Guerra nas Estrelas: O Gesto do Herói para Além do Céu[1]

Ricardo Weschenfelder[2]
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC

RESUMO
Este artigo pretende relacionar o discurso estético\político da trilogia *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, com o discurso de um gênero caro a Hollywood: o filme de faroeste. Partimos da tese do teórico Ismail Xavier (2003) de que esta trilogia de ficção científica representou, no momento de seu lançamento (1977), uma resposta da indústria cinematográfica ao cinema moderno e ao underground norte-americano, retomando um velho discurso sob uma nova roupagem tecnológica.

PALAVRAS CHAVES: Cinema; trilogia; ficção científica; faroeste.

No final da década de 70 do século XX a indústria cinematográfica norte-americana encontrava-se em uma encruzilhada estética e ideológica, resultado de um conjunto de novas propostas que, a partir da segunda metade da década de 1940, questionam o cinema clássico, formado e desenvolvido nos Estados Unidos desde a década de 1910. As novas propostas cinematográficas foram classificadas pela historiografia como cinema moderno, com sua origem na emergência por registrar as ruínas da segunda guerra mundial na Itália. Surge o Neo-realismo, em filmes como *Roma Cidade Aberta* (Rossellini - 1945) e *Ladrões de Bicicletas* (Vittório De Sica - 1948).

Por cinema clássico entendemos o modelo de produção cinematográfico industrial: filmagem em estúdio, estruturação da produção em filmes de gênero, rigorosa divisão do trabalho técnico, supremacia da figura do produtor sobre as demais funções envolvidas, a transformação de atores em "estrelas"[3] e, acima de tudo, a supremacia do capital. Para os códigos estéticos e narrativos constitutivos desse modelo citamos o

[1] Trabalho apresentado no GT – Comunicação Audiovisual: cinema, rádio, televisão, do Inovcom, evento componente do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul
[2] Mestrando do curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, email: ricavertice@yahoo.com.br
[3] Sobre o tema ver o livro *Estrelas: Mito e Sedução no Cinema* de Edgar Morin, Ed. José Olympo,1989.

naturalismo na representação, a construção formal ilusionista e a montagem invisível. O teórico Ismail Xavier (2005) esclarece as funções desses elementos na constituição de um discurso que se quer verdadeiro, autônomo, "tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade" (p. 41). Xavier conceitua esse naturalismo no cinema como *transparente*[4], isto é, os cineastas, a título da ilusão do espectador, escondem que o filme trata-se de uma construção codificada de linguagem. Daí decorre a montagem invisível que "apaga" os cortes entre as imagens com a intenção de envolver um espectador imerso, anestesiado com o espetáculo, sem o distanciamento crítico que permite apreender o filme como sendo o que é, um **filme.**

O diretor norte-americano D.W. Griffith (*Nascimento de uma Nação* –1915, *Intolerância* – 1916) foi um agente decisivo na "integração do cinema na cultura dominante"[5] e promoveu a independência sintáxica da nova arte em relação ao teatro, via *close up* e montagem paralela[6]. Antes de Griffith o cinema era mal visto pelo burguesia que o considerava uma novidade popular demais, pois " na época era alvo de desconfiança dos moralistas e das igrejas, quando não objeto de censura policial direta e de uma vontade de extermínio, porque era coisa vulgar do populacho"[7]. O que Griffith fez foi incorporar ao cinema códigos da literatura romanesca, principalmente de Dickens, atraindo, assim, o público letrado "qualificado".

Griffith deu os primeiros passos em direção a narratividade no cinema tal qual conhecemos hoje. Ao aproximar a câmera da ação representada, recortando o rosto de um ator ou objeto e articular essa imagem com outras imagens tomadas a distância, Griffith rompe com o "teatro filmado" da primeira idade do cinema.

O modelo inaugurado por Grifftith predominou ao longo de todo século XX dentro da indústria cinematográfica, salvo alguns desvios, principalmente na década de

---

[4] Outros autores conceituam o cinema clássico de outra forma, como por exemplo, em Deleuze (1985) encontramos a definição de "cinema orgânico", em Noel Burch (1992) "grau zero do estilo cinematográfico".

