

ARQUITETURAS DE BRASÍLIA E CINEMA-MONTAGEM

ARCHITECTURES OF BRASÍLIA AND FILM MONTAGE

ALINE ZIM <https://orcid.org/0000-0002-8521-4950>

Resumo: O cinema em Brasília e sobre Brasília representa ela mesma: origem, cânone e discurso. “Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília.”

⁶⁷ O espanto de Clarice está registrado nas películas, traduzido em prosa e poesia. A arquitetura da Nova Capital está em cena, é encenada, apresenta-se como cenário ou protagonista, a depender do discurso e da montagem fílmica. *Brasiliários*, curta de 1986, é uma montagem que se aproxima das vanguardas russas e difere do cinema clássico narrativo ou documental. Baseado em dois textos de Clarice Lispector, apresenta uma linguagem de fragmentos. Ali, a arquitetura não está mais a serviço da ação dos personagens; ela é a própria imagem, a cena, o plano semântico do filme.

Palavras-chave: arquitetura, cinema, montagem, Brasília, Brasiliários.

ABSTRACT: *Cinema in Brasília and about Brasília represents itself: origin, canon and discourse. “When I died, one day I opened my eyes and it was Brasília.” Clarice’s astonishment is recorded in the films, translated into prose and poetry. The architecture of Nova Capital is on stage, it is staged, it presents itself as a scenario or protagonist, depending on the speech and film montage. Brasiliários, a 1986 short, is a montage that approaches the Russian avant-gardes and differs from classic narrative or documentary cinema. Based on two texts by Clarice Lispector, it presents a language of fragments. There, architecture is no longer at the service of the characters’ action; it is the image itself, the scene, the semantic plane of the film.*

Keywords: *architecture, cinema, editing, Brasília, Brasiliários.*

BRASÍLIA EM CENA

Brasília foi filmada antes de ser construída; de modo inédito, a sua construção foi documentada desde o início. O cinema em Brasília e sobre Brasília representa historicamente ela mesma, como origem, cânone e discurso. Como escreveu Clarice Lispector, em 1962, “Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília.”⁶⁸ O espanto de Clarice está registrado nas películas, traduzido em prosa e poesia, desde os cinejornais propagandistas encomendados pela Novacap (as utopias), as epopeias de Vladimir de Carvalho, ou as distopias *science-fiction* de Adirley Queirós.

A linguagem cinematográfica materializa o passado, o presente e o futuro; o filme é o espelho da consciência, do pensamento criativo, da literatura, da memória, do registro histórico e da arquitetura. A construção da Nova Capital atraiu cinegrafistas, arquitetos, cineastas, artistas, músicos e jornalistas com distintos pontos de vista e ideologias. Os cinejornais, a televisão, os Festivais de Cinema, a extinta faculdade de Cinema da Universidade de Brasília e, mais recentemente, as mídias digitais, produziram e exibiram o espaço-tempo da cidade. Pelo cinema, a arquitetura está em cena, é encenada, apresenta-se como cenário ou protagonista, a depender do discurso e da montagem fílmica.

⁶⁷ LISPECTOR, 2016, p. 591.

⁶⁸ Idem.

Apesar da vocação direcionada ao gênero do documentário, principalmente após a criação da Associação Brasileira dos Documentaristas, ABD-DF, em 1978, por Vladimir Carvalho,⁶⁹ o cinema brasileiro avançou nas linguagens ficcionais e experimentais. O curta *Brasiliários*, de Zuleica Porto e Sérgio Bazi (Figura 01) foi produzido em 1986 pela Candango Promoções Artísticas,⁷⁰ uma produtora local que, junto às associações, aos festivais e ao curso de cinema da UnB, contribuíram para a formação de uma cultura de cinema alternativo no período da ditadura militar. O filme é baseado nos dois textos de Clarice Lispector, *Brasília*, de 1962, e *Brasília: esplendor*, de 1974. Clarice traz, pelo seu estilo intimista psicológico, imagens do pensamento; uma elaboração complexa de um tempo e espaço real e ficcional. O filme apresenta uma linguagem de fragmentos, diferente do cinema clássico narrativo.



Figura 01. Sequência do filme *Os Brasiliários*, 1986, de Zuleica Porto e Sérgio Bazi.

