



Desvio, a colisão criativa na montagem. Análise da obra de Duane Michals
*Les choses sont bizarres.*¹

Marcia Ortigosa²
Universidade de São Paulo

RESUMO

Esse ensaio pretende investigar como se dá a articulação da montagem na narrativa fotográfica *Les choses sont bizarres* de Duane Michals. A chave de interpretação nesse estudo partiu de dois elementos: a composição “dissonante” de uma das imagens e a relação entre os planos decorrentes da construção *mise in abyme* (uma narrativa dentro de outra). A desordenação na cadeia fotográfica motivada tanto pelo desvio criativo da dissonância composicional, como pela potência “abismal” na geração de narrativas emolduradas promovem na montagem um curto-circuito, fazendo surgir informação nova. Do desvio tecemos uma aproximação com a teoria da montagem cinematográfica do teórico e diretor russo Sergei Mikhailovich Eisenstein, entendendo as relações processadas na montagem da narrativa *Les choses sont bizarres*, como organização de pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; desvio; Eisenstein; fotografia; montagem.

1. Análise da obra *Les choses sont bizarres* de Duane Michals.

“Os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade do pensamento” (Adorno, 2003: 30)

Esse ensaio é fruto da observação analítica da narrativa fotográfica *Les choses sont bizarres* (1983) do fotógrafo norte-americano Duane Michals. A obra apresenta a noção de desvio. O desvio nos remete ao território da instabilidade e funciona como um

¹ Trabalho apresentado no DT4 – Comunicação Audiovisual do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2011.

² Doutoranda em Ciências da Comunicação (ECA/USP) e Professora do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, email: marciaortigosa@usp.br



elemento que desorganiza os códigos e ao criar certos deslocamentos, renova a linguagem. O desvio pode, portanto, ser pensado como o ruído que (na teoria da informação) provoca uma interferência. Essa *desordenação interferente*³ na comunicação se estabelece já que o ruído desorganiza o sinal e desloca os códigos promovendo um desvio e, sobretudo, criando possibilidades de um movimento virtual de renovação na busca de novas linguagens. O desvio na obra *Les choses sont bizarres*⁴ parece funcionar como um agente criativo que irá promover um jogo de tensões, descontinuidades.



(1.)



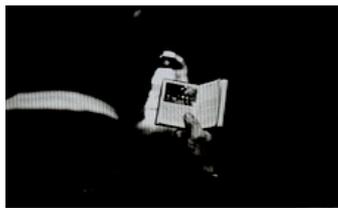
(2.)



(3.)



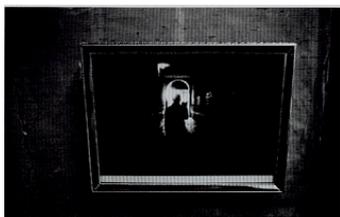
(4.)



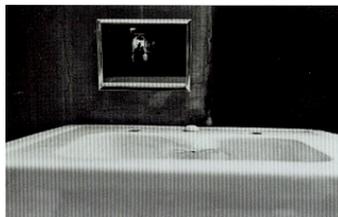
(5.)



(6.)



(7.)



(8.)



(9.)

A hipótese que se formula é que a segunda imagem ao apresentar uma composição “dissonante”, somado ao jogo sucessivo de recuos nos enquadramentos (*zoom out*) promove uma *desordenação interferente* em toda a cadeia narrativa gerando tensão e atrito. Esses processamentos da montagem produzem informação nova, provocam rupturas e, conseqüentemente, reorganização da linguagem. O funcionamento

³ A expressão “desordenação interferente” foi introduzida por José Miguel Wisnik ao situar o ruído como elemento que “desmancha” a mensagem. O autor cita como a microfonia que ao interferir no canal como um sinal incômodo, agressivo de alta intensidade, interfere e bloqueia a mensagem. A desorganização das mensagens/códigos na arte pode promover criativamente a efervescência de novas linguagens. (cf. *O Som e o Sentido*. São Paulo, 1989, p. 32 – 33).

