

Espaços que duram: percursos e processos da obra de James Benning

por Ivan Amaral dos Reis*

Resumo: Estabelecendo aproximação com a relação proposta por Jean-Louis Baudry, em seu artigo *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, entre o desenvolvimento técnico do aparato cinematográfico e o processo ideológico que o engendrou, o artigo busca compreender o processo e o método de criação do cineasta experimental norte-americano James Benning. Para tanto, desenvolve-se uma análise da apropriação criativa pelo realizador da técnica de reprodução do real permitida tanto pelo meio fílmico quanto pelo digital, e seus desdobramentos como percurso autoral na substituição de um meio pelo outro.

Palavras-chave: James Benning, aparato cinematográfico, processo de criação.

Abstract: Based on the approach presented by Jean-Louis Baudry's text *Ideological effects of the basis cinematic apparatus*, which posits the relationship between the technical development of the cinematographic apparatus and the ideological process that lead to it, this article attempts to understand the American experimental filmmaker James Benning's creative method and process. Therefore, we develop an analysis on his creative appropriation of the technique of reproduction of the real enabled by both filmic and digital media, and the unfolding process of authorship which implies the substitution of one media by another.

Keywords: James Benning, cinematographic apparatus, creation process.

Data de recepção: 08/12/2016

Data de aceitação: 08/03/2017

Introdução

Há, com efeito, obras cinematográficas que, quando analisadas apenas como produto final, revelam algo do que foi o processo de sua elaboração. Muito do que se questiona sobre um filme pode ser, no entanto, definido a partir da observação de seu processo de criação que envolve, também, o uso de seus elementos técnicos. Jean-Louis Baudry, em seu artigo intitulado *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, defende que, entre o processo técnico de se fazer cinema e o ideológico, há vasta confluência. Como primeiro exemplo, pode se considerar o uso da câmera que, para Baudry,

ocupa, no desenrolar dos processos de produção de um filme, um lugar central. Constituída pela reunião de um instrumental ótico e um mecânico, é por seu intermédio que se efetua certo modo de inscrição caracterizado pela impressão, pela fixação das diferenças de intensidade luminosa (e de extensão das ondas, no caso da cor) e das diferenças entre as imagens. Fabricada segundo o modelo de *camera oscura*, ela permite construir uma imagem análoga às projeções perspectivistas elaboradas no Renascimento (Baudry em Xavier, 2008: 386).

A perspectiva, que assume, no processo técnico do desenvolvimento do cinema, efeito análogo ao da pintura renascentista e, também, a visão monocular da câmera, definem a centralidade de um observador constituído, como observa Baudry, por um processo histórico e ideológico. É possível reconhecer que o uso dos “aparelho de base”, ou do que se constitui como dispositivo cinematográfico, em suas transformações ao longo do tempo, implicam em interferência direta em processos de criação.

A obra cinematográfica de James Benning pode ser considerada como exemplo de tal interferência, expressando um diálogo peculiar entre a estética e o uso da técnica do cinema, seja por meio da elaboração dos enquadramentos em seus filmes, seja por meio da duração que se determina

para cada tomada, e para cada plano, depois da etapa da montagem. Em ambos os casos, é possível observar um processo de criação que quer expressar no produto final uma espécie de continuidade da filmagem.¹ O filme, para Benning, nunca está pronto, não apenas por ser obra aberta, mas por significar, através da forma e do conteúdo, a sua relação pessoal com o que filma.

Desde o início de sua obra, nos anos setenta, até os dias de hoje, a afirmação da relação pessoal com o que filma tem sido algo bastante implicado em seu processo, e com pouca interferência de outrem, já que Benning realiza seus filmes sem equipe. A realização da maioria de seus filmes consiste em posicionar a câmera diante de alguma paisagem específica de seu país, ou do estrangeiro, quando o plano geral e o uso da perspectiva são primordiais, e captar o som (o som direto quase sempre é utilizado). A montagem também fica a cargo de Benning.

Tem-se, já de início, um realizador que domina sozinho todas as etapas da realização cinematográfica, travando contato com os elementos técnicos (direção de fotografia, captação de som, montagem) e, algumas vezes, supervisionando a projeção, ou seja, elementos essenciais à configuração total do dispositivo cinematográfico. Desde o ano de 2009, no entanto, Benning prefere que tal dispositivo se dê através do meio digital, tanto na realização quanto na projeção, escolha que se constitui como ponto de virada em seu processo de criação.

