

***Naqoyqatsi* entre liberdade e necessidade: uma análise temática e modal**

RICCARDO MIGLIORE*

Resumo:

A proposta deste artigo refere-se à análise temática e modal do filme *Naqoyqatsi* (2002). Algumas questões norteiam tal objetivo: O que o diretor Geoffrey Reggio quer comunicar com esta obra não-ficcional? Qual o tema do filme? Qual a relação entre as partes? E, principalmente, qual conceito subjacente ocupa uma posição central para o entendimento deste que pode ser considerado um poema audiovisual? Nesse sentido, pretende-se demonstrar que essa monumental obra audiovisual é muito mais do que um amontoado de imagens temperadas por efeitos digitais.

Palavras-chave: Cinema; Documentário; Narrativa; Estética.

Abstract:

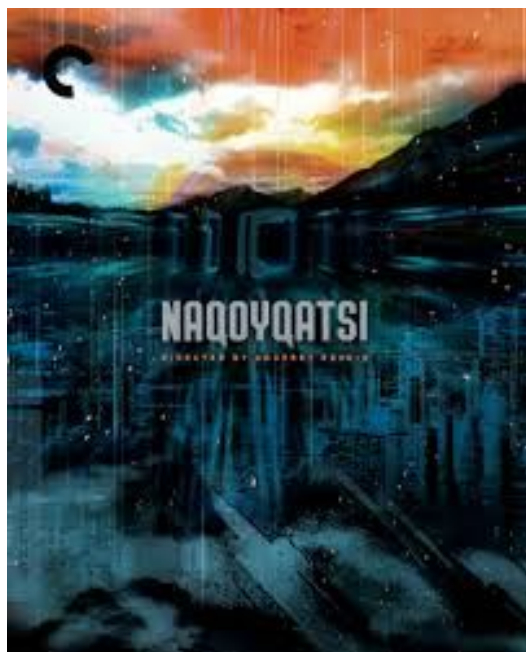
This article refers to the analysis of *Naqoyqatsi*'s (2002) contents, which have to be approached through some key-questions: What is the director Geoffrey Reggio communicating through this non-fiction work? What is the film's main theme? What is the relationship between its parts? And above all, which underlying concept attains a central place for the understanding of this film that can be considered an audiovisual poem? In these terms, this article intends to show that such a monumental audiovisual work is more than a mere junction of images flavored with digital effects.

Key words: Cinema; Documentary; Narrative; Aesthetics.



* **RICCARDO MIGLIORE** é Mestrando pelo PPGC/UFPB, bolsista CAPES, pesquisador do GEPPAU (Grupo de estudos, pesquisa e produção audiovisual), pesquisa sobre a encenação no cinema não-ficcional, com ênfase no documentário paraibano.

Documentário, Ficção e Narrativa



Naqoyqatsi é um filme de 2002, “indexado como documentário” (CARROL, 1996; RAMOS, 2008), sendo o terceiro e último de uma série iniciada, em 1982, pelo diretor Geoffrey Reggio, com o filme *Koyaanisqatsi*. A questão da indexação adquire relevância na medida em que está sendo instituída uma “teoria do documentário” (DARIN, 2005) e Sílvia Da-Rin reconhece os méritos de Bill Nichols quanto ao esforço intelectual inicial voltado para a constituição desta teoria. Nesses termos, vê-se que existem conceitos voltados para discernir o documentário do cinema ficcional, assim como, entre eles, aquele proposto por Nichols em sua *Introdução ao Documentário* (NICHOLS, 2006), segundo o qual todos os filmes ou são *documentários de satisfação de desejos* ou *documentários de representação social*. Já de maneira antagônica, Jaques Aumont considera todos os filmes enquanto ficções (AUMONT, 2011).

Tais conceitos podem ser úteis no momento em que se trabalha com filmes

nitidamente incluídos numa ou noutra categoria, ou seja, filmes meramente ficcionais ou explicitamente documentais. Contudo, é útil ressaltar que, hoje, ambos os “gêneros” cinematográficos influenciam-se reciprocamente, como em realidade sempre aconteceu no âmbito da história do cinema; porém, além desta presença mútua, atualmente devemos considerar outros gêneros ou formatos que não se reduzem ao campo do cinema *stricto sensu*, mas sim abarcam toda uma série de influências visuais diversas, que incluem os quadrinhos, os programas televisivos (ficcionais ou menos), a gráfica publicitária, a vídeo-arte e o vídeo-clipe, entre outros.

