

## Zizek em *The pervert's guide to cinema*

### Um caso de leitura fílmica performativa e de “recepção criativa”

Mahomed Bamba (UFBA, professor doutor)<sup>1</sup>

#### Introdutória

O documentário *The pervert's guide to cinema* (Sophie Fiennes, 2008) é fruto de uma parceria entre uma cineasta e um teórico do cinema. Slavoj Zizek não só intervém para comentar e explicar de forma doura e sagaz filmes clássicos e contemporâneos, bem como simula uma “entrada” e uma presença física em algumas cenas. Pela *mise-en-scène* e pela atuação de Zizek, *The pervert's guide to cinema* reconstitui uma prática de recepção em que se entrecruzam três modos de leitura fílmica: crítico, lúdico e performático. O objetivo desta comunicação é examinar, de um lado, as dimensões performáticas e performativas desse documentário (examinando, sobretudo, os “enunciados performativos” que transformam o documentário inteiro num ato de linguagem) e, de outro, as maneiras como são construídas e convocadas as figuras de um espectador cinéfilo na estrutura discursiva e enunciativa. Para isso iremos nos valer de alguns conceitos oriundos das teorias da leitura, da estética da recepção e das teorias da recepção cinematográfica para levar a cabo nossa análise.

A leitura, além de ser uma das principais dimensões da experiência estética, é um dos atos constitutivos do próprio texto, isto é, “uma condição indispensável a qualquer interpretação, um ato que a precede sempre” (ISER, 1995, p. 47). As diversas correntes da teoria dos efeitos estéticos não só decretaram a importância da prática de leitura nos processos de interpretação e de recepção, bem como

acabaram por conceber qualquer texto (literário ou fílmico) como “máquina de produzir leituras”. Enquanto alguns críticos da literatura se esforçam para elaborar uma tipologia dos leitores (“leitor ideal”; “leitor contemporâneo”; “leitor implícito” etc.), outros se interessam em separar as atitudes de leitura em “leitura participativa” e “leitura contemplativa”, de acordo com a distância histórica que separa o sujeito-leitor da obra e o tipo de investimento cognitivo que o texto exige dele. A imagem de um leitor (ou um espectador) ativo e participativo é contida também na definição da experiência estética como “liberação de alguma coisa para algo” (JAUSS, 2007). Outros autores, ao contrário, propõem pensar o processo de leitura dos textos como um jogo<sup>2</sup> (PICARD, 1986).

A aplicação de algumas categorias da semiótica da recepção no campo do cinema abriu caminho para a apreensão da “comunicação fílmica” e da experiência espectral pela perspectiva da cooperação interpretativa nos textos narrativos fílmicos.<sup>3</sup> Em muitos paradigmas de estudo da recepção cinematográfica, as questões dos modos de leitura das imagens (da narrativa) e das figuras do espectador implícito ou programado pelo texto fílmico estão no centro das preocupações teóricas. É na abordagem semiopragmática de Roger Odin (2000) que encontramos mais claramente inscrita a preocupação de reconstruir teoricamente os diversos modos de leitura que estão na base da interação entre sujeito espectador e texto fílmico. De acordo com a semiopragmática do cinema, existiria um duplo processo de produção textual que ocorre simultaneamente “no espaço da realização” fílmica e “no espaço da leitura”, isto é, no espaço da recepção fílmica propriamente dita. Todas as leituras são possíveis nesse espaço e o espectador goza de uma relativa autonomia: ele pode aceitar o jogo que o texto lhe propõe, como pode também empreender outro tipo de atividade, em forma de “*braconnage*”, que lhe permita apropriar-se do texto (CERTEAU, 2009). Mas, antes de qualquer ato de apropriação, o filme enquanto texto “faz proposições, assertivas incompletas que cabe a nós (espectadores) ativar” (JULLIER, 2002, p. 121). Sendo assim, é a partir dos modos de organização do discurso narrativo que os teóricos da pragmática do cinema procuram apreender as lógicas dos usos,

