

DAS EQUIVALÊNCIAS ENTRE CINEMA E LITERATURA: A MONTAGEM E A VISUALIDADE EM AMAR, VERBO INTRANSITIVO

Eduardo Oliveira Zanini

RESUMO®

Tomando como base o romance modernista **Amar, verbo intransitivo**, de Mário de Andrade, investiga-se os empréstimos e equivalências estabelecidos entre elementos das narrativas literária e cinematográfica na literatura brasileira. Textos de Arnold Hauser, Walter Benjamin, Tânia Pellegrini e Jacques Aumont, entre outros, servem de referencial teórico ao trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira, narrativa cinematográfica, narrativa literária.

INTRODUÇÃO

Arnold Hauser, em sua **História social da arte e da literatura**, aponta o cinema como a arte mais representativa do século XX¹. Isso porque, no seu entendimento (e no de muitos outros pensadores da cultura), o século passado teve na imagem o principal elemento construtor do imaginário da coletividade.

Dentro desse contexto de predominância do imagético, a literatura acabou assimilando, por "contágio", elementos do modo cinematográfico de narrar. À sua maneira, a literatura incorporou procedimentos e temas suscitados pelo cinema. Dois desses procedimentos dizem respeito à montagem e à visualidade das imagens. É sobre essas duas características próprias da "gramática" narrativa cinematográfica e sua transposição à narrativa literária que se centrará esse artigo, utilizando fragmentos de **Amar, verbo intransitivo**, de Mário de Andrade, para fins de exemplificação.

1 **Amar, verbo intransitivo**, de Mário de Andrade

Amar, verbo intransitivo surgiu em 1927, com impressão financiada pelo próprio escritor, um ano antes de sua obra ficcional mais famosa, **Macunaíma**. A composição de **Amar, verbo intransitivo**, entretanto, consumiu anos do trabalho de Mário, recebendo diversas revisões. Em carta de 1923, endereçada a Manuel Bandeira, Mário de Andrade já comenta estar absorvido na escrita do romance, definido por ele mesmo como "romance cinematográfico"².

Um dado a ser destacado sobre **Amar, verbo intransitivo** é a denominação dada a ele pelo próprio Mário de Andrade: idílio. O termo significava, em um primeiro momento, um forma poemática de curta extensão e assunto vário. Com o tempo, passou a designar "novela" na qual as personagens vivem uma existência simples, em contato com a natureza e com uma vida sentimental intensa³. No entanto, não é isso que se percebe no romance de Mário: as personagens encontram-se em plena São Paulo do século XX, lugar de progresso capitalista e industrialização. Além disso, suas vidas pessoais não podem ser chamadas exatamente de intensas – em especial no caso de Fräulein, determinada a cumprir seu trabalho de "professora do amor" com rigor profissional, ou do casal Sousa Costa, dedicado apenas a reproduzir as normas da sociedade burguesa. Por conta desse contraste entre a expectativa gerada pelo termo e aquilo efetivamente encontrado nas páginas do livro, Rosa Maria de Carvalho Gens afirma que o escritor "utiliza a denominação idílio (...) em termos de transgressão, ao tomá-la como tema/forma e descaracterizar o seu sentido, lidando com a própria subversão para que, através dela, sejam acionadas variantes significativas, em que o texto se revigora"⁴.

O desenrolar dos acontecimentos no livro ocorre de modo quase inteiramente linear e progressivo, começando pelo contrato firmado entre o Sr. Souza Costa e Elza e findando por seu cumprimento total. Elza, estrangeira alemã de 35 anos, exerce no Brasil uma profissão "clandestina": é contratada pelos pais de jovens rapazes como governanta e professora de alemão. Sua função, todavia, consiste em iniciá-los na vida sexual dentro da segurança do lar, a fim de evitar doenças venéreas e desencaminhamentos vários, e moldar desde cedo o caráter dos meninos para representarem aquilo que a sociedade paulistana deles espera – homens sérios e bons pais de família. O Sr. Souza Costa tem um filho de 16 anos, Carlos, e com receio de o rapaz buscar a iniciação sexual nas casas de prostituição, com o risco de envolver-se com uma prostituta e comprometer seu futuro de sucessor do pai nas empresas, contrata Elza.

