

# O corpo fragmentado e recriado no cinema dos irmãos Dardenne

MONICA TOLEDO SILVA

■ 128

Pós doutoranda e livre docente no Curso de Comunicação – Mídias e Linguagens da FAFICH (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), UFMG, pela bolsa REUNI (CAPES) de auxílio à pesquisa. Doutora e Mestre pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. monica1605@gmail.com

#### ■ RESUMO

Os premiados belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne sempre impressionam o mercado cinematográfico mundial com suas obras marcadas por forte impacto, por uma estética seca e crua, livre de efeitos visuais, diálogos complexos, cenários ricos ou trilha sonora marcante. Suas temáticas são sempre fortes: imigrantes ilegais na Europa (*A promessa*, *O silêncio de Lorna*), gravidez na adolescência (*A criança*), a perda de um filho (*O filho*). Por isso seu cinema é muitas vezes tido como documental. Proponho o entendimento de alguns filmes como narrativas do corpo, que cria seus conteúdos e comunica suas emoções em paisagens que correspondem aos seus próprios estados corpóreos. Este artigo comenta as obras *O filho* (2002) e *A criança* (2005), de acordo com os tratamentos estéticos e de direção dos personagens, que nos levam a redimensionar conceitos como representação, tragédia e ficção na dramaturgia audiovisual.

#### ■ PALAVRAS-CHAVE

Corpo. Cinema. Representação. Paisagem.

#### ■ ABSTRACT

The award-winning Belgians Jean-Pierre and Luc Dardenne have always impressed the international cinematographic market with their strong films, known by their hard aesthetics, free from visual effects, complex dialogues, rich sceneries or strong music. Their subjects are always outstanding: illegal immigrants in Europe (*The promise*, *Lorna's silence*), teenagers' pregnancy (*The child*), the loss of a son (*The son*). Therefore Dardenne's cinema is oftenly taken as documental. I purpose the understanding of some films as narratives of the body, that creates its contents and communicates its emotions in landscapes which correspond to its own body images. This article comments in the films *The son* (2002) and *The child* (2005) the aesthetic treatments and the characters' direction, which take us to a new dimension of concepts like representation, tragedy and fiction in the audiovisual dramaturgy.

129 ■

#### ■ KEYWORDS

Body. Cinema. Representation. Landscape.

*Aesthetic forms are means for interpreting and making sense of experience.*

(Peter Brooks, 1976)

### Por uma narrativa do corpo

A partir dos anos 1980, os estudos do corpo têm mostrado como este se relaciona coevolutiveamente com o ambiente e como essa relação muda as formas de comportamento do corpo. Esses pensamentos (António Damasio, 1996 e 1999, Gerald Edelman, 1992, Rodolfo Llinás, 2002, George Lakoff e Mark Johnson, 1999, Gilles Deleuze, 1984 e 2000) conduziram esta proposta de análise fílmica, ajudando a questionar o lugar do corpo no filme: como ele está presente, como significa, como constrói imagens e dialoga com os recursos fílmicos, construindo com eles novas possibilidades de geração de sentido. Esses filósofos e cientistas abordam os tempos do corpo, sua qualidade metafórica, as relações entre “dentro e fora” e suas construções de discurso,

a criação de imagens internas, suscetíveis e ao mesmo tempo ativadoras dos acontecimentos cognitivos do corpo, como a memória e a emoção, e a elaboração desses pensamentos e ações internas na expressividade corpórea e criação de novos significados. Esses estudos permitem uma abertura para se pensar o corpo no filme de outra forma, distinta da abordagem dos teóricos do cinema.

Tal evolução do pensamento do corpo acaba contaminando estudos de áreas diversas, do urbanismo à antropologia, da história da arte à psicologia. O fim de crenças baseadas em dualidades cartesianas – como corpo separado da mente, natureza separada da cultura, corpo separado do ambiente, razão separada da emoção e arte separada da ciência – promove uma compreensão mais abrangente dos acontecimentos do mundo. Interpretar hoje qualquer fenômeno artístico (assim como social ou científico) requer percebê-lo como parte de processos e ações diversas que atuam com ele na produção de significados. Em outras palavras, analisar um objeto artístico atualmente, como um filme, demanda sua compreensão no contexto no qual ele atua – no nosso caso, no ambiente cinematográfico, onde câmera, direção, fotografia, cenografia e montagem podem dialogar criando sentidos únicos.

