

VASSOURINHA, A VOZ QUE EMERGE DA IMAGEM

Rubem Rabello Maciel de Barros *

A voz e o vazio: a vez de vassourinha (Brasil, 1998, 16')

Direção: Carlos Adriano

Produção: Tatu Filmes

Produtores: Cláudio Kahns, Mika Lins, Carlos Adriano, Bernardo Vorobow

Pesquisa: Carlos Adriano, Bernardo Vorobow

Roteiro: Carlos Adriano

Fotografia: Carlos Reichenbach

Animação: Marcelo Tassara

Montagem: Cristina Amaral

Montagem de som: Eduardo Santos Mendes

Mixagem: José Luiz Sasso

Num momento em que a produção do cinema documental brasileiro tem devotado grande espaço à história da música popular, sobretudo por meio de narrativas biográficas como meio de reconstrução da história do próprio país, é importante avaliar de que forma e a partir de que conceitos os materiais de arquivo têm sido utilizados. Nesse processo, *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* (1998), curta-metragem de Carlos Adriano sobre Mario Ramos de Oliveira (ou Mario de Almeida Ramos, o Vassourinha), torna-se, pelos usos que faz do arquivo e por sua construção discursiva, um filme de grande potência para que se reflita sobre essa nova história construída pelo cinema. Elaborado a partir da perspectiva da estética *found footage*, que pressupõe a manipulação e a ressignificação do material de arquivo, o filme de Carlos Adriano permite que o espectador o interprete a partir de diferentes perspectivas, algumas das quais serão expostas a seguir.

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo - ECA/USP.

A voz e o vazio: a vez de Vassourinha foi o ganhador da *Gold Plaque* de melhor documentário de curta metragem do 36º. Festival Internacional de Cinema de Chicago (Estados Unidos, 2000) e eleito um dos dez melhores documentários brasileiros sobre música, em votação realizada pelo *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários* (Brasil, 2004). Seu roteiro inicial foi premiado no *1º Concurso de Projetos de Curta Metragem e Produção Independente* do Ministério da Cultura brasileiro, em 2007, o que lhe valeu uma verba de R\$ 40 mil.

O filme foi realizado um ano depois de *Remanescências* (1997), curta-metragem dirigido por Adriano a partir da manipulação de 11 fotogramas registrados por Cunha Salles em 1897, que seriam o marco inicial da produção brasileira. *Remanescências* foi considerado, no Festival de Telluride (Estados Unidos), em 2007, um dos cem filmes experimentais mais importantes da história.

Já na escolha de seu personagem, *A voz e o vazio...* dá o primeiro indício de sua trajetória pouco comum entre a produção de documentários sobre personagens da música. Vassourinha foi um intérprete de curtíssima trajetória, tendo deixado o registro de 12 músicas gravadas quando morreu, aos 19 anos, em 1942. Ainda assim, foi um sucesso no então emergente rádio paulistano. Aos 12 anos, em 1935, foi contratado pela Rádio Record, depois de vencer um concurso de calouros. Muito cedo começou a excursionar, fazendo shows Brasil afora, com artistas consagrados, como Carmen e Aurora Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva e outros.

Duas de suas gravações – *Seu Libório* (1941), de João de Barro e Alberto Ribeiro e *Emília* (1942), de Haroldo Lobo e Wilson Batista – estiveram entre as mais representativas daqueles anos, em termos de repercussão, segundo levantamento de Zuza Homem de Mello e Jairo

Severiano,¹ indicativo de uma carreira que começa a decolar em termos nacionais. De fato, Vassourinha já transitava com frequência pelo Rio de Janeiro, a então capital da República e centro emissor da música popular que ajudaria a configurar a ideia de nação no Brasil nos anos 30 e 40 do século passado, período que corresponde àquilo que Melo e Severiano chamam de “a época de ouro do rádio brasileiro”. De fato, a importância do rádio então foi exponencial, veiculando a música como produto de massa, com os elementos que ajudaram a constituir uma comunidade imaginada.

