



*Cinema & Território*

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

N.º 8 | 2023

Documentário (auto)biográfico

---

Filme de família: cinema, memórias e identidades

Irislane Mendes PEREIRA & Lucas Rossi GERVILLA

---

### **OJS - Edição eletrónica**

URL: <https://ct-journal.uma.pt/>

DOI: [10.34640/c.t8uma2023pereiragervilla](https://doi.org/10.34640/c.t8uma2023pereiragervilla)

ISSN: 2183-7902

### **Editor**

Universidade da Madeira (UMa)

### **Referência eletrónica**

Pereira, I.M., & Gervilla, L.R. (2023). Filme de família: cinema, memórias e identidades. *Cinema & Território*, (8), 46–61.

<https://doi.org/10.34640/c&t8uma2023pereiragervilla>

---

30 de novembro de 2023



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

## Filme de família: cinema, memórias e identidades

**Irislane Mendes PEREIRA**

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
iris.mendes1@gmail.com

**Lucas Rossi GERVILLA**

Universidade Estadual Paulista (UNP)  
lucas.gervilla@unesp.br

**Resumo:** No curta-metragem *A gente se encontra aos domingos*<sup>1</sup> (2021), dirigido pela própria autora, histórias ordinárias são atravessadas por questões sociais, relações familiares e lugares; características comuns ao cinema brasileiro. Em um diálogo intimista, em que as esferas privada e pública são interseccionadas, relatos de experiências cinematográficas se unem às memórias pessoais e coletivas, enquadrando lembranças constituintes da família da própria diretora. O artigo intenciona dialogar, através dos discursos presentes no curta-metragem, com a noção de “lugares de memória”, do historiador Pierre Nora (1993), juntamente com a articulação da teoria do “espaço e lugar na perspectiva da experiência”, do geógrafo Yi-Fu Tuan, (1983), passando pela “partilha do sensível”, de Jacques Rancière (2005), para desaguar nos fragmentos da infância de Walter Benjamin (1987) e na relação entre memória e identidade, de Joël Candau (2011).

**Palavras-chave:** cinema, documentário, identidade, memória

**Abstract:** *In the short movie “A gente se encontra ao domingos” (We Meet each other on Sundays, 2021), directed by the author herself, ordinary stories are crossed by social matters, family relations, and the feeling of belonging to different places; common issues of the Brazilian Cinema. Through an intimate dialogue, tales of personal cinematographic experiences gather into memories and remembrances that depict the familiar background of the director. The paper proposes a discussion through the discourses presented in the short movie, combining it with the idea of “places of memory” by the historian Pierre Nora (1993), along with the theory of “space and place in a perspective of experience” as defined by the geographer Yi-Fu Tuan (1983). The text also calls upon the notion of “distributions of the sensible” by Jacques Rancière (2005), passing through Walter Benjamin's childhood fragments (1987) and some relations between memory and identity proposed by Joël Candau (2011).*

**Keywords:** cinema, documentary, identity, memory

---

<sup>1</sup> O curta-metragem, *A gente se encontra aos domingos*, foi produzida e dirigida por Iris Mendes (pseudônimo para Irislane Mendes Pereira) com fotografia e som de Lucas Gervilla.

## Introdução: sobre discurso e ficcionalização

Um filme pode ser lido e analisado a partir de vários pontos de interesse. Para Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 132-133), ao analisar o filme como relato deve-se considerar que “o essencial é convencer-se de que o conteúdo do filme não constitui nunca um resultado imediato, senão, que deve, em qualquer caso, construir-se”. E como seria analisar um filme autobiográfico que parte das primeiras lembranças da experiência cinematográfica, passando por nuances da história familiar, de questões sociais, religiosas e, por que não, o exibir-se do mundo privado?

O filme (auto)biográfico, *A gente se encontra aos domingos* (2021), trata da relação familiar que parte do diálogo entre a realizadora e sua família, que experienciam a rememoração das lembranças sobre episódios da vida. Destes diálogos curtos, tomados em momentos diversos, emergem em seus discursos questões sociais, econômicas, de identificação e de pertencimento cujo lugar de encontro se estabelece no cinema. Se uma autobiografia pode se constituir apenas de fragmentos, esse curta-metragem funciona como uma espécie de rascunho organizado de forma incoerente, na condição de articulação de identidades (Steiner & Yang, 2004). Articulações que utilizam estratégias de rememoração dos eventos, considerando que “os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (Nora, 2012, p. 12).

Antes de esboçar uma resposta à pergunta colocada, é necessário considerar que, para além da linguagem artística, o cinema, passível de ser historicizado, se constrói culturalmente no campo discursivo. Seja o campo discursivo que abarca a leitura da imagem, buscando seus códigos de significação e suas propostas estéticas, cujo realismo da fotografia multiplica seu poder de ilusão ao reproduzir o movimento (Xavier, 2005); seja o campo discursivo que se ocupa da produção de efeito de sentido entre sujeitos, materialidade da linguagem e história (Gregolin, 2004).

Será nesse campo discursivo, expresso através dos enunciados que se tornam visíveis, a possibilidade de compreensão das transformações sociais materializadas em momentos históricos. Para Michel Foucault (2008, p. 98), o ato de fala, assim como a frase (sentido) e a proposição (valor de verdade) fazem parte de uma estrutura linguística, ao passo que o enunciado “não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos no tempo e no espaço”. Essa “função enunciativa”, segundo o autor, está relacionada a quatro características: referencial (condições de possibilidade determinantes para existência do enunciado), a posição-sujeito (condições individuais do sujeito), o campo associado (ligado a enunciados que o precedem e aos quais se referem) e a existência material (singular, temporal e situada). Enfim, a função enunciativa “não pode se exercer sem a existência de um domínio associado” (Foucault, op. cit., p. 109), pois é através do domínio da memória que se sucedem e se ordenam os enunciados, à medida que se opõem ou se afirmam.

