



CINEMA E POESIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Augusto de Guimaraens Cavalcanti¹

Miguel Serpa Pereira²



¹ Aluno do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio

² Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Introdução:

Este trabalho busca criar uma base teórica para estudar a narrativa cinematográfica com a poética através da comparação do filme "O Padre e a Moça" de 1965, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, com o poema "O Padre e Moça" de Carlos Drummond de Andrade. Para essa proposta, além da análise histórica de um período do cinema no Brasil, a pesquisa procura traçar um diálogo entre a poesia e o cinema, refletindo sobre as diferenças e semelhanças entre as duas linguagens, utilizando como referência a visão de cinema presente no livro "Por um cinema sem limites" de Rogério Sganzerla. Seria o filme de Joaquim Pedro uma criação visual em cima do poema de Drummond? Todas estas são perguntas que nos parecem pertinentes para partir da afirmação de Rogério Sganzerla de que o filme seria "melhor do que o poema de Drummond", e analisar como um poema cabe em um filme e vice-versa.

Desse modo é importante analisar as narrativas do cinema dos anos 60 que, a partir de uma associação com o poema, estética que nos parece, foi anunciada no filme "O Limite" de Mário Peixoto, em 1931 e que ganha força nos anos 60 com o Cinema Novo. A partir dessa estética surgem imagens com um texto mais rebuscado, em que as narrativas eram mais elaboradas, ao que parece conectado ao discurso poético, um cinema de "sussurros".

A recuperação histórica que pretende essa pesquisa vai ao encontro da visão de que pensar espaço urbano e suas narrativas implica pensar o cineasta como um estrangeiro dentro de sua própria cidade (PEIXOTO, 1996)³. Pelas ruas da cidade ele pode ser visto como um detetive do espaço urbano, alguém sempre atento às suas narrativas e que antes de tudo um observador e decifrador das grandes cidades. Através dos relatos orais e da leitura ampliada, encontramos um diálogo com o banal e com a memória da cidade. Neste trabalho, procuramos valorizar o cinema como lugar polifônico e como lugar da fratura.

A pesquisa procura se centrar como apoio de análise na denominação *Cinema de poesia* idealizada em manifesto de 1968, na *Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema* pelo cineasta Paolo Pasolini. O entrelaçamento entre literatura e cinema, com base em Johnson, Sganzerla, Stam, Alex Viany, etc. O *cinema de poesia* como uma arqueologia de sonhos, o filme *O Padre e a Moça* como um "Cinema Barroco Moderno", que seria "concreto, objetivo, claro e sem ilusões", assim como denominou Rogério Sganzerla. Uma narrativa em que o melancólico e o erótico se combinam com a "lentidão subjetiva", uma obcecada descrição dos ambientes, a atitude contemplativista do autor diante de um mundo decadente, paisagem para abrigar fantasmas de uma cidade pequena mineira. Por uma clareza do estilo que leva ao mistério e principalmente por certa incompreensibilidade. "Alta previsibilidade de ações, linguagem monocórdica", santidade e devassidão, sagrado e profano.

O quanto o cinema é um reflexo da cidade? Para tal proposta, seria importante o questionamento e a análise do diretor enquanto narrador urbano, suas escolhas, sua visão de mundo. Estaria ele na procura de histórias curiosas assim como faz o romancista? Teria ele que ser objetivo e racional? Ou seria o diretor um detetive do grande poema real? O quanto o cinema é um reflexo da cidade?

³ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC, 1996

Capítulo 1- Cinema de poesia, narrativas urbanas e poéticas.

Em 1968, na *Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema* de Pesaro, Pier Paolo Pasolini⁴ apresentou um texto com o título “Cinema de Poesia” sobre a visão do autor do que seria o cinema poético, autoral. Causando um efeito de estranhamento no que normalmente costuma chamar narrativa linear, a denominação “cinema de poesia” se dá através da comparação com o que Pasolini chama de “cinema de prosa”. A oposição entre prosa e poesia no cinema aconteceria quando a dicção cinematográfica foge da marca de padrões e adquire outro paralelo - em contraponto ao “cinema de prosa” - que obedece a um padrão de linguagem que se estabelece ao longo da tessitura da narrativa fílmica. O cinema deixa de ser romance para ser poesia. Nesse “cinema de poesia” haveria uma imersão física do autor na obra. Através de offs, atuação ou simples aparição figurativa, um envolvimento total com o filme, um participante que filma o real com a realidade e não somente do ponto de vista de quem está por trás da câmera.

