Corpo, Cotidiano e Sensorialidade no Cinema de Karim Aïnouz e Lucrecia Martel[1]

Carolini Barbosa Covre[2]
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o cinema realizado pelo cineasta brasileiro Karim Aïnouz e pela argentina Lucrécia Martel, partindo do conceito existente dentro do cinema autoral contemporâneo da "estética do fluxo". Pretende-se discustir como tais diretores trabalham a questão do corpo, do cotidiano e da sensorialidade em seus filmes e a relação de experiência com o espectador.

Palavras-chave

Cinema Contemporâneo; "estética do fluxo"; corpo; cotidiano; sensorialidade.

Corpo do trabalho

O cinema, ao longo de sua história passou por diversas transformações e debates, seja sobre sua linguagem, narrativa ou estética. Ao longo de pouco mais de um século de existência, os movimentos e tendências que construíram sua trajetória buscaram por em discussão as possibilidades existentes na criação cinematográfica. Sendo assim, a partir do final da década de 1990 o cinema viu surgir um novo caminho, que trouxe como proposta outra relação com seus personagens, corpos e temas, que a crítica cinematográfica denominou como "estética do fluxo".

Os filmes que se incluem nessa estética trouxeram também outra relação com o espectador. O enredo do filme deixa de ser minimamente explicado, a narrativa não mais conduz ao caminho exato para seu entendimento, mas sugere e cria ambiguidades. A câmera não tem como papel principal nos situar no espaço fílmico, ela pode até mesmo desnortear o espectador em prol de uma fruição sensorial.

Esta nova vertente do cinema autoral contemporâneo é constatada em filmes de diretores de diversos países, como o chinês Hou-Hsiao-Hsien (*A Viagem do Balão Vermelho, 2007)*, a francesa Claire Denis (*Bom Trabalho, 1999*) e o tailandês Apichatpong Weerasethakul (*Mal*

[1] Trabalho apresentado no Intercom Jr. – Divisão Comunicação Audiovisual do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013
[2] Estudante de Graduação do 6ª Semestre do curso de Comunicação Social – Habilitação em Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo

dos Trópicos, 2004). A proposta deste artigo é analisar e relacionar o cinema realizado por dois cineastas específicos: o brasileiro Karim Aïnouz e a argentina Lucrecia Martel, não com o objetivo de traçar uma possível identidade latino-americana, visto que esta estética não é exclusiva de tais diretores, mas sim aproximar produções de origens semelhantes e perceber o que é produzido fora do campo comercial em tais países. Sabe-se que tanto na Argentina quanto no Brasil, o cinema foi abalado pela economia neoliberal que além de enfraquecer a produção cinematográfica nacional, abriu mercado para grandes empresas internacionais e para o domínio dos *shoppings centers* - onde se encontram a maioria dos cinemas hoje. Diante do domínio do cinema comercial, faz-se necessário analisar e por em questão outras formas de pensar e realizar cinema.

Como já foi dito, na "estética do fluxo", termo cunhado em 2002 por Stephane Bouquet, crítico da tradicional revista *Chiers du Cinema*, se encaixam filmes que propõem outras formas de abordagem do espaço e tempo, da narrativa, da linguagem audiovisual, da relação com o corpo dos atores e com a realidade cotidiana. Como coloca Luiz Carlos Oliveira Junior, este cinema "segue narrativas flutuantes, dramas mudos do cotidiano, relação afetiva entre câmeras e atores, não-julgamento das situações e dos personagens, mais atenção ao corpo que a psicologia." (OLIVEIRA JR., 2008)

Tais filmes não abordam amplos questionamentos, mas o que é íntimo nos personagens. A narrativa não linear e diluída traz outra dimensão, outra significação para o ordinário. O que acompanhamos são atividades corriqueiras como varrer o quintal e assistir televisão. Para este artigo, da filmografia de Karim Aïnouz destacam-se *Madame Satã (2002)*, *O Céu de Suely (2006)* e *O Abismo Prateado (2013)* e de Lucrecia Martel *O Pântano* (2001), *A Menina Santa* (2004) e *A Mulher Sem Cabeça* (2008).