A linguagem poética de *Brasiliários* aproxima-se das vanguardas russas, especificamente do cinema intelectual de Eisenstein: a montagem disjuntiva, o ritmo, o discurso e o enquadramento como ponto de vista. Influenciados pelo cinema russo, os formalistas, nas primeiras décadas do século XX, formula-

ram, dentre as teorias literárias, uma teoria da montagem, que poderia se estender para a Estética e o Sistema das Artes.

CINEMA-MONTAGEM

Os formalistas russos defendiam a ideia de que para sobreviver a linguagem deveria se renovar. A arte, nesse sentido, teria a finalidade de desautomatizar a percepção habitual do mundo, já que a produção artística, estava submetida às convenções vigentes e sujeitas ao seu caráter sistemático. O papel renovador da arte, segundo eles, é necessário onde predomina o automatismo da percepção; o sistema só poderia ser revelado pela desautomatização da visão de mundo, pois o hábito impede de ver e de sentir os objetos.

O formalismo superou os limites das metodologias dominantes, transformando-se numa ciência literária autônoma, independente, a partir das qualidades intrínsecas do material literário.⁷¹ A desautomatização é um termo usado pelos formalistas e que foi adotado pela Escola Estruturalista de Praga como recurso de estranhamento dos automatismos produzidos pelo uso da língua. Contrapondo-se ao automatismo, que se dá pela familiarização do conteúdo, os formalistas defenderam a condição da incessante novidade da obra, ou seja, da vanguarda como procedimento.

Numa visão mais ampla, o método formalista tratou, além dos problemas particulares da ciência literária, dos problemas teóricos e gerais da estética – literatura, artes plásticas e visuais, arquitetura e cinema –, em direção a uma teoria geral da arte. Ao recusar a abordagem psicológica, filosófica e sociológica dominantes, integraram-se às vanguardas artísticas da época, como o construtivismo russo e o futurismo,

⁶⁹ MORICONI, 2012.

⁷⁰ Idem.

trazendo a obra para o centro da análise. Os estudos formalistas desencadearam o surgimento do Círculo de Bakhtin, da Escola de Praga, da Escola de Tartu, da Escola de Konstanz e do Estruturalismo ⁷².

Na segunda fase do Formalismo, há uma busca pela integração entre forma e função. Tinianov traz o signo literário e a significação funcional como uma nova perspectiva, que considerava a classe hierárquica, os sistemas e a série como aspecto homogêneos. Desse modo, distinguiram-se a presença de planos superpostos no interior da obra, podendo integrar à análise formalista todo nível de significação que anteriormente foi isolado; a obra traz em si mesma a imagem do seu vir a ser. ⁷³ Para os formalistas, a ordem lógica é um recurso de integração da dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura e sua concepção.

Chklovski afirma que “[...] toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético” ⁷⁴. O autor traz a reflexão de que as imagens em si não variam, se repetem; o que varia é a disposição entre elas, a sua montagem. Trata-se de uma possível teoria da montagem, em diálogo com a teoria de Sergei Eisenstein para o cinema russo ⁷⁵ e o conceito de alegoria e leitura alegórica de Walter Benjamin, revisto na teoria da vanguarda em Peter Bürger. ⁷⁶

A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. É um procedimento capaz de conduzir à desconstrução ou à destruição da obra convencional ou orgânica. As técnicas da montagem ou da composição entre os elementos da obra de arte, assim como a *decupagem* e a montagem das cenas, determinam o sen-

tido de um filme. Enquanto no cinema a montagem é um procedimento técnico inerente e fundamental ao meio, na pintura ela possui o status de um princípio artístico. ⁷⁷

A essência da linguagem poética no cinema é a forma em si como os elementos estão organizados no discurso. Considerando a disposição das imagens e palavras como um jogo, o conceito de montagem é inerente à linguagem poética. Por isso, a teoria da montagem pode ser aplicada às diferenças entre a linguagem prosaica e a linguagem poética. A arte, compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo típico da linguagem prosaica, traz a percepção particular do objeto, sob uma nova visão, e não apenas do seu reconhecimento ⁷⁸. A montagem prosaica representaria a afirmação de um sistema pelos procedimentos didáticos de comunicação, enquanto a montagem poética produziria o estranhamento de si e em si. Ao dificultar a sua interpretação, a montagem poética teria mais a dizer, supondo que os sistemas de classificações têm uma natureza conservadora em que predomina a montagem de ordem linear.