das leituras e das interpretações das obras fílmicas. Para Daniel Dayan (1983), por exemplo, é o jogo das imagens e dos pontos de vista que, desde os níveis da enunciação e da história, estrutura e programa um sujeito participante a um leque de atitudes. Mesmo aberto a variações individuais, diz Dayan, o campo das atitudes dos afetos do espectador permanece atrelado a uma programação bastante restrita. Essa programação está relacionada à exploração estilística das possibilidades ofertadas pela presença de destinatários *imanes* na narrativa, mas também à presença de “enunciados performativos”. Em outras palavras, é pela mediação de “espectadores ficcionais” que o filme, às vezes, representa e figura as condições da recepção efetiva: “em torno dos enunciados que ela propõe, qualquer ficção configura um espaço de comunicação, um teatro onde se figuram as condições da emissão e da recepção” (DAYAN, 1983, p. 244). Mais do que representar essas condições, completa Dayan, a imagem ficcional incide nelas no sentido de “informá-las” e “performá-las”. (p. 245). Tanto no filme de ficção como no documentário, a recepção “programada” não transforma o espectador em “zombie”. Ao contrário, ao induzir nele um leque de atitudes bastante reduzidas (com base nas “funções cardinais” da narrativa), o filme de ficção propõe ao espectador também uma “partitura feita não de ações (pois o espectador não pode agir), mas de reações” (p.246). Parte dessas reações toma, às vezes, a forma de um discurso sobre o filme. A recepção fílmica que se completa por uma “comunicação estética” consiste basicamente na transformação da fruição fílmica numa rede de manifestações verbais. É na dinâmica dessa apropriação verbal (com uns discursos mais qualificados do que outros) que Pierre Sorlin, por exemplo, situa e define os contornos daquilo que chama de “participação estética”. Diferentemente do simples consumo (que tem suas virtudes), Sorlin compara a participação estética a uma “atividade criadora”, isto é, uma operação de recepção ativa que requer, como a criação de que ela se inspira, meios de expressão (SORLIN, 2005). Esses meios são, na maioria dos casos, palavras ou conceitos.

Entretanto, se é possível ir buscar os traços dos espectadores reais nesse “espaço de comunicação” e nas dimensões pragmáticas e performativas da narrativa ficcional, há casos em que o filme põe em cena, no registro documental, o próprio ato de recepção em algumas de suas modalidades. Neste caso, o documentário passa a ser visto como a representação da atividade de visionamento e de leitura fílmica (de um sujeito espectador “real”) ou das atitudes de consumo gregário<sup>4</sup> (de um público ou uma comunidade de intérpretes). Em outros casos, pode-se tratar do registro documental do discurso produzido sobre um determinado filme na forma de uma crítica, de um debate ou de uma análise. Com o filme *The pervert's guide to cinema*, assiste-se à *mise-en-scène* de uma experiência de recepção ancorada na produção discursiva resultante de um processo de leitura/análise fílmica que se desenrola, sob os olhos dos espectadores, como uma *performance*<sup>5</sup> oral, verbal, gestual e corporal de um sujeito nos contatos com os fragmentos de vários filmes, que são diversamente citados e evocados em imagem e som na estrutura do documentário. Esse aspecto performático é, em última instância, tão significativo quanto os sentidos dos trechos de filmes que são comentados e descortçados. O documentário de Sophie Fiennes nos oferece, portanto, um caso de *mise-en-scène* da análise fílmica por um teórico do cinema que atua o tempo todo como um “*performer*” e um sujeito espectador cinéfilo. Os significados e afetos que ele produz são destinados a outros espectadores que, por sua vez, são convidados a participar, tanto pela memória cinéfila quanto de modo lúdico, dessa experiência estética e hermenêutica vivida e protagonizada por Zizek.

### **Interpretar/teorizar com fragmentos fílmicos**

Ao misturar os aspectos interativos, transformadores, lúdicos e criativos da leitura, o filme *The pervert's guide to cinema* faz com que três atitudes espectatoriais se cruzem na presença de Zizek: a do teórico, a do cinéfilo e a do espectador ordinário. Essas três figuras espectatoriais decorrem das diversas posturas que Zizek ocupa na *mise-en-scène* e na sua interação com algumas cenas de trechos