Teóricos contemporâneos do cinema, influenciados pela semiótica, negam que haja qualquer senso literal na ideia de que o filme é uma espécie de espelho da realidade – para o estadunidense Lewis Carroll (1994), a psicologização do ponto de vista realista não é muito persuasiva. Carroll propõe que as imagens não sejam representações, e sim apresentações. Também não há consenso numa distinção entre caracterização ficcional e não ficcional, ou entre filmes de ficção e documentais: o pesquisador David Bordwell (1996) lembra que não há uma pragmática sobre a ficção; a verdade fictícia deve ser dada na ficção como um produto conjunto do conteúdo explícito do texto. A representação da estrutura de um argumento não corresponde a nada que existiu ou que vai existir, e o que sobra (o argumento) não tem referência nenhuma com a realidade. A estrutura narrativa da “contação” histórica não é verdadeira nem falsa: é ficcional.

Assim como a ficção e a realidade, temas vastos e ambíguos, autores que se propõem a realizar filmes menos comerciais, “realistas” ou figurativos, se deparam com questões como como representar o corpo vivo e descontínuo, tornando a busca por discursos criativos no ambiente audiovisual ainda mais fértil e instigante. As propostas instáveis dialogam com o acaso e o sentido sempre em movimento da linguagem da câmera, da representação cênica, da expressão visual e sonora, da gestualidade e da montagem.

Os conteúdos desse cinema, ao qual chamo cinema do corpo, são necessariamente instáveis e fragmentados, pois assim se dá o nosso pensamento, que dá voltas, se repete, se perde, se deixa influenciar por outros, se contamina pelo seu entorno, por suas memórias e imaginações. Portanto essa linguagem audiovisual é frequentemente não linear, por tratar-se de uma representação de uma narrativa do corpo.

## **Representando conteúdos contaminados**

O filósofo francês Jean-Paul Sartre sugere que a

conduta emotiva busca conferir ao objeto, sem modificá-lo em sua estrutura real, uma outra qualidade. A emoção é o corpo que, dirigido pela consciência, muda

suas relações com o mundo para que este mude suas qualidades. Não se pode sair dela à vontade, ela se esgota espontaneamente, mas não podemos interrompê-la; é sofrida (SARTRE, 2006, p. 76).

A expressão de um pensamento ou emoção no ambiente fílmico sugere técnicas sonoras como a presença de ruídos e música fragmentada, a trilha em tempo ou espaço distinto ao da ação visual, ou sem conexão aparente com as imagens, recursos da câmera (foco, velocidade, enquadramento), entre outros. As dimensões de sentido do corpo se expandem pelo espaço cênico, transbordando pela trilha, pelo cenário, pelos gestos, figurinos, fotografias, falas. Tudo parece um só corpo, “ampliado”, uma unidade de discurso. Assim se mostra um filme sempre que sua construção se aproxima da construção de um pensamento, diga-se, não linear, não contínuo, fragmentado.

Tais construções nos permitem perceber, por exemplo, a agonia ou a tragédia de certo personagem, e a experienciamos em cena a partir do discurso fílmico construído; todo o contexto audiovisual é construído para aquela emoção. Podemos perceber essa construção complexa em obras de cineastas distintos como Jean-Pierre e Luc Dardenne, que são abordados neste artigo, Gus van Sant, Wong Kar Wai, Alain Resnais, Krzysztof Kieslowski e Michelangelo Antonioni para citar alguns exemplos contemporâneos.

Como transpor para um filme um acesso de fúria, um surto de pânico, uma sensação de fome, o sentimento de amar, um delírio? A composição dos signos cinematográficos formadores de sentidos permitirá que o espectador perceba as sensações e emoções na imagem.

Pretendo abordar duas obras de Jean-Pierre e Luc Dardenne para exemplificar a criação e expressão de conteúdos do corpo no ambiente cinematográfico. Como os recursos do cinema são explorados para expressar a dimensão trágica de um personagem? O cinema, assim como a tragédia, apresenta discursos e linguagens plurais ao expor suas dramaticidades. O cinema do corpo se apropria de formas várias para representar emoções como a dor, a morte, a solidão, sem privilegiar as soluções óbvias e fáceis – como fazer uso de uma música triste para compor um ambiente pesado, o choro ou a oralidade para expor os sentimentos dos personagens – este texto busca comentar cenas que abordam dramas pessoais de formas mais inventivas, assim como suas soluções audiovisuais.