A ordem das imagens não é, porém, suficiente para o desenvolvimento poético. O procedimento da percepção da arte é um fim em si que deve ser prolongado pelo estranhamento contínuo. O que distingue a língua poética da língua prosaica, para os formalistas, é a busca de um novo sentido na linguagem a partir do estudo da forma e dos traços específicos da arte literária, diferente do olhar habitual. O ensaio de Chklovski centra-se na contraposição entre linguagem cotidiana e linguagem poética a partir do estranhamento. Ver o objeto por si mesmo, pela sua forma artística, é uma etapa importante para o processo de “desideologização” da obra de arte.

⁷¹ In: TODOROV, 2013.

⁷² KOTHE, 1981.

⁷³ In: TODOROV, 2013, p. 23.

⁷⁴ In: TODOROV, 2013, p. 53.

⁷⁵ EISENSTEIN, 2002.

⁷⁶ BÜRGER, 2012, p. 130.

Chklovski propunha como traço distintivo da percepção estética, o princípio da sensação da forma. Enquanto a automatização está implícita ao que não se vê, não se reconhece verdadeiramente o que se vê, justamente por ser conhecido e habitual. A percepção poética ou artística, por sua vez, é a percepção em que experimentamos a forma, de maneira não habitual, e de utilização particular do material. É o pensamento por imagens, mais o seu aspecto articulatório como função verbal autônoma, e não meramente fônico da poesia ou a emoção apresentada de maneira impressionista ⁷⁹.

A percepção poética (ou artística) estaria em oposição às teorias simbolistas, representando a revelação total do valor autônomo das palavras. Ao contrário do entendimento da forma como um invólucro que isola elementos entre figura-fundo na visão da teoria simbolista, a percepção poética apresenta uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma. O princípio da sensação da forma é o resultado de certos procedimentos ar-

tísticos sobre as imagens e sobre a relação destas com aquilo que elas significam. A finalidade da arte, nesse contexto, é dar uma sensação do objeto como visão, pela percepção artística, e não como reconhecimento, pela percepção simbólica. Essa condição é a diferença essencial entre o formalismo e os princípios simbolistas.

De modo semelhante, o cineasta russo Sergei Eisenstein alinhou forma e função no que podemos chamar de “cinema-discurso” ou cinema intelectual, a partir do seu artigo-manifesto *Montagem de atrações*, de 1923. Ao longo da década de 1920, Eisenstein explorou princípios linguísticos antinaturalistas, baseados na composição pictórica proposta pelo cinema intelectual. O filmólogo russo elaborou um projeto mais discursivo, à contrapelo do cinema narrativo clássico; rompeu com o ilusionismo e o naturalismo da pseudo-objetividade do realismo burguês, em direção a um cinema proletário, em filmes como *O Encouraçado Potemkin*, *Outubro*, e *O capital* ⁸⁰ (Figuras 02 e 03).



Figura 02. Sequência de *O Encouraçado Potemkyn*, 1923, de Sergei Eisenstein.

Contra a montagem do cinema clássico narrativo, com o típico encadeamento de planos, Eisenstein

propunha uma montagem figurativa, de justaposição de planos, sem obedecer a uma causalidade linear ou a uma evolução dramática do tipo psicológico. Ao contrário dos critérios naturalistas, tal montagem é descontínua, com repetições e multi-

⁷⁷ Idem, p. 135.

⁷⁸ In: TODOROV, 2013, p. 48.

⁷⁹ In: TODOROV, 2013.

⁸⁰ XAVIER, 2008.

plicações de instantes e detalhes, em distensão da temporalidade. Cada episódio deixa de ser apenas um elo de um encadeamento, mas adquire significação própria, explícita pela estrutura da montagem.⁸¹ O cinema clássico narrativo é entendido, nesse contexto, como o sistema de representação dominante, instaurado pela narração realista e pela decupagem clássica.