Assim como despontou cedo, Vassourinha tornou-se, em poucos anos, uma voz “evanescente”. Foi apagado da memória da cultura brasileira, restando sua lembrança apenas em alguns escaninhos, em especial naqueles em que seus admiradores de época permaneceram influentes. Em 1966, o jornalista Alberto Helena Jr. produziu um programa ao vivo na TV Record, levantando, para isso, materiais de arquivo que anos depois acabariam nas mãos de Carlos Adriano. Três anos depois, em 1969, suas doze gravações seriam reunidas em long play pelo selo Musicolor, da Continental. Em 1976, o produtor J.L.Ferreti relançaria o disco.

Em meados dos anos 90, quando começou sua pesquisa sobre o cantor, o cineasta interessou-se em retratar um artista que havia virado “nota de rodapé das enciclopédias de música popular”, um personagem à margem, pelo fato de ser sambista paulista, negro e criança (sua imagem mais recorrente é a de uma foto em que tinha 12 anos de idade, veiculada em uma revista popular da época, a *Carioca*, piscando com sorriso maroto).

Um personagem com tais características fugia, assim, a um receituário recorrente na produção documental que tomaria corpo principalmente a partir do século 21, com o advento do digital: a escolha de nomes de grande

¹ Severiano, Jairo; Mello, Zuza Homem de, *A Canção no Tempo - 85 anos de músicas brasileiras*, vol 1., 1901-1957. SP: Editora 34, 1998, pp. 202 e 214.

reconhecimento do público (proporcionando a possibilidade de ampliar a plateia específica do cinema para outra mais ampla, a da música popular); de quem se pudesse levantar um bom material de arquivo de cinema e televisão, de preferência números musicais, além de jornais; que permitissem recorrer a muitos depoimentos de seus contemporâneos; que sua trajetória permitisse a construção de paralelos com a história da música, das cidades e do país de maneira geral.

Mas, ao mesmo tempo em que pouco se sabia sobre Vassourinha e poucos registros havia, foi possível reunir um bom número de documentos, todos diretamente ligados ao cantor: recortes de jornal, partituras, fotografias, programas de shows, capas de discos, cartas, cartão pessoal, documentos oficiais (previdenciários, trabalhistas, contratos, certidões) e, sobretudo, os discos do cantor em 78rpm, cujo material digitalizado compõe e conduz toda a banda sonora do filme (à exceção de um pequeno fragmento, uma sobra de estúdio, guardada ao acaso por um pesquisador, em que Vassourinha canta um trecho de um sucesso da época). É a partir dessa pequena massa documental que Adriano irá moldar uma visão muito pessoal não exatamente de Vassourinha, mas de aspectos, fragmentos e visões que se podem extrair do material reunido. Nessa trajetória, Adriano parte de um princípio que lhe é caro, mencionado em sua análise da obra do cineasta Julio Bressane: “dotar de sentido as coisas da vida ou ordená-las de modo a fazer sentido são empreendimentos vãos, fadados ao fracasso”.²

Tomando esse mote como ponto de partida analítico, proponho quatro dimensões de leitura acerca de *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*. São elas: a experiência sensorial; o jogo de decifração; o olhar historiográfico; a dimensão ensaística.

² ADRIANO, Carlos, “Julio Bressane: Trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema” in ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (org). *Julio Bressane Cinpoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, pp. 137-152.

A experiência sensorial

Em *A voz e o vazio...*, o discurso se constrói apenas e tão somente com os materiais de arquivo, à exceção do último dos quatro blocos, que é uma alegoria do processo de pesquisa empreendido pelo cineasta. Esse último bloco se distingue dos anteriores pela entrada em cena da cor, dos movimentos de câmera e de imagens atuais do cemitério onde está enterrado Vassourinha. Mais adiante, ao tratar da questão dos jogos de decifração propostos pelo filme, vamos propor uma leitura para esse trecho.

Nos três blocos anteriores temos uma narrativa que foge do tradicional arranjo “nascimento, vida e morte”, recheado com as obras. As obras estão lá, mas não têm caráter ilustrativo, e sim de fio condutor. Elas estão divididas em três grandes blocos que nos remetem à audição de um disco, numa sugestão sinestésica que pressupõe a reelaboração de uma linguagem artística, a música, em uma nova, o cinema, com suas especificidades. Seriam, assim, o lado A, a virada do disco e o lado B, cada uma dessas partes representando um bloco de sons e imagens.