Um cinema ligado ao corpo e ao cotidiano

Em seu artigo sobre o corpo no cinema contemporâneo Julio Bezerra afirma que filmes como os de Karim Aïnouz e de Lucrecia Martel “possuem uma mesma sensibilidade em relação aos valores do mundo e do cinema”. O autor também afirma que estas obras apostam na utilização de blocos sensoriais e que seus fragmentos ficam soltos, ele explica que espectador é convidado a chegar mais próximo do filme e que este cinema se baseia na experiência: “a produção cinematográfica mais contemporânea se acha intimamente ligada

à mudança de olhar lançado ao corpo. O corpo como reflexo, como metáfora, como lugar experimental de representação" (BEZERRA, 2010).

O corpo, neste cinema, pode ser inserido na esfera do cotidiano, na repetição de atividades corriqueiras, como nos filmes de Martel, onde o barulho de televisões e telefones estão sempre presentes junto aos corpos cansados e horizontalizados. Os personagens parecem estar perdidos e desacreditados. A cineasta explica em entrevista para a revista *on line O Grito!* (2008) que sua principal referência é a solidão e uma motivação condenada ao fracasso: "é preciso ocupar um lugar de muita solidão para as pessoas. Porque se há um lugar onde a pessoa está realmente só é no próprio corpo" (ROEL, 2008). Em *A Mulher Sem Cabeça (2008)* acompanhamos a confusão mental vivenciada por Veró, que acredita ter atropelado uma pessoa na estrada. A personagem individualiza sua angústia por metade do filme, apenas o espectador compreende o que acontece. Martel traz às telas a relação de sua protagonista com seus familiares, como assistir a uma antiga filmagem de família, a relação com o marido, com o trabalho, com o cotidiano de Veró que foi abalado pelo acidente.

Nos filmes de Martel, a câmera se aproxima ao máximo dos corpos, que por sua vez também estão colados uns nos outros. Eles parecem estar mergulhados na inércia, estão sempre deitados, cobertos, preguiçosos e sedentários. Sobre o corpo Luiza Marques observa: "existe neste cinema uma dança de corpos que estão no mundo, em que as movimentações e tempos são oscilantes, que trata de fluidos, ondas e calor" (MARQUES, 2008). Em seu primeiro longa-metragem, *O Pântano (2001)*, por exemplo, a diretora trabalha a "coexistência de tempos corporais heterogêneos" (VIEIRA JR., 2012), e é este fator o maior responsável pela atmosfera de tensão presente no filme. O sedentarismo e a embriaguez dos corpos adultos são sempre colocados em conflito com os corpos agitados dos jovens que vivem o momento de descoberta sexual. Aliás, o clima de segredo e sensualidade é recorrente nos filmes, a todo tempo esperamos por alguma ação profunda, mas nada acontece.

Os corpos dos personagens de Martel representam certa decadência, que pode ser atribuída ao estado da classe média argentina, eles são tomados por um cansaço que reflete nas relações familiares que também parecem estar falidas. Este aspecto fica evidente em *O Pântano (2001)*, onde Mecha e seu marido encontram-se constantemente alcoolizados a beira da uma piscina suja. Em *A Menina Santa (2004)* existe uma relação de forte atmosfera

de desejo e repressão nos corpos. Amalia, a jovem menina que está divida entre seu lado religioso e a descoberta do desejo e da sexualidade.

A valorização dos corpos é também um ponto evidente no cinema da Karim Aïnouz. Primeiramente pela forma como a câmera chega tão perto dos personagens a ponto de percebermos a textura do que é filmado e despertar uma tatilidade na imagem, principalmente em *Madame Satã (2002)*.

A respeito dessa tatilidade da imagem, podemos recorrer ao termo cunhado por Laura Marks (2000) de "visualidade háptica", que seria a ativação do sentido do tato por meio da valorização da textura dos objetos filmados, ou seja, a visualidade háptica vem como um importante meio de proporcionar a experiência dentro da obra, pois traz ao olhar do espectador outros estímulos sensoriais. A visualidade háptica, traz ao espectador a sensação de que está mais próximo do filme e de seus personagens, ela é um tipo particular de imagem, visto que aciona certa afeição entre o filme e quem o assiste.