O hibridismo no contexto do cinema contemporâneo e seu aspecto fronteiriço já foram amplamente considerados por teóricos e pesquisadores de cinema. Manuela Penafria refere-se, por exemplo, especificamente à contribuição de Gilles Deleuze sobre o cinema neorrealista italiano e sobre o cinema pós-neorrealista, a partir do qual o componente transgênero da sétima arte se intensifica. A autora utiliza as noções propostas por Deleuze para se debruçar sobre o cinema ficcional e documental, retratando-os enquanto pares. Nesses termos, ela ressalta que: “Cada vez mais os filmes são menos ficção ou documentário, são filmes de fronteira. E são esses filmes que nos fazem julgar correta a nossa proposta. Essa proposta pretende colocar ficção e documentário lado a lado (...)” e conclui que “ambos são cinema” (PENAFRIA, 2005: 2).

Semelhanças e diferenças entre neorrealismo italiano e cinema documental mereceriam uma análise mais consistente, sendo que, entre as nossas referências, um autor que

aprofunda o suficiente esta relação é Guy Gauthier, quando afirma: “O documentário italiano, sufocado pelo fascismo, que tentou usá-lo para encontrar uma Leni Riefensthal, foi eclipsado em seguida pelo neorrealismo” (GAUTHIER, 2011: 104). Quanto à história do cinema não-ficcional no âmbito do regime fascista na Itália, o antropólogo e cineasta Francesco Marano, em seu *Il film etnografico in Italia*, expõe a escassa trajetória documental (de fundo antropológico) durante os vinte anos das camisas negras no país europeu (MARANO, 2007). Outro texto italiano ao qual se deve uma análise bastante consistente do *neorrealismo* enquanto modo peculiar de se fazer cinema é *La Storia del Cinema* (RONDOLINO, 1995).

Fechando este parêntese específico, hoje, é considerado bastante óbvio o fato de o hibridismo documental transcender a mútua influência deste modo de fazer cinema com o ficcional (como ocorreu no contexto do neorrealismo italiano, entre outros). Entre as diversas influências audiovisuais que atingem o cinema documental, aquelas da publicidade e da propaganda não são enxergadas de forma positiva por todos os autores. Apenas para exemplificar, vemos com Gauthier (2011: 124) que: “a maldição do documentário é a de ser atravessado por filmes oriundos da propaganda e da publicidade, às vezes pelos dois ao mesmo tempo. A existência deles não deveria criar mais problemas do que criam ao filme romanesco os romances adocicados ou as sagas familiares ineptas, mas infelizmente, é a eles que se referem quando se fala de documentário”.

No filme *Naqoyqatsi*, pode-se verificar que o nível de hibridismo torna-se mais complexo, ou seja, não se limita à dicotomia (ou influência mútua, conforme as posições autorais) existente entre documentário e ficção, mas sim agrega elementos outros, como aqueles acima mencionados: vídeo-clipe, materiais de arquivo, imagens televisivas, fractais, computação gráfica, vídeo-arte, etc. A própria indexação documental neste caso é relativa, o que significa que não nos parece tão relevante o fato de destacar a legitimidade do filme enquanto não-ficção, pois isso é bastante evidente. O que aqui importa é entender a estrutura conceitual e narrativa deste documentário, refletindo sobre seus conteúdos e, inevitavelmente, sobre a sua estética.

Podemos destacar que a *mise en scène* concebida como olhar do diretor sobre o mundo histórico, neste caso específico, não apenas é confirmada durante a montagem, mas é nesta fase da pós-produção que tanto a estética do filme quanto a sua “dissertação” audiovisual adquirem forma e consistência. Isso não significa que Reggio tenha capturado imagens de maneira randômica em sua fase de produção, mas sim que o filme surge reformulando-se na ilha de edição. A questão da intervenção nas imagens gravadas durante a produção na fase sucessiva da pós-produção representa aqui um aspecto central para a compreensão deste filme.

O poder da reelaboração peculiar da edição ou montagem cinematográfica de forma alguma desmerece a importância da filmagem em si, assim como é realçado por Gauthier (2011: 36) ao destacar: “Não se pode, por enquanto, alimentar o mercado das imagens em movimento, nem mesmo baseado em

efeitos especiais, sem girar uma objetiva para o mundo exterior. Esta regra é ainda mais imperativa em matéria de cinema documentário”. O autor francês acrescenta que: “a primeira amarra é o tempo”, sendo que “em matéria de ficção o roteiro cria o relato; em matéria de documentário, o relato vivido cria o roteiro” (Idem, *ibidem*).