O lado A é aquele que introduz autor e obra. Com quase cinco minutos, tem três subdivisões: a abertura do filme, a interpelação do espectador e o mosaico de imagens e trechos musicais interpretados por Vassourinha. A abertura é enunciada com uma sobre de estúdio, uma brincadeira em que Vassourinha canta um trecho de um sucesso de época, transposto como *overture* do curta-metragem. Diz a música: “Tá na hora do baile começar/Música, maestro, que a turma quer se espalhar”. O baile/filme tem seu início para a turma/espectadores.

Logo a seguir, um trecho retirado da música *Emília*, montado em looping, irá dialogar com o efeito de flicagem³ a que a imagem é submetida.

³ Alternância de fotogramas monocromáticos com a matéria do filme, de modo a produzir sensação similar à de uma luz estroboscópica

Assim, a imagem de uma foto de Vassourinha garoto, com 12 anos, piscando, reforçada pelo efeito estroboscópico da flicagem é acompanhada pelo áudio que repete, durante oito segundos, a fala recortada da música: “Ninguém sabe”.

Essa passagem-chave do filme sinaliza um rol de possibilidades de leitura. Em primeiro lugar, a flicagem é um dos elementos indicativos de que se trata de um filme de viés experimental, numa enunciação de campo de realização da obra. Em segundo lugar, flerta com um dos princípios caros aos filmes do Primeiro Cinema, anteriores à narrativa clássica, nos quais era frequente a interpelação direta do espectador, não respeitando o esquema clássico da quarta parede, construção simbólica do teatro do século XIX. Em terceiro lugar, sugere ao espectador que pouco ou nada se sabe sobre o personagem do filme, e que ele próprio parece brincar, por meio das piscadas com sorriso irônico, com as percepções que se terá dali por diante. Quarto lugar, pode ser lida também como uma brincadeira sobre a continuidade do disco: está riscado? Vai prosseguir? E, por último, sinaliza um elemento vital no entendimento do filme e de seu personagem, já sinalizado no título: a flicagem, que traz fotogramas monocromáticos (no filme, são utilizados fotogramas brancos e pretos, em situações diversas) entre os fotogramas com imagens, é, também, preenchimento (voz) e vazio (a cor sem imagem), presença e ausência, o palpável e o impalpável. Como se vê, essa pequena passagem tem importância capital também nas outras dimensões de leitura do filme.

A seguir temos um mosaico de imagens e grandes trechos contínuos de quatro músicas (*Emília, Volta para casa Emília, Juracy e Seu Libório*). Aqui nos é dado conhecer a voz de Vassourinha. Suas variações timbrísticas, seus volteios, a originalidade de interpretação dos sambas de breque que cantava, a maturidade de voz que soa estranha para um cantor tão jovem. Ao mesmo tempo, surgem na tela diversos documentos visuais que nos mostram um pouco de Vassourinha: notícias de jornal, fotografias,

contratos do cantor com a rádio Record, uma carta para a mãe, partituras, o registro de suas remunerações, cartas, partituras, capas de discos, programas de recitais e shows. Destaque para as diversas fotos que ganham relevo na montagem, com um trabalho de exposição primeiro de detalhes e depois de seu todo, ou vice-versa. A recorrência de ícones como o microfone (meio de projeção da voz) e o chapéu de palha (associado ao samba de breque) é elemento importante neste agenciamento das imagens.

No segmento, o arranjo de som e imagens remete para algumas ideias-chave do filme, das quais destacamos duas. A primeira é a de circularidade, como no caso de uma foto – de Vassourinha vestido de recepcionista de hotel – que gira sobre si própria, perfazendo a mesma trajetória de um disco a girar num toca-discos, numa sugestão sinestésica. Também é possível associar essa circularidade a uma visão da história e da historiografia, distinta da visão teleológica, em que a cada volta do disco, ou de um historiador diferente sobre o mesmo objeto, teremos um novo e diferente olhar, marcado pelos signos e valores do tempo do historiador. A segunda diz respeito a uma questão que também remete ao plano sensorial, conjugado à possível e provável tentativa que o espectador empreende para ler as informações escritas que se sucedem na tela. Aqui, Adriano estabelece a duração dos planos de modo a não permitir a leitura integral da informação escrita nas notícias de jornal e outros documentos. Trabalha, assim, na relação entre duração e legibilidade, tal como formulada por Noel Burch⁴, provocando o “desconforto da frustração”. O que, em termos práticos, significa que o espectador terá de encontrar outra chave de leitura distinta da simples apreensão das informações textuais em tela. No que diz respeito aos documentos apresentados, não se permite que sejam totalizados para representar “a” história, mas são mostrados como uma faceta dessa história. Uma história que pode ser apenas sentida, percebida, imaginada.