James Benning utilizou a película *16mm* para realizar todos os seus filmes desde a década de 1970 até o ano de 2007. Há, portanto, a consolidação de uma relação entre realizador e instrumento técnico que pode ser entendida

¹ James Benning declara em uma entrevista sobre seu primeiro longa-metragem que “é um interessante conceito para mim a tentativa de formalizar algo que é coincidente com o processo de realização do filme”. (Lehman e Hank, 1978: 13)

como crucial para a elaboração de seu discurso cinematográfico, discurso este que implica no próprio ato de realizar o filme, no custo barato de seus materiais, na mobilidade proporcionada pela câmera, na fruição de cada encontro do cineasta com o seu objeto, de tal modo que o meio digital veio consolidar algo buscado ao longo de sua carreira.

O ponto de virada do digital se dá na elaboração da forma do filme e na continuidade que tal forma, por vezes radical, pode expressar como elemento da relação de Benning com a paisagem representada, como se expressa a partir de *Ruhr* (2009). A busca do realizador não termina quando a tomada está pronta ou quando a montagem está finalizada pois, segundo Benning, há que se buscar sempre um trabalho do espectador para com o filme. A relação de Benning com a paisagem, então, se modula ao longo do processo do filme, como “apresentação” para o espectador do que ocorreu na filmagem. Benning quer que o espaço onde esteve com a câmera provoque, através do que pode ser chamado de um choque da duração, ou de seu impacto, a possibilidade de transformá-lo, de re-significá-lo, fazendo do papel do espectador o de condutor do próprio olhar (os planos gerais) e da própria percepção do movimento (a preocupação com a duração).

Jean-Louis Baudry enfatiza em seu artigo que a projeção cinematográfica se trata da negação da diferença. Quando cada fotograma retém apenas uma fração do que lhe é impresso ao todo na metragem da película, o movimento mecânico do projetor consiste em fazer o espectador não perceber tal fracionamento, provocando a ilusão do movimento da imagem. Em Benning essa relação é tencionada. Não é fácil ter consciência, em um filme narrativo, de que o movimento é um processo, dado que a história narrada é o que, mais comumente, prende a atenção do espectador. Benning procura na atenção ao movimento o principal meio de envolvimento do espectador com o filme. O realizador se diz satisfeito ao saber que o mínimo detalhe, como o da sutil

variação da água de um lago, foi objeto de contemplação de sua audiência (McDonald, 2007: 18).

O processo do movimento, controlado por Benning, na maioria das vezes, somente através do enquadramento, ao usar um único plano para a mesma cena, é assim colocado em questão, a partir da relação entre técnica e estética. É possível compreender, portanto, que nas projeções dos filmes de Benning se empreende o efeito de *afirmação da diferença*, seja entre dois ou mais planos que descrevem paisagens diferentes, seja por meio da percepção da variação do movimento em quadro, que vai tornando evidente a mudança, no espaço e na imagem, ao longo do tempo. A ilusão do movimento, tal como nos quer lembrar Baudry, elabora-se, paradoxalmente, como elemento de ativação da percepção do espectador acerca da projeção como um processo de diferenciação, ao se perceber a mínima alteração na imagem, ainda que tal percepção não seja a da unidade de cada fotograma ou *frame*.² Tal relação entre técnica e estética encontra desdobramentos em Benning, que serão analisados a seguir a partir de alguns de seus filmes e seu método de criação.

Em busca do método: “Looking and Listening” e os processos do tempo

James Benning realiza, ao final da década de setenta, obra que marca o início de um processo de realização, retomado posteriormente, que busca uma relação com a forma do filme que conceba uma organização dos elementos sonoros e visuais encontrados durante a filmagem, como também, a adição de sons extra-diegéticos. *One Way Boogie Woogie* (1977), que empreende uma intenção documental em sintonia com uma organização experimental da forma, é o segundo longa-metragem de Benning. Nele, o realizador filma sessenta locações de Milwaukee, sua cidade natal, por meio de sessenta planos cuja

² É necessário lembrar que o cinema estrutural norte-americano, o qual influenciou James Benning em sua afirmação da forma do filme como elemento significativo, explorou tal possibilidade.

duração é de um minuto para cada um, o que totaliza sessenta minutos de filme.