Amar, verbo intransitivo durante muitos anos foi uma obra menos estudada de Mário de

Andrade, ofuscada pela repercussão atingida pelo romance **Macunaíma** (denominado pelo escrito de rapsódia), livros de poemas como **Paulicéia desvairada** (1922) e **Losango cáqui** (1926) e escritos críticos. Somente nas últimas décadas do século surgiram trabalhos de peso sobre o ídílio de Mário.

Na data do lançamento de **Amar, verbo intransitivo**, 1927, o cinema brasileiro apenas arriscava seus primeiros passos (nessa época, mesmo o cinema mundial era mudo e preto e branco). Até então, nas primeiras décadas do século XX, a produção cinematográfica nacional era insípida. Primeiramente, surgiram os “filmes naturais” de caráter documental, os filmes “sensacionalistas” (diversas versões do crime da mala, por exemplo), óperas filmadas, comédias precursoras da chanchada, filmes patrióticos, adaptações literárias, além de alguns ciclos regionais (gaúcho, pernambucano, campineiro). Somente na década de 1920, o cineasta mineiro Humberto Mauro, uma espécie de patrono da Sétima Arte em nossas terras, aparece. Expoente máximo do ciclo de Cataguases, realizou longas como **Valadião, o Cratera** (1925), **Braza dormida** (1927) e **Ganga bruta** (1933)⁵.

Dessa forma, é coerente afirmar que, na época de Mário de Andrade e seu **Amar, verbo intransitivo**, ainda não existia uma sólida cultura audiovisual no Brasil. Entretanto, em decorrência de sua preocupação em pesquisar e refletir acerca do cinema como arte participante do imaginário moderno, Mário acabou por adaptar em sua técnica narrativa literária elementos da técnica narrativa fílmica. O autor dialogou com seu tempo criando uma literatura na qual convergem elementos de diversas facetas da arte moderna, desde as vanguardas européias até a nascente “gramática narrativa” cinematográfica.

A relação de Mário de Andrade com a Sétima Arte em si restringiu-se à cinefilia e à escrita de alguns esparsos artigos publicados em revistas. O primeiro desses textos surgiu no número dois da revista **Klaxon**, uma resenha crítica de **Do Rio a São Paulo**, película brasileira lançada em 1922, e uma nota sobre **O garoto**, de Charles Chaplin, diretor apreciado pelo literato modernista. Na terceira edição do mesmo periódico, Mário contribuiu com *Uma lição de carlito*, ainda a respeito de Chaplin. Outro ensaio de destaque, tendo como tema o cinema, comentou **O gabinete de doutor Caligari**, na revista *América Brasileira*, em 1923. Em 1932, no **Diário nacional**, escreve sobre *Filmes de guerra*, analisando os longas **Guerra** e **Nada de novo**⁶.

2 Montagem

Ao dissertar sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin lançou luz sobre um dos aspectos principais da produção cinematográfica – e não raro de toda arte moderna e contemporânea: a sua perfectibilidade. Como perfectibilidade, o pensador alemão entendia o modo de feitura de uma obra em etapas, com posterior combinação dos produtos de cada etapa. No momento do processo de realização de um filme, cada seqüência, enquadramento ou plano, pode ser reencenado e refilmado diversas vezes até atingir o efeito desejado pelo cineasta. Dessa forma, qualquer película (ou a maioria delas, ao menos) costuma ser produzida de forma parcelada. No entendimento de Benjamin, os fragmentos originados desse processo só atingem caráter artístico depois de selecionados e agrupados num todo coeso. O processo de escolha dos trechos válidos, e sua posterior junção diz respeito à montagem: das muitas possibilidades de tomadas filmadas, apenas algumas são incorporadas à versão final da obra. Tal método seletivo e aberto a refeituas de número vário dá o caráter de perfectibilidade ao cinema⁷.

Essas observações de Benjamin se relacionam com o que Jacques Aumont teoriza sobre a montagem⁸. Sendo o cinema uma arte produzida a partir de um sistema de divisão de trabalho, a edição representa uma técnica especializada de seleção, agrupamento e junção das partes filmadas separadamente. É da responsabilidade do montador não apenas escolher as tomadas a serem incluídas no conjunto definitivo da obra, mas também estabelecer sua duração e o modo como o plano anterior correlaciona-se com o seguinte (ou seja, a união dos planos e cenas entre si, ou *raccord*, no jargão técnico).