[5] COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro Cinema.* São Paulo: Ed. Scritta, 1995.

[6] *Close up* é o enquadramento muito próximo de um objeto ou pessoa. A montagem paralela alterna duas ou mais ações na montagem.

[7] XAVIER, Ismail (org.). Artigo Cinema e Teatro, In *O Cinema no Século***.** Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996, p. 256.

1970[8], a escola clássica griffithiana esteve fortemente presente. Filmes americanos mais recentes como *Forest Gump* (1995 – Robert Zemeckis) e *Titanic* (1997 – James Cameron) seguem claramente o legado discursivo de Griffith[9].

O filme *Guerra nas Estrelas* (George Lucas - 1977) representou, no momento de seu lançamento, uma resposta do cinema hegemônico endereçada ao cinema moderno e à contaminação do cinema industrial por esse novo discurso[10]. Xavier, sobre esse contexto, identifica "a força renovada do cinema americano após sua revolução *high tech* feita a partir de Guerra nas Estrelas" (2001, p.13), que abriu caminho, na década de 1980, para uma enxurrada de filmes de ficção científica voltados para o público infanto-juvenil em escala global[11]. Mais especificamente, a trilogia[12] de George Lucas revê elementos canônicos do cinema americano sob uma nova roupagem tecnológica, passando por um gênero fundador da indústria cinematográfica: o faroeste. Encontramos em *Guerra nas Estrelas* um amálgama de elementos e códigos que definiram o cinema hegemônico ao longo do século XX: a oposição entre o Bem e o Mal, a mensagem cristã, o melodrama, o naturalismo na representação e o discurso bélico. Sob essa premissa, propomo-nos neste artigo relacionar o texto fílmico presente em *Guerra nas Estrelas* com um filme emblemático do faroeste americano, *Rastros de Ódio* de John Ford, 1956.

Identidade e Imaginário

O cinema de Holywood, segundo Burgoyne (2002), contribuiu de forma "onipresente e explícita" para a formação da auto-imagem da sociedade norte-americana no século XX. Para o autor, o gênero de faroeste foi chave na construção

---

[8] Nesta década desponta a geração dos cineastas Stanley Kubric, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese, que imprimem novas propostas narrativas dentro da indústria cinematográfica. Ver *Laranja Mecânica* (Kubric –1971), *Táxi Driver* (Scorsese - 1976) e *Apocalipse Now* (Coppola – 1979).

[9] Ver *O olhar e a Cena* de Ismail Xavier (ps. 89 e 118) sobre a estreita relação entre os filmes de Griffith do início do século XX e filmes norte-americanos contemporâneos.

[10] Esta tese é do crítico Ismail Xavier e está presente nos livros *O Cinema Brasileiro Moderno*, Paz e Terra (2001) e *O Olhar e a Cena*, Cosac & Naify (2003)

[11] Para este segmento da indústria cinematográfica norte-americana citamos *ET, O Extra-terrestre* (Steven Spielberg, 1982), *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (Spielberg, 1977), *De Volta para o Futuro* (Robert Zemeckis,1985), *O Exterminador do Futuro* (James Cameron, 1984).

[12] A própria tendência de formatar os filmes em série explicita a nova ordem da indústria cultural a partir da década de 1970.

do imaginário guerreiro do povo americano, representação de um país que eleva a noção de identidade nacional mediante as narrativas de guerra. O filme de faroeste "poderia ser chamado o principal mito de guerra do Estado-nação norte-americano" (p. 74).

Sobre a mitologia bélica formada pelo cinema americano Baudrillard escreve:"a guerra faz-se cinema e o cinema faz-se guerra, ambos juntam pela sua efusão comum na técnica" (1991, p. 77). Para o autor a indústria cinematográfica insinua seu poderio "igual ou superior ao das máquinas industriais e militares, igual ou superior ao Pentágono e dos governos" (p. 79). Da guerra no Vietnã, na década de 1960, filmada incessantemente por Hollywood, ao atentado de 11 de setembro em 2001, simulacro de uma super-produção cinematográfica, a História americana está impregnada pela retórica e pela linguagem do cinema.