A teoria da montagem de Eisenstein diferencia o conceito de imagem e representação, entendendo que a imagem é uma unidade complexa que ultrapassa o nível denotativo. A imagem não mostra algo e sim significa algo não contido em cada uma das repre-

sentações particulares. A síntese imagética faz com que o filme passe da esfera da ação para a da significância (Figuras 03). Sendo assim, a decupagem clássica é superada pela estilização dos elementos, pela montagem disjuntiva e figurativa e pela descontinuidade ostensiva. Tal descontinuidade é marcada pelo enquadramento entendido aqui como “ponto de vista”. Para esse conceito, propõe uma inversão: enquanto o cinema antigo captava uma ação a partir de um múltiplo ponto de vista, o novo cinema monta um ponto de vista a partir de múltiplas ações. Os quadros privilegiam as configurações plásticas para que correspondam, pela relação entre os seus elementos, à significação desejada.⁸²



Figura 03. Sequência de *Outubro*, 1928, de Sergei Eisenstein.

Contrapondo o cinema-janela, de um realismo revelatório, os filmes de Eisenstein seguem as modalidades do pensamento, assumindo a linguagem discursiva. O cinema, segundo ele, é um discurso e é ideológico. Para tanto, seus filmes apresentam estratégias que rompem com a linearidade dos fatos. O recurso da repetição de fenômenos, por exemplo, é usado como instrumento retórico para superar a primeira leitura, num salto para o pensamento abstrato. Nesse sentido, a teoria da montagem é definida mais pelo conflito, ou seja, pela combinação das representações que formam uma unidade complexa, peculiar, cujo sentido não está nos componentes do filme e sim no seu confronto⁸³.

Na montagem figurativa proposta por Eisenstein, há um cinema que *pensa* por imagens, em vez de *narrar* por imagens. A composição naturalista, em que as imagens se assemelham à realidade numa sequência anedótica, dá lugar à relação dialética entre os elementos do filme, onde prevalece a potência semântica da montagem. O cinema intelectual opõe-se ao cinema narrativo. O cine-dialética, ao contrário do cinema espelho, deve alcançar a tradução sensual e concreta da dialética presente nos debates ideológicos. Para o filme *O capital*, trouxe a exposição de um processo mental a partir do livro de Marx, e não meramente o espelhamento dos textos. Influenciada pelo conceito de monólogo interior de Vygotsky, a forma-montagem é desenvolvida como a reconstrução das leis do processo de pensamento,

⁸¹ EISENSTEIN, 2002.

⁸² Idem

sem necessariamente estar situada no espaço-tempo da consciência de uma personagem fictício; ela pode ser o pensamento do filme ou do discurso ⁸⁴.

Em oposição à representação da realidade, os filmes de Eisenstein parecem espelhar o fluxo de consciência e, ao mesmo tempo, manifestam a consciência social e ideológica. O seu estilo de cinema-montagem e a sua defesa do cinema-discurso contribuíram amplamente para uma teoria da significação do cinema e são referências para o debate do pensamento cinematográfico contemporâneo.

DERIVAS COM CLARICE

O fluxo de consciência, método de escrita de Clarice Lispector, inspirou a produção do filme *Brasiliários*. Nos textos sobre Brasília, tece sua narrativa fragmentada, feita de imagens do pensamento, fazendo um duplo movimento, de espanto e contentamento em estar na cidade de Brasília. “Sou

atraída aqui pelo que assusta em mim. Há alguma coisa que me dá medo. Quando descobrir o que me assusta, vou saber também o que amo aqui”. Brasília é a imagem da sua insônia, é o seu espanto. Brasília é o espanto de Clarice, como foi para tantos. “Prenderam-me na liberdade”, diz ela, “numa praia sem mar, numa prisão ao ar livre” ⁸⁵.

A escritora evoca no texto uma alegoria, uma Brasília de um tempo mítico, cíclico, eterno, não-linear; uma cidade artificial que começou com uma simplificação final de ruínas, habitada por seres altos, louros, cegos, os *brasiliários*. Seres esses puros, belos, reluzentes, estéreis. Os dois (arquitetos) criaram o retrato de uma cidade eterna. Em Brasília é sempre domingo. É redonda, sem esquinas. Brasília é a paisagem da insônia; nunca adormece. É assexuada. “Aqui eu tenho medo. A construção de Brasília: a de um Estado totalitário. Esse grande silêncio que eu amo”. E termina o texto: “Brasília é esplendor. Estou assustadíssima” ⁸⁶.