Algo semelhante a uma montagem de momentos descontínuos pode ser apreciado no fragmento abaixo, retirado do romance de Mário de Andrade:

É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim. Por isso não foi no jardim, deve se guardar. Quer mostra que o dever supera os prazeres da carne, supera. Carlos desfolha uma rosa. Sob as glicínias da pérgola braceja de tal jeito que o chão todo se pontilha de lilá.

- Ih, vou contar pra mamãe que você está estragando as plantas!

- Não me amole!

- Amolo, pronto! Mamãe! Mamãe! Me largue! Feio! Mamãe!

- Me dá um beijo!

- Não dou!

- Dá!
 - Mamãe! Olha o Car-los! ai!...
 Aldinha aos berros pela casa.
 Ele não fez por mal, quis beijar e machucou. Aldinha chora. A culpa é de quem? De Carlos.
 Carlos é um menino mau.

Fräulein faz Maria Luísa estudar piano pequenos Lieder populares dum livro em quarto com figuras coloridas. Lhe dava também pecinhas de Schubert e alegros de Haydn. Pra divertir, ela fez decorar uma transcrição fácil da "Canção da Estrela", do Tannhäuser. As crianças já cantavam em uníssono o "Tannenbaum" e um cantar-de-estrada mais recente, que pretendia ser alegre mas era pândego. Fräulein fazia a segunda voz. E falava sempre que não deviam cantar maxixes nem foxtotes. Não entendia aquele sarapintado abusa da síncopa. Auf Flügeln des Gesangs... Ritmo embalador e casto. O samba lhe dava uns arrepios na espinha e uma alegria... musical? Desprezível. Só Wagner soubera usar a síncopa no noturno de Tristão.

Carlos cantava o Tannenbaum mas desafinava. Não tinha voz nenhuma. Porém descobrira o perfume das rosas. Perfume sutil e fugitivo, ôh! a boniteza das vistas!... Às vezes se surpreendia parado diante das sombras misteriosas. As tardes, o lento cair das tardes... Tristes. Surgia nele esse gosto de andar escoteiro, cismando. Cismando em que? Cismando, sem mais nada. Devia de ter felicidades⁹.

Amar, verbo intransitivo encontra-se inteiramente estruturado em porções de texto de tamanho variável, não apresentando capítulos. Esse primeiro dado indica, desde o princípio, uma tendência ao rompimento com os modos narrativos vigentes na época. Mais do que isso, denuncia uma organização fragmentada da narrativa. O recorte acima exemplifica tal estruturação: trata-se de três fragmentos que não estabelecem uma relação de causa e efeito obrigatória entre si, cabendo ao leitor confrontá-los e interpretá-los. São três "cenas" autônomas, unidas de modo similar ao procedimento cinematográfico de montar diferentes seqüências narrativas através da justaposição.

A primeira parte centra-se, sobretudo, numa cena cotidiana familiar, onde os filhos do casal Souza Costa brincam no jardim. Carlos, o jovem primogênito da família, insiste em participar da brincadeira das irmãs; sua falta de controle da própria força física o faz, contudo, mais uma vez, machucar as companheiras de brinquedo. Daí a qualificação repetidamente atribuída à personagem ao longo do livro, "machucador". Temos nesse momento um

Carlos crescido, robusto nos seus 16 anos, mas ainda imaturo com relação a seu corpo e sentimentos.

A porção textual que vem na seqüência, por sua vez, abandona as brincadeiras das crianças dos Souza Costa e concentra-se na figura de Fräulein. Apresenta os pensamentos da personagem com relação à evolução dos alunos no estudo de música e cultura alemãs e, principalmente, as opiniões de Fräulein a respeito da diferença entre as músicas alemã e brasileira. Como em diversos outros momentos do livro, a personagem encontra-se desconfortável (se não horrorizada) com os hábitos e gostos do Brasil, tão diferentes dos da sua amada pátria germânica, para a qual ainda pretende voltar e da qual se sente exilada.