A elaboração estética não esconde as referências artísticas pessoais do realizador. O título do filme remete à obra *Broadway Boogie Woogie*, pintura de Mondrian, que se utiliza de figuras geométricas para representar Manhattan. Em *One Way Boogie Woogie*, James Benning relaciona os elementos pictóricos do quadro com a disposição em blocos das construções de Milwaukee e com suas ruas de mão única.

O olhar que se detém sobre um espaço específico do mundo encontra, ao longo da carreira de Benning, a afirmação de um processo que quer documentar paisagens a fim de promover alguma discussão política sobre o contexto representado. Ainda que em *One Way Boogie Woogie* se elabore uma experimentação de linguagem a partir do esboço de um futuro método de realização, ele pode ser relacionado ao discurso desenvolvido por Benning acerca de sua própria obra ao longo de sua carreira. Pouco mais de uma década após a realização do filme, James Benning afirma em uma entrevista: “Eu suponho que pensar que meus filmes lidam com política se relaciona com a maneira com a qual você olha para a tela. Se você empreende um olhar diferente para as coisas por conta da estética, talvez você olhará as coisas de outra forma politicamente.” (McDonald, 1992: 31).³

Benning promove a discussão acerca da ação política que a elaboração estética pode engendrar, a partir da consequente relação do espectador com o seu processo de realização. Ao estar presente com a câmera em sessenta locações diferentes da cidade de Milwaukee, James Benning já esboça, para além do jogo formal, o discurso da presença do realizador que, em

³ I suppose if I think of my films as dealing with politics, it's with the way you look at the screen. If you look at things differently aesthetically, maybe you'll look at things differently politically.

determinado espaço, empreende determinado olhar, de forma que o encontro com o espaço e a dimensão estética e política que resulta do mesmo, torna-se o principal objeto de investigação de sua obra.

A formalização de linguagem, encontrada em *One Way Boogie Woogie*, se desdobra, pouco mais de vinte anos depois, em uma trilogia, quando se determina novamente a duração de cada plano de forma proporcional, aludindo à relação pessoal de Benning com cada espaço. Entre *One Way Boogie Woogie* e a *Trilogia da Califórnia*, Benning realiza filmes que exploram outras formas fílmicas direcionadas, no entanto, sempre para uma discussão acerca da relação entre imagem e discurso verbal (*North on Evers*, 1992, *Deseret*, 1995 *Four Corners*, 1998 e *Utopia*, 1998) e se debruçando sobre o contexto de seu país, seja por meio da descrição de paisagens, ou pela investigação de crimes cometidos por cidadãos americanos (*American Dreams – Lost and Found*, 1984, *Landscape Suicide*, 1987 e *Used Innocence*, 1989).

Na *Trilogia da Califórnia*, Benning leva a cabo uma intenção documental que descreve o espaço onde ele mesmo habita, quando se muda para a Califórnia para dar aulas em uma universidade. Tal dado autobiográfico é importante ao se levar em conta que, na relação entre as aulas e a realização cinematográfica, se constitui a elaboração de um método que, mais do que seguido à risca em seus filmes, constitui, no entanto, a expressão de uma postura política que envolve a afirmação do processo em detrimento do produto final. O método a que Benning chega é o do Looking and Listening, que consiste, tanto nas aulas universitárias quanto na realização cinematográfica, em estar em determinado lugar, diante de uma paisagem urbana ou natural, e ver e ouvir, contemplar a paisagem com os dois sentidos básicos que correspondem ao processo técnico da câmera e da relação do espectador com o filme.

Na contemplação pessoal, é claro, outros sentidos são acionados, como o olfato, a sensação na pele de frio ou calor, e a própria visão ou a audição se dão de forma bastante diferente da que corresponde à da câmera, no entanto, o que está em questão no método de Benning é o regime da atenção. Pode-se falar acerca do contemporâneo em uma *crise da presença* quando a própria atenção para o que ocorre ao redor das pessoas é mutilada em favor da crescente virtualização da vida social por meio do uso de computadores e aparelhos eletrônicos móveis. As câmeras digitais, também proporcionam, na produção em escala industrial, a conformação de indivíduos cada vez mais desatentos, ou atentos apenas a si próprios (os *selfies*). O que Benning quer empreender através do uso da técnica da câmera é um fator de desalienação, ao se ver e ouvir determinada paisagem, durante determinado tempo, acredita-se que também é possível prestar mais atenção ao mundo e, assim, tomar uma atitude.⁴

James Benning elabora seu processo de criação como prática política *per se*. O filme torna-se, então, um meio de compartilhamento de seu processo. A imagem em movimento e o som são meios de investigação da atenção do espectador, e do processo que o mesmo empreende ao ser solicitado pelo filme a compreender por si próprio o que está vendo e ouvindo.