O cinema relacionado à memória é um espaço que problematiza questões sociais, coletivas e individuais, ao jogar com o que lembramos e o que deixamos de lembrar. Aqui, nos interessa analisar a partir da dimensão social da experiência, dimensão econômica do lugar, sua forma fundada dos discursos que se apresentam a partir da interação entre autor/personagem e outros personagens; o que constitui as falas e os modos de narrar de cada um, na busca de compreender os discursos imersos no filme.

Para tanto, a análise do filme como atividade descritiva estará em diálogo com a relação cinema e memória, tematizada sob três enfoques que se ajustam entre si. Quais sejam: I) a experiência cinematográfica da sala escura, onde se busca uma abordagem

entre a importância do espaço cinema transformado em lugar e a experiência subjetiva; II) o segundo enfoque, marcado pela relação entre cinema e religião, cuja abordagem intenciona apontar os dois lugares presentes no cotidiano dominical, tendo em conta a poética do domingo e sua função agregadora; III) e por último, busca-se discutir a relação entre classes sociais, identidades e memórias presente nos discursos acerca das experiências das personagens. Por outras palavras, será, a partir destes três pontos de convergência, a possibilidade de análise do filme fundamentada nos discursos constituintes da narrativa que surge em função da interação com a realizadora.

Outro aspecto importante a se considerar é a relação desses discursos com o cotidiano no ato de enunciar que, segundo Jacques Rancière (2005, p. 55), em seu livro *A partilha do sensível*: “É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais”. Ou, no desdobramento de Nora (2012, p. 20), “como não ver, nesse gosto pelo cotidiano no passado, o único meio de nos restituir a lentidão dos dias e o sabor das coisas?” E acrescenta ao dizer que é nas “biografias de anônimos, o meio de nos levar a apreender que as massas não se formam de maneira massificada”.

Enfim, considerando a necessidade de nos dedicarmos às reflexões teóricas, vamos nos apropriar da noção de transformação do espaço em lugar, da construção de “lugares de memória” (Nora, op. cit.) e da identificação nesse percurso reflexivo que sustentará a análise fílmica.

### **A experiência da sala escura: entre espaço e lugar**

Quando se fala sobre a experiência da sala escura, nos deparamos com uma vasta teoria acerca das práticas espectatoriais cinematográficas, que se debruça sobre os modos de interpelação do espectador e as diferenças na recepção e interação com a obra audiovisual. Experiências que nos mobilizam e nos afetam quando um acontecimento, nesse caso, a experiência fílmica, ao se apresentar de forma singular, evoca aspectos afetivos, sensíveis e corporais, gerando identificação ou não com o texto narrativo. Assim, a interação das várias categorias – imagens, sons, gestos, efeitos, música, movimento etc. –, que desencadeia o filme como resultado de um processo de edição, requer a interpretação e compreensão por parte do espectador. Para tanto, diversos estudos e modelos de análises abordam tanto as questões relacionadas à recepção quanto à espectadorialidade fílmica.

Aumont e Marie (2004, p. 224) nos lembram sobre a “identificação primária”, uma das bases de teorização do “dispositivo”, que, em geral, apresenta-se acompanhada de outras teorias a respeito dos fenômenos de identificação que trabalham de forma dependente da relação espectador e narrativa fílmica. Porém, os autores alertam para a dificuldade em analisar a partir do fator identificação, por ser este um fenômeno subjetivo.

Outra possibilidade de experiência é aquela que se dá a partir da interação com o espaço da sala, o próprio dispositivo cinematográfico analisado como técnica - sala escura, a imobilidade dos espectadores, o silêncio -, que, segundo Rolland Barthes (2004, p. 430), reúne as condições costumeiras em uma sessão de hipnose: “como nas antigas experiências de hipnotismo, ficamos fascinados, sem o ver de frente, por esse lugar brilhante, imóvel e dançante”. Ou, nas palavras de Hugo Mauerhofer (1983, p. 377), elemento essencial à *situação cinema*, o estado passivo do espectador que de forma espontânea “sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana” gera condições para um “estado do sono”.

Para Barthes (op. cit.), as duas experiências se fundamentam na união entre a história descrita através de imagens projetadas na tela e o seu entorno, onde é preciso lançar-se ao fascínio duplamente:

pela imagem e pelo que está entorno, como se tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto para fetichizar não a imagem, mais precisamente o que a excede: a textura do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída; em resumo, para distanciar-me, “decolar”, complico uma “relação” por uma “situação” (Barthes, 2004, p. 433).

Diante da citação acima, ao considerarmos a experiência do dispositivo, em conformidade com a proposição feita por Barthes, cabe sugerir a seguinte reflexão: E quando o que nos mobiliza e nos afeta é o espaço que se torna lugar de identificação, de representação e não apenas a interação com a obra audiovisual?

Na tentativa de responder à questão acima, vale ressaltar que se a narração é “o processo pelo qual o filme leva o espectador a construir a fábula em andamento com base na sua organização e padronização estilística” (Bordwell, 2008, p. 98), a interação com o entorno pode transformar o espaço em lugar, ao criar uma identificação, considerando a subjetividade do espectador, atravessada por sistemas simbólicos. Ou seja, se dissermos que “a experiência lógica de compreensão da narrativa de um filme, equivale a guiar um turista que visita um monumento desconhecido” (ibidem), a correspondência com o espaço é determinada por uma série de condições que nos guia para esta experiência.