Na terceira parte da citação, novamente Carlos ocupa o centro das atenções. Nesse momento, o jovem rapaz "cisma", sob o jugo de um sentimento que não sabe reconhecer. Os primeiros contornos de um amor erótico por Fräulein esboçam-se em seu ser, e fazem o rapaz deparar-se com a realidade de uma forma nova – por isso sua perplexidade e estranhamento diante das tão conhecidas rosas do seu próprio jardim.

Entre os três momentos comentados, não há nenhuma relação evidente de causa e efeito, tampouco um obrigatório seqüenciamento temporal. O fato de Carlos brincar no jardim com suas irmãs não provocou as divagações de Fräulein sobre o samba; tampouco a predileção da professora pela música alemã causou a melancolia do jovem Carlos. Dessa forma, pode-se inferir um afrouxamento nos nexos causais e temporais da narrativa de **Amar, verbo intransitivo**. As partes não seguem umas às outras pelo mero encadeamento causal-temporal. Há, sim, uma espécie de montagem de cenas dispersas capazes de sugerir, dentre saltos na escala do tempo e supressões de cenas supérfluas, a movimentação das personagens rumo a um envolvimento emocional.

A partir desses dados fracionados, o leitor recupera os "vazios" da história, tal qual um espectador de cinema une mentalmente um plano ou seqüência a outro sem precisar que a imagem seja contínua para compreender o filme. Dessa forma, é possível entender a mudança ocorrida em Carlos: se em um momento ele desfolha as rosas para brincar, e no outro descobre romanticamente seu perfume e beleza, algo mudou no comportamento e pensamento da personagem.

3 Visualidade

Na contemporaneidade, a cultura ocidental baseia-se predominantemente na imagem. Essa preponderância do visual assinala uma mudança nos modos de produção e difusão de cultura que vem ocorrendo desde o século XIX, desde o surgimento da fotografia e, mais acentuadamente, desde a invenção da câmera cinematográfica, que pôs em movimento as imagens estáticas e pontuais captadas pela máquina fotográfica. Como consequência dessas novidades no horizonte cultural do Ocidente, a literatura modificou-se¹⁰.

Em relação ao espaço no cinema e na literatura moderna e contemporânea, nota-se um dinamismo inédito até então. Em ambas as artes, ocorre uma espécie de temporalização do espaço: torna-se ele fluido como o tempo, e não mais estático. Além disso, é constantemente construído e reconstruído por meio da criação de espaços fantásticos, diferenciados da realidade empírica, ou pela justaposição de espaços geograficamente não contíguos. Esse caráter dinâmico e versátil na representação espacial corresponde à mobilidade presente na narrativa cinematográfica, na qual, a cada plano e cena do filme, uma nova imagem é apresentada.

Diversos exemplos de momentos nos quais a narrativa literária baseia-se na visualidade podem ser encontrados no romance **Amar, verbo intransitivo**, de Mário de Andrade. Dentre eles, o reproduzido a seguir:

Houve apenas um instante de sossego quando o pulman principiou gemendo, o trem partia. Então, depois de mais uma olhadela para ver se todos estavam mesmo ali bem garantidos, dona Laura se lembrou que era senhora de sociedade. Ergueu um pouco o busto, recolheu o ventre pra caber melhor dentro da cinta e tentou guardar os fiapos de cabelos que lhe choviam pelo rosto, pela nuca, orelhas. Deu um suspiro de alívio, como trabalhara!

Na verdade não trabalhara coisa nenhuma, Fräulein é que fizera tudo. [...] Fräulein fizera tudo e, por felicidade, sem nenhum acidente. As malas estavam todas despachadas, e malas, bolsas, sacos de viagem, os filhos, luvas, luvinhas, chapéus, Marina, Felisberto, Fräulein, a cesta de sanduíches das crianças, tudo estava ali. Dona Laura deu um último arranjinho no decote pequeno que já estava despencando para a direita e ficou feliz. Fräulein ia sentada bem na frente dela. As crianças menores juntos de ambas, já encarapitadas, amarfanhando os guarda-pós dos bancos de couro falso, olhavam pelas janelinhas abertas.¹¹

O trecho acima flagra uma viagem de trem da família Souza Costa, acompanhada de alguns

poucos agregados. É uma “cena” desenhada em tons paródicos e caricatuais. Como alvo da sátira, está a família burguesa católica de São Paulo, e sua moral baseada na imobilidade e na respeitabilidade. Nesse momento, como em muitos outros do livro, o narrador coloca em questão a nacionalidade e identidade brasileiras – tema, por sinal, recorrente na obra de Mário de Andrade e no Modernismo de 22 em geral.