### **“O filho”: a tragédia nas paisagens do corpo**

Raymond Williams propõe que a tragédia seja um ponto de interseção entre a tradição e a experiência. Sugere que, dentre as várias denominações que o termo traz, em culturas e momentos distintos da história, o sentido trágico seja sempre cultural e historicamente condicionado (seja pelo conceito grego, elisabetano ou contemporâneo), mas o processo artístico em que uma específica desordem é vivenciada e resolvida é mais difundido. “A ação real incorpora o sentido particular, e tudo o que é geral nas obras a que chamamos tragédias é a dramatização de uma desordem específica e atroz, e a sua resolução” (WILLIAMS, 2002, p. 78).

O filme de Jean Pierre e Luc Dardenne “O filho” (2002) aborda a relação de um homem com um fato traumático transcrito em seu passado, que volta à tona

de maneira imprevista, novamente transformando sua vida. Olivier (Olivier Gourmet) dirige uma marcenaria que serve de palco para suas emoções e convivência com o garoto Francis (Morgan Marinne), responsável por sua memória dramática, que o primeiro divide com Magali (Isabella Soupert), a ex-esposa. O fato de esse filme basear-se num fato passado (uma morte) para desenvolver sua narrativa do corpo ele nos remete à possibilidade de uma nova modalidade da tragédia.

No entanto nessa obra os recursos audiovisuais estão presentes de forma diversa: a luz é sempre seca e chapada, os espaços são fechados, com pontos de vista limitados, os personagens, todos corpos em trânsito que ao mesmo tempo parecem figurar como uma extensão do sentimento do protagonista, silenciosos, tristes. Gestos de desespero, medo ou ódio deixam de ser explícitos ou miméticos para adquirir formas mais contidas e integradas àquele tempo, espaço e dramaticidade.

“O filho” gira em torno do drama da morte de um ente querido. O objeto da dor não está presente, apenas a própria dor: o tema da criança morta permeia toda a trama, como um corpo impregnante, ausente mas sempre presente na dor do pai. O drama de Olivier é a sua memória. “A maneira como nós conceitualizamos o mundo não depende de proposições e palavras, mas de maneiras de entendimento e pensamento que estão enraizadas em padrões de nossa atividade corporal: é uma razão encarnada.” (JOHNSON, 1999) Cada indivíduo vivencia sua continuidade temporal, que se relaciona com abstrações experimentadas.

As paredes lisas, os ângulos limitados nos becos de corredores, criam um jogo de instabilidades. O registro da imagem, sempre muito próximo do corpo do ator, impossibilita uma composição de cena planejada, esta parece inexistente, até percebermos se tratar de seu próprio mundo de imagens. Um tom opaco onipresente não nos oferece mais do que paredes e pequenos espaços por onde os corpos transitam em pequenas ações.

Quando cada um está sozinho, Olivier e Francis não demonstram dor ou solidão em gestos como a cabeça baixa, os lábios retraídos, sequer uma cara de choro. Muito menos com palavras como “penso isso, sinto aquilo...” Quando estão juntos, suas expressões faciais impassíveis e gestos corporais controlados só nos permitem perceber seus sentimentos (como medo, apreensão e curiosidade) pelo conjunto de seus atos e pela construção narrativa. Pode-se mesmo dizer que se trata de um melodrama sem lágrimas, ou uma variação dramática do gesto. Um melodrama da forma.

A sensação de descontinuidade experimentada pela montagem do filme é fortalecida pela ausência de trilha sonora, que elimina o que poderia ser um pleonasma, e é substituída pelos ruídos da marcenaria, que cumprem bem o papel da crise ou da “revolução” interior experimentada pelo protagonista na convivência com o garoto assassino. Dessa forma, o filme desconstrói a sua própria linguagem, expondo o ponto de vista do protagonista, que vivencia um conflito emotivo que experimentamos através dos recursos da desconstrução do discurso: sequências instáveis, enquadramentos incômodos, planos imprevistos.

“O filho” de uma forma geral tem muito pouco diálogo. Assim como a “economia da fala”, o filme conta com a economia de locações (tudo se passa em poucos lugares), de elementos cênicos (não há nada com fins decorativos), economia de gestos (as ações são mais internas). Tudo isso torna a narrativa enxuta e, ao contrário do que se poderia imaginar, mais densa. A falta de perspectivas de Olivier é visível de forma metaforizada nos corredores e visões de paredes, seu ponto de vista

constante. Mesmo os planos em movimento, no carro, são claustrofóbicos; não há momentos de contemplação ou de respiração. O fato de a câmera mover-se junto, acompanhá-lo pelo corredor, se aproximar bastante a ponto de chegar ao seu ponto de vista – quando ele para, respira, e o sentimos em suas costas ou nuca – contribui e constrói uma sensação sempre desconfortável.