⁴ BURCH, Noel, *Práxis do Cinema*, São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75.

Este longo bloco termina com a introdução de uma ruptura sonora: ao final de *Seu Libório*, o espectador passa a ouvir o ruído produzido pela agulha que corre no disco em direção ao centro, para que depois o aparelho realize a operação da *virada do disco*. Durante quase meio minuto, os ruídos são acompanhados de imagens diversas. Além do efeito sensorial de reconstituição do velho processo de audição de um disco, a passagem funciona também como um efeito de suspensão em que não se sabe o rumo da narrativa. É como uma passagem de tempo, indicativa de que novos parâmetros se avizinham.

O lado B do disco traz os elementos de desestabilização para as tentativas de leitura linear do filme. Em seus aproximadamente 6 minutos e 30 segundos, os documentos visuais e sonoros são reapropriados de forma a serem ressignificados. O trecho sinaliza primeiro uma aceleração do ritmo de vida de Vassourinha, por meio de letras de música que falam de prazeres (Esse baile tá gostoso como o quê/Vamos sambar de escangalhar), trabalho e conquistas (Eu trabalhei um ano inteiro/Pra conseguir juntar algum dinheiro/Fiz uma casa que é um amor/Pois tem rádio, geladeira e ventilador). Segue-se a isso uma sinalização de solidão (Hoje não tenho família/Não tenho lar nem amor/Volta pra casa, Emília/Que eu tô morrendo de dor). Em paralelo, a imagem começa a ser trabalhada, em um jogo que envolve diferentes distâncias focais, assim como o uso de uma retícula sobre uma foto de Vassourinha, de modo a fazer com que se crie um efeito de aproximação com a imagem em que, ao mesmo tempo que vemos os pontos pretos que formam essa imagem mais definidos, vemos também os espaços em branco entre eles. Voz (traduzida no ponto preto da imagem) e vazio. Proximidade que faz ver um detalhe e perceber o que não se pode ver, a lacuna. Numa dessas aproximações, a câmera percorre o ouvido de Vassourinha, enquanto na banda sonora ouvimos o som reverberado de “lembrar”, compondo uma associação entre ouvido e olvido, olvido e lembrança.

Nesse mesmo lado B, o som começará a “falhar”: novas rupturas e silêncios, fragmentos cada vez menores, trabalhados de forma a sugerir possíveis sentidos sobre a vida de Vassourinha. O verso “Até ficar rouco”, extraído de uma música sobre um torcedor de futebol vira um signo do cantor que está perdendo a voz; a repetição contínua de “Me sinto bem”, sucedida por uma frase que se repete e não se completa, como um disco riscado, aparece como uma ironia. Em paralelo, vemos no plano da imagem uma desintegração contínua, um esfacelamento que chega ao jornal rasgado.

Uma foto de Vassourinha com o indicador na boca, como quem pede silêncio, acompanhado de um leve ruído, após o corte abrupto da música, marca o início da parte final da experiência de audição do disco. O silêncio é acompanhado de imagens de fragmentos do rosto do cantor. Quando o som volta, há uma nova imagem de Vassourinha sob o efeito de flicagem e versos que soam como ironia: “Amanhã eu volto/porque hoje já lhe aturei demais”. Aparecem notícias sobre boatos da morte do cantor, outra com sua confirmação. O som é editado em sentido invertido, apenas fragmentos, o “Até ficar rouco” reaparece até a perda definitiva da voz, que simboliza o final da vida do cantor. No final do trecho, volta o mote do início do filme: “Ninguém sabe”, reforçando a ideia de circularidade.