A tela preta que inicia o documentário *A gente se encontra aos domingos* é seguida de uma voz *off*, recurso sonoro utilizado em todo o filme como solução à ausência imagética das personagens. Empregada na intenção de atravessar distintas linguagens e temporalidades, assim como intensificar o protagonismo da narrativa, ao expressar cada ponto de vista das personagens, o uso desse elemento possibilita que as experiências narradas funcionem como um disparador de imagens subjetivas.

Frequentemente empregado nos modos documentários, o uso tradicional da voz *off* é uma importante referência quando lançamos mão da origem do som para acentuar a presença das vozes que remontam experiências passadas e (re)criam lugares através desse processo de rememoração. Pois, nesse caso, a voz *off* confere ao filme, não uma tradução da cena, mas parte essencial à história e reflexão de cada personagem. Segundo o realizador Robert Bresson (apud Burch, 2015, p. 116), ao comentar sobre a dicotomia de som e imagem em sua obra, conclui que “um som evoca sempre uma imagem, uma imagem não evoca um som”.

No curta-metragem, o que segue à tela preta são pequenos discursos que abrem o filme: “Era um negócio meio mágico. Era uma identificação de você estar ali. Você sabia que estava ali, mesmo que você estivesse com os olhos fechados. Você sabia que estava ali dentro pela sensação ali do momento, entendeu? Era diferente” (Mendes, 2021, 00’:06”). Essa percepção da presença no espaço ativada pela rememoração possibilita criar um mundo pessoal cujas manifestações estão também ligadas aos laços afetivos que eleva espaço a lugar, resignificando a qualidade perceptiva e “desenvolvendo a consciência de um lugar maior” (Tuan, 1983, p. 190). Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (op. cit., p. 151) “é impossível discutir o espaço experiencial sem introduzir os objetos e os lugares que definem o espaço”, se considerarmos que “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”.

O autor discute prioritariamente em suas obras maneiras como as pessoas se relacionam com o espaço transformado em lugar à medida que vínculos afetivos são

estabelecidos. Afetados pelo sentido do tempo, o autor sugere que ao passar por essa transformação estamos apegados à segurança, enquanto ansiamos pelo espaço que é liberdade. Em uma de suas definições de lugar - “qualquer objeto estável que capta nossa atenção” - denota que, a “cada parada”, uma imagem de lugar é criada e “momentaneamente parece maior” (Tuan, op. cit., p. 179).

Ao retomarmos o discurso anterior, as palavras mágico e identificação, utilizadas para descrever a sensação da presença nesse lugar “maior”, transmite o sentimento de segurança que nos parece familiar, ao mesmo tempo que expande a capacidade significativa do seu próprio mundo. Como Tuan (op. cit., p. 184) descreve: “Para o ‘eu’ individual, esse mundo é a casa; para o ‘eu’ coletivo, é um ambiente público como o templo, o paço municipal ou o centro cívico”.

Assim como o cinema, a rua também é transformada em lugar nos discursos ao propor novas ligações sociais e afetivas. Presentes nas falas, as atividades que acontecem após a sessão de cinema são incorporadas às narrativas das personagens de forma a (re)criar no imaginário de quem escuta os espaços não vistos que, transformados em lugares, se apresentam como “parte da experiência íntima de cada um” (Tuan, op. cit., p. 189).

Tinha avenida, entende? A Avenida Rio Branco fechava tudo e subia até naquela esquina debaixo e ia até a outra lá de cima. [...] Os homens ficavam ali parados e a mulherada passava de braços dados umas com as outras. A do Rio Branco já eram pessoas mais ricas e já do Capitólio eram as pessoas mais pobres. E tinha a mesma coisa. Era onde a gente arrumava namorada...” (Mendes, 2021, 05’:27’)

O que se manifesta nesse discurso é o entendimento do espaço e seus diversos elementos que concatenam entre si, justificando, segundo o geógrafo Milton Santos (2020, p. 26), que as relações “não são entre coisas em si ou por si próprias, mas entre suas qualidades e atributos”, sem esquecer que, “no espaço, o econômico, o social, o político e o cultural se dão de forma diferenciada.” (Santos, op.cit., p. 97).

Em outro discurso a palavra avenida é reiterada, trazendo para o contexto das falas seu uso e sentido transformados. Ao utilizar o termo “fazer avenida”, uma nova qualidade à palavra é dada fazendo com que ela deixe de ser apenas a localização para se tornar um lugar onde as sociabilidades se dão: “A gente saía para ir ao cinema, dava uma voltinha e ia para casa. Voltinha que era ‘avenida’. [...] Então a gente ficava: descia e subia a rua. Então falava: estou fazendo ‘avenida’. E vinha para casa” (Mendes, 2021, 07’:11’). Dessa forma, os lugares recriados pelos discursos adquirem visibilidade ao resgatar nas memórias experiências que dialogam com esse profundo sentido de lugar, “um mundo de significado organizado” (Tuan, 1983, p. 198).

Nesse processo de escuta que parte do relato dessas experiências íntimas somos guiados nesse lugar ficcional ou não, que resgatado pela memória se lança ao mundo pelo discurso, revelando nesse empírico “as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios” (Rancière, 2005, p. 57).

O cinema que se desenvolveu nas cidades grandes ou pequenas, do interior do país, engajado pelo público urbano, produziu transformações não apenas topográficas, mas também repercutiu na subjetividade dos habitantes; à medida em que a interação com esse espaço de fabulação se apresentava no cotidiano como elemento articular de alterações e (re)configurações na percepção da vivência, da realidade e da experiência. Afinal, não podemos deixar de considerar que “a fascinação pelo tecido branco, a magia da aparição, o sagrado da imagem-luz, a hipnose psico-psíquica do dispositivo da projeção, a epifania do mistério da revelação do mundo através das telas, etc.”, para utilizarmos as palavras

de Philippe Dubois (2014, p. 123), fizeram parte das atividades culturais costumeiras de muitos habitantes, acrescentando novas formas de narrar suas próprias histórias.