Karim Aïnouz, em *Madame Satã (2002)* traz justamente essa visão aproximada de seus personagens. Em seu primeiro longa-metragem, conta a história de João Francisco dos Santos, personagem histórico da Lapa da primeira metade do século XX, conhecido como Madame Satã. João era de personalidade forte e volátil. Pobre, negro e homossexual, ele possuía habilidade em lutas e foi diversas vezes para a prisão. Era cantor transformista dos bares da Lapa e vivia com outros dois amigos, Laurita e Tabu. Entre as suas idas e vindas da prisão, João ganhou um concurso da melhor fantasia do carnaval carioca com a fantasia de Madame Satã, inspirado no filme de Cecil B. DeMille.

Em *Madame Satã* a câmera fica solta para que possa seguir os corpos de seus atores, o que confere certa fluidez a imagem. A impressão que temos é que ela deriva e espera o movimento dos personagens. Os ambientes escuros e mal iluminados com pequenos pontos de luz, fazem com que os corpos negros de João e Tabu hora sumam e hora apareçam com um sutil contraste. Em certos momentos, essa câmera se aproxima de tal forma que a impressão causada é que a pele dos personagens pode ser tocada por nós. É nesse ponto que a visualidade háptica está inserida no filme de Aïnouz.

Há no filme uma cena em que João se apresenta em um botequim da Lapa. Ele se apresenta ao público com cordões, pulseiras e o corpo coberto com purpurina. Neste momento, a câmera chega bem perto do corpo do personagem, captando seu brilho, sua maquiagem no rosto. Ela registra com detalhes a boca, o nariz e os olhos do personagem, um por um. Em certos momentos um pequeno e rápido desfoque chegam a deixar a imagem abstrata.

Quando João coloca um véu na frente de seu rosto, é possível ver seus olhos atrás da textura do tecido. A câmera passeia por todo corpo do personagem, pelo peito coberto com cordões, nos acessórios que brilham em sua cabeça, nas coxas que dançam. Quase não o vemos por completo: tentamos "tatear com os olhos" parte por parte do corpo de Madame Satã, sendo sempre surpreendidos com desfoques que fazem os objetos brilharem ao ponto de ofuscar nossa visão, ampliando assim a relação com o espectador no que se refere a experiência sensorial.

Apesar de abordar importantes acontecimentos da vida de João, Aïnouz não traz a proposta de apego a versão real dos fatos. Ele não se propõe a biografar um personagem histórico - apesar de João ser um herói no filme. Como coloca Daniel Caetano em crítica para a revista *Contracampo,* "o que o filme busca é compreender a vida dos personagens retratados na tela" (CAETANO, 2003:1). O filme passa apenas por uma parte da vida de João Francisco, quando este ainda era apenas uma pessoa comum e marginal. Acompanhamos o personagem em suas atividades rotineiras e domésticas, como tirar a roupa do varal, por exemplo. Além disso, o filme constrói a relação de afeto e família entre os três personagens principais. A intenção parece estar mais na experiência, no que é vivenciado e construído pelos personagens ao longo do filme.

Esse gosto pela experiência também está presente em seu segundo filme *O Céu de Suely (2006),* onde acompanhamos a vida de Hermila, uma pessoa comum que procura resolver seus problemas afetivos, como descreve o diretor em entrevista a revista *Cinética* (2007). Hermila é uma mulher jovem que após dois anos em São Paulo, retorna, agora com um filho, para sua pequena cidade de Iguatu, no Ceará. Sem dinheiro e com desejo de mudar para outro lugar que seja melhor do que onde está ela opta pelo mais distante e decide usar seu corpo como meio de conseguir dinheiro, decide "se rifar" como diz no filme, criando para si um novo nome: Suely.

Em ambos os filmes a valorização do corpo é o ponto principal: João se transforma em Madame Satã e Hermila se transforma em Suely; João usa seu corpo para se impor no espaço onde vive, para vencer todas as barreiras e preconceitos, já Hermila usa seu corpo como um meio para sair do espaço. Segundo Bezerra "o corpo é um privilegiado ponto de ancoragem a que é possível referir-se para se aprender como sujeito, gerir-se, manipular-se, transformar-se, ultrapassar-se como pessoa ou indivíduo entre os outros" (BEZERRA, 2010).