Há uma preocupação especial em apresentar a situação das personagens a partir de seu exterior – seus gestos, vestimentas, palavras. Segundo observado por Telê Porto Ancona Lopez, estudiosa de Mário de Andrade, o narrador de *Amar, verbo intransitivo* “capta a cena no que tem de essencial” e “freqüentemente nos faz lembrar a representação cinematográfica: a câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz as vezes dos olhos da personagem”¹².

No primeiro parágrafo da citação, o caráter de dona Laura revela-se por seus gestos. Há uma preocupação constante da personagem em portar-se como uma “senhora de sociedade”, de modo que qualquer possibilidade de espontaneidade encontra-se excluída de seu repertório de ações. Para representar com verossimilhança seu papel, Dona Laura faz questão de manter em destaque a postura corporal ereta (“ergueu um pouco o busto”), a aparência física de acordo com certos padrões sociais (“recolheu o ventre pra caber melhor dentro da cinta”) e a compostura e elegância (“tentou guardar os cabelos que lhe choviam pelo rosto, pela nuca, orelhas”). Por fim, dá um suspiro que lhe parece condizente com sua situação de mãe de família exausta pelo esforço de preparar a viagem – um ato de mera convenção, uma vez que a responsável pelos preparativos foi Fräulein.

Fräulein, por sua vez, revela-se igualmente ao leitor pelas suas ações exteriores. Seu caráter sistemático e rigoroso está expresso no seu ato de conferir metodicamente as bagagens da família, as quais a própria Fräulein havia organizado. A professora de alemão tem como única preocupação o seu dever. Ao contrário dos demais, não se demonstra emocionada pela viagem. Pelo contrário, age no trem da mesma forma como age na vida cotidiana na casa dos Souza Costa, com severidade e senso de obrigação moral.

Esse modo de representação do caráter das personagens através de suas ações exteriores é típico da narrativa cinematográfica. O público, ao ver um filme, tem, como suporte para interpretar as personagens, aquilo que delas vê (o figurino, as expressões corporais e faciais do ator) e ouve (as palavras emitidas em

diálogo ou monólogo). A interioridade humana, embora seja passível de representação cinematográfica (por meio da voz em *off*, por exemplo), não costuma ser preponderante na narrativa fílmica. Por conta disso, as adaptações ao cinema de obras literárias alicerçadas na técnica do fluxo de consciência são raras, pois a tarefa de representar o fluxo da mente individual em imagens revela-se de complexa consecução.

Além da valorização do exterior das personagens, pode-se perceber no fragmento um interesse acentuado pelos objetos físicos. O narrador enumera as peças de passeio da família: são malas, bolsas, sacos de viagem, luvas, uma cesta de sanduíches. Em meio a esse conjunto de "coisas", estão as crianças e a jovem empregada Mariana. Trata-se de sociedade hierarquizada e patriarcal (no caso, a nascente burguesia paulistana), onde o "pai de família", responsável pela manutenção econômica da família, detém o poder familiar nas suas mãos, seguido pela "mãe de família", responsável pelos cuidados com o funcionamento da casa e a criação dos filhos. Nesse contexto as crianças não têm voz, nem tampouco autonomia de escolha e pensamento: são "coisas".

A visualidade, nesse fragmento, estende-se ainda a determinadas coordenadas geográficas. O narrador informa a posição de algumas personagens no vagão: Fräulein está sentada em frente à dona Laura, e ambas cercadas pelos objetos e crianças. Na sequência do texto, não reproduzida aqui, são apontadas ainda as posições de Sousa Costa pai, Carlos e da menina Maria Luísa.