Seguindo a perspectiva apontada por Edgar Morin (1970, p. 122), ao falar sobre a experiência do espectador, que, mesmo isolado, está “no centro de um ambiente humano, de uma gelatina, de uma alma comum, de uma participação coletiva que amplia também sua participação individual”, coloca-o em uma condição contraditória e complementar. E será nessa condição geradora de reconhecimento ou não, de pertencimento ou não, a possibilidade de interação com a sociedade, com a cidade e suas controvérsias. Ao levantar questões sociais, o que as falas explicitam é um reconhecimento da condição social, do lugar e suas demandas afetivas, sejam elas coletivas ou individuais.

### **Sempre aos domingos**

“Eu tirava o dinheiro dos quatro domingos. Esse era sagrado. Escondia e pronto!” (Mendes, 2021, 00’:17”). Esse breve discurso no início do curta-metragem, traz duas palavras constituintes da identidade cultural brasileira: domingo e sagrado. Ao consultar um dicionário comum, a palavra domingo, do latim eclesiástico, *dominicus*, pode ser definida como “dia consagrado ao descanso, à oração e ao culto ao Senhor”; enquanto a palavra sagrado, do latim *sacratius*, tem seu significado relacionado à religião, mas também ao “que não deve ser violado ou infringido; venerável, respeitável” (Larousse Cultural, 1993, p. 391).

Embora sejam construções mentais abstratas, ao utilizar o termo sagrado, o discurso lança dúvida quanto ao sentido desejado, gerando aproximações e distanciamentos entre cinema e religião. Assim, ao considerarmos os dois pontos dessa relação, poderíamos perguntar se ao sagrado seria atribuído “um sistema, que confere sentido ao mundo e à existência humana e que visa um absoluto” (Sanchis, 2008, p. 78) ou seria o sagrado relacionado ao espaço, cujo simbolismo diz respeito ao significado especial designado por uma pessoa.

Complementando essa busca teórica pelo termo, segundo Sanchis (2008):

É a experiência do sagrado (e, antes da experiência, a categoria definidora do sagrado), que permite identificar o campo da religião. Pois é ela que organiza essa experiência coletiva: delinea e define um universo simbólico polarizado pela oposição sagrado/profano, instaura em torno desse universo uma comunidade (“Igreja”), celebra-o num conjunto ritual. (Sanchis, 2008, p. 77)

Enquanto para Durkheim (1996): “as coisas sagradas são aquelas que as proibições protegem, isolam; as coisas profanas, aquelas a que se aplicam essas proibições e que devem permanecer à distância da primeira” (p. 23-24).

A primeira experiência cinematográfica relatada pela mesma personagem ocorreu em um local religioso - a casa paroquial: “Quando eu era criança, dez (10) ou onze (11) anos, mais ou menos, foi uma vez só, que foi que o padre passou na casa paroquial. Não era cinema” (Mendes, 2021, 01’:49”). Um padre que acumulou a função de orientar e direcionar seus fiéis, ou melhor, os espectadores a ver e a não ver o que lhe cabiam no filme a ser exibido: “foi o filme do Tarzan, que apareceu o beijo e ele mandou fechar os olhos” (Mendes, op. cit., 02’:03”). Essa experiência se relaciona com o processo dirigido pela igreja Católica, que criou maneiras de controlar a exibição de filmes não somente no cinema brasileiro, mas, também, por meio da criação de salas de exibição nas paróquias e a realização de boletins de classificação moral dos filmes. (Bullara, 2014).

O cinema, desde seu advento, provocou movimentos de alguns grupos à medida que foi se popularizando e causando incômodo. Na tentativa de direcionar o destino e a aplicabilidade das atividades cinematográficas no social, grupos se organizaram com o propósito de autorregulamentação moral. A partir disso, foram criadas legislações que influenciaram a percepção sobre a atividade em diversos países, inclusive no Brasil. Afinal, “O cinema precisa colocar-se a serviço do aperfeiçoamento do homem” (Pio XI, 1936).

Em 1953, com relativa preocupação a respeito do cinema como manifestação cultural e com a proposta de orientar as atividades voltadas ao campo do cinema pela igreja, a CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - criou a Central Católica de Cinema cujo projeto incluía a orientação e coordenação de atividades voltadas à formação de público. Desse projeto surgiram os cineclubes, os chamados cine-fóruns, foram organizados debates em torno dos filmes, cursos direcionados também à produção audiovisual, além de publicações voltadas ao cinema. Um ano depois, foi criado o setor chamado SIC – Serviço de Informação Cinematográfica da CNBB – responsável pela realização de boletins informativos dirigidos às paróquias com a apreciação e classificação moral dos filmes.

O posicionamento católico em relação ao cinema na época era propenso a duas posições: ou de oposição total ou de proteção aos fiéis quanto aos perigos oferecidos. Primeiramente, baseado na Encíclica *Vigilanti Cura*, publicada em 1936 por Pio XI, que clamava pelo apreço moral:

4. [...] Toda a arte nobre tem como fim e como razão-de-ser, tornar-se para o homem um meio de se aperfeiçoar pela probidade e virtude; e por isso mesmo deve ater-se aos princípios e preceitos da moral. E concluíamos, com a aprovação manifesta daquelas pessoas de elite – ainda Nos é consolador lembrar – ser necessário tornar o cinema conforme às normas retas, de modo que possa levar os espectadores à inteireza da vida e uma verdadeira educação. (PIO XI, 1936)

Além do texto da Encíclica, todos os documentos oficiais publicados posteriormente, cuja referência era o cinema, demonstravam que havia um entendimento da atividade, incluindo linguagem, técnica, modo de produção e mercado, por parte da Igreja Católica (Malusá, 2007).