⁴ As seqüências fotográficas aqui expostas pertencem ao autor Duane Michals: **Les choses sont bizarres**. Coleção Photo Poche, n. 12. Paris: Centre National de la Photographie, 1983.



da montagem nessa sequência narrativa de fotografias é similar a alguns aspectos da montagem cinematográfica guiada pelo conflito. A composição em seu arranjo estabelece conflito de formas e proporção. Já a construção *mise in abyme* cria um procedimento reflexivo onde o conflito se dá na relação entre planos em movimentos de recuos e jogos entre quadro e requadros na sequencialidade da narrativa. O conflito funciona como um desvio que se insere, “perturbando” o fluxo contínuo da narrativa fotográfica. A expressão *mise in abyme* foi criada pelo escritor francês André Gide em 1893 referindo-se a narrativas emolduradas dentro de outras narrativas, ou seja como um espelho interno ao quadro, evidenciando níveis distintos de narrativas pela reduplicação. (DALLENBACH, 1977)

A teoria da montagem cinematográfica do teórico e diretor russo Sergei Mikhailovich Eisenstein (referência fundamental nas formulações do cinema contemporâneo) trata a organização da montagem pela abordagem da descontinuidade. A montagem para Eisenstein nasce, essencialmente, a partir do conflito. E ressalta ainda que o conflito é a mola propulsora de toda arte, que se organiza a partir dele, na articulação da montagem que já começa na composição. Eisenstein (1990a) formula sua teoria da montagem como uma organização do pensamento, ou seja, a justaposição dos planos ou dos elementos compositivos como constructos de idéias motivados pelo conflito. Entendemos o conflito como o desvio necessário para geração de informação nova, assumindo um caráter criativo na articulação da montagem. Na análise da obra *Les choses sont bizarres* de Michals é possível, assim, tecer correlações com os estudos de montagem formulados por Eisenstein.

A teoria da montagem por conflito, embora aplicada ao cinema, prefigura como um princípio organizador na compreensão das diversas manifestações artísticas, sendo portanto base estrutural de análise. A análise procura investigar como essa narrativa fotográfica articula a montagem como forma de pensamento, que a partir do desvio gera informação nova. Na investigação da obra de Michals ficaram evidentes os rumos da argumentação do presente ensaio. É na singularidade do objeto que se formulam as questões teóricas aqui justapostas, subjacentes a ele. Passo, assim, a apresentar a análise da obra *Les choses sont bizarres*, para testar as hipóteses aqui elencadas no presente ensaio.

A narrativa de Duane Michals é composta por nove fotografias que formam um percurso circular. A circularidade se evidencia não somente pela repetição da primeira e da última imagem na cadeia. A montagem é cíclica, pois além de estar estruturada com



a repetição da primeira e última fotografia da série, nota-se que (com exceção da segunda imagem dissonante) em relação a todas as outras, insere-se um jogo de encapsulamento, onde cada imagem está contida na seguinte. Esse aprisionamento das imagens em suas “cápsulas” são procedimentos conhecidos por sobreenquadramentos, ou seja, um “quadro no quadro da imagem” (AUMONT, 2003, p. 274) e formam estruturas abismais, com potência sígnica contínua na geração desse procedimento reflexivo.



Os requadros, esses elementos cenográficos emoldurados ou sobreenquadrados no espaço compositivo interno do quadro, irão reiterar os jogos cíclicos no espaço *out* (afastar), ou seja, o que era quadro, no movimento *out* vira requadro, num rompimento fronteiriço constante. O limite da moldura vai determinando os enquadramentos e criando o efeito de surpresa e estranhamento, gerador de informação nova.



(1.)

I. Dissonância Imagética

Estranhamento – desproporção entre os objetos e referente humano.

Desorganização na composição. Elemento dissonante. Agente desencadeante da disjunção.



(2.)