Ao aliar, desta forma, o processo da presença humana ao processo técnico da câmera, Benning chegou à realização da *Trilogia da Califórnia* que é composta pelos filmes *El Valley Centro* (1999), *Los* (2000), e *Sogobi* (2001) que descrevem paisagens urbanas e rurais do Estado da Califórnia. Nestes filmes apenas a imagem captada e o som direto são editados. Assim como em *One Way Boogie Woogie*, se determina uma forma proporcional da duração aos três filmes, onde a duração de cada plano corresponde a dois minutos e meio. James Benning, desta forma, utiliza a metragem da película como elemento de

⁴ O realizador entende que o processo de se prestar atenção em algo desenvolve a percepção dos preconceitos que temos em relação ao mundo.

significação do contexto que quer abordar. Em uma entrevista, o realizador pontua:

A investigação da duração tem sido parte do meu trabalho desde o início. Em *11x14* eu usei um chassi de quatrocentos pés para registrar o Evaston Express se locomovendo para o centro de Chicago. *One Way Boogie Woogie* utiliza-se de sessenta tomadas de um minuto cada contendo pequenas narrativas que eu criei ou encontrei no vale industrial de Milwaukee. Mas foi somente ao realizar a *Trilogia da Califórnia* que eu realmente comecei a avaliar que o espaço só pode ser compreendido por meio do tempo; isto é, o espaço é uma função do tempo. (McDonald, 2007: 06).⁵

A relação entre espaço e tempo encontra em Benning o conceito matemático de *função*. Tal estratégia conceitual e prática se desdobra de maneira mais constante em seus filmes a partir da realização da *Trilogia da Califórnia*. É possível, no entanto, a partir de então, compreender o espaço em função do tempo a partir de duas acepções. Trata-se tanto da *duração em processo*, que determina o efeito, na filmagem e na projeção, do que a câmera e o microfone são capazes de registrar em determinado espaço ao longo do tempo, como também do *processo da duração*, quando Benning, após vinte e sete anos, retorna às mesmas locações de *One Way Boogie Woogie* e faz um *remake* do filme, que apresenta a mesma forma e as mesmas locações do original, intitulando-o como *27 Years Later* (2004). Neste último, é possível estabelecer a comparação com o filme anterior e observar os aspectos da paisagem de Milwaukee que se transformaram entre o período de realização de um filme para o outro.

⁵ Duration has been part of my work from the very beginning. In *11x14* I used a four-hundred-foot magazine to record the Evaston Express going to downtown Chicago. *One Way Boogie Woogie* used sixty one-minute shots to contain mininarratives I created or found in Milwaukee's industrial valley. But it wasn't until making the California Trilogy that I really began to fully appreciate that place can only be understood over time; that is, that place is a function of time.

Deste modo, em ambos os casos, busca-se na imagem e no som a recorrência de processos do tempo, tanto do tempo que decorre “fora” do filme, quanto o da duração de cada plano. São espaços que duram, mas que podem ser transformados pela relação do espectador com o filme.

O digital nu? (*Ruhr*)

Em *11x14* (1976), o primeiro longa-metragem de Benning, diferentes cidades são filmadas e alguns personagens (atores) são introduzidos no espaço de maneira discreta, pois o uso dos enquadramentos tende sempre a valorizar a paisagem. De maneira diversa à de *One Way Boogie Woogie*, não se trata de um único lugar a corresponder ao tema do filme mas de fragmentos de imagens documentais que não se relacionam entre si. Há, ao início, um plano-sequência que estabelece, de dentro de um trem em movimento, a visão da cidade de Chicago por meio de duas janelas (uma frontal e outra lateral) com a presença de um homem negro, visto apenas em silhueta, em meio a elas. Benning decidiu utilizar um rolo inteiro de película para filmar tal paisagem, de forma que o efeito da duração tende a um impacto diferente para o espectador em relação aos outros planos. Tal decisão de se explorar o limite da metragem da película, se dá em época em que o discurso da presença de Benning em determinado espaço, imbuído de um método, como na realização da *Trilogia da Califórnia*, ainda não havia se concretizado, mas começava a esboçar a potência de seu processo.