Do material de arquivo e da sugestão de audição do disco, o filme pula para seu bloco final: entra em cena a cor e uma imagem subjetiva, com a câmera começando à frente do cemitério onde Vassourinha está enterrado e caminhando em travellings rápidos por entre as alamedas. São muitas idas e vindas que sugerem a busca por um túmulo específico. A rápida movimentação da imagem é acompanhada pelos sugestivos versos de *Apaga a Vela*, de João de Barros: “Bela, bela/Já não posso resistir/Apaga a vela, oh bela/Apaga que eu quero dormir”. Aqui, a enunciação é dupla: se a imagem traz o ponto de vista do cineasta que busca saber mais sobre a figura histórica, o som traz a “resposta” do cantor, pedindo que o deixem em paz. É o jogo da ironia, presente em todo o filme. O curta-metragem termina com

os mesmos versos do início (Tá na hora do baile começar...), enfatizando uma vez mais a estrutura circular e o fato de que as versões sobre a história não são nunca definitivas.

O jogo da decifração

Pela leitura do filme no nível sensório, podemos já dizer que a obra, ao não totalizar as informações existentes sobre o intérprete, propondo um arranjo a partir de novos parâmetros, busca enfatizar a questão da linguagem. Essa ênfase está clara a partir dos exemplos citados na manipulação dos sons e imagens do arquivo, assim como em outros elementos estruturantes. Nesse sentido, o filme vai deixando indícios ao espectador acerca de seu olhar sobre os vários aspectos envolvidos na narrativa (as questões biográfica, histórica, estética e filosófica, entre outras), estruturação recorrente na tradição do cinema experimental.

O primeiro deles está no próprio título da obra, em que salta aos olhos, pelo uso do recurso da aliteração, a questão da linguagem: *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*.

À questão sonora soma-se uma carga de sentidos que ganharão corpo ao longo do filme. A principal é a contraposição entre voz e vazio, sendo a voz a materialidade maior a nos falar sobre o personagem (mas mesmo assim usada em outros registros, que não apenas o realista). No som, essa oposição aparece entre música e silêncios (os vários momentos de ruptura), matizada por reverberações, inversões e fragmentação sonora. Esse par tem também sua transposição na imagem, entre o ponto com informação e o sem informação, entre fotografia e imagem monocromática (na flicagem). O jogo de oposições também é sinalizado em dois movimentos de câmera, colocados simetricamente no início do lado A e no final do lado B: são duas panorâmicas, uma, a do início, da esquerda para a direita sobre a assinatura de Vassourinha, sinaliza um retorno no tempo histórico; a outra, da direita

para a esquerda, dá a entender que chega ao final a jornada de leitura do passado.

Outro interessante elemento a ser decifrado diz respeito aos tempos usados na montagem em algumas passagens. Eles evocam não só a já citada noção de circularidade como também o ritmo do samba de breque, gênero de que Vassourinha foi um dos precursores.

Outros elementos passíveis de decifração são as já mencionadas simetrias (começo, meio e final, ou começo e final) dos fragmentos sonoros “Ninguém sabe” e “Tá na hora, o baile vai começar”, o uso da ironia como recurso de leitura da história e o diálogo, por meio de sutis citações, com outros autores do cinema de invenção como Dziga Vertov e Julio Bressane. De Vertov, além da citação do início do espetáculo, que remete à cena inicial de *Um homem com uma câmera* (1929), há também o trabalho de montagem com o todo e o fragmento das fotos, usado em várias passagens. De Bressane, a começar pela própria evocação do universo da música brasileira, presente em muitos de seus filmes, passando pela valorização da expressão do canto e, por fim, pela cena final do cemitério, quando as formigas na grama remetem diretamente a um plano similar de *Brás Cubas* (1985).

O olhar historiográfico

No plano historiográfico, a articulação do filme o aproxima de visão benjaminiana da história, a começar pela escolha do personagem. A opção de buscar nos escombros da história da música um sujeito esquecido, marginal, que não permite, por meio de sua trajetória, fazer totalizações de sentido, e sim narrar, de forma fragmentária, o ponto de vista dos vencidos, dialoga com as notas *Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin, e com outros pontos de sua obra.

O recurso frequente de parar o curso narrativo, de suspendê-lo por meio de silêncios; a valorização da espessura da linguagem, do diálogo entre experiência e objeto investigado, possibilitando uma leitura do filme como alegoria dos limites da história e de acesso ao real, aproximam o filme das teses de Benjamin.