Às vezes a câmera encontra-se fixa, permitindo que a cena transcorra sem sua interferência. Nos diálogos dos dois personagens o plano é contínuo e registra em tempo real o decorrer da cena. “O filho” é um filme narrado pelo corpo. É construído pela expressão corporal e por seus modos de organização, que contaminam os recursos fílmicos no uso da câmera, na escolha dos enquadramentos e na duração dos planos.

Aqui a não simetria não é aleatória, mas proposital. Os planos são a construção de um estado emocional fragmentado. A montagem do filme certamente não condiz com uma lógica aristotélica de ordenação de sentidos e exposição dos fatos com um início, meio e fim, além da construção dramática construída de modo a atingir um ápice. Estamos sempre atormentados por uma narrativa nada sequencial ou sequer previsível. Não há um compromisso com a construção de um discurso lógico, e a obra em nenhum sentido se encaixa nos preceitos artísticos clássicos. A opção por enquadramentos, à primeira vista “descuidados”, vai se tornando uma opção complexa ao longo da narrativa, até que seu discurso fragmentado começa a fazer sentido, ou começamos a perceber que o incômodo dos enquadramentos disformes e do discurso descontínuo são a tradução da experiência interna de Olivier, que nos conduz por seus meandros psicológicos pela estrutura a todo tempo desestabilizadora.

Torna-se impossível categorizar determinadas cenas onde nas quais o uso da câmera é independente da expressão corporal de Olivier, e, do mesmo modo, dificilmente poderíamos separar as paisagens internas do protagonista das do filme. Observamos então paisagens que o corpo é impregnante no conjunto da ação, englobando e borrando as delimitações dos critérios criados dos lugares do corpo na paisagem, na câmera e na memória do personagem. Cada um desses fatores se alimenta um do outro numa mesma construção de cena.

Williams aponta que

as variações das experiências trágicas é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação. É necessário romper com a teoria se quisermos valorizar a arte; necessário é discernir a sua estrutura de sentimento dominante, as variações no seu interior e as conexões dessas variações com as estruturas dramáticas atuais, e poder reagir a elas criticamente, no sentido mais amplo (WILLIAMS, 2002 p. 70).

## **O melodrama travestido de afeto em “A criança”**

O termo “melodrama” tem a má reputação de conotar pejorativamente a indulgência de uma forte emotividade, estados extremos do ser, situações e ações. A concepção e representação melodramática surgiriam como o processo de se alcançar um drama fundamental da vida moral e de encontrar os termos para expressá-lo. □ Propôs-se uma atenção ao drama do ordinário. “O mais importante na vida de um homem é seu drama e as implicações éticas de seu drama psicológico. A forma

melodramática é vista como um fato central da sensibilidade moderna” (BROOKS, 1976 p.19).

A ação simbólica substitui palavras. Em alguns gestos, mais que em palavras, são representadas e fazem-se presentes os conflitos e temas mais puros. O gesto tornou-se uma maneira de fazer presente e disponível indicações de sentido, condições emocionais e experiência espiritual. No silêncio criado pelo “buraco” da linguagem tradicional, o gesto mudo (sem o recurso oral) surge como um novo sinal que torna visível o ausente. O melodrama se tornou um modo necessário na consciência moderna, e o “melodramático” um modo, um certo complexo imaginativo e organização de convenções dramáticas, cujo valor está no foco analítico da descrição da forma. A psicologia se tornou externalizada, acessível e imediata por uma realização plena de suas possibilidades melodramáticas (BROOKS, 1976, p. 204).

“A criança” (2005) traz à tona uma estética singular. A história se passa com um casal apaixonado, Bruno (Jéréemie Renier) e Sônia (Déborah François), que precocemente têm um filho. Nascida a criança, o amor continua, porém às voltas com a dificuldade financeira, pois ela não trabalha e ele vive de pequenos furtos. Num impulso aparentemente ingênuo o pai resolve vender o bebê, e o faz. A mãe, ao saber da solução criada pelo namorado, pede o bebê de volta; ele vai busá-lo, mas durante a ação é preso. A última cena traz a protagonista indo visitar o namorado na prisão. Eles se abraçam e choram. A tragédia, que parece invisível nas soluções estéticas criadas (especialmente na direção dos atores), se abre de forma escancarada nesse simples fim, num simples abraço que perdoa sem palavras e num choro ingênuo dos dois jovens adultos, que continuam se amando. O peso mudo e seco da tragédia amplia a dimensão dramática da cena e o próprio espectador por fim se emociona.