Os esforços teóricos para propor definições fechadas que ajudem a discernir nitidamente documentário e filme ficcional nem sempre são bem sucedidos, sendo que, empiricamente, ao debruçarmos sobre determinados filmes, os argumentos que fundamentam conceitos e teorias são muitas vezes contrariados, ou até mesmo desmontados, assim como já tinha sido colocado por Sílvia Da-Rin em seu *Espelho partido* (2005). Contudo, Gauthier (2011: 37) ressalta, quanto à distinção entre ficção e documentário, que o elemento distintivo não é “nem o tema, nem o conteúdo, nem a quantidade de informações exatas que o filme oferece. É uma questão de método”.

O método pode ser considerado pelo viés da narrativa cinematográfica, sendo que, nestes termos, pode ser útil começar pela distinção entre “narratologia temática” e “narratologia modal” (GAUDREULT & JOST, 2009: 23). A primeira pode ser associada ao “quê” do filme, ou seja, ao seu conteúdo, enquanto a segunda está relacionada ao “como”, por ser inerente às formas de expressão. Se aqui não nos interessa aprofundar questões meramente semióticas, os conceitos de narratologias modal e temática expostos por Gaudreault e Jost podem auxiliar a leitura de **Naqoyqatsi**, na medida em que o texto realça a distinção entre narrativa cinematográfica e mundo

(histórico, como diria Nichols). Há uma implícita herança sociológica weberiana quando se destaca que a realidade é caótica, infinita, enquanto a narrativa é ordenada e tem início, meio e fim. Gaudreault e Jost, ao retomar conceitos por eles considerados intuitivos, de Laffay, ressaltam o fato de a narrativa ser ordenada por um mostrador de imagens. E apesar de os autores se referirem principalmente ao cinema ficcional, a questão do ordenamento de imagens por um mostrador é fundamental no âmbito de um filme complexo como **Naqoyqatsi**.

Quanto ao mostrador de imagens, trata-se de alguém que, ao invés de pronunciar um discurso, o faz ver à sua plateia, e o faz ver de uma maneira diacrônica, ou como destacam Gaudreault e Jost, a narração fílmica, assim como aquela escrita e diferentemente daquela oral, se faz “*in absentia*” (GAUDREULT & JOST, 2009: 23), ou seja, a narração é previamente produzida e sucessivamente comunicada aos receptores através de um dispositivo. Quanto à questão da distinção entre narrativa e mundo real, implicitamente os autores confirmam a tese de “espelho quebrado” (2005), proposta por Sílvia Da-Rin, na medida em que a narração fílmica, mesmo documental, não chega a ser uma cópia fiel do real e sim uma representação. Nesse sentido, pode-se acrescentar que o filme de Reggio não tem pretensão de ser tido como um *analogon* da realidade, embora tenha sido produzido a partir de fragmentos do real. Contudo, é a reelaboração destes fragmentos, num hibridismo que transcende a “simples” dicotomia existente entre ficção e documentário, que atribui sentido, organizando os conteúdos e gerando significações

maiores a partir de unidades de significado.

Ciente da importância da indexação no âmbito do dualismo acima mencionado (documentário vs. ficção), afirmo que o enquadramento forçado de **Naqoyqatsi** num gênero ou subgênero cinematográfico pode ser simplificador e resultar na perda de sentido do filme enquanto obra complexa em termos temáticos e formais. Isso sem contar que, quando se fala em documentário, surgem múltiplos modos, não apenas no que se refere à sistematização apresentada por Bill Nichols (2005), mas de acordo com “modos” outros; ou, para se evitar impasses, poder-se-ia falar em terminologias outras, assim como as definições organizadas por Guy Gauthier, algumas das quais, além de estarem associadas a formas diversas de produção de documentários, refletem regionalismos existentes no âmbito da produção, além de remeterem para termos utilizados em épocas passadas.

Nesse sentido, longe de pretender catalogar o documentário em “tipos”, Gauthier (2011) discerne entre nomenclaturas distintas, muitas das quais referentes a etiquetas e clichês, sendo que esta sistematização é operada a partir de afinidades conceituais, tais como aquelas que associam o documentário à vida, de onde aparecem (ou retornam) termos como: “Cine-olho”, “filme de vida”, “câmera viva” e “cinema do vivido”. Num momento sucessivo, o autor sistematiza os clichês terminológicos ligados à obsessão de herança positivista que por muito tempo atribuíram ao documentário a responsabilidade da autenticidade (ou fidelidade ao real), de onde emergem nomenclaturas como: “Cinema da realidade”, “Cinema do real”, “Cinema-

verdade” e “Cinema direto” (GAUTHIER, 2011: 206).