Em entrevista para a revista Cinética, Karim Aïnouz destaca em seu cinema uma utopia através do corpo:

> *O Céu de Suely* também vem muito a reboque de uma coisa que me aflige demais, que é uma utopia que seja através do corpo e que seja um lugar que eu não sei qual é. Porque eu acho que existe um projeto de utopia hoje, no Brasil e no mundo, que é muito assustador, que é uma utopia religiosa: a possibilidade de um exílio para um lugar sobrenatural. Isso anula qualquer possibilidade de uma utopia física, material, imanente, não-transcendente. Isso para mim é muito importante em todos os meus filmes. Que, na realidade, é uma tentativa de utopia material, por mais que não seja explicada, mas através de seu corpo. Há um desejo meu, que é um pouco programático até, mas é um programático com certa liberdade, de que o espectador, no final dos filmes, tenha uma possibilidade de utopia que ele possa exercitar. Um desejo de imaginar um comportamento, uma experiência, que o espectador possa vivenciar e que não seja transcendente. (EDUARDO; FELDMAN, 2007)

Nota-se esse posicionamento por parte do diretor também na sua mais recente produção *O Abismo Prateado (2013),* filme no qual acompanhamos o momento inicial do abandono e da perda, uma noite na qual Violeta transita pela cidade após ser informada por meio de uma mensagem no celular que seu marido fora embora. O que o filme traz é a quebra da estabilidade, é novamente a inquietação dos corpos, a necessidade de Djalma de transitar e a consequência dessa escolha para Violeta. Na verdade, o filme não se interessa pelos motivos do marido que abandona, mas sim na transformação íntima vivenciada por quem foi abandonada.

O corpo no cinema de Karim Aïnouz é o principal meio de ação e relação com os personagens, pois está situado entre os conflitos individuais e sociais e é por meio dele em que percebemos com o os indivíduos interagem em seu espaço. Hermila sente necessidade de mudar do lugar onde se encontra, mas seu exílio é também pessoal. João tem seu corpo como forma de imposição, seja por sua força física ou por sua performance que afirma seu corpo como Madame Satã. Em O Abismo Prateado é o abandono de Djalma, sua ausência física que gera o conflito em Violeta.

O som e a experiência sensorial

É possível constatar nas duas filmografias analisadas certo interesse pelos recursos sonoros como importantes elementos da narrativa. No caso do cinema de Karim Aïnouz o principal

ponto é o uso de músicas populares, principalmente em o *Céu de Suely* e seu mais recente filme, lançado em 2013 *O Abismo Prateado*.

Sobre o uso de músicas populares, Erly Vieira Jr. pontua que em *O Céu de Suely* a escolha de músicas de versões brasileiras no ritmo de forró para sucessos internacionais pode ser relacionada com o sentido de despertencimento de Hermila e que está inserido ao contexto de hibridismo cultural.

> "Se o sentimento de Hermila possui, de um crescente despertencimento de Iguatu, começa a transbordar junto ao espectador, muito disso de dá pela proliferação de signos de transitoriedade por todo filme de Aïnouz, ampliando a espera da personagem para além do limite suportável, numa localidade que ela mesma acredita ser "somente um lugar de passagem". E, neste caso, as versões de brasileiras de *hits* estrangeiros, vertidas para o balanço contagiante do forró acabam dialogando com a mesma urgência a mover os faróis dos carros que, vistos de longe, desfocados, vão e vem, efêmeros, através da estrada. Perto do posto de gasolina, a jovem protagonista e suas amigas dançam para matar o tempo, para diminuir a angustia da espera, que para alguns pode se estender pela vida inteira". (VIEIRA Jr., 2012:186)

Além disso, utilizar músicas populares também está relacionado em uma relação de ativar memórias e lembrança do espectador. Em O *Abismo Prateado* há uma cena em que a protagonista - que acaba de sem explicação aparente, ser deixada pelo marido – vai a um quiosque comprar sorvete e a música que escutamos é "Quando um grande amor se faz" que é uma versão de *Cantare è d'amore* do cantor italiano Amedeo Minghi da dupla sertaneja Cleiton e Camargo. Sem contar que, segundo o próprio diretor o filme foi inspirado na música Olhos nos Olhos, de Chico Buarque.