Já o que popularmente se convencionou chamar “cinema de prosa”, seria aquele que segue uma narrativa literária para contar histórias e apresentar os acontecimentos em ordem lógica, construindo relações de causa e efeito. A história é contada linearmente, importa o que está sendo narrado, enquanto no “cinema de poesia”, é mais relevante a forma como a história está sendo construída; nesse cinema ficam mais evidentes as escolhas do diretor, apesar dos significados serem mais alegóricos.

Se um mundo partilhado é desprovido de representações, as narrativas “fílmicas-poéticas” dependem de representações para existir e criam novas. Essa é a grande importância de se tentar observar o processo no qual são construídas e que representações são essas, em que contexto é escrito e como esta pode dialogar com um real complexo, que inclua o acaso e a cidade em seu narrar. O diretor e sua câmera abrem espaço para maneiras subjetivas de criação, ou pelo menos abrem um cenário interessante para o receptor ao buscar uma leitura mais abrangente da realidade, situação em que o relato não fique imobilizado ou burocratizado em um narrar.

⁴ PASOLINI, Pier Paolo. A Poesia do Novo Cinema, *Revista da Civilização Brasileira* n. 7, maio de 1966.

Aqui a câmera media e cria o diálogo cotidiano como uma forma de narrativa viva, onde ação, emoção e reflexão se completam, em um diálogo cada vez mais intenso. Para isso a narrativa deve ter mais de uma voz no texto, o cineasta detetive. Um poema que englobe em seu discurso um narrar a partir do contágio pelas ruas e que nelas também construa um rastro, uma maneira muito mais interessante de diálogo entre os dois meios? A subjetividade do diretor pode ser entendida como o próprio poema a ser lido no filme. Lente de aumento para que real?

No filme “O Padre e a Moça”, os relatos são matéria-prima, através dos relatos suas páginas serão construídas. As narrativas fílmicas e as cidades estão em diálogo contínuo. Um filme em tom violento, político, literário, que irá progressivamente ser representante de um símbolo, um tipo de cinema que utiliza uma narrativa no ambiente literário para contar suas histórias e amarrar seus diálogos. Como se o espectador se instalasse dentro do próprio movimento na subjetividade dos atores sociais de uma pequena cidade.

Uma cidade pequena como dispositivo do cotidiano, será então um dos que dirão e hierarquizarão o que de importante acontece no agora, ou qual parte do real é mais real dentro do filme. Já que conta fatos do dia-a-dia, busca fazer isso através de uma linguagem coloquial dando voz à cultura falada. A imagem da cidade real parece se confundir com a imagem da cidade dada pelo cinema. Através da rua e nela constrói sua fala, elementos como fofocas, polêmicas, e fatos inusitados.

Para Pasolini, o cinema e o poema são lugares de representações que dialogam. No “cinema de poesia”, as referências literárias do diretor parecem servir para ressaltar a narrativa, têm a função de destacar a dimensão poética da realidade que existe antes do filme. O expressionismo do diretor que parece procurar o “im-signo diante da concretude da imagem e não a dimensão outra do signo cinematográfico. E essa dimensão outra não se encontra ao acaso, só se encontra buscando, como fazem os poetas, fios narrativos sutis que se formam subjetivamente na mente do espectador.

Na poesia, a comunicação geralmente acontece através dos ruídos e intervenções que poderiam ser gerados pela subjetividade ou pelo experimentalismo, ambas vistas como perigosas dentro de uma narrativa que visa fazer-se clara, por isso mais cartesiana através do apagamento de vozes dissonantes, como da prosa tradicional.

Como afirma Pier Paolo Pasolini o cinema surge sem possuir uma gramática própria. Não é uma língua sistematizada, mas parto imutável, a matéria-prima do cinema é a realidade. Não copia nem imita a realidade, mas a reproduz com imagem e som, exprime a realidade com a realidade mesma, como o cinema é a realidade em seu estado bruto, ou como diria Godard, “Tudo é cinema”.