Gauthier (2011: 209) organiza as nomenclaturas inerentes ao documentário com relação à ficção, de onde emergem os seguintes termos: “documentário romanceado”, “docudrama”, “documentário-ficção”, “ficção-documentada”, “ficção-documental” ou “documentário-fictício”. O autor, que em outras partes do livro ainda sistematiza nomenclaturas outras, ligadas ao documentário, destaca que não pretende “propor outra classificação, que pediria as mesmas observações e revelarias outras lacunas” (Idem, ibidem: 212). Ou seja, percebe-se em Gauthier o mesmo entendimento de Da-Rin acerca da resistência do documentário com relação à imposição de definições conclusivas.

Esta breve menção de algumas categorias ou nomenclaturas inerentes ao documentário realçam a sua heterogenia e nuances, enquanto maneira de se fazer cinema de uma forma diferente daquela ficcional. Quanto ao filme **Naqoyqatsi**, a complexidade aumenta pelo fato de este filme apresentar uma linguagem híbrida, na qual não só inclui elementos ficcionais, mas também elementos estéticos e formais peculiares de outras formas de expressão, como o vídeo-clipe e a vídeo-arte, além de inúmeras inserções de material de arquivo. Contudo, a sua narrativa forma um todo através de uma organização temporal que obedece a uma ordem e supõe um ponto inicial e um desfecho.

Entendo por *narrativa* a exposição (audiovisual) de material (imagético) reelaborado através da edição/montagem em que se implicam a manifestação de um olhar e a

construção de sentido por parte do que, citando Laffay, os autores chamam de “mostrador de imagens” (GAUDREAULT & JOST, 2009: 26). Nesses termos, a propensão narrativa não pode ser considerada exclusiva da ficção. Daí, para entendermos a narrativa conceitual proposta por Geoffrey Reggio, é importante começar por uma leitura detalhada da sequência inicial, intermediária e final do filme para, em seguida, refletirmos sobre os significados que a narrativa visa a comunicar ao espectador, considerando não apenas a sua dimensão temática, mas também modal.

Diferentemente do mundo real, a narrativa tem, no mínimo, um começo e um fim. O filme **Naqoyqatsi**, apesar de seu hibridismo estético e de seu enorme mosaico audiovisual, não foge a esta regra. No entanto, não caberia no escopo deste artigo descrever toda a estrutura modal e temática do filme. Por isso, vou ater-me, mais densamente, à sua primeira sequência, por considerá-la uma amostragem suficiente para evidenciar o germe conceitual inerente à temática do documentário de Reggio para, em seguida, representar as sequências intermediária e final por amostragens mais curtas, mas igualmente evidenciadoras da estrutura já anunciada na sequência inicial do filme.

Dos conteúdos imagéticos à narrativa: Sequência Inicial

Em **Nogayqatsi**, durante os seus primeiros cinco minutos, as imagens, em preto e branco, mostram uma gráfica da torre de Babel, palácios e alguns recortes do mundo natural. Esta primeira sequência, que se estende até o título inicial, é emblemática por conter em si a temática subjacente do filme, embora esta ainda não seja desenvolvida de maneira a se tornar mais explícita quanto à posição crítica do diretor, quer dizer, o seu olhar sobre o mundo histórico. Considerando o aspecto comum entre essas primeiras imagens, que aparentemente representam objetos e contextos diferentes, podem ser notadas que remetem à geometria e, por meio desta, à noção de estrutura.

Em seguida, a noção de estrutura, inicialmente apresentada por meio de objetos geométricos, alcança um maior nível de complexidade através da introdução de elementos diversos, aparentemente incoerentes: são mostrados objetos que remetem a uma estrutura organizada, assim como, uma representação computadorizada dos circuitos comunicacionais. Tais imagens estão intercaladas com o movimento de pessoas andando, transeuntes urbanos, dos quais se passa para imagens de soldados marchando, o que em termos conceituais reforça a relação entre estrutura, geometria, ordem, mas também dinamismo ou movimento. Depois, vêm as fórmulas matemáticas, que reforçam o rigor peculiar das convenções, regras e normas. Portanto, o diretor está se referindo efetivamente à noção de estrutura.