Na leitura da primeira imagem, observamos uma composição que retrata um banheiro com alguns objetos cenográficos, num espaço construído com referenciais nitidamente realistas condizentes com o ambiente, numa total coerência com as leis da perspectiva e proporcionalidade. A ruptura a essa espacialidade construída sob as leis da composição em equilíbrio se instaura na segunda fotografia por meio de um plano de detalhe de uma perna. Índicios referenciais do corpo de um homem em total desproporção com o restante do ambiente. O desequilíbrio ressoa como um ruído imagético entre o elemento dissonante e seu entorno que surge tensionando a



composição. O desvio de rota se dá na organização compositiva pelo conflito, rompendo com relações da harmonia.

Um deslocamento como esse suscita dúvidas: será um gigante? Ou os objetos são réplicas miniaturizadas de uma casa de bonecas? O recorte não permite respostas na relação que se cria entre as duas imagens (n. 1 e 2) da série e nos obriga necessariamente a passar para a próxima etapa, como um jogo que, ao criar um impasse, nos arremessa ao terreno da imprevisibilidade. O ruído (empregado aqui como desvio, analogamente a teoria da informação) se inscreve como um elemento altamente tenso e dissonante em si, no modo como se organiza no arranjo composicional do quadro e dissonante também em relação às outras imagens da série. Assim a narrativa cria uma construção que a partir da sintaxe organiza perceptos no observador que falseiam a informação.

Numa narrativa alguns elementos se tornam fundamentais, tais como, a sequencialidade, o desenvolvimento no tempo, a implicação mútua entre as imagens, o desenvolvimento de uma estória a ser contada. A organização espacial de uma única imagem desconcertante, por ser tratar de uma narrativa, nos direciona a fazer uma leitura relacional no conjunto orgânico da obra, para tentar construir a metalinguagem em torno do objeto em análise. Convém apontar que a narrativa apresenta a imagem dentro da imagem, mediada pelo suporte fotográfico, numa representação auto-reflexiva (especular). A auto-reflexividade é uma das marcas dos trabalhos de Duane Michals, presente em suas narrativas fotográficas. O espelho surge na imagem n. 3 e indicia esses constantes falseamentos do real. A relação especular não se restringe a simples sofisticação estilística, mas surge como um elemento fundamental na articulação da sintaxe, que atua também como fator de reforço na criação de jogos que promovem ilusões.

A leitura se complexifica já que promove uma disjunção na continuidade sequencial, rompendo com a possibilidade do manejo de informação previsível. Ao contrário, nesse curto circuito provocado pelo princípio de desorganização, cada imagem incorpora esse conflito e como uma célula, que se multiplica, transfere qualidades a sua precedente e para aquela que se sucede no eixo horizontal da série fotográfica. A vibração do atrito vai desencadear ressonâncias em toda cadeia imagética.

A dissonância gera um desvio de rota criando informação nova, ao provocar tensão suspensiva e reorganização dos códigos. O alargamento da linguagem se



estabelece e após um movimento de assimilação dos códigos, o ciclo se reinicia com novo desvio. A obra de Michals apresenta o desvio por meio da relação de contraste (conflito) a partir da inserção de um elemento novo, que causa estranhamento e desestabiliza o contexto da obra, desordenando relações espaciais na composição. Na orientação espacial a informação nova, provoca uma mudança radical de rota. O contraste se instaura como um elemento dissonante, pois desorganiza a harmonia na composição, já que desequilibra as relações espaciais e gera tensão.



(2.)



(3.)



(4.)

II. Da dissonância imagética ao primeiro encapsulamento

A informação nova entre a segunda imagem e a quarta já não é apenas da ordem da proporcionalidade entre a figura humana e os objetos. Um novo jogo se inicia: dessa vez é o encapsulamento, ou seja, o jogo dos quadros e de reafirmação representacional. A imagem em plano aberto (3. imagem) surge num outro contexto composicional, em plano de detalhe (4. imagem), exposta como uma fotografia dentro de um livro (numa relação intertextual). Além da mudança de suporte material há também em detalhe a imagem de um polegar que segura o livro. O detalhe do dedo reforça um novo *start* no jogo representacional da narrativa.

