalmente a rua com a naturalidade de quem, na verdade, habita o espaço que sempre conheceu.



Group 6, This is Tomorrow Exhibition Catalogue (1956)

Bibliografia

Banham, R (1955). The New Brutalism. *The Architectural Review*, Dezembro, 354-361

Benjamin, W. (1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *Sobre Arte, Técnica Linguagem e Política*. Trans. Maria Luiz Moita. Relógio D'Água: Lisboa, 71-113

Carney, R. (2001). *Cassavetes on Cassavetes*. New York: Faber and Faber Limited

Eisenstein, S.; Alain-Bois, Y., Montage and Architecture, *Assemblage*, 10, 110-131

Krakauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton University Press (original publicado em 1960)

Scott-Brown, D. (1990). Learning from Brutalism. *The Independent Group and the Aesthetics of Plenty*. Ed. David Robbins. 203-206

Smithson, A. & Smithson, P., Documents '53 (1990). *The Independent Group and the Aesthetics of Plenty*. Ed. David Robbins. The MIT Press: Cambridge and London, 129 (original de 1953)

Smithson, A. & Smithson, P. (1990). The 'As Found' and 'The Found'. *The Independent Group and the Aesthetics of Plenty*. Ed. David Robbins. The MIT Press: Cambridge and London, 201-202 (original de 1980's)

Godard, J-L.; Rivette, J.; Rohmer, E., Oliveira, L. M. (org.) (1999), *Hiroshima Notre Amour, Nouvelle Vague*, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema: Lisboa, 379-402

Filmografia

Cassavetes, J. (1959), *Shadows*, EUA

Godard, J-L. (1959), *A Bout de Souffle*, França