O leitor recebe quantidade considerável de subsídios para criar uma imagem mental da cena. Fartos são os dados visuais apresentados: os gestos das personagens, os pertences que carregam, seu posicionamento no espaço. O leitor, portanto, pode reconstruir a cena com bastante precisão, como se a visse pessoalmente ou, talvez, na tela do cinema. Tal qual o narrador, o leitor coloca-se na posição de observador, vendo os acontecimentos exteriores "de camarote".

CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou elucidar alguns aspectos do itinerário de empréstimos cedidos pela Sétima Arte ao romance brasileiro do século XX, tendo como ponto de referência **Amar, verbo intransitivo**, do modernista Mário de Andrade.

Foi realizado um sintético mapeamento dos recursos da montagem da visualidade cinematográficas no livro de Mário de Andrade. A transposição da montagem fílmica à narrativa

literária, deu-se através da fragmentação narrativa em blocos textuais, saltos na escala temporal e supressões de cenas desnecessárias. Quanto à visualidade, nota-se uma constante preocupação do narrador em apresentar os aspectos exteriores das ações das personagens, colocando o leitor, muitas vezes, no papel de espectador.

Constatou-se, portanto, uma presença acentuada do imaginário do cinema entranhado no romance em análise. Essa presença não se constata, todavia, apenas em **Amar, verbo intransitivo**. Trata-se de um fenômeno que, em níveis maiores ou menores, permeou a história da literatura do século passado no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. 16ª ed. Estudo introdutório de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, [s.d.]. (Coleção Biblioteca de Literatura Brasileira vol.2)
- AUMONT, Jacques. *A montagem*. In: AUMONT, Jacques...et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Revisão técnica: Nuno Cesar P. de Abreu. Campinas: Papirus, 1995. p.53-88. (Coleção Arte e Ofício)
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: **Obras escolhidas; Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.
- COSTA, Lígia Militz da. *Mário de Amar*. **Letras**. Santa Maria, n°7, p.110-115, 1993.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. *O crítico Mário de Andrade e os "pedaços de cinema"*. **Gragoatá**. Niterói, n°4, p.149-164, 1ª sem. 1998.
- GENS, Rosa Maria de Carvalho. *Uma leitura de Amar, verbo intransitivo*. **Estudos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, n°2, p.53-59, 1986.
- HAUSER, Arnold. *A era do cinema*. In: _____. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Paidéia)
- PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: _____. [et al]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- SANTOS, Roberto Elísio dos. *Cinema brasileiro: o personagem, a realidade, o mito*. **Comunicação e artes**. São Paulo, n°15, v.15, p.138-184, 1986.

NOTAS

¹⁰ Trabalho desenvolvido pelo acadêmico do 7º semestre do Curso de Letras Português e bolsista do projeto Literatura, outras artes e mídias, Eduardo Oliveira Zanini, orientado pelo Prof. Dr. André Soares Vieira, do Departamento de Letras estrangeiras Modernas - CAL - UFSM.

¹ HAUSER, Arnold. *A era do cinema*. In: _____. **História social da arte e da literatura**, p.970.

² ANDRADE, Mário de. **Cartas a Manuel Bandeira**. São Paulo: Ediouro, [s.d.], p.49. in *apud*. CUNHA, João Manuel dos Santos. *O crítico Mário de Andrade e os "pedaços de cinema"*. **Gragoatá**, nº4, 1º sem. 1998, p.163.

³ GENS, Rosa Maria de Carvalho. *Uma leitura de Amar, verbo intransitivo*. In: **Estudos de literatura brasileira 2**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986. p.54.

⁴ idem. p.55.

⁵ SANTOS, Roberto Elísio dos. *Cinema brasileiro: o personagem, a realidade, o mito*. **Comunicação e artes**. p.143-145.

⁶ CUNHA, João Manuel dos Santos. *O crítico Mário de Andrade e os "pedaços de cinema"*. **Gragoatá**. p.149-164.

⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. **Obras escolhidas – Magia, e técnica, arte e política**. p. 175-176.

⁸ AUMONT, Jacques. *A montagem*. In: _____. [et al]. **A estética do filme**. p.54-55.

⁹ ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. p.65-66.

¹⁰ Idem nota 6. p.15-17.

¹¹ Idem nota 7. p. 123.

¹² LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Uma difícil conjugação*. In: ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**, p.15.