Em 1957, a publicação de uma segunda Encíclica - *Miranda Prorsus*, pelo Papa Pio XII, além de reforçar a preocupação em relação à fiscalização, acrescentava o interesse na ampliação da formação de público, desaconselhando exibir e debater filmes que não trouxessem conhecimentos para elevar o espírito. É importante ressaltar que essa Encíclica considerava de forma temerosa os perigos diante dos progressos técnicos dos setores do cinema, rádio e televisão:

Formar para assistir duma maneira consciente e não passiva aos espetáculos fará diminuir os perigos morais, permitindo ao mesmo tempo ao cristão aproveitar de todos os conhecimentos novos do mundo para elevar o espírito até à meditação das grandes verdades de Deus. (Pio XII, 1957)

Ao retomarmos o uso do termo sagrado, juntamente com a primeira experiência na casa paroquial, é possível traçarmos uma trajetória que atravessa o tempo e a lembrança, onde contextos históricos se unem a contextos afetivos particulares. Se a experiência está relacionada à religiosidade, de alguma forma ela emerge no discurso em forma de vestígios. Se a experiência está relacionada ao sagrado simbólico do lugar, essa dimensão

se intensifica graças aos diálogos relacionados “aos filmes impróprios para menores de 18 anos”, cuja presença do beijo, em um filme de James Bond, foi motivo de censura moral. Aqui, o conceito de sagrado pode ser lido como o sagrado religioso ou não. Porém, ambos no movimento de lembrar e esquecer, subvertem a possibilidade da certeza, constituindo narrativas que “acumulam em desordem objetos profanos e sagrados, selvagens e civilizados, antigos e modernos, que resumem, cada um, um mundo” (Rancière, 2005, p. 56).

Diferente do relato anterior, a segunda experiência cinematográfica mostra-se como um emaranhado de conexões que se configura a partir da relação da personagem com o cinema, ao atravessar instâncias afetivas, familiares - que inclui a perda como dado fundamental à sua experiência - e econômicas:

As vezes pegava um dinheirinho e ia guardando justamente para chegar no domingo e ir no (sic) matinê. O meu primo... Você não conheceu o Romeu, um que até deu um tiro no ouvido? Nós dois éramos inseparáveis. E como o pai dele tinha açougue, ele ajudava no açougue. [...] Era pequeno mas ajudava em alguma coisa. E sempre tinha dinheiro. E nós já era (sic) mais fraco. Tanto é que, de vez em quando, era ele que pagava o chocolate para nós. Porque nós não tínhamos dinheiro, entende? (Mendes, 2021, 03':23'')

O que esse relato nos dá a ver são modos e práticas de vida, cuja identidade está inserida em relações de pertencimento a um território ou condição social. Desta forma, “o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva” (Benjamin, 1987, p.105), enquanto o que é lembrado gera uma provocação social, influenciada pelo contexto de onde partiu a enunciação. Em outro discurso, uma das personagens, ao comentar sobre a experiência do lugar, descreve elementos que se manifestam no contexto de luxo e de privação. Enquanto rememora as cortinas pesadas de veludo, cuja sensação tátil sentida pela textura do tecido remetia a um ambiente luxuoso (*Figura 1*) – “a sensação que a gente tinha é que era um negócio de luxo” (Mendes, 2021, 08':06'') –, traz na sequência de seu discurso a privação do acesso a algo – doces –, a partir do cheiro: “Eram doces que a gente não podia comprar sempre. [...] Porque não dava para o nosso bolso. Porque ou a gente ia ao cinema ou a gente comia as coisas” (Mendes, op. cit., 08:24). E justifica ao falar desse encantamento como experiência e memória:

Então, isso tudo era um encanto, porque não fazia parte do nosso dia a dia. Apesar da gente falar que ia ao cinema, mas não era uma coisa que tinha fácil para a gente. Então, o cinema trazia para a gente essa questão do luxo mesmo. Uma outra visão das coisas. (Mendes, op. cit. 08': 37'')

Esse lugar que determina as relações afetivas, não é, segundo Milton Santos, “apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo”. (Santos, 2011, p. 114).

A natureza poética do domingo nos reveste de uma fluidez ao mesmo tempo que recai sobre os discursos o pressuposto desse lugar, ligado ao cotidiano compartilhado “entre as mais diversas pessoas”, que, para Milton Santos, se constitui a cooperação e o conflito como base da vida em comum.

**Figura 1.** *Cine Rio Branco*

Fonte: Lucas Gervilla. Frame do filme *A gente se encontra aos domingos* (Mendes, 2021)

Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade” (Santos, 2006, p. 218)

Ao invadir a esfera do cotidiano, o cinema, cujo discurso cinematográfico necessita da articulação entre imagem e movimento para comunicar sua intenção ao espectador, traz assim “para o mundo da ficção, de modo que ele possa encontrar aí uma versão capaz de elucidar confrontos com dificuldades e impasses do cotidiano. (Pimentel, 2011, p. 92).

A indicação do domingo presente nos discursos narrativos no filme, empresta ao título uma informação que, além de determinar o tempo, indica possíveis atividades comuns a serem exercidas. Com relação a isso, enquanto o sentido de sagrado se aproxima do sagrado religioso que, para muitos, se apresentava como uma obrigação a ser cumprida; o segundo sentido era pela via da salvação. O cinema do domingo salvava da vida dura e restrita, do dinheiro curto e das relações precárias, ficcionalizando aquilo que já estava presente na consciência ao emergir nos enunciados.