No ensaio de transformação do tempo em relógio, a sensação em relato, as narrativas parecem criar o mundo, inventar sociabilidades e um cotidiano reconhecido. Sejam fragmentadas ou lineares, orais ou documentadas, cinematográficas ou poéticas, tentam organizar o (caos no) mundo, ou então explicitar a sua desordem. Assim como as narrativas, as representações também fazem parte do universo de construção simbólico na cidade, caricaturas do cotidiano.

Neste contexto, o poeta Charles Baudelaire através da criação do personagem *flaneur* no livro “Flores do mal”, começa a explorar tal tema da vertigem da rua e seu universo rico dentro da literatura. Para isso, o flaneur é aquele que sai às ruas para ver o máximo da cidade, para se deixar tocar o máximo por ela e então construir uma impressão. Seu olhar na paisagem, contudo, é desenraizado, possui um apetite insaciável que não se fixa em nada, mas só potencializa seu olhar.

A cidade é seu objeto de desejo, explorando assim a linguagem coloquial de seus passantes e sua cultura oral. Junto dessa exploração, também está presente, como explica Afonso Henriques Neto⁵, um olhar irônico para com as reformas urbanas que sofria a Paris dessa época. Os poemas de Baudelaire podem ser vistos como “reportagens poéticas” que podem funcionar como pretexto para o objeto de estudo desta pesquisa, que são as narrativas policiais da cidade. Assim, a *Pólis* é aqui entendida como espaço de conflito e a rua, o grande espaço de análise do mundo. É na multidão que Baudelaire encontra os personagens centrais de seus poemas, como inclusive os mendigos, os cegos, os assassinos, os ambulantes, as prostitutas.

A rua e seu potencial pulsante que se faz através do choque entre o pulsante e o organizado, embate também constitutivo da própria dialética da cidade. Dentro da cidade, certos poetas como Carlos Drummond de Andrade tece o poema “O padre e a moça” através da exploração da multidão e das andanças pela rua. Nesse pode se reparar uma valorização da cultura oral. O poema urbano de um poeta-diretor pode ser visto como um “filme poético”.

⁵ NETO, Afonso Henriques. *Cidade Vertigem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005:164.

Para se andar nessa cidade ruidosa e ambígua são precisos certos graus de subjetividade para quem vai pisar com seus sapatos os caminhos. A cidade como um território de possibilidades para tanto a aventura humana da revelação de grande amor quanto a de um assassino. Através da criação de personagens, da cidade e sua cultura oral, estavam reportando um cotidiano complexo. Nesse sentido dá-se o choque entre o pulsante e o organizado, choque também constitutivo da própria lógica da cidade. Esse é um dos aspectos que une as narrativas cinematográficas com a cidade, ou sua supressão.

Dentro da tecitura narrativa, a cidade pode ser entendida muito como uma forma de representação e imaginário, construído através dos meios de comunicação. Assim, é claro que a Paris de Rimbaud não seria a mesma de Baudelaire ou Mallarmé, embora os três tenham vivido em uma Paris da mesma época. E, assim como a cidade de Diamantina ou Ouro Preto dos anos 60 para um diretor não seria o mesmo para um antropólogo, ou não seria o mesmo para um urbanista.

Longe da concepção do flaneur de Baudelaire, o filme “O Padre e a Moça” parece não ser subjugado pela cidade, mas apenas a usar como pano de fundo para suas experiências cotidianas. Os silêncios do filme parecem realçar a intencionalidade em mostrar o momento da entrada em um universo particular através dos planos imóveis das câmeras e poucas montagens.

Falas entrecortadas, o deserto cotidiano, as respostas, os olhares, as mãos, os ruídos de falas cortadas, o silêncio entre uma palavra e outra, o que não se compreende de um som ou outro, parecem convidar o espectador ao lugar do falso onde a verdade se dá. O diretor parece no momento das filmagens que ele coloca seu foco para capturar o momento presente em sua intensidade pulsante. É um mundo que parece se construir a partir dos gestos e murmúrios de cada personagem se comunicam através de fios narrativos sutis que se formam subjetivamente na mente do espectador.