As imagens seguintes, material de arquivo referente à II Guerra Mundial, ilustram soldados marchando,

intercalados por atletas e, novamente, a guerra, mas desta vez a tecnologia revela se tratar de um momento atual, pois a prática bélica se desenvolve por meio de infravermelhos. As últimas imagens contêm em si um indício fundamental acerca da temática subjacente que perdura ao longo de todo o documentário: se a guerra e os soldados marchando representam o apogeu do domínio coercitivo da *estrutura*, da ordem e da disciplina peculiar do supraindividual sobre o livre arbítrio e a vontade pessoal de cada indivíduo; os atletas, por sua vez, apesar da evidente disciplina ligada à superação esportiva, remetem ao esforço do ser humano para se libertar da força da gravidade, que em si mesma representa a maior das coerções estruturais às quais estamos forçados a obedecer.

A imagem com infravermelhos, que representa a guerra atual como um *videogame*, revela a obsessão da civilização atual com a tecnologia, mas enfatiza que o avanço tecnológico – e sua capacidade de edificação – acaba também por alimentar as forças destrutivas, peculiares do domínio supraindividual humano e cósmico, sugerindo, assim, haver uma estrutura *kármica* que rege os âmbitos social e natural, ou a tendência de naturalizar (ou tornar imperceptível) a violência na ordem civilizada por meio de figuras supra-humanas, como intempéries, destino, processo, etc. No entanto, especificamente na sequência inicial, a *circularidade inexorável*, própria do *Karma* enquanto conjunto de leis supra-humanas, é ressaltada pelas seguintes imagens: números, fórmulas, formas, ondas do mar (em negativo), um teclado e, enfim, fractais, enfatizando ao mesmo tempo a repetição, a geometria e o

conteúdo que se contém em perpétuo movimento.

Dos conteúdos imagéticos à narrativa: Sequência Intermediária

Em sua sequência intermediária, o documentário apresenta um *travelling* circular produzido com o uso de uma lente de tipo *fish eye* (olho de peixe, o que exacerba a *perspectiva grande-angular* até criar distorções), enquadrando uma estrutura espacial, à qual sucede outra diferente. Seguem imagens da TV, antenas, um satélite, cabos, novamente antenas. A sequência refere-se explicitamente à comunicação televisiva e à tecnologia que torna possível esta mesma forma de expressão e informação. O avanço tecnológico é ressaltado por eletrodomésticos, supermercados, novamente a TV, na qual, numa mistura entre um slide show (na vertical) e o *zapping* propriamente televisivo, aparecem personalidades políticas como Hitler, Che Guevara, Fidel Castro, o Papa (da época), Osama Bin Laden, Arafat, até que os slides começam a mudar de formato e a fluir na horizontal, mostrando outras personalidades: Albert Einstein, um índio norte-americano, Lady Diana, entre outros. Tal sequência revela-se como representação do mundo contemporâneo, cujos contextos socioculturais, econômicos e políticos têm nos meios de comunicação de massa um lugar e um papel fundamentais na construção de sentido sobre a vida.

Em seguida, vem uma sequência mais complexa, que começa colorida em computação gráfica, sucedendo-a, em negativo, imagens de cavalos correndo na praia, zebras, antílopes e elefantes, girafas, aves e peixes, concluindo a

sequência com florestas. Mais uma vez, Reggio enfatiza o movimento, a ordem e a estrutura, mas também, o fluxo e, de certa forma, a liberdade, aqui representada pela floresta e pelo lado selvagem dos animais, que são contrapostos à primeira parte dessa sequência, na qual são retratadas a tecnologia e as comunicações via satélite. O efeito de negativo, através do qual o diretor mostra o mundo natural, lembra que se trata de um olhar humano (mediado pela tecnologia) sobre a natureza, o que cria um forte contraponto visual e conceitual, o que nos lembra que é o olhar humano que moraliza e demanda por sentido sobre os eventos e forças naturais.