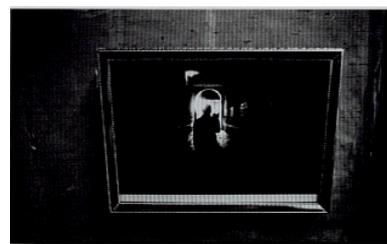
A palavra *exit* (canto esquerdo da terceira imagem) ao contrário não indica movimento da saída. O ciclo é altamente claustrofóbico voltando sempre ao mesmo ponto: partida e chegada. A narrativa, ou seja, um contar história a partir de fotografias foge da fabulação ilusória, pois o enunciado desmonta o ficcional em prol da estratégia metalinguística, reflexiva, que reforça e acentua o universo representacional. Um novo jogo se inicia determinado pela separação do que é interno ao quadro e do que é externo.



(5.)



(6.)



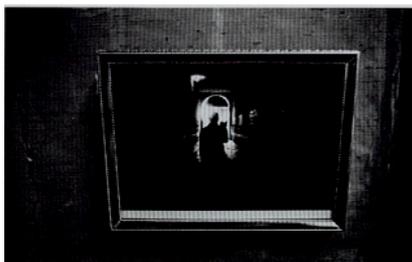
(7.)

III. Encapsulamento; passagem; novo encapsulamento.

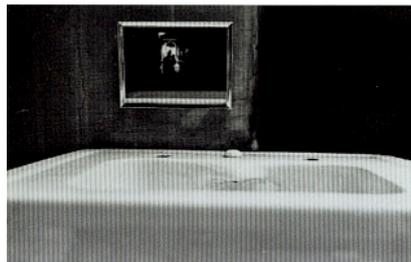
Na 6. imagem ao fundo ao centro, único ponto iluminado, indica a passagem por um corredor que nos leva a uma porta: passagem para outro espaço *out/exit*.

Outro aspecto é o jogo entre encapsular e, ao mesmo tempo, romper com a cápsula, desencadeado pelos sucessivos movimentos de *zoom out* que guiam a ficção ao terreno contrastante dos conflitos, nos movimentos falsamente dicotômicos de fuga e retenção. O *zoom out* produz efeitos surpresas ao promover oscilação entre contexto e detalhe, possibilitando um redimensionamento inovador na composição. A narrativa, assim, trabalha com fluxo e refluxo, ou seja, se por um lado nos impele para fora do quadro de modo centrífugo, a imagem que se sucede reenvia nosso olhar novamente para dentro. Nota-se que na leitura dessa obra, uma das semioses possíveis se evidencia no movimento do *zoom in* e *out* que, ao mesmo tempo, dissipa as fronteiras. O movimento que se estabelece reitera a cada lance, que estamos no território da representação que se atualiza e desmonta o ficcional.

A relação de contraste promove um desvio dos códigos já que instaura um terreno volátil das incertezas ou das falsas certezas. A imagem anterior desmonta os sentidos da seguinte e assim sucessivamente. O jogo de articulação da montagem possibilita que a transferência de qualidades entre as imagens se evidencie. O ciclo nesta obra, contudo, é disjuntivo e causa desconinuidade e um desconcerto perceptivo a partir da segunda imagem que difere radicalmente de todas as outras e, em particular, a sexta fotografia da série que embora também seja um requadro, denota uma passagem. A passagem, no entanto, se encapsula novamente na imagem seguinte.



(7.)



(8.)



(9.)

IV. Retorno circular *out* à harmonia imagética

Na 8. imagem em relação a 7. imagem – *zoom out* retorno ao contexto da pia/banheira.

Na 9. imagem em relação a 8. imagem – *zoom out* retorno ao início. Montagem circular. Fim da tensão. Harmonia imagética.