Para Glauber Rocha⁶ o filme “O Padre e a Moça” assim como parece remeter a um imaginário próprio, também fala de um espaço urbano característico, que:

impõe-se o ato de revê-lo e repensá-lo: ali a tristeza brasileira, o esquecimento (...) tudo isso criado não pelo discurso moralizante mas pela

⁶ (APUD) SGANZERLA, Rogério. *Artes*., Ano I, São Paulo março/abril, 1968

dialética do homem contra décor; aqui, movimentando dois excelentes atores contra o testemunho histórico da decadência (a cidade e as serras), Joaquim Pedro aciona um canto livre do amor, um amor que se faz da tortura e da impotência, da negação e do silêncio.

Para Sganzerla⁷, o signo no cinema adquire a dimensão poética quando não se remete a si mesmo, mas a outro objeto ou outra idéia. O papel do cineasta parece ser então dialogar com o espectador, ao trabalhar com metáforas, o espectador ao que tudo indica, é um leitor do processo cinematográfico. O filme deve complementar o real sensível com poesia, formada pelo mistério. O cinema deve alargar o conhecimento das coisas e dos seres, acender para o mundo do maravilhoso que se encontra nas ruas e nos jornais, mesmo que não indique uma solução.

O filme convencional de prosa seria aquele que não olha para o fato como estranho, mas apenas o decodifica, banaliza o banal. Quando muito preocupado com a técnica, acaba por produzir uma mensagem estática, em que nem o personagem da matéria, nem o espectador é contemplado. Tenta encaixar o mundo em sua fórmula e acaba por reduzir qualquer voz dissonante. Fórmulas para narrar o mundo e não se permitem criar novos tipos de linguagem para descrever o real que muitas vezes não é facilmente enquadrada em planos curtos. Enquanto no cinema convencional, (luz, montagem, fotografia,) se arquiteta em lugar das experiências da personagem que é protagonista da narrativa e o diretor age para que a montagem das cenas seja linear. O cinema poético parece trabalhar com imagens que não se consegue manifestar em prosa a história que se sucede na trama.

⁷ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

Capítulo 2- A encenação do banal dentro do filme “O Padre e a Moça”.

O banal pode ser visto aqui como um espaço mais potencial de narrativas, já que o filme “O padre e a moça” se constrói através dessas histórias orais e escritas e quando menos linear e pragmático, talvez em um panorama que beira o abismo, o deserto, o caráter impalpável do mundo. Esse caráter ritual do filme remete a uma percepção limítrofe do real sem excessos. Tal característica parece do filme parece se elucidar em declaração de Joaquim Pedro de Andrade dada a Rogério Sganzerla⁸ logo após o lançamento do filme, em que o diretor afirma:

É um filme de crise, de busca de uma espécie de ascese. É um filme sobre a inibição, um filme amarrado, uma negação. Um filme todo criado por negação... só tem planos estáticos. O personagem é quase mudo. É um filme em que não aparecem crianças, todo mundo é feio e retorcido.

Intervenções do acaso parecem aqui formar um “cinema-mundo” e um “poema-mundo”, que ao retratar a cena mais subjetiva de uma cidade do interior, parece dialogar com o texto poético na voz dissonante da cidade. Sua grande importância está caracterizada aí, já que para que os ruídos marginais sejam ouvidos como parte de uma imagem representada na tela. O poeta Mallarmé parece dizer aqui “Um golpe de dados jamais abolirá o acaso”.

Para alcançar tal distanciamento crítico, assim como afirma Nelson Brissac Peixoto⁹, o sujeito que quer se comunicar dentro do espaço urbano deve antes de tudo estar atento ao lado criativo e do critério subjetivo de decodificação de qualquer mensagem. Para isso, deve refinar o olhar urbano através do distanciamento. Um olhar do sujeito que não se deixa apreender, mas continua estrangeiro em sua própria cidade e através desse estranhamento ele se despe de seus preconceitos. Para o **poeta-sujeito** dialogar com a cidade, ele passa a ter que ser também **poema-objeto** nas mãos da cidade. Passa a ter que ser tão polifônico quanto ela, abrangendo em seu olhar toda multiplicidade. Um espaço passa a ser visto como lugar praticado, portanto totalmente subjetivo de limites transportáveis, assim como criativos, que só dependem do sujeito

⁸ (APUD) SGANZERLA, Rogério. *Artes*, Ano I, São Paulo março/abril, 1968.