A presença de “micronarrativas”, a qual pode se caracterizar por meio da busca de personagens em suas tomadas, como o homem negro no trem, não compõe o discurso da relação direta do realizador com a paisagem como se elabora a partir da *Trilogia da Califórnia*. De forma implicada em seu processo, os personagens acabam por estabelecer um obstáculo, ainda que sutil, no compartilhamento da relação entre Benning e a paisagem com o espectador.

Mas se em *11x14*, não há uma relação direta com a paisagem como discurso do processo, há o que pode ser considerado, também como discurso, como a *evidência do dispositivo*. Inerente à *práxis* cinematográfica de Benning, a utilização da metragem da película como elemento significativo tem também, como fator processual, o seu limite, o que, conseqüentemente, determina a limitação da duração de cada plano para o espectador.

Seguindo à realização da *Trilogia da Califórnia* e de *27 Years Later*, em busca de novas paisagens, James Benning filmou treze lagos dos EUA, estabelecendo uma média de treze minutos para cada um dos treze planos. À época, o projeto de cinema que implica a duração, já amadurecera como processo da relação de Benning com a paisagem. Em uma entrevista, o realizador afirma que:

Enquanto filmava a trilogia, eu pude perceber que mesmo uma tomada de dois minutos e meio de duração (a duração de cada tomada nos três filmes) nem sempre funcionava. Então, quando comecei a fazer *13 Lagos* eu percebi que queria fazer imagens com maior duração, que iriam descrever melhor os espaços, que poderiam registrar aquelas mudanças sutis no espaço que só poderiam ser percebidas através do tempo. (McDonald, 2007: 06).⁶

Em *13 Lagos* (2004) Benning utiliza-se de um rolo inteiro de película para cada tomada. O processo de criação do realizador é, então, transformado pela relação com o dispositivo, o qual, evidenciado, transforma-se em parte do discurso. Tal evidência não seria possível sem um projeto cinematográfico que propusesse na obra o compartilhamento de seu processo de criação, e das transformações que, ao longo do tempo, podem decorrer por meio do método elaborado pelo realizador e pelo desenvolvimento industrial da técnica.

⁶ While filming the trilogy, I could see that even a shot length of two and a half minutes (the length of each shot in those three films) didn't always do the job. So when I began making *13 Lakes* I knew that I wanted to do longer portraits, portraits that would better describe place, portraits that could record those subtle changes in a place that can only be felt over time.

Em *Ruhr* (2009), filme que segue à realização de *13 Lagos*, Benning filma, pela primeira vez, fora de seu país, e utiliza-se de uma câmera digital (full high-definition). O método do “Looking and Listening” se mostra pertinente no processo de criação do filme, ainda que a imagem do último plano tenha sido alterada em pós-produção, ao se provocar um entardecer falso que se desdobra sobre a imagem de uma imensa chaminé da região industrial de Ruhr na Alemanha.

O realizador procura, utilizando-se do meio digital, um processo de afirmação de seu discurso (engendrado pelos seus filmes anteriores, recentes à época, como *13 Lagos*) que incorpora em si o efeito da alteração da decorrência do tempo em pós-produção. O processo do tempo, falseado em *Ruhr*, aponta para uma forma de se evidenciar o dispositivo, que remete à *27 Years Later*. Em seu segundo filme sobre Milwaukee, Benning utiliza-se da banda sonora do primeiro, criando uma justaposição que elabora a evidência de um processo de pós-produção na obra. Assim como em *27 Years Later*, em *Ruhr*, o processo do tempo pode ser manipulado em pós-produção.

Benning, no entanto, não trai o próprio método, pois em ambos os filmes está implicada na duração, em termos da relação proposta para com o espectador, a relação do realizador com a paisagem. O último plano de *Ruhr*, que descreve a chaminé de uma fábrica, como mencionado, compõe sozinho a segunda parte do filme e dura sessenta minutos, ao contrário dos seis primeiros planos de aproximadamente dez minutos de duração cada, que compõe a primeira parte e que utilizam-se da imagem captada sem alteração.