Figura 04. Sequência do filme *Os Brasiliários*, 1986, de Zuleica Porto e Sérgio Bazi.

⁸³ XAVIER, 2008.

⁸⁴ EISENSTEIN, 2002.

⁸⁵ LISPECTOR, 2016, p. 593.

⁸⁶ LISPECTOR, 2016, p. 618.



Figura 05. Sequência do filme *Os Brasiliários*, 1986, de Zuleica Porto e Sérgio Bazi.

A atriz Cláudia Pereira interpreta Clarice narrando alguns trechos das duas crônicas. As cenas, montadas por Hugo Mader, são compostas por pontos de vista atípicos; a unidade da visão da Esplanada é fragmentada pelos quadros onde o observador está muito acima ou abaixo da linha do horizonte. Em ou-

tras cenas, Brasília se revela em segundo plano, por trás de composições murais bidimensionais, como janelas urbanas formadas pelo ponto de vista da câmera, criando situações específicas não-unitárias. Tais enquadramentos, entre diferentes planos de paisagem nas imediações da Esplanada e do Setor Hoteleiro Sul, produzem quadros geométricos planares, não perspectivados.

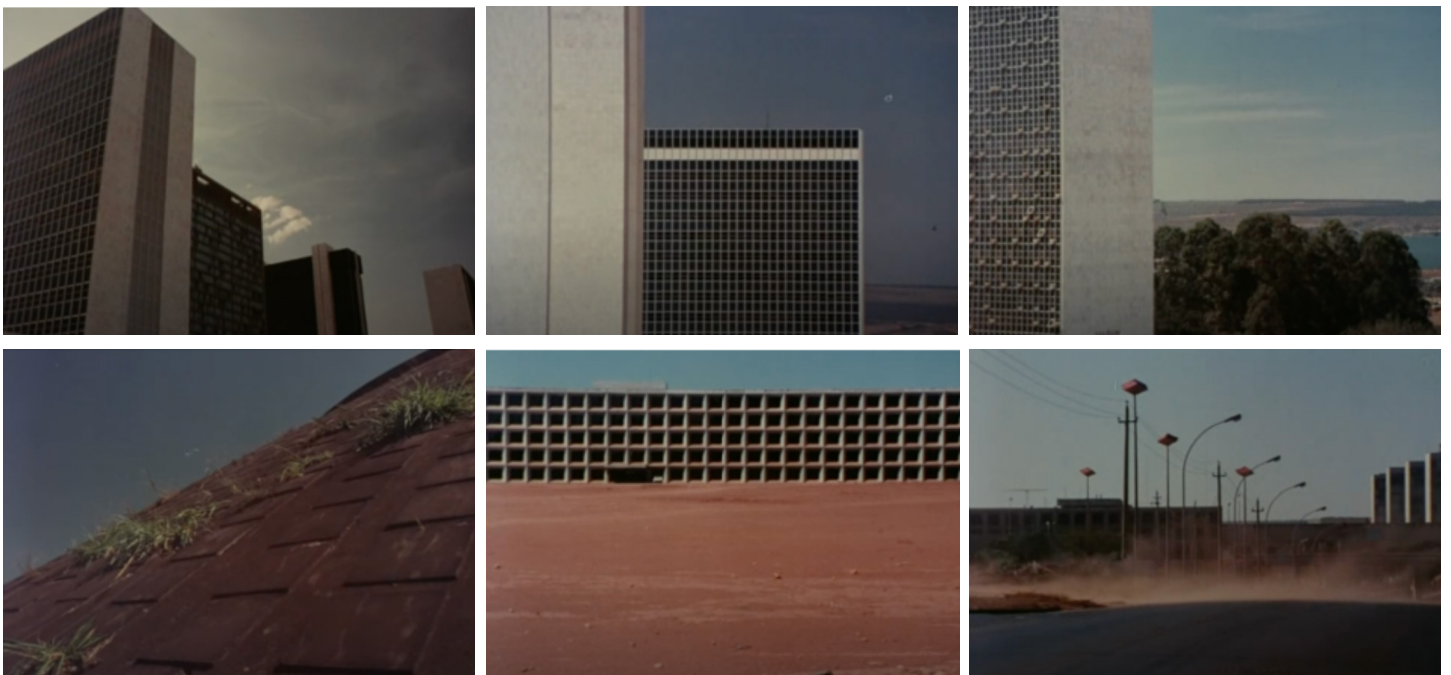


Figura 06. Sequência do filme *Os Brasiliários*, 1986, de Zuleica Porto e Sérgio Bazi.