Gue*rra nas Estrelas* herda uma série de elementos característicos dos filmes de faroeste como o cenário do deserto hostil repleto de selvagens – os índios – que deve ser colonizado pelo americano civilizado é preservado. O filme acrescenta um novo meio com um velho discurso. A luta pela dominação da terra é ampliada para o espaço sideral. O protagonista, Luke Skywalker, é um adolescente em crise, que vive com os tios numa fazenda em um planeta que é sugerido como sendo o que sobrou da Terra depois de uma guerra intergaláctica. Luke foi adotado pelos tios, não conheceu seus pais. O ímpeto guerreiro do herói está inscrito em seu DNA, Luke é filho de um Jedi[13] que passou para o lado do Mal, o vilão Dart Vader. O protagonista vive entediado em sua vida interiorana, trabalha na colheita da fazenda e aspira estudar na cidade grande como outros amigos. O cenário e a noção de tempo, marcado pelas estações do ano, que envolvem o personagem são os mesmos dos antigos filmes no Velho Oeste.

A Terra do filme possui a mesma materialidade do deserto dos faroestes. Trata-se de um lugar inóspito, longínquo. O personagem Luke fala em certo momento sobre o lugar aonde mora: "o universo tem um centro luminoso, estamos no mais distante". Estamos, portanto, novamente no Velho Oeste americano. Na cena em que Luke

[13] Na série *Guerra nas Estrelas* Jedi é o guerreiro do lado do Bem, da Força, como sugere o texto dos filmes.

afasta-se de sua casa e se aventura no deserto em busca do ancião/mentor que o acompanhará em sua jornada , a construção sintagmática das imagens é a mesma dos filmes de faroeste. Do alto da colina e mimetizados na natureza como os velhos índios surgem, desta vez, seres extra-terrenos ameaçadores.

Quando os soldados do Mal matam os tios de Luke, eles queimam a casa da família. O significante do fogo nos remete à representação do índios maus dos faroestes. Diante de tamanha dor, Luke caminha atordoado, olha o horizonte sem fim. Finalmente o herói é tocado por um vento altamente simbólico, que para Deleuze "é o momento em que o meio lhe lança um desafio mais forte, e aquele em que chega ao fundo do duelo" (1985, p. 180). O gesto do vento na planície desértica que chama o herói para sua jornada é o que Deleuze chama de meio englobante, que transforma, desafia o herói da comunidade, da nação, à restaurar a ordem quebrada. O herói, segundo Deleuze, compreende a potência do vento, "ao mesmo tempo que sente emergir um novo modo de ser"(p. 180). Para o autor a principal qualidade da imagem no western é o sopro e a respiração, "é ela que não só inspira o herói, mas também reúne as coisas em torno da representação orgânica, contraindo-se e dilatando-se segundo as circunstâncias" (p. 183). Na primeira cena de *Rastros de Ódio* o personagem Ethan, interpretado por John Wayne, volta para seu lar depois de anos lutando na Guerra da Secessão (curiosamente o mesmo tema do filme *Nascimento de uma Nação* de Griffith,ver nota número 12). Quando o herói retorna à sua casa o vento sopra forte na paisagem árida e ocre do Texas. É o mesmo vento que atravessou o século XX no inconsciente do cinema americano.

Deleuze chama a atenção para a grande ação do herói que se iguala ao meio grandioso. As grandes porções de terra e céu nos filmes de John Ford apontam para esse duelo, "o herói torna-se igual ao meio por intermédio da comunidade, e não o modifica, mas restabelece a ordem cíclica" (Dort apud Deleuze, p. 184). Joseph Campbell descreve o rito do herói como "o chamado da aventura", onde o "horizonte familiar da vida foi ultrapassado, os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados, está próximo a passagem por um limiar"(1995, p.61).