de filmes. Posturas corporais completadas por comentários teóricos. Desde os créditos de abertura, o documentário se anuncia ao espectador como uma obra e um discurso: "*Presented by Philosopher and psychoanalyst Slavoj Zizek*". O espectador passa a vê-lo como um parceiro da cineasta, mas, sobretudo, como um psicanalista e filósofo que comenta a forma e o conteúdo dos filmes, faz correlações entre os sentidos das imagens e das cenas escolhidas e define, para um público cinematográfico, o tipo de relação que existe ente o cinema e o imaginário espectadorial: "*Cinema is the ultimate pervert art. It doesn't give you what you desire – It tells you how to desire*", afirma peremptoriamente Zizek na sua primeiríssima aparição na tela. Sendo assim, o que o espectador presencia ao longo do filme é, antes de tudo, uma forma de recepção construída como uma análise fílmica solidamente ancorada a uma interpretação teórica. Nunca se sabe ao certo se as cenas escolhidas "ilustram" apenas os conceitos<sup>6</sup> psicanalíticos.

### **Memória de cinéfilo e movimento do corpo na leitura fílmica**

Formalmente o filme é composto por um rico painel de trechos de vários filmes clássicos e *cult*. Trata-se de obras de cineastas-autores, reconhecidos como tais pelos cinéfilos e pela crítica especializada. Por momento, Zizek age também como um cinéfilo dotado de uma memória em forma de cinemateca. Fala com paixão dos filmes. Os trechos fílmicos, por sua vez, ativam e convocam a memória e o repertório do espectador ordinário ou do cinéfilo que assiste ao documentário de Sophie. A leitura parcial dos filmes é feita de acordo com esse conhecimento prévio dos espectadores, que têm certo prazer em rever um filme antigo. A memória do espectador se torna cúmplice da análise fílmica de Zizek, a participação espectadorial é solicitada pela intertextualidade criada pelo mosaico de referências fílmicas que dão um ar de metafilme a *The pervert's guide to cinema*. É pela citação e evocação em imagens e som de outros filmes que o documentário de Sophie, por sua vez, consegue instituir uma nova experiência estética, em que o desejo e prazer espectadoriais nascem de uma nova relação com essas referências fílmicas que já formam um patrimônio para todos os cinéfilos.

Nesse espetáculo formado pela intertextualidade, pela *performance* verbal e pelo trabalho de *mise-en-scène*, Zizek age como uma guia tanto quanto o próprio documentário que, pelo título, apresenta-se ao espectador como "guia cinematográfico do perverso". Zizek atua simultaneamente como um cinéfilo e um "espectador perverso" (STAIGER, 2000), mas age também como um "espectador ordinário", isto é, um espectador que se transmuta de um ser de carne e osso em um sujeito imaginário e penetra o universo da mobilidade e do movimento do cinema e do filme (SCHEFER, 1997). É a lógica da relação imaginária deste "espectador ordinário" com o universo fílmico (que vê nos filmes um sucedâneo aos seus desejos) que constitui o objeto da análise de Zizek na primeira parte do documentário. Além de explicar o mecanismo psicanalítico da relação do sujeito com a tela e o conteúdo narrativo de alguns filmes, o documentário de Sophie recria essa situação espectral.

Muitas vezes, Zizek finge estar presente em algumas cenas e interage com personagens dos filmes que ele comenta. Ao "fazer corpo" com as situações destas cenas, o filósofo brinca com a sacrossanta distância exigida entre o sujeito-intérprete e seu objeto de análise. Os cenários e lugares por onde Zizek anda proferindo suas explicações não deixam de chamar a atenção sobre o aspecto performático, e às vezes teatral, da *mise-en-scène* desse discurso teórico. Na primeira parte do filme, três primeiros planos bastam para dar uma ideia da informalidade com que Zizek vai conduzir sua análise fílmica: num plano, ele aparece sentado num sofá; num outro plano, ele está em pé numa sala de cinema, numa rampa em frente à tela coberta por uma cortina vermelha (como no teatro); e, por fim, no terceiro plano ele está regando um jardim no quintal de uma casa (enquanto completa os comentários sobre a figura da mulher nos filmes de David Lynch). São segmentos que resumem os diversos contextos e as diferentes posturas que Zizek vai adotar ao longo do documentário. Com isso, o filme dribla o caráter demasiadamente austero e busca uma adesão progressiva do espectador à enxurrada de explicações e conceitos. Os comentários filosóficos e psicanalíticos aguçam a curiosidade e o desejo de alguns espectadores de ver ou