A perspectiva em geral é usada no enquadramento e na montagem clássicos de sequência linear, em que o discurso apresenta uma relação de causalidade entre os elementos fílmicos. É o caso do curta metragem *Brasília: planejamento urbano*, de 1964, em que há uma narrativa clássica que conduz a sequência de imagens de um sobrevoo aéreo por Brasília e, posteriormente, perspectivas lineares representativas das quatro escalas. “Plantada no deserto, Brasília não é a decorrência do plano regional, mas a causa dele”, diz o narrador. Predomina ali uma montagem naturalista, em que forma e função afirmam o discurso fundacional.

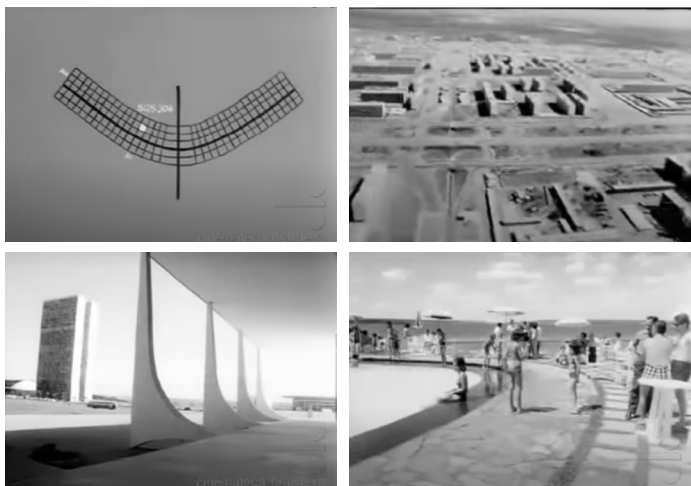


Figura 07. Sequência do filme *Brasília: planejamento urbano*, de 1964, de Fernando Coni Campos.

No filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília: Contradições de uma cidade nova*, de 1967, há uma composição de sequências naturalistas e outras, realistas, a depender do discurso fílmico, conduzido pela narração de Ferreira Gullar. As cenas que representam a narrativa fundacional de Brasília apresentam sequências em perspectiva ampla, linear, de sonoplastia adequada ao discurso, adaptação musical da peça *Gymnopédie n.1* de Eric Satie. Em contraste, as cenas que apresentam o cotidiano dos trabalhadores apresentam planos mais fechados, na altura do observador, por vezes em câmera subjetiva, e a sonoplastia de locação externa, de viés crítico realista.



Figura 08. Sequência de *Brasília: Contradições de uma cidade nova*, de 1967, de Pedro Joaquim de Andrade.

Em diálogo com o texto de Clarice, a sucessão de planos em *Brasiliários* reflete o pensamento da escritora, numa sequência não linear de cenas, imagens e fragmentos. A sonoplastia difere das narrativas naturalistas; há planos largos de silêncio, intercalados pela narradora e pela música minimalista, entre graves e agudos, os quais produzem essa última camada de estranhamento, da ideia, segundo a autora, de que Brasília é artificial.

Curiosamente, as imagens-fragmentos aproximam o telespectador da paisagem, assim como o texto de Clarice Lispector nos aproxima do seu estranhamento na cidade de Brasília. Atravessamos a sala devidamente mobiliada, olhamos a noite pela janela do taxi no Setor Bancário Sul e contemplamos o silêncio na varanda do Hotel. Estamos envoltos no céu azul e respirando a poeira vermelha; pensando sobre Brasília, deixamo-nos conduzir pela deriva literária de Clarice, o seu estranhamento de estar-ali.