O embate do Homem com a Natureza constitui a ordem do cinema clássico, que Deleuze chama de imagem-movimento. O herói age sobre o meio, modificando-o. Há um movimento, uma ação de um estado à outro. No cinema moderno, segundo Deleuze, os personagens apenas vêem e ouvem o mundo que os cerca, estão impotentes, não possuem a capacidade de enfrentamento, são, portanto, imagens visuais e sonoras puras. O meio do cinema moderno não chama mais o herói para uma grande aventura, o conflito é interior, se dá no plano mental do personagem, o meio "torna-se uma cidade deitada, a cidade horizontal ou na altura do homem, onde cada um cuida de si, a seu modo" (DELEUZE, 1985, p. 254).

Torna-se relevante supor que os filmes de Hollywood depois de décadas exaltando o céu imponente da América, buscassem para além do firmamento azul, um novo cenário para o velho duelo entre mocinhos e bandidos. O meio do faroeste é o avesso do espaço sideral representado na ficção científica. No Velho Oeste a imagem é quente, com seus rochedos ocres e a poeira amarelada levantada pela cavalaria, já na guerra nas estrelas, encontramos o espaço infinito preto, gelado, uma paisagem sem fundo.

Para Deleuze (2005) o cinema "não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo" (p.87). O mundo criado pelo cinema possui circuitos que relacionam outros mundos e tempos dentro do filme. Deleuze chama essa imagem de cristal, na qual "a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo" (Idem). Na trilogia de George Lucas os dois espaços "são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis" (p. 89). Como em um espelho intrincado a paisagem do Velho Oeste "relança sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência" (p.99) com seu avesso que reside acima dos céus de John Ford.

No filme *Guerra nas Estrelas* há um cenário familiar aos filmes de faroeste: o Saloon. Esse espaço dedicado à prática da boemia e da jogatina, lugar de encontro dos homens de moral duvidosa e foras-da-lei é repaginado na ficção científica. Em um Sallon, Luke e sua trupe encontram-se com um sujeito que possui uma nave capaz de levá-los, clandestinamente ao espaço, para resgatarem a princesa aprisionada pelo vilão. As passagens de cena na série são realizadas como se um grande livro mudasse de página. Os resíduos de antigas narrativas como o filme de faroeste, as fábulas de

princesas, castelos e dragões vão se sedimentando ao filme como fósseis de outras épocas. A série de *Guerra nas Estrelas* pode ser tratada, sobre a ótica benjaminiana, como uma gigantesca enciclopédia do entulho discursivo da indústria cultural. Susan Buck-Morss nos lembra que na obra de Walter Benjamin os "restos de mercadorias fossilizadas" são parte do processo histórico, "como traços de uma vida anterior, eles se tornam pistas históricas" (BUCK-MORSS, 2002, p. 96). Para utilizar uma imagem cara a Benjamin, a série coleciona como um caleidoscópio[14], em seu encaixe aleatório de imagens, cacos de signos de outras épocas, como por exemplo, no deserto de *Guerra nas Estrelas* coexistem robôs e naves espaciais, carcaças de dinossauros e cavernas pré-históricas.

O planeta Terra do filme é depósito do entulho tecnológico proveniente de outros planetas. Os robôs que a família de Luke compram são expostos como sucatas de segunda mão num mercado de ferro-velho. Buck – Morrs sobre os estímulos visuais e consumistas das cidades na virada do século XIX[15], com Paris como modelo, escreve:"a chave para a nova fantasmagoria urbana não era tanto a mercadoria no mercado, mas a mercadoria em exposição, onde o valor de troca e o valor de uso perdem toda a significação prática, e entrava em jogo o valor puramente representacional" (p. 113). O fetiche que os objetos exercem sobre as pessoas na "sociedade do espetáculo", produz uma nova figura na pós-modernidade, que Beatriz Sarlo (1997) chama de colecionador às avessas, ele "sabe que os objetos que adquire desvalorizam assim que ele os agarra" (p. 27). Sarlo dialoga diretamente com o pensamento de Benjamin na reflexão: "o valor desses objetos começa a erodir-se e então enfraquece a força magnética que dá brilho aos produtos quando estão nas vitrines do mercado: uma vez adquiridas, as mercadorias perdem sua alma" (Idem).