Outra relação importante com o som dentro de *O Abismo Prateado* é na valorização da paisagem sonora do ambiente urbano. Nas cenas nas quais a personagem anda de bicicleta pela cidade, o barulho exagerado de carros e businas ampliam a sensação de caos em meio à quantidade de carros, ônibus e pessoas que transitam nas ruas. Violeta recebe uma mensagem do marido que diz que foi embora, desnorteada, ela tenta ligar para Djalma, mas a música que toca na academia onde a personagem se encontra é mais alto, ouvimos mais a música que a voz de Violeta. Esta escolha aumenta a tensão transmitida pelo filme, visto que assim como a personagem, ficamos desorientados por não entender o que acontece e o que é falado. Essa mesma relação sensorial a partir da valorização dos ruídos acontece em uma cena na qual após ser atropelada ela busca informações sobre o marido em uma

construção. O barulho da obra toma conta da cena e novamente somos colocados - por meio do som - em uma atmosfera caótica e confusa.

O comum na utilização do som entre Aïnouz e Martel encontra-se na valorização do ruído e do silêncio como elementos dramáticos, porém Martel vai uma pouco mais longe, pois em seu cinema abre mão da trilha sonora e nos ambienta pelos espaços sonoros criados em cada cena. Ela rompe com a ideia de que o cinema privilegia apenas a imagem quando constrói as paisagens sonoras de seus filmes. O som é independente da imagem e é usado como forma a ampliar e inserir novos sentidos a ela. O clima é sempre construído por constantes sussurros, barulhos e ruídos e como principal meio de experiência sensorial. Um importante recurso utilizado pela diretora é o da acusmática, que numa obra audiovisual é o som sem uma fonte visual revelada, ou seja, ouvimos um barulho, mas não sabemos de onde vem, ou pelo menos sua fonte encontra-se fora do quadro, "os personagens vêem e sentem coisas que não estão na tela" (REBOUÇAS, 2009).

Para falar a respeito do som acusmático, Erly Vieira Jr. cita Angel Rodriguez, que afirma que o reconhecimento dos elementos sonoros está ligado a nossa memória afetiva que estabelecemos a partir de experiências auditivas anteriores, e que nos filmes de Martel este recurso gera um "relevo e profundidade que se acentuam com sua superposição e fragmentação dos corpos, criando um espaço estriado no fora de campo" (VIEIRA JR., 2012). Um exemplo é a cena inicial de *O Pântano* (2001), na qual os personagens aparecem embriagados e deitados em espreguiçadeiras que ficam na beira da piscina. Um trovão anuncia a chuva que está para chegar. Lenta e preguiçosamente os personagens arrastam as cadeiras para se protegerem. Os planos são fechados, ficamos desterritorializados no ambiente, vemos apenas os corpos dos personagens, mas sabemos como o espaço, pois o som nos permite perceber os objetos sem que a câmera os filme. Os personagens entram e saem de quadro em um espaço no qual a câmera não é utilizada como um observador que possui o melhor ponto de vista das ações, ela é instalada no ambiente como se fizesse parte dele. São raros os planos gerais nos filmes de Martel. Ela opta por fechar o plano e nos guiar em relação aos deslocamentos e espaços pelo som. Em *A Mulher Sem Cabeça*, os planos fechados e o som extra-diegético trazem uma sensação de sufocamento, ficamos presos no plano e nos ruídos constantes, por exemplo, na cena em que Veró está no hospital ainda atordoada pelo acidente, é constante o barulho de portas, equipamentos e conversas de corredor.