### **Classes sociais, identidades e memórias**

Aqui, não se trata de pensarmos como determinados filmes abordam a temática relacionada às questões sociais, mas sim, a questão da sociabilidade proporcionada pelo cinema através da narração da experiência estabelecida pela distância entre o passado e o presente. Em outras palavras, o que se manifesta nos discursos presentes nas histórias ordinárias, são, muitas vezes, questões sociais, relações familiares, lugares e identidades; relatos de experiências cinematográficas que unem memórias, enquadram lembranças e articulam identidades.

No fragmento intitulado *O jogo das letras*, pertencente ao conjunto de fragmentos *Infância em Berlim por volta de 1900*, presente no livro *Rua de mão única*, Walter Benjamin (1987) escreve sobre rememoração, ao pontuar a diferença entre o

acontecimento, aquele que já não podemos encontrar, e a forma que o contamos, “vestígios de hábitos perdidos”. Segundo o autor, há um registro da subjetividade do tempo e da existência do narrador como sujeito, formado pelas “aptidões que se tornam decisivas em sua existência”:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundo jaz em nós o esquecido (Benjamin, 1995, p. 104-105).

Da mesma maneira em que Benjamin em seu texto relembra a infância a partir do jogo das letras, fazendo suspender o tempo linear, o passado e o presente, a história individual e social; os discursos presentes no documentário partem da experiência, ainda na infância, da sala escura, a partir da linguagem: “Quando eu era criança, dez (10) ou onze (11) anos, mais ou menos, foi uma vez só, que foi que o padre passou na casa paroquial” (Mendes, 2021, 01’:49’), ou, em outra fala, “A gente devia ter em torno de doze (12), treze (13) anos. [...] A gente andava sozinha. Aí ia de turma [...]” (Mendes, op. cit., 07’:38’’).

Esses discursos evidenciam como o cinema, esse lugar de representações e idealizações sociais, foi parte integrante da infância das personagens, assim como o jogo das letras foi para Benjamin, conforme escreveu ao amigo Scholem: “estas recordações de infância – você provavelmente notou que elas não têm a forma de crônica, representam expedições individuais às profundezas da memória” (apud Scholem, 1989, p. 188)

Portanto, em uma espécie de conjunto de fragmentos, o filme que se desenvolve a partir das narrativas faz emergir do cotidiano a experiência e a memória do passado que assumem diferentes formas de manifestação. Ao mesmo tempo em que algumas reflexões acerca da condição socioeconômica são evidenciadas nos discursos, às imagens são atribuídas a função de localização discursiva desse lugar que dispara possibilidades de sonhos, mas também de críticas. Ao passo que em outras falas o lugar da sociabilidade proporcionada pelo cinema faz com que a rua seja rememorada, evidenciando, assim, a forma de estar e de pertencer desse e nesse coletivo.

Sobre esse aspecto, cabe ressaltar o que Pierre Nora (2012) nos coloca acerca da memória e sua imposição:

a coerção da memória pesa definitivamente sobre o indivíduo e somente sobre o indivíduo, como sua revitalização possível repousa sobre sua relação pessoal com o seu próprio passado. A atomização de uma memória geral em memória privada dá à lei da lembrança um intenso poder de coerção interior. Ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade. Esse pertencimento, em troca, o engaja inteiramente. (Nora, 2012, p. 18)

Para o antropólogo Joël Candau (2011), a memória é uma faculdade individual e um conjunto de representações coletivas, à medida que a identidade pode ser pensada como um estado psíquico e social. Portanto, será pela classificação, ordenação e nomeação do mundo aplicados à categoria de tempo que se estabelecerá a relação entre memória e identidade. Por fim, “são as diferentes temporalidades próprias às sociedades consideradas que vão ter um papel fundamental nos processos identitários” (Candau, 2011, p. 85).

Para o autor (Candau, op. cit., p. 71), “o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana

que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, [...], mas o que fica do vivido”. E essa reconstrução faz do narrador um ordenador de sentido dos acontecimentos que julga relevante no momento da rememoração, ilustrando, dessa forma, “estratégias identitárias que operam em toda narrativa”. E complementa ao dizer que a “narração, que está no princípio da totalização existencial, é de fato uma reconstrução, tornando-se possível pela aptidão propriamente humana de colocar o passado a distância” (ibidem).

Mesmo quando a memória se apresenta com espaços vazios, ela é preenchida pela espacialidade através de elementos que podem servir à narrativa. Há uma produção de territorialidades a partir da compreensão do cotidiano, permanecendo aquilo que, certamente, aparece como representação de uma identidade, aquilo que emerge do sentimento de pertencimento, de uma visão de mundo:

Eu não lembro muito bem da tela. Eu não consigo lembrar. Por isso que eu falo, eu não consigo lembrar dos filmes, eu assistindo, mas eu consigo lembrar das cadeiras. Essa parte de fora, eu acho que eu lembro muito mais do que dentro. (Mendes, 2021, 09':56'')

Em linhas gerais, como em uma costura do tempo, assim como na montagem cinematográfica, pontos são unidos pelo ato de cozer peça a peça ou de montar quadro a quadro, para resultar em uma peça completa. No jogo cruzado de temporalidades que unem histórias e experiências, o filme aponta questões sociais que emergem dos diálogos ao destacar dimensões e significações de identidades. Segundo Rancière (2005, p. 15): “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira que um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.”