⁹ BRISAC, Nelson Peixoto. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. Senac, 1996.

para existir e que só serão fundados a partir de um percurso de possibilidades. A cidade é desenhada pelo outro.

Assim como quem assume um papel relevante dentro da cidade e dialoga com ela, o poema de Carlos Drummond parece tratar o ato de narrar como uma ferramenta artificial e, portanto sujeito à criação narrativa. O filme, por sua vez, cria assim, relações ficcionais com o personagem, fato que leva o leitor a interagir com as ruas da cidade de uma maneira diferente. Quem lê espera que o padre, aqui sujeito da ação inusitada, ele que anda impunemente pelas ruas da cidade ameaçando a ordem e seja capturado ou então que prossiga provocando um estranhamento em seu público. Através de elementos da ficção, como um texto que a partir de um personagem principal vai sendo construído sobre uma cena de mistério, o poema cria uma tensão no leitor.

É esse olhar através da cidade como se esta fosse um jogo a se apostar que está presente no escritor Julio Cortázar¹⁰. O personagem principal se comunica com a cidade através de uma espécie de sedução, em que o narrador traça um plano e um jogo no diagrama urbano para encontrar a mulher da sua vida dentro do metrô. Para isso, essa mulher deve seguir o itinerário que o personagem de antemão traçou, só através de uma combinação de linhas do metrô com ruas escolhidas, é que Cortázar propõe encontrar o amor. Será assim a cidade que escolherá sua imagem, ele se propõe estar imerso no acidente. Sobre esse mapa sensível que o personagem principal do conto de Cortázar cria ao jogar com as ruas e escolher seus itinerários através de uma aposta com o acaso, dialoga com a combinação aleatória do real.

Com música de Carlos Lyra, Helena Ignez e Paulo José de protagonistas e fotografia de Mário Carneiro, “O Padre e a Moça” remete a um universo melancólico, erótico e barroco. Ambientado em São Gonçalo das Pedras, perto de Diamantina, no interior de Minas Gerais, planos longos, poucas ações, os silêncios intermináveis em uma atmosfera vertiginosa. Um barroco de silêncios parece se desenvolver através de uma poesia discreta, cheia de sussurros. Sobre tal procedimento, Joaquim Pedro declarou em entrevista¹¹:

Em O Padre e a Moça a experiência de linguagem é mais de recusa que de invenção positiva. Mas subsiste em O Padre e a Moça uma preocupação

¹⁰ CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

¹¹ SGANZERLA, Rogério. *Artes*, Ano I, São Paulo março/abril, 1968

¹⁰CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

com os valores plásticos atuando dentro da cena, marcações de atores e cortes (concepção geral de equilíbrio) – o diretor ainda está domando o material filmado, pelo enquadramento, marcação, etc. Em O Padre e a Moça, o processo fica absolutamente claro. As opções se radicalizam e, ao meu ver, é um filme negativo sobre a negação. (...)Então era um filme aprisionado, era um filme um pouco a meu respeito porque naquele tempo eu sofri um pouco desse problema de amarramento eterno. A própria forma reflete isso, com pouco movimento, com os enquadramentos presos recusando a montagem, o rigor de enquadramento, um filme feito em plano de conjunto.

No poema de Carlos Drummond, o protagonista parece ser a figura onírica da imagem de um padre com uma moça. Já o padre do filme parece estar em conflito com a batina que veste. Enquanto na literatura a mimesis instaura um artifício que pela representação ou da reflexão do narrador, o cinema parece instaurar procedimento parecido. Pois, a partir de uma associação com o poema, que parece surgir um cinema conectado ao cotidiano das cidades em formato de reportagens e filmado (escritos) como poema; seja através de um excesso de adjetivações, narrativas em primeira pessoa e exposição de mistérios, textos ricos que dialogam com a cultura oral do espaço urbano. O poema “O Padre e a Moça” passa a condicionar a abordagem do diretor e sua narrativa. Estes são provocadores do discurso, antes mesmo de serem derivados de um ato de fala, legitimam valores como virtude e equilíbrio, com o intuito de criar um texto limpo, direto e enxuto que dialoga com um certo processo de automatização dos personagens.