rever as obras citadas. A outra dimensão cinéfila de *The pervert's guide to cinema* concerne, portanto, a esse prazer de ouvir e ver uma análise fílmica em ação. Essa disposição estética criada pelo documentário tem tudo a ver com um dos principais aspectos comportamentais daquilo que A. de Baecque define como a segunda era da cinefilia. Além do consumo fílmico propriamente dito, o espectador cinéfilo contemporâneo se tornou um grande devorador e fruidor dos escritos e das polêmicas sobre o cinema e prolonga a experiência estética e o contato com os filmes no espaço público. É como se a experiência de ir ao cinema e assistir aos filmes se justificasse e se completasse doravante com “o desejo de prolongar sua experiência pela fala, pela conversação, pela escrita” (DE BAECQUE, 2010, p. 33). Cada uma dessas rememorações, segundo De Baecque, confere verdadeiro valor ao filme. Ao seu modo, a reflexão teórica de Zizek participa dessa prática discursiva e conversacional infinita, ao mesmo tempo em que satisfaz, pelo seu aspecto jocoso, parte desse desejo espectral no contato dos discursos orais ou escritos sobre os filmes.

### **Uma interpretação fílmica entre excentricidade e rigor teórico**

Entre demonstração e persuasão, a performance de Zizek vai desenhando em *The pervert's guide to cinema* um modelo de análise crítica e teórica de caráter rigorosamente psicanalítico, mas que tem todos os aspectos lúdicos das “interpretações marginais ou excêntricas” de que fala Stanley Fish. As interpretações ditas “excêntricas” se situam no mesmo patamar que as interpretações consideradas mais justas, pois toda interpretação realizada por alguém, por mais absurda que seja, faz parte de um jogo. Inclusive, sem esse jogo, a própria interpretação seria inconcebível (FISH, 2007, p. 81). A “excentricidade”, diz Fish, não está ligada à propriedade das interpretações (que podem ser julgadas como errôneas com relação a um determinado texto), mas sim à propriedade do “sistema interpretativo nos limites do qual o texto é continuamente estabelecido ou re-estabelecido” (p. 80). No caso que nos interessa aqui, podemos ver que este sistema

interpretativo e seus limites são instaurados pelo documentário e sua lógica de organização discursiva e narrativa. O trabalho de *mise-en-scène* dá corpo ao jogo interpretativo de Zizek; é ele também que possibilita o reconhecimento do jogo como tal pelo espectador. A leitura fílmica performada por Zizek faz parte da estrutura argumentativa do documentário (metafilme) e é dentro desse limite que o filósofo se move e produz seus comentários a respeito de trechos de filmes, que vêm editados com a sua participação. São as estratégias de *mise-en-scène* que asseguram também a relação entre os três modos de leitura (teórica, cinéfila e lúdica) que orientam o jogo interpretativo. Além do sotaque carregado de Zizek, de suas gesticulações exacerbadas e suas extrapolações, a montagem desempenha uma grande função nesse jogo de leitura fílmica. É ela que atribui um poder de ubiquidade a Zizek e o faz passar de um lugar para outro, de uma cena de filme para outra, de um cenário para outro etc. Pela *mise-en-scène* e pela atuação de Zizek, o documentário consegue instruir e divertir ao mesmo tempo qualquer espectador. A postura analítica pouco ortodoxa de Zizek na imagem chama tanto a atenção quanto e a sua interpretação sagaz do conteúdo simbólico dos filmes. Esta interação performática do teórico-ator com as cenas recriadas e dramatizadas se aproxima de uma "interpretação" no sentido teatral. Se o modo de leitura fílmica de Zizek pode ser considerado como "criativo", é porque predomina no processo a lógica de apropriação dos filmes citados. A atuação quase teatral de Zizek o aproxima de algumas figuras arquetípicas das práticas orais no cinema,<sup>7</sup> tal como o comentarista (ou conferencista) das vistas animadas, que contribuíram com seus comentários para criar e introduzir a *performance* nos contextos de recepção dos filmes desde a era do cinema mudo. Nessa "mediação", Zizek acaba agindo dentro do documentário como um sujeito cindido: de um lado, é visto como um espectador comum, mas, de outro, distingue-se dos demais espectadores pelo tipo de atividade de recepção que produz. Esta dualidade permite uma maior adesão do espectador à narrativa do documentário, que constrói parte da sua dimensão performativa<sup>8</sup> com essa *performance* verbal e oratória de Zizek.