O final desse ciclo não se totaliza numa síntese: o retorno à harmonia (imagem n.9) é a repetição da primeira imagem da série. Abre um campo de possibilidades de novos jogos, pois a imagem (n.9) embora em harmonia já está contaminada pela tensão que a série orquestrou na articulação da montagem. A tensão é fator determinante no movimento provocador da produção criativa. Tanto a dissonância como o encapsulamento promovem desvio de rota na organização compositiva pelo viés tenso do contraste/conflicto. Nesses jogos ilusórios, o desvio se instaura como um elemento criativo que desestabiliza os códigos, promovendo um curto-circuito que obriga o leitor a redirecionar seus pressupostos e descobrir novos significados. O desequilíbrio suscita questionamento em seu processo relacional. Isso parece ser uma marca dessa narrativa, pois no final do ciclo, percebemos que cada imagem vai, ao mesmo tempo, desvendar a anterior e criar um novo mistério para a seguinte e assim sucessivamente. A colisão vai impulsionar (vibração) e gerar novos sentidos na sequencialidade da montagem. Percebe-se que a montagem cria possibilidades de leituras.

A dissonância provocada pelo ruído que emerge no primeiro plano desmonta a perspectiva/profundidade da segunda imagem. A desorganização na composição via detalhe lançado na superfície promove o estranhamento ao romper a profundidade de campo e induz o observador à leitura horizontal, sintagmática, que falseia proposadamente seu entendimento, já que o objeto solicita também a conjugação da leitura vertical, que demonstra ampliar significativamente as possibilidades de reflexão a respeito da obra.

Tanto na leitura horizontal como na vertical, a obra de Michals apresenta uma articulação que se desenvolve em coordenadas espaço-temporal. Torna-se necessário



refletir sobre essas articulações da narrativa fotográfica, via espacialidade e temporalidade, para se obter melhor clareza do que se processa em seu interior.

A análise da obra de Duane Michals *Les choses sont bizarres* se guia pela montagem, interna ao quadro e relacional (reagente) entre os quadros. Os quadros na narrativa fotográfica funcionam como planos e criam essa relação de conflito que vai do plano à montagem. O plano adquire um poder interpretativo maior ao se relacionar com outros planos no eixo da montagem, tendo em vista que através do choque, o plano adquire potencialmente possibilidades de atualizações.

A estrutura da obra permite possibilidades de articular idéias por meio de deslocamentos recorrentes que atualizam constantemente a informação sígnica. O autor consegue criar uma estrutura que pode ter diversas variantes e formar outros jogos num ciclo contínuo. O conflito, agente de desvio na montagem surge como um curto circuito que no choque, potencialmente criativo, desencadeia nova linguagem. Pensar a montagem é refletir a relação entre as imagens, mas também o entedimento sobre a composição. A última imagem, similar a primeira, instaura um retorno da harmonia. A idéia final, na montagem circular, não estabelece síntese, mas cria expectativa de continuidade, um potencial sígnico propenso a novos desvios da ação narrativa no tempo e no espaço, que engate mudanças de situações ou fases (como nos jogos de *game*). O final lança o observador constantemente a outro nível, em direção a construção de um pensamento diagramático. A obra de Michals *Les choses sont bizarres* condensa uma polissemia de sentidos pois propicia uma discussão em torno de questões que envolvem a montagem por meio da composição, do plano e da articulação entre os planos.

2. Relações cinemáticas

“Haroldo de Campos disse-me certa vez que não vivemos mais o tempo de ‘ouvir estrelas’ como recomendava Olavo Bilac, mas o momento de ‘ouvir estruturas’”. (MORAES, 1983, p. 67).

No presente ensaio instauram-se as correlações entre cinema e fotografia. A cinemática se presentifica nas estruturas das narrativas fotográficas. Duane Michals quebrando o paradigma do momento decisivo (Cartier-Bresson) e enfatizando a idéia da encenação fotográfica gera uma tendência que vai se propagar na década de 1980 até os dias atuais. É possível assim, pensar o cinema, ou mais especificamente, a cinemática, a



partir das narrativas fotográficas. Ao contrário da fotografia, que se apresenta, muitas vezes, como um elemento isolado, unitário, a narrativa se desenvolve num contínuo do tempo e do espaço. Na tradição das artes pictóricas, as imagens fotográficas, tendem ao isolamento e mesmo que façam parte de uma série, o processo de organização relacional, na maioria das vezes, é ignorado. Ignorar o processo de elaboração que antecede e que sucede a fotografia, desde o planejamento até manipulações digitais, é negar seu processo de criação.