É exatamente essa interiorização da máquina com as figuras dramáticas do “Padre e a Moça” de Joaquim, que os parece transformar em marionetes. Em Minas, vivenciando o a orbe de Diamantina, uma cidade construída no meio de dois desertos, é que a chegada de um jovem padre parece abalar o tédio da cidade.

Interessado nas multidões e histórias banais da cidade, a narrativa do filme de Joaquim Pedro parece não procurar um personagem enquanto pessoa, o trata muito mais como objeto técnico. Um filme com personagens que mais parecem marionetes e não possuem características próprias. Aí parece se encontrar uma dicotomia interessante entre a capacidade

rica do cotidiano e banal de fornecer elementos para a narrativa, no que o escritor Julio Cortázar¹² declara “Quanto mais banal, mais estranho”. Essa foi a observação feita por Rogério Sganzerla¹³ ao filme “O Padre e a Moça”, mas essa falta de própria dos personagens para Sganzerla, não é um defeito, mas sim um elemento que parece contribuir para um tipo de **filme-poema**:

O Padre e a Moça é cinema-poesia do começo ao fim. É um filme que, sem dúvida, num sentido mallarmaico procura tornar mais puras as imagens da tribo e, certamente, aí reside a sua lírica perversidade.

Conclusão:

O cinema fornece ao espectador uma qualidade de apreensão difícil de obter enquanto passante das ruas da cidade. O cinema transpassa para as tela as demandas do imaginário urbano. A cidade representa o cinema nas salas escuras de cinema, ou seja, através dos olhares, dos tipos dos personagens, dos planos, das luzes e das sombras. A imagem cinematográfica se forma como uma possibilidade de criar uma ação e de transformar a imaginação. Como argumentava Pasolini, o cinema pré-gramatical constrói seu próprio repertório de caos, nasce da metáfora, e o estilo no cinema é atingido pela linguagem da poesia. Contra a naturalização da câmera, o cinema proposto por Pasolini busca sempre uma razão sensível, com o poético fazendo parte de seu universo semântico no inconsciente como um sonho palpável, um onírico físico. É bom lembrar aqui que a imagem é sempre fugaz, e para se pensar um poema e seus simbolismos em imagens parece ser necessário levar em conta a melopéia de cada verso, tratar cada take de poema como um universo.

Nossa hipótese se centra na tese de que o poema de Drummond, possui um ritmo mais próximo da crônica e do “thriller”, e já o filme de Joaquim, um narrativa mais lenta, o que nos parece comprovar que o filme não é uma mera adaptação, mas sim uma leitura ampliada do poema, que através de um discurso aparentemente oposto ao poema, cria uma nova possibilidade de leitura deste, já que “no domínio da arte, como no da linguagem, “traduzir é traír””, como afirmou certa vez Robert Stam.

Desenvolvendo essa visão, o cinema poderia muito bem ser chamado de grafite do cotidiano. É através de relatos que ele vai se construindo, dialogando com o banal e com a memória da cidade, criando e destruindo fronteiras. Desse modo, ver um tipo de narrativa fílmica que, aparentemente não se propõe a filmar o objeto, mas a construir um filme na medida em que acontece. Nisso o **filme-poema** parece dialogar com um tempo que já não cabe em si. Pasolini

¹² CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

¹³ SGANZERLA, Rogério. *Artes: Ano I*, São Paulo março/abril, 1968.

parece falar da realidade através do desenho de linguagem em que se baseia toda a poesia, a metáfora. No cinema isso parece acontecer quando a imagem transcende seu significado imediato e passa a ter um sentido além. Parece existir aí um resultado poético.

Bibliografia:

- [1] CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- [2] CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- [3] DRUMMOND, Carlos de Andrade. **Lição de coisas**. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1962.
- [4] JOAQUIM, Pedro de Andrade. **O Padre e a moça**: 1966.
- [5] JOHNSON, Randall. **Literatura e Cinema**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- [6] NETO, Afonso Henriques. *Cidade Vertigem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005:164.
- [7] PASOLINI, Pier Paolo. A Poesia do Novo Cinema, *Revista da Civilização Brasileira* n. 7, maio de 1966.
- [8] PEIXOTO, Nelson Brissac . **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC, 1996.
- [9] SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- SGANZERLA, Rogério. *Artes*., *Ano I*, São Paulo março/abril, 1968
- [10] STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.