### A dimensão performativa de *The pervert's guide to cinema*

Com as intervenções verbais e enunciadoras de Žižek na tela (gesticulando, mudando de lugar e interagindo com as cenas dos filmes que ele interpreta), o documentário *The pervert's guide to cinema* afirma sua dimensão performática, bem como o filme inteiro se transforma num enunciado performativo. Aqui penso no sentido que J. L. Austin dá à performatividade e nas formas como esse conceito vem sendo redefinido para ser aplicado ao discurso fílmico. A fala e os comentários de Žižek são atos de linguagem; antes de descreverem qualquer realidade referencial, eles constituem e instituem, aos olhos do espectador, o próprio ato de analisar. Ao longo do filme é como se ele dissesse “eu analiso”. É o ato de interpretar que é o objeto filmado e a realidade filmada. Fazendo um paralelo, podemos dizer que, ao contrário do resultado da análise que, geralmente, chega *a posteriori* ao leitor cinéfilo ou a qualquer pessoa na forma de um texto escrito, o documentário de Sophie capta e restitui esse processo hermenêutico na sua forma verbal e oral. Sobre a modalidade de análise fílmica realizada de forma oral, Jacques Aumont, por exemplo, faz algumas observações que podem nos ajudar não só a examinar a natureza verbal/oral da experiência da leitura fílmica que Sophie Fiennes põe em cena no seu documentário, mas também a repensar o impacto da relação entre uma análise filmada e sua recepção. Em qualquer análise oral, diz Aumont, produz-se um fenômeno de coincidência do desfile das imagens e da ordem do discurso verbal, o que dispensa longas descrições e “citações” que ocorrem na análise escrita. Sendo assim, a análise oral, com relação à prática de análise escrita, “está em posição de vantagem, pois não tem necessidade de evocar o filme: ele está lá, pode estar em co-presença no discurso do analista” (AUMONT, 2009, p. 189). A simultaneidade entre a produção da análise fílmica e sua recepção se dá, no caso específico de *The pervert's guide to cinema*, por conta da própria dimensão performativa do documentário, isto é, a análise que ele põe em cena apresenta-se como tal ao espectador no momento em que se realiza enquanto ato de linguagem. A copresença do analista na imagem e nas cenas contribui também a produzir a impressão de coincidência entre o tempo

da interpretação e o tempo do filme. Com isso, o documentário "programa" o espectador para os modos de leitura "documentarizante" e "ficcionalizante" (ODIN, 2000). De um lado o espectador de *The pervert's guide to cinema* vê um teórico discorrer sobre o sentido do cinema a partir da narrativa de alguns filmes; de outro, ele percebe também que alguém (o enunciador) está lhe propondo uma narrativa em que o jogo e a performance produzem, por intermitência, o efeito ficção na estrutura global do documentário. Com todos esses elementos performáticos, o documentário constrói estrategicamente seu contrato de leitura e sua dimensão pragmática e comunicativa.

### Conclusão

Como podemos ver, o documentário *The pervert's guide to cinema* encena um caso de recepção criativa em que os modos de leitura crítico, lúdico e performativo se misturam. Com sua parceria com Zizek, Sophie Fiennes realiza um filme em que a prática de leitura fílmica é capturada e restituída ao espectador na forma de um espetáculo. Por um lado, a sagacidade na análise e a aplicação dos conceitos psicanalíticos produzem um primeiro efeito que é assustar e desconcertar alguns espectadores pouco familiarizados com a leitura psicanalítica dos filmes. Mas, ao mesmo tempo em que as referências fílmicas transformam o filme *The pervert's guide to cinema* numa espécie de filme *cult* para cinéfilos ou para estudiosos do cinema, por outro lado seu didatismo o torna um pouco árduo. Mesmo assim, o filme de Sophie Fiennes não só põe em cena uma experiência estética divertida, bem como legitima uma operação de apropriação de fragmentos de filmes clássicos pelo ato de leitura.