Siety (2004) explica que numa obra de arte a questão processual de sua execução não é tão visível, pois não é possível se fragmentar o gesto ou as pinceladas do artista em momentos estanques já que o movimento contínuo não permite discernimento. Já no cinema a fragmentação da montagem, ao contrário, nos dá a dimensão processual do acontecimento, pois a troca de planos permite essa elaboração cognitiva. Nas narrativas fotográficas, a noção de ensaio e sua evidente dimensão processual ficam assim evidenciadas já que subentende o desvelar do processo de pesquisa, ou seja, instauram questões que antecedem o resultado final da imagem e que não precisam ser ocultadas. Explicitar o processo é construir a metalinguagem, que se estabelece por meio da formulação do pensamento, que gira em torno da montagem. Nesse sentido refletir sobre a montagem numa obra estática como *Les choses sont bizarres* é fundamental, já que tanto uma única imagem pode promover sentidos distintos dependendo de como procura organizar seus diversos elementos expressivos na composição, assim como numa cadeia de imagens articuladas em justaposição, que se desdobram num curto-circuito de informações e promovem a formação de idéias.

O pensamento em torno da montagem nos leva a reexaminar a noção de plano. A noção de plano muitas vezes se confunde com quadro. Quadro, para alguns autores, no entanto, corresponde ao enquadro, distância ou ponto de vista, ou seja, ao enquadramento. O quadro ou moldura corresponde aos limites do espaço, ou seja, a superfície da imagem e nesse sentido está vinculado á composição, tais como, linhas, ritmos plásticos, cores, distribuição de objetos e/ou personagens. Pensar em quadro é, portanto, refletir sobre as questões que envolvem a composição. A composição em sua dinâmica relacional interna se torna um constructo, onde o conceito de montagem como organização espaço-temporal também se aplica em sua análise.

Quanto ao plano, na linguagem clássica, é um espaço demarcado de um trecho do filme até o corte. O corte está implicado, em parte, na noção rítmica num filme, mas também pode criar um contínuo de tempo em cada fragmento. Por outro lado, esta



definição fica mais imprecisa, quando temos movimentos muito rápidos de câmera, ou “quando as mudanças de plano (as colagens efetuadas na montagem) são extremamente próximas, ou quando elas próprias são dificilmente perceptíveis.” (AUMONT, 2003, p. 230).

A noção de plano para Eisenstein, não está relacionada no sentido estrito ao corte. O plano separado pelo corte, como no funcionamento da montagem clássica, torna-se um parâmetro conceitual questionável na montagem do diretor russo. O plano adquire um movimento expansivo, num processo de vibração que rompe com as fronteiras do corte, gerando um percurso para além das bordas. O que se expande são os elementos expressivos, tais como, cores, luzes, formas, grafismos, enfim, qualidades que vibram em conflito, para além do corte.

Para Eisenstein tanto o fotograma como o plano são formulados como células, adquirindo uma dimensão mais abrangente. Plano, nesse caso, seria uma célula, ou seja, em sua divisão gera um “embrião” numa relação tensiva. Assim funciona a montagem: os planos (células) entram em colisão entre suas peças. O conflito dos planos (células) é central na teoria da montagem formulada por Eisenstein que também ressalta estar na base de toda arte. Eisenstein formula sua visão de plano como fragmento de um todo concebido organicamente, cujas células se expandem em “linhas de força”. Essas linhas correspondem a cada elemento compositivo, tais como luz, cor, enquadramento e se organizam de modo orgânico, além de promoverem uma expansão tensiva, para além da demarcação do corte.