De uma forma ou de outra, a relação criada com esse lugar imaginado, que não é mais visto, faz parte não apenas dos modos e práticas de vida, mas também do estado de alma que, sensível à uma determinada época, possibilita o que Tuan nos coloca a respeito da ideia de espaço e tempo:

[...]‘sentir’ um lugar leva mais tempo: se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e através dos anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar. Sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos. (Tuan, 1983, p. 203)

Então, isso tudo era um encanto porque não fazia parte do nosso dia a dia. Apesar da gente falar que ia ao cinema [...], mas não era uma coisa que tinha isso fácil para a gente. Então, o cinema trazia para a gente essa questão do luxo mesmo, sabe? Uma outra visão das coisas. De um outro momento que você saía do seu dia a dia e você estava em um lugar que tinha tudo ali; que parecia glamouroso. Eu tinha essa sensação quando estava no cinema. E hoje, lembrando dele, eu continuo tendo essa mesma visão. [...] Eu lembro dele ainda com essa sensação de luxo, de você estar em um lugar que fazia bem. Parecia que eu estava em um lugar que estava trazendo muita grandeza. (Figura 2) Eu tinha essa sensação quando eu entrava no cinema. E parece que eu consigo sentir até o cheiro dele. (Mendes, 2021, 08':36'')

Essa percepção do lugar que molda a forma de visão de mundo, está imbuída de uma noção de identificação e (não) pertencimento como reconhecimento espacial através da

capacidade sensorial (visão, olfato, audição, tato, paladar) que atuam na maneira de responder e reconhecer os estímulos do ambiente, por assim dizer. Pois, “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (Nora, 2012, p. 9)

**Figura 2.** *Hall do Cine Rio Branco*



Fonte: Lucas Gervilla. Frame do filme *A gente se encontra aos domingos* (Mendes, 2021)

O voltar ao passado, ou seja, à rememoração dos acontecimentos, responde à necessidade de retomarmos o sentido do eu e a busca pela identidade. E ao ser resgatado, o passado passa a se tornar acessível; um passado de miudezas, dos objetos que melhor nos retratam e “seguram o tempo” (Tuan, 1993, p. 206-207). E se a identidade é construída “pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso”, são esses materiais processados por indivíduos e grupos que “reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço” (Castells, 2018, p. 55).

Em suma, se podemos dizer que “o lugar da memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (Nora, 2012, p. 27); é em cada discurso pronunciado que a duplicidade trabalha, ao recolher em sua memória aquilo que o constitui e que para ser construída, “são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como de seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem” (Castells, 2018, p. 55).

Se para Pierre Nora (2012, p. 7) “a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular da nossa história”, as histórias presentes na curta-metragem surgem como uma espécie de amálgama entre o cinema, a vida e os acontecimentos. As histórias pessoais se estabelecem num contexto social muito específico, pois pouco se fala dos filmes e muita da vida cotidiana.

## Considerações finais em diálogo com as memórias de cinemas

O curta-metragem *A gente se encontra aos domingos* é uma construção que persistiu durante anos. Sua feitura, que partiu de fragmentos de histórias pessoais em diálogo com imaginários e memórias, se fundamenta no tipo de filme o qual costumo chamar de “filme de família” – termo que criei para abarcar uma série de outros projetos filmicos em torno de histórias comuns dos meus antepassados.

De natureza igual, o recente longa-metragem dirigido pelo realizador Kleber Mendonça Filho, *Retratos fantasmas* (2023), levou sete anos para se concretizar. Com premissa voltada aos cinemas de rua de Recife (PE), cidade de origem do cineasta, tem no uso da voz *off* a intensificação de uma narrativa pessoal que faz uma varredura nostálgica da relação casa (família), cinema (lugar e profissão), cidade. Dividido em três partes, que dialogam entre si, o filme tem como ponto de partida a autobiografia, relacionando imagens pessoais e cenas dos próprios filmes, os cinemas de rua como experiência coletiva e a cidade em transformação, seja ela em expansão ou retrocesso, em cuidado ou abandono.

Ao recriar o centro de sua cidade, o realizador apoia-se em um mapa sentimental em que ilustra lugares que para ele foram especiais: “separado pelo Rio Capibaribe sujo e marcado por ruas e cinemas. [...] Frente a frente, os três se olhando, cara a cara: no sol e na aurora.” (Filho, 2023). Ao tratar da questão da memória, o filme questiona o lugar destinado a ela e a preservação feita daquilo que foi presente no cotidiano das pessoas e da cidade, partindo, desse modo, da memória pessoal para uma memória coletiva.

O curta-metragem, *A gente se encontra aos domingos*, iniciou-se quando ouvi de minha mãe, primeiro sobre sua relação com o cinema, segundo sua condição socioeconômica; fator limitador na expansão de horizontes. Nas nossas conversas, o cinema se mostrou como o lugar das possibilidades, do investimento social, do diálogo com a rua, da subjetividade explorada e afluída. Foram as lembranças diversas, assim como as relações que foram estabelecidas com esse lugar, que nos deu a percepção que de tão próximo nos parecia distante.

A partir desse acontecimento, que me marcou e cresceu comigo, juntou-se às memórias que eu tinha das minhas primeiras experiências cinematográficas a descoberta dos espaços, a transformação de tantos outros em lugares, a minha relação com o mundo e a construção de minha identidade. Depois de anos, ainda era possível alcançar a memória tátil das minhas mãos pequenas a passar pelo lambril da sala de cinema, do calor da madeira, do veludo das cortinas, do cheiro da bala, da imponência do lugar; presentes nas nossas falas, minha e de minha irmã. Experiências cujo sentimento intenso emprestou qualidades ao espaço. “O mundo percebido pelos olhos é mais abstrato que o conhecido por nós por meio de outros sentidos” (Tuan, 1993, p. 28).