## Referências bibliográficas

- AUMONT, J. et al. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- AUSTIN, J. L. **Quand dire c'est faire: how to do thing with word**. Paris: Seuil, 1970.
- BALÁZ, B. Nós estamos no filme. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, p. 84-86. 1983.
- CASETTI, F. **D'un regard l'autre: le film et son spectateur**. Lyon: Presses universitaires, 1990.
- CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano: vol. 1.: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DAYAN, D. **Western graffiti: jeux d'images et programmation du spectateur dans *La chevauchée fantastique* de John Ford**. Paris: Calncier-Guenaud, 1983.
- DE BAECQUE, A. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ESQUENAZI, J.-P. **Film, perception et mémoire**. Paris: L'Harmattan, 1994.
- FISH, S. **Quand lire c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives**. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2007.
- ISER, W. **L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique**. Liège: Pierre Mardaga, 1995.
- JAUSS, H. R. **Petite apologie de l'expérience esthétique**. Paris: Éditions Allia, 2007
- JOUBE, V. **La lecture**. Paris: Hachette, 1993.
- JULLIER, L. **Qu'est-ce qu'un bon film?** Paris: La Dispute, 2002.
- LACASSE, G. et al.(Org.). **Pratique orales du cinema: textes choisis**. Paris: L'Harmattan, 2011.
- NACACHE, J. **L'analyse de film em question**. Paris: L'Harmattan, 2006.
- ODIN, R. **De la fiction**. Bruxelas: DeBoeck Université, 2000.
- PICARD, M. **La lecture comme jeu**. Paris: Minuit, 1986.
- PISANO, G. et al. (Org.). **Le muet a la parole: cinema et performances à l'aube du 20e siècle**. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2005.
- SCHEFER, J. L. **L'homme ordinaire du cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma; Gallimard, 1997.
- STAIGER, J. **Perverse spectators: the practices of film reception**. Nova York: New York University Press, 2000.
- SORLIN, P. **Esthétique de l'audiovisuel**. Paris: Armand Colin, 2005.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitor**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- 
1. E-mail: [mahobam@hotmail.com](mailto:mahobam@hotmail.com)
  2. Cf. a diferença e a complementaridade que Michel Picard, por exemplo, estabelece entre as noções "playing" e "game" no processo de leitura.
  3. Cf. Eco (2008). Quanto à teoria da enunciação, como sabemos, mesmo tendo frisado os modos como o sujeito "enunciatário" é previsto de forma implícita no discurso narrativo ficcional fílmico, ela se mostrou muito tímida quanto à definição do papel e da figura do espectador enquanto entidade que dispõe de uma certa autonomia ou margem de manobra com relação às marcas de enunciação textuais. Cf. Casetti (1990).
  4. Essa comunidade de espectadores é formada pelo "querer ver" e pela curiosidade que asseguram o que Dayan chama da "pensatividade-a-dois" (ou a vários). O processo de recepção em grupo pode ser vivenciado por cada sujeito espectador de forma intersubjetiva e imaginativa ou de forma empírica, numa espécie de comunhão, em situação de copresença com outros espectadores numa sessão tradicional de cinema de sala.
  5. Usamos o termo "performance" no sentido que tem nas definições da poesia oral por Paul Zumthor (2007).
  6. Com relação a essa convicção dos conceitos a serviço da análise, Zizek já declarou numa entrevista a *Cahiers du Cinéma*, (nº 655, abril de 2010, p. 64-70): "Eu sou um bom lacaniano, e, para os lacanianos, a ideia basta! Devemos confiar na teoria. (...) Às vezes, eu leio alguma coisa sobre os filmes, vejo alguns fragmentos, e uma ideia me ocorre. E tenho medo de que o visionamento do filme perturbe essa ideia. Então, como um bom hegeliano, entre a ideia e a realidade, eu escolho a ideia".
  7. Sobre as práticas orais no cinema e as definições do comentarista de vistas animadas em diversas partes do mundo, ver o livro coletivo organizado por Germain Laçasse, *Pratiques orales du cinéma* (2001), e outro livro, *Le muet a la parole: cinéma et performances à l'aube du 20e siècle* (de Giusy Pisano, 2005).
  8. A partir daqui, passamos a usar o termo "performativo" (diferente do e paralelamente ao adjetivo "performativo") no sentido que tem na pragmática de J. L. Austin e nos estudos da performatividade no cinema (cf. Odin [2000] e Dayan [1983]).