Figura 09. Sequência do filme *Os Brasiliários*, 1986, de Zuleica Porto e Sérgio Bazi.

A teoria da montagem traz outras camadas de interpretação do espaço arquitetônico representado no cinema, mas também desloca a arquitetura na sua dimensão discursiva, prosaica e poética. Como espaço fílmico, a arquitetura pode ser o cenário da ação, mas também pode ser, a partir do enquadramento, a própria cena, a personagem, a protagonista.

No filme *Brasília: planejamento urbano*, de 1964, o observador vê a cidade como um cenário naturalizado, em que os monumentos são percebidos na velocidade do carro, em perspectiva linear, o que afirma a dimensão retórica do espaço dentro de um discurso dominante, unívoco. A imagem naturalizada é a da cidade de Brasília vista de cima e de fora, na perspectiva do avião e na velocidade do automóvel.

Já no filme *Brasília: Contradições de uma cidade nova*, de 1967, há os dois procedimentos: as cenas da Brasília fundacional são de montagem naturalista, com cenas em perspectiva linear, de planos abertos e largos, com o ponto de vista aéreo ou na velocidade do automóvel, ambientadas com sinfonia orquestrada em violino. Nesse caso, a arquitetura é protagonizada como paisagem. As cenas de viés realista são filmadas sem plano musical, nos espaços do cotidiano de Brasília e nas cidades satélites ou a caminho delas, em planos fechados, ora em câme-

ra subjetiva, ora em câmera estática, em geral nas cenas de entrevistas. Ali os espaços arquitetônicos dos planos internos e externos emolduram o documentário.

A montagem do curta *Brasiliários* mostra a paisagem arquitetônica em fragmentos. Nos planos fechados, a arquitetura reproduz o efeito psicológico da escritora em seu fluxo de consciência ao visitar Brasília, incorporando níveis de significância e sentido. Nas cenas externas, os planos são largos e abertos, de composição minimalista. O primeiro plano em geral é desfocado; a câmera está acima ou abaixo da linha do horizonte. Subvertendo as composições clássicas de paisagem, os quadros mostram composições murais das texturas e formas do chão, das paredes, da terra vermelha e do céu, com interesses visivelmente geométricos, sem profundidade.

O resultado são planos largos e psicológicos, trazendo um efeito onírico às cenas. A mudança brusca de planos e som traz o confronto semântico que Eisenstein chama de cine-dialética, ao contrário da montagem clássica. A sonoplastia ajusta-se a esse ritmo do filme e à espacialidade dos quadros, intercalando intervalos de silêncio, de narração e da música minimalista, feita basicamente de sons agudos e graves. O som conduz e é conduzido pelas formas geométricas dos planos, ou seja, pela arquitetura de Brasília, a partir do ponto de vista da escritora – o espanto de Clarice.

No cinema narrativo clássico, a arquitetura sustenta o cenário das ações das personagens. Ao propor o cinema que pensa por imagens, e não o que narra por imagens, Eisenstein traz uma narrativa de confronto, uma montagem que traz a síntese elaborada, o salto para o entendimento abstrato. Nesse contexto, a arquitetura não está mais a serviço das ações das personagens ou do seu papel como cenário; ela é a imagem, a própria cena, o espaço-tempo e o sentido da ação.

A relação de submissão da arquitetura ao espaço-tempo dos personagens traz uma falsa experiência fílmica, que naturalizou procedimentos artificiais. Tais procedimentos são a base da montagem clássica, como a narrativa e perspectiva lineares. Ao mesmo tempo em que a montagem-discurso se aproxima do fluxo de consciência dos nossos pensamentos, os planos fragmentados se assemelham mais à experiência de habitar as cidades. Assim, a arquitetura supera o segundo plano da cenografia e se torna produtor de sentido e de significado fílmico, a própria dimensão semântica do cinema.

REFERÊNCIAS:

- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHKLOVSKI, Vítor. *Sur la théorie de la prose*. 1973.
- EISENSTEIN, Sergei. *Forma do filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Org. Bemanin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MORICONI, Sérgio. *Apontamentos para uma história*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- KOTHE, Flávio R. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.
- _____. “Estranho estranhamento (ostranenie)”. Transcrito por Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 01 outubro 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