Construí em minha memória esse lugar que só pude acessar depois de muitos anos, moldada por uma identidade atravessada por cada palavra, cada gesto, cada espaço transformado que se fez maior do que realmente era; o que Tuan (op. cit., p. 190) nomeou como a “consciência de um lugar maior”, em sua obra. Pensar nesse lugar significou criar vínculos mais afetivos e subjetivos entre as pessoas e o espaço no passado e no presente. Se o que é dado a conhecer está na retomada desse passado garantido pela potencialidade da memória, mesmo que não haja provas de sua veracidade, um “enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (Foucault, 2008, p. 40), tendo em vista que os enunciados abrem possibilidades para novas interpretações.

Assim como as lembranças de infância do dramaturgo Eugênio Ionesco, descritas por Tuan (1993, p. 205), em que o “o tempo parecia um ritmo no espaço” e “as estações não

marcavam o transcurso do ano”, de natureza igual me pareceu a infância ordinária, cujo tempo vagaroso proporcionava o convívio com tudo sem se dar conta do tempo.

Em uma cidade pequena, mais especificamente a geografia da cidade do interior do Estado de Minas Gerais, cuja atividade cultural era dada à fabulação proporcionada pelo cinema, três lugares distintos – Cine Capitólio, Cine Rex e Cine Rio Branco - trabalhavam em uma espécie de metáfora das classes sociais; presentes nos discursos, nas lembranças e na interação com esses lugares, resgatados pela memória e unidos pela articulação de identidades. Em uma espécie de encantamento do mundo, marca expressiva da presentificação da vida social, o contraste com o distanciamento do passado que nos permitiu reconstruí-lo “para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética (Candau, 2011, p. 71).

*Retratos fantasmas* guarda semelhanças ao criar possibilidades de diálogo, considerando que estes cinemas não mais existem fisicamente e que este abandono faz parte da história da nossa cinematografia. Na articulação do seguinte discurso: “Um cinema pode ser um espaço de gentilezas. O cinema como uma igreja. Cinemas que morreram e que voltaram como templos” (Filho, 2023), o filme nos dá a ver como cidades em transformação negligenciam seus passados e impossibilitam novos futuros, ao mesmo tempo que cria o entendimento dubio entre o lugar simbólico do templo e o lugar que perde sua função inicial para se transformar em templo religioso. E nesta dualidade entre o sagrado e o profano, cujo ato de memorização busca instaurar o passado (Candau, 2011), se fundam os discursos.

*A gente se encontra aos domingos* finaliza com o seguinte discurso: “tinha esse negócio de ir todo mundo para a porta do cinema e ficar esperando. Era um encontro ali. Ali era um encontro” (Mendes, 2021, 10’:50’’), enquanto a imagem de uma sala de cinema ao som de passos entre cacos e ruínas quebra o silêncio da imagem (Figura 3).

**Figura 3.** Sala de projeção do Cine Rio Branco, na cidade de Varginha-MG



Fonte: Lucas Gervilla. Frame do filme *A gente se encontra aos domingos* (Mendes, 2021)

É o sentimento despertado pela memória, provocador dessas lembranças que fazem parte da formação dos sujeitos em seus discursos, como na busca de toda uma vida, que tão bem traduzido por Benjamin, “Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver” (Benjamin, 1995, p. 105).

## Referências

- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Texto & Grafia.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1995). *Rua de Mão Única* (Obras escolhidas II). Brasiliense.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. Routledge.
- Bullara, B. (2014). Ver o mundo, ver a mídia: a experiência do CINEDUC. *Anais do V Encontro Brasileiro de Educomunicação: educação midiática e políticas públicas*. (pp. 110-115). ABPEducom.
- Burch, N. (2015). *A práxis do cinema*. Perspectiva.
- Candau, J (2011). *Memória e Identidade*. Contexto.
- Castells, M. (2018). *O poder da identidade: a era da informação*. Paz e Terra.
- Cultural, Larousse (1993). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Cultural.
- Doane, M. A. (1983) A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Ismail Xavier (Ed.). *A experiência do cinema: antologia* (pp. 455-380). Graal; Embrafilme.
- Dubois, P. (2014). A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. Osmar Gonçalves (Ed.). *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. (pp. 123-157). Circuito.
- Durkheim, E. (1996). *As formas elementares da vida religiosa*. Martins Fontes.
- Filho, K. M. (Realizador). (2023). *Retratos fantasmas*. [Filme]. CinemaScópio. Vitrine Filmes.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Forense-Universitária.
- Gregolin, M. R. (2004). *Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos*. Claraluz.
- Malusá, V. (2007). *Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis*. Dissertação (Mestrado em Mídias) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas.
- Mauerhofer, H. (1983). A psicologia da experiência cinematográfica. Ismail Xavier (Ed.). *A experiência do cinema: antologia* (pp. 375-380). Graal; Embrafilme.
- Mendes, I. (Dir. e Prod.). (2021). *A gente se encontra aos domingos* [filme]. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=AKC6Hjsqdug>
- Morin, E. (1970). *O cinema ou o homem imaginado: ensaio de Antropologia*. Moraes Editora.
- Nora, P. (2012) [1993]. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. (pp. 07-28). <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>
- Pimentel, L. S. L. (2011). *Educação e Cinema: dialogando para a formação de poetas*. Cortez.
- PIO XI, Papa. Carta Encíclica VIGILANTI CURA sobre o Cinema. <https://www.veritatis.com.br/vigilanti-cura-pio-xi-29-06-1936/>
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34.
- Sanchis, P. (2008). *Brazilian culture and religion: past and present*. Cadernos CERU, 19(2), 71-92.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Santos, M. (2011). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Record.
- Santos, M. (2020). *Espaço e Método*. EDUSP.
- Scholem, G. (1989). *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Perspectiva.
- Steiner, B. & Yang, J. (2004). *Art Works: Autobiography*. Thames & Hudson.

- Tuan, Y. F. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. DIFEL.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.