Nesse sentido, o trato da obra com os documentos assume uma postura fundamental que a coloca na linhagem do *found footage*: aqui, eles não são um atestado inequívoco de verdade, e sim indícios materiais de outro tempo histórico, ressemantizados pelo olhar do presente. Novos significantes para antigos significados.

Como reforço ao já dito, vale ainda ressaltar a noção de circularidade, em oposição a uma linearidade teleológica, e a noção de vazio, lacuna, que simboliza a impossibilidade de recompor o passado e o real de forma integral.

A dimensão ensaística

Se o ensaio, como gênero, traz marcas e características textuais específicas, e se estas podem ser em grande parte estendidas à noção de filme-ensaio, *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* carrega consigo várias dessas marcas. A começar pelo seu processo de realização, no qual os caminhos de pesquisa acabaram por modificar a forma inicialmente prevista, com a incorporação de elementos do acaso (o fragmento musical inicial, uma ponta de filme velado com a imagem de Vassourinha, usada na parte que fala de sua morte) e, principalmente, pelo fato do material ditar a forma do filme. Sons e imagens estáticas, indícios da presença do cantor ajudaram o autor a criar uma fórmula que serve apenas a este objeto, não passível de repetir-se em outras obras, como atestam seus outros filmes,

ainda que quase todos eles versem sobre “aspectos materiais ignorados ou esquecidos da cultura brasileira enquanto artefatos”.⁵

Essa ênfase na trajetória do investigador em relação ao objeto de exposição de suas idas e vindas, tentativas de aproximação, enganos e acertos, proximidade e distância, tudo isso compõe a alegoria do processo de pesquisa materializada no passeio da câmera subjetiva pelas alamedas do cemitério, no último bloco do curta-metragem. Ali, o cineasta sai à caça do morto, traçando rumos às vezes retos outras vezes sinuosos, procurando alguém que furtivamente responde que quer dormir, repousar no desconhecido (apaga a vela, diz a música).

Outras marcas, ainda, são a da já muito comentada circularidade, oposta à linearidade e racionalismo do tratado, texto científico cartesiano por excelência; a intertextualidade, expressa no dialogismo em relação a obras de Vertov, Bressane e ao Primeiro Cinema; o recurso frequente do efeito de suspensão, parada para provocar estranhamento e reflexão.

Desponta, ainda, o uso frequente da ironia, tantas vezes utilizada para reforçar as possibilidades variadas de leitura em relação à construção discursiva, a ambiguidade decorrente da recusa a uma narrativa de tipo linear e totalizante.

Nessas quatro dimensões parece tornar-se claro que *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* segue uma rota diversa de tantos filmes que recorrem ao arquivo para contar a história da música popular. Muitos deles, aliás, deixam-se levar pela força da ação da música no imaginário do espectador, atendendo ao seu desejo de reescutar as canções que estão em sua memória e abrindo mão de uma construção propriamente cinematográfica. Aqui, os documentos levantados são ponto de partida para uma recriação artística, uma transposição criativa que vai da música ao cinema, reelaborada de acordo com as especificidades da linguagem evocada, numa tradução que

⁵ Depoimento de Carlos Adriano concedido a este autor em 07/04/2009.

não almeja, em termos benjaminianos, restaurar aquilo que havia na origem, e sim revisitar a realidade passada com os olhos do presente.

Referências bibliográficas

- ADRIANO, Carlos (2000), *Um cinema paramétrico-estrutural – Existência e incidência no cinema brasileiro*, São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP.
- BENJAMIN, Walter (1996), *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- BURCH, Noel (2006), *Práxis do cinema*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- CESARINO Costa, Flávia (1995), *O primeiro cinema*, São Paulo: Scritta.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2009), *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva.
- SITNEY, P. Adams (2002), “Structural film” in *Visionary Film – The american avant-garde, 1943-2000*, Nova York: Oxford University Press, pp. 347-370.
- VEYNE, Paul (2008), *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*, DF: Editora UnB.
- VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.) (1995), *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno.
- WAIZBORT, Leopoldo (2000), *As aventuras de Georg Simmel*, São Paulo: Editora 34.
- XAVIER, Ismail (1990), “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”, *Revista Novos Rumos*, São Paulo: Editora Novos Rumos/Instituto Astrojildo Pereira, Ano 5, número 16, pp. 51-71.