---

[14] Susan Buck-Morss (2002, p.105) assinala a imagem do caleidoscópio como uma invenção do século XIX que seria uma metáfora para o pensamento de Walter Benjamin sobre as cidades na modernidade.

[15] O contexto histórico é o mesmo da invenção do cinema (1895). Sobre a relação técnica e cultural do surgimento do cinema e as cidades na virada do século XIX sugerimos o livro *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, Org. Leo Charney e Vanessa Schwartz, Ed. Cosac & Naify, 2001.

Técnica e Política

A estrutura orgânica e a montagem paralela, legados de Griffith, que culminam no duelo entre duas forças opostas revela, para Deleuze (1985), muito da concepção histórica norte-americana, formada com base na representação de binarismos sociais e políticos como democratas e republicanos, ricos e pobres, norte e sul, pretos e brancos, homens e mulheres[16]. Nos filmes de John Ford, inclusive em *Rastros de Ódio*, essa estrutura binária é recorrente. O diretor sempre alterna a montagem das cenas opondo duas ordens antagônicas: o lugar dos norte-americanos brancos e o dos índios. Em determinada cena há uma missa e um casamento entre os brancos, na cena seguinte vemos o retrato, demasiado caricato, da aldeia dos índios em sua peculiar organização social. É claro que a via de regra nessa estrutura impõe o discurso branco, masculino e cristão sobre os demais.

A fórmula deleuziana (1985) para a estrutura do cinema clássico S (situação), A (ação), S (situação modificada) diz muito da retórica orgânica que prega a resolução de uma situação adversa promovida pela ação do herói. A organicidade que vai recompor o bem estar da sociedade após duras penas encontra no final feliz holywoodiano[17] a melhor tradução. Deleuze opõe o discurso americano ao soviético, tomado pela montagem dialética de Eisenstein, que propunha o choque entre as imagens. A luta de classes que resultará na revolução comunista na União Soviética (1919) difere da visão burguesa americana que acredita na "linhagem germinal da qual cada nação civilizada se destaca como um organismo, cada uma prefigurando a América" (p. 186). Se os enunciados no cinema clássico americano tendem à passagem de uma imagem a outra, de um estado a outro, o cinema russo das décadas de 1910 e 1920, balizado pela Revolução, opera no confronto formal entre as imagens que, por sua vez, modificam todo o sistema e geram uma imagem nova, transformada.

Na visão de Susan Buck-Morrs (1996), tanto Hollywood como a União Soviética se beneficiaram do cinema no plano político, "ambos, com a crescente técnica

---

[16] Deleuze assinala o filme *Nascimento de uma Nação* (1915) de Griffith como inaugurador dessa estrutura binária, "o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental" (p. 186).

[17] Segundo Edgar Morin (1989) o happy end (final faliz) surgiu nos filmes da indústria cinematográfica norte-americana durante a grande crise econômica de 1929 que assolou os Estados Unidos.

realista, a prótese cinemática formou seus imaginários políticos" (p. 9). Para Walter Benjamin (1991) a tendência política da obra está intimamente colada à sua qualidade. O **autor**, para Benjamin, deveria converter-se em produtor de modificação política sempre atento aos meios técnicos de sua época. Benjamin lembra que as "relações sociais são condicionadas por relações de produção" e a pergunta central nessa discussão é "como a obra se coloca *nas* relações de produção" (p. 189).

Seguindo a reflexão de Benjamin podemos supor que tanto os gêneros cinematográficos de faroeste como a ficção científica materializam a estetização da política que tanto preocupou o filósofo alemão. O "aspecto destrutivo e catártico" do cinema, para Benjamin (1969), favorece o seu uso político, "o público não separa a crítica da fruição" na recepção cinematográfica (p.83), e prossegue, "mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar" (p.89). O ponto de vista de Walter Benjamin vinha carregado, naquele momento, pela utilização massiva da propaganda e do cinema pelo nazismo na década de 1930, o que o levou a sentenciar: "todos os esforços para estetizar a política culminam num só ponto: a guerra" (p.93). O aparato cinematográfico em Benjamin é análogo as experiências automáticas da linha de produção dos trabalhadores nas fábricas e dos soldados nos campos de guerra, no que essas experiências modernas tendem a provocar o entorpecimento sensorial e cognitivo das pessoas. Buck-Morrs (1996) assinala:"o entendimento da experiência moderna por Water Benjamin está centrada no choque" (p. 21). O caráter "anestético" do cinema e da vida moderna nas grandes cidades, na leitura benjaminiana de Susan Buck –Morss (1996), tem por objetivo "entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de anestética"(p. 24).