Sobre a acusmática, Robert Stam recorre a Pierre Schaffer, que afirma que este recurso é típico de "um ambiente midiaticamente saturado em que escutamos permanentemente o som do rádio, do telefone, dos CDs, etc." (STAM, 2010). A acusmática no cinema de Martel traz a "possibilidade de intensificar tensões e desconfortos, em especial por potencializar uma atmosfera que transborda do que é externo aos limites do enquadramento" (VIEIRA JR., 2012: 167). Em *A Mulher Sem Cabeça* Veró atropela algo e ao longo do filme compartilhamos da incerteza da personagem – ela não sabe se atropelou um cachorro ou uma pessoa. Após o acidente, Veró fica atordoada, parece perdida em suas ações. Os ruídos que a rodeiam como os constantes toques de telefone, são tão evidenciados na mixagem que envolvem o espectador, fazendo com que este se aproxime da sensação vivida pela personagem. Cabe aqui a definição do que Erly Vieira Jr. Chama de "escuta háptica". Se nos filmes de Karim Aïnouz a experiência sensorial pode ser constatada na ativação do tato a partir da imagem, no cinema de Lucrecia Martel, podemos destacar a ativação do tato por meio dos recursos sonoros: "A escuta háptica seria então o breve momento em que os diversos elementos sonoros se apresentariam como não diferenciados, antes que escolhamos os sons que mais nos afetam em torno dos quais será organizada nossa percepção espacial" (VIEIRA JR., 2012). A escuta háptica tem um importante papel na ampliação da experiência sensorial do espectador. Martel afirma que "o som é uma vibração, por isso é algo invisível que chega aos ouvidos, chega à pele - é tátil." (BARRENHA, 2012). Sendo assim, Martel constrói em seus filmes uma atmosfera de obscura e tensa, lançando mão dos espaços sonoros como principal mecanismo para nos inserir no espaço cotidiano e traçar uma relação de inserção do espectador no espaço-tempo dos personagens retratados.

Considerações finais

É possível perceber que dentro da filmografia analisada é marcante o interesse em explorar e retratar o que nos é comum, mas que normalmente não colocamos em lugar de destaque. Vale ressaltar que filmes como os de Karim Aïnouz e Lucrecia Martel destacam-se pela proposta de resignificação, de um outro olhar para o cotidiano. Resignificar o cotidiano por meio do cinema é propor novas maneiras e estéticas, que no caso de tais diretores tem como principal caracteristica traçar uma experiência sensorial com os espectadores.

O objetivo neste cinema não é transmitir um significado pronto, mas sim criar narrativas que permitam outras possibilidade e interpretações, que falem mais pelas entrelinhas e por meio de pequenos momentos que nos passam despercebidos. É reduzir a narrativa a fiapos para que o drama se estabeleça nas pequenas coisas.

A experiência neste cinema baseia-se na abordagem de eventos que são comuns a partir de elementos que ativam nossos sentidos e memórias a fim de estreitar a identificação com o filme. A experiência sensorial nos filmes de Martel e Aïnouz se faz presente na relação principalmente corporal e sonora.

Referências Bibliográficas:

BARRENHA, Natalia Christofoleti. **O som e as narrativas no processo de criação de Lucrécia Martel**. 2012. Disponível em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Natalia.Barrenha.pdf> Acessado em 13 de maio de 2013.

BEZERRA, Julio. **"O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Marleau-Ponty**. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/476/422> Acesso em 20 de junho de 2013.

EDUARDO, Cléber. FELDMAN, Ilana. **"A política do corpo e o corpo político - o cinema de Karim Aïnouz"**. In: Revista Cinética, 2007. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf> Acesso em 01 julho de 2013.

MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

MARQUES, Luiza. **O corpo que dança e os corpos dos filmes**. In: Revista Contracampo, 2008. Disponível em < HYPERLINK "http://www.contracampo.com.br/91/artcorpo.htm" http://www.contracampo.com.br/91/artcorpo.htm> Acessado em 20 de maio de 2013.

OLIVEIRA JR., **Luiz Carlos. O cinema sob o paradoxo do contemporâneo**. In: Revista Contracampo, 2008. Disponível em <HYPERLINK "http://www.contracampo.com.br/91/artrotterdam.htm"> Acessado em 19 de junho de 2013.

ROEL, Conrado. **O Cinema à deriva de Lucrecia Martel**. Disponível em: HYPERLINK "http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/07/09/entrevista-lucrecia-martel-flip-2008" Acessado em 13 de junho de 2013.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

VIEIRA JR., Erly Milton. **Marcas de um Realismo Sensório do Cinema Contemporâneo**. 2012.