Dos conteúdos imagéticos à narrativa: Sequência Final

Em sua sequência final, com uma narrativa fortemente dramática, o filme introduz a imagem de uma tempestade, seguida de uma floresta e, em *slow motion*, vemos mísseis em preto e branco. Reggio alterna o vento e a tempestade numa floresta, nuvens e imagens de destruição, numa sucessão de imagens que realça a associação entre guerra e calamidades naturais – ou seja, há a representação de sua violência como força supra-humana. Vemos também bombardeamentos, explosões, após das quais o diretor mostra closes de rostos humanos que manifestam emoções como aborrecimento, raiva e ódio. As pessoas parecem estar discutindo. Seguem manifestações de rua, repressão, violência e injustiça. Estas imagens, mais próximas no tempo, são sucedidas por imagens de arquivo inerentes à famosa chegada das tropas aliadas em Normandia, durante a II Guerra Mundial.

As imagens passam a mostrar expressões de desespero em *slow motion*, closes de pessoas com traços étnicos diferentes e closes duplos de militares, respondendo com ênfase a prováveis exortações por parte de superiores. A sequência sucessivamente mostra pessoas (civis) pulando de paraquedas em voos coletivos, o *shuttle* aeroespacial e astronautas flutuando fora da estação espacial. A sequência final, por si só, justifica o título do filme e, enquanto “fim”, é a conclusão de um discurso fílmico que percorre todo o documentário e que mantém toda uma coerência conceitual, apesar da aparente “confusão” decorrente da combinação de imagens aparentemente discordantes e fortemente heterogêneas. Assim, por meio das narratologias temática e modal, podemos perceber a coerência narrativa de **Naqoyqatsi**.

Conclusão

O termo **Naqoyqatsi**, em idioma *Hopi*, significa literalmente “vida como guerra”. No filme, a luta humana para se emancipar é o tema central em seu poema audiovisual. O monumental quebra-cabeça de unidades imagéticas que compõem o experimento de Reggio aponta para uma verdade estrutural e demasiadamente humana, para além do bem e do mal: que a violência e a desarmonia purgativas, assim como a lei e a ordem, fazem parte de um mesmo conjunto existencial, humano ou natural. Não por acaso, Reggio enfatiza visualmente essas duas forças em tensão paradoxal: *liberdade* e *necessidade*.

Por um lado, se o homem pende demais à *necessidade* em função de uma *expectativa de segurança*, isso produz crueldade e destruição, que são representadas no filme por regimes

autoritários, pela tecnologia de guerra e pelas alusões às normalidades estruturais/estruturantes (sociais e naturais); por outro lado, a *liberdade* que se afirma por meio do consumismo mercadológico, ou da distintividade agressiva de indivíduos e grupos, igualmente traz consigo um risco de destruição em massa, representado pela violência neutra – supostamente amoral – do mundo natural (sob o olhar artificial do homem e suas tecnologias), ou pela própria imagem de superação humana individual por meio da prática esportiva (o homem que resiste à gravidade também sucumbe ao seu imperativo estrutural).

Desse modo, Reggio parece sugerir que a condição humana não pode ser formulada por meio de narrativas maniqueístas. A humanidade – distante e próxima do mundo natural, presa a uma obsessão pelo progresso que parece alcançar seu apogeu no âmbito da tecnologia bélica – concretiza o seu vigor (tal como o desportista que se lança contra a força da gravidade) para, em seguida, *decair*. Contudo, se não houvesse a “gravidade” – i.e., o limite estrutural – não existiria o desejo de superação, o que significa que a *liberdade* dialeticamente brota da fímbria da *necessidade* – e que os *horizontes de necessidade* se reformulam por meio do choque das *experiências de liberdade*. Nesse sentido, entendemos que as imagens finais do filme, que mostram pulos de paraquedas e, principalmente, astronautas flutuando no espaço sideral,

remetem para o esforço *demasiadamente humano* de libertar-se da *necessidade*, mas tal luta nunca para, nunca cessa..., a menos que a espécie humana se extinga, pois somente ela vive e conhece a tensão paradoxal entre *liberdade* e *necessidade*.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2011.
- BURCH, Noel. **La prassi del cinema**. Parma: Pratiche editrice, 1980.
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2011.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MARANO, Francesco. **Il film etnografico in Italia**. Bari: Ed. Di Pagina, 2007.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2005.
- PENAFRIA, Manuela. Em busca do perfeito realismo. **Tecnologia e Sociedade**, n. 1, p.177-196, 2005.
- RESNAIS, Alain. **Il método, la creazione, lo stile**. Roma: Fondazione Scuola Nazionale del Cinema, 2002.
- RONDOLINO, Gianni. **Storia del Cinema**. Torino: Utet, 1995.

Recebido em 2014-05-11
Publicado em 2014-09-12