As linhas de força do plano para Eisenstein poderiam ser pensadas pela idéia da explosão que gera o movimento. Para o cineasta russo os fragmentos em colisão podem ser comparados a combustão interna (explosões) do motor de um carro, impulsionando-o ao movimento. O que nos interessa nessa premissa é o processo de ressonância ditado pelo movimento vibratório dos perceptos. O quadro (espaço arbitrário do encapsulamento) estabelece na imagem limites do *quadratum* devido o recorte. Mas o quadro é uma representação criada por uma convenção, logo, arbitrário, e, portanto um signo cultural. De qualquer modo, ao pensar sobre fragmentos estamos tentando refletir sobre a organização da linguagem e suas estruturas. No quadro a montagem se articula internamente com escalas, volumes, massas, luzes, dentre outros elementos da composição organizados mediante conflitos.

No caso das narrativas fotográficas de Michals a noção de quadro é o espaço da ressonância que elimina as fronteiras entre o que separa o externo do interno e se



assemelha as células de Eisenstein. Os estudos composicionais da obra de Michals irão permitir uma leitura espacial, e simultaneamente temporal, evidenciando uma sequencialidade (da ordem da cinematográfica). Temos o surgimento de um espaço que se estrutura num eixo temporal e em linhas de força. A composição é a base para entendimento do que se processa na montagem e as transferências de qualidades das células.

No ensaio *Montagem 1937* o autor critica o deslocamento dos estudos da composição para os problemas do conjunto filmico em detrimento de uma abordagem mais orgânica que levasse em conta as questões relacionadas ao plano:

En los días en que la cinematografía estaba haciendo sus exploraciones más importantes en la composición, su centro de gravedad se desplazó casi por completo hacia problemas de ‘conjunto’, en particular al ‘conjunto de una obra completa y de su montaje, dedicando mucha menos atención a resolver problemas de composición del plano, como si fuera una casa separada de la ‘calle del montaje’. (EISENSTEIN, 2001, p. 37).

E ainda:

Una composición imprecisa acarrea sin remedio un gasto excesivo de energía psíquica en la percepción y hurta al espectador la hondura completa en la percepción del pensamiento o ideas subyacentes de la obra. Es decir, dado que afecta al gasto de energía psíquica, también afecta indirectamente a la propia eficiencia laboral antes mencionada. (Idem, idem, p. 37).

Eisenstein chega a nomear a narrativa pelo termo audiopictórica destacando assim a conjunção de dois sistemas: som e a pintura. Essa aproximação é fruto de um trabalho voltado para o âmbito compositivo. Nesse caso a composição sonora e a composição pictórica se interrelacionam. Afirma ainda que a interconexão de imagem e som pertencem ao clássico problema da composição do plano. Na realização cinematográfica o plano está inseparavelmente vinculado a montagem e a todas as questões que ela levanta.

As análises que tratam um filme a partir de um único elemento promovem um reducionismo equivocado. A qualidade orgânica não se refere, portanto, ao tema ou assunto da obra. A percepção deve ser direcionada à composição como um todo e suas leis internas, suas partes, proporções ligada à situação estática, e também a ação dinâmica no movimento estrutural da obra. Do particular ao geral. Do geral ao particular. Essas relações estruturais da obra operam de modo relacional.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma” in **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34/Duas cidades editora, 2003.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DALLENBACH, Lucien. **Le Récit Spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris, Seul, 1977.
- EISENSTEIN, Sergei. **Hacia una teoría del montaje**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001, vol. 2.
- _____. **A Forma do Filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990a.
- MACHADO, Arlindo (2000). “A fotografia como expressão do conceito” in **Studium**, 2, <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/>
- PEIRCE, Charles Sander (1980). **Sobre a justificação científica de uma conceitografia; Os fundamentos da aritmética**. São Paulo, Abril Cultural.
- PIGNATARI, Décio (1979). “A ilusão de contiguidade”, in: **Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente**. São Paulo, Cortez & Moraes.
- _____. (2005). **O que é comunicação poética**. Cotia, SP, Ateliê Editorial.
- SIETY, Emmanuel (2004). **El plano en el origen del cine**. Barcelona, Paidós.