Os movimentos de câmera na trilogia Guerra na Estrelas nos remetem à percepção de Benjamin em relação ao cinema em seu célebre texto "*A obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica"* (1934), na qual o autor distingue os modos de recepção entre a pintura e o cinema. A pintura "convida à contemplação" (p. 89), enquanto que o cinema "possui o caráter de diversionamento pelos choques provocados no espectador, o cinema adquiriu poder traumatizante" (p. 89). Benjamin utilizou, nesse texto, a conhecida analogia entre o "filmador" e o cirurgião, que

com a câmera\bisturi pratica uma intervenção na realidade, enquadrando-a e picotando-a. O cineasta como um cirurgião, portanto, "intervêm no interior do doente, penetra em profundidade na própria estrutura do dado" (p.82).

A estética *vídeo-game* de *Guerra nas Estrelas* produz essa anestesia dos sentidos no espectador. As imagens de perseguições entre as naves-espaciais na série possuem os impulsos de choque da qual falava Benjamin. Entre raios, explosões e rasantes de naves, o espectador é colocado na posição de piloto em um simulador de vôo junto ao herói. Já nos filmes de faroeste acreditamos que a vasta paisagem do velho Oeste americano retratada nos filmes congrega duas tendências ideológicas: a imagem de um grande país que se faz com trabalho e luta, uma fala de uma personagem em *Rastros de Ódio* confirma essa hipótese: "um dia este país será bom para se viver nem que tenhamos que morrer para isso"; e a mensagem cristã da origem do mundo e o céu - isto é Deus - como elemento onipresente acima de tudo e de todos.

Os primeiros filmes de faroeste surgiram na década de 1930 no contexto de entre guerras mundiais e no progressivo desenvolvimento fascista na Europa. Não haveria a tendência política norte-americana de se impor com seu discurso bélico frente às nações inimigas? O contexto histórico de *Guerra nas Estrelas* é outro, mas reafirma o mesmo discurso de nação que resolve na bala as questões políticas internas e externas. A Guerra Fria (1956-1989) que opunha capitalistas e comunistas e que polarizou a geopolítica mundial entre Estados Unidos e União Soviética desenha o pano de fundo da ficção científica na década de 1970. Não devemos esquecer do poder político que o cinema demonstrou ao longo do século XX, como escreveu Benjamin: "o público das salas obscuras é um bom examinador, porém um examinador que se distrai" (1969, p. 92).

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa, Portugal: Ed. Relógio D´Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin - **Série Grandes Cientistas Sociais.** São Paulo: Ed. Ática, 1991.

BENJAMIN, Walter in GRÜNNEWALD, José Lino. **A Idéia do Cinema**. Ed. Civilização Brasileira, 1969, Rio de Janeiro.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar**, Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte (MG) Ed. UFMG; Chapecó (SC): Ed. Universitária Argos, 2002.

_____. **Revista Travessia** (número 33), agosto-dezembro, Florianópolis, UFSC, 1996.

BORGOYNE, Robert. **A Nação do Filme**. Brasília: Ed. UNB, 2002.

DELEUZE, Gilles. Cinema - **Imagem Movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, Volume 1.

_____ . **Cinema – Imagem Tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005, Volume 2.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Ed. Cultrix, São Paulo, 1995.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna**. Ed. UFRJ, 1997, Rio de Janeiro.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico:** A opacidade e a Transparência. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

_____ . **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Ed. Cosac e Naify, 2003.