Pela primeira vez, Benning não se relaciona com a limitação da metragem da película, mas com uma característica do meio digital que pode ser utilizada para empreender de forma mais livre o seu método de criação. O meio digital,

em sua natureza técnica, não tem a limitação da película, a sua limitação em relação à duração pode se dar somente em virtude da duração da bateria da câmera e da quantidade de memória no cartão. De tal forma que o que compõe o discurso de *Ruhr* não é o uso da técnica em seu limite, não é o apelo ao material e concreto, que é a metragem da película, mas uma espécie muito peculiar, por sua aparente simplicidade, de superação da técnica em detrimento da estética. O apelo de Benning, em *Ruhr*, é ao virtual (o entardecer em pós-produção, a memória digital) como elemento de significação de sua relação com o espaço. Porém, ao mesmo tempo, trata-se de uma virtualidade que corresponde, por meio do discurso do filme, a uma relação temporal concreta entre a presença física do realizador no espaço onde ele esteve e o registro do seu aparato técnico.

Tal estratégia de realização tenciona o que chamamos de *evidência do dispositivo* da forma como praticada em *11x14*. A técnica de reprodução do real, dessa vez, é livremente disposta em favor do método. A atitude de evidenciar o dispositivo desloca-se (como já ocorrido em sua obra através do som em *27 Years Later*) do elemento técnico de reprodução do real, de seu limite material, para o da ilha de edição, na qual, tempo e espaço podem ser alterados por meio de um único efeito, sem nenhum limite aparente.⁷ A limitação da duração do plano, nesse sentido, também recorre à uma decisão mais apropriada pela edição do que pela filmagem.

O espaço em função do tempo, como elaborado pelo realizador, ganha, portanto, uma dimensão potente de elaboração de discurso e, fundamentalmente, de experiência, tanto para o realizador quanto para o espectador. São as marcas do processo que desenvolvem, a partir da relação

⁷ James Benning não explicita em nenhuma entrevista, para os periódicos que o abordaram acerca de seu primeiro longa-metragem em formato digital, se ele utilizou o limite de tempo de gravação permitido por sua câmera.

com o desenvolvimento de seus elementos técnicos, novas possibilidades de significação.



Ruhr (2009)

Considerações finais

Ao longo de sua carreira, Benning tem evidenciado em sua obra o resultado da configuração de elementos do próprio processo de criação. A elaboração de um método salvaguarda a afirmação de um discurso, mesmo que o primeiro se desdobre de acordo com as transformações tecnológicas ao longo do tempo, agregando, ao segundo, novas possibilidades de concretização de experiência. Transformar a experiência em discurso ou vice-versa é o que fundamenta o cinema do realizador.

A linguagem cinematográfica, por sua vez, que Baudry afirma tratar-se da negação da unidade da base material como processo ideológico da

continuidade narrativa, tende, em Benning, a ser compreendida como uma finalidade em si, pois, para o realizador, a linguagem não pode ser superada pela narrativa. Quando o que vale, atualmente, é a *expertise* tanto em se contar histórias quanto em se dominar a técnica em detrimento delas, à primeira vista, o que Benning propõe pode parecer uma atitude radical. Mas dada a urgência em se compreender os mais diversos espaços do mundo, não seria também o próprio cinema (que não é puro para Benning), um “espaço” a ser ainda compreendido? Nele, e Benning concordaria, pode-se conter tudo, o próprio mundo e algo muito além dele, no entanto, o que o contém é, necessariamente, o que fazemos dele. É o plano da ação que evoca o seu sentido, quando a relação entre consciência histórica e consciência técnica é tomada ao ponto de tratar-se de nova experiência.

Bibliografia

Baudry, Jean-Louis (2008). “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” em Ismail Xavier, *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal.

LEHMAN, Peter e HANK, Stephen (1978). *11x14:an interview with James Benning*. New York: Wide Angle.

McDonald, Scott (1992). *A Critical Cinema 2. Interview with Independent Filmmakers*, Berkeley: University of California Press.

_____. (2007). “Testing Your Patience” em Artforum, setembro.

Pichler, Barbara e Slanar, Claudia. (org.) (2007). *James Benning*, Viena: Synema.

Salles, Cecília Almeida (2012). *Gesto Inacabado – Processo de criação artística*, São Paulo: Intermeios.

* Formado em Bacharelado em Audiovisual pelo Centro Universitário Senac. É mestrando pelo programa em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Contato: ivanamaral_reis@hotmail.com