O interessante aqui são as soluções dos irmãos-diretores, de conteúdo e de forma. Não se abordam no filme pensamentos de desespero (algo como “como cuidaremos da criança?”), arrependimento (“devíamos ter-nos prevenido melhor”) ou qualquer sentimento de culpa do pai por ter vendido o bebê como um objeto. A solução se dá inacreditavelmente sem conflito pessoal visível. Os enquadramentos são incertos, aludindo ao estado de espírito do jovem casal; os cenários são paisagens de subúrbios belgas, remetendo à condição social deles; o figurino de ambos é praticamente o mesmo todo o filme. A música é quase ausente (estratégia comum dos Dardenne em outros filmes), aumentando a dramaticidade e o senso de realidade.

A escassez de riquezas estéticas nos faz olhar para os poucos recursos que os diretores abrem mão; os planos são geralmente planos-sequência e duram o tempo da cena, com cortes que definem a passagem temporal ou a mudança de locação. Esse recurso dá um tom documental ao filme, assim como a constância de locações reais da cidade sem qualquer recurso de iluminação aparente. Também não há locações ou paisagens bonitas, numa referência à realidade difícil e ao universo sem perspectivas dos dois.

O afeto de Sônia pelo rapaz torna-se evidente em dois momentos: quando ela sai da maternidade com o recém-nascido e vai procurá-lo na rua (ele é também um pedinte no sinal de trânsito), quando sua tristeza por ele não ter ido visitá-la é logo substituída por um grande carinho ao dizer-lhe sobre o bebê: “ele não se parece com você?”) e quando vai ficar com Bruno na beira de um rio sujo – eles não têm onde

dormir, já que enquanto ela estava no hospital ele sublocou o apartamento dela; eles brincam, sorriem, se beijam. O afeto também está presente nele: além de alugar o apartamento da namorada sem a autorização desta, ele pega o dinheiro dela pra comprar uma bela jaqueta de couro – que ela acha bonita, e os dois, jovens amantes inconsequentes, sozinhos e desempregados, compram uma igual para ela e vão passear felizes.

## **Dramaturgias enredadas**

As possibilidades de realização de uma obra feita com imagens em movimento amplificam suas capacidades imaginativas tanto quanto multiplicam as representações corpóreas, que ganham vida eterna em seu movimento. Representações tão distintas do corpo numa obra cinematográfica têm níveis diferentes de apropriação em seu exercício criativo. Alguns casos são explícitos, outros menos evidentes. Muitas metáforas de imagem e de pensamento se fazem presentes para compor a própria rede de imagens que tece o discurso para destacar o lugar do corpo também no fluxo. De certa forma, cada autor em seu discurso próprio apresenta um corpo em processo, e nunca pronto, como um produto, seja em seu processo criativo, seja em sua direção ou na montagem.

O cinema reproduz, de certa forma, o paradoxo do movimento, o intercâmbio entre o eterno e o fugaz e entre a imagem do corpo imaginada (pelo corpo criador), capturada (pela câmera), e recriada (pelo filme). O corpo em movimento, no ambiente do filme, atribui ao cinema a multiplicação de sua potencialidade criativa. O movimento está em toda parte, simultaneamente acionador e acionado pelas ações internas e externas ao corpo. Os acontecimentos do mundo são processados nele e, por sua vez, a percepção e as sensações interiores são expressas através dos movimentos corporais. No cinema as imagens criadas a partir dos corpos constituem polos geradores de sentido a serviço de dramaticidades. Ao mesmo tempo, ao registrar uma ação instantânea o cinema atribui a ela um novo sentido em relação a um determinado contexto narrativo. É o deslocamento das imagens, a ação da câmera e a própria montagem que constroem um pensamento emergente do corpo.

O cinema dos irmãos Dardenne, aqui brevemente comentado tomando como exemplo duas de suas obras, reflete a urgência de se tratar conteúdos dramáticos enquanto fenômenos do corpo vivo, e para isso é preciso conjugar teorias clássicas com inquietudes contemporâneas, cruzar conhecimentos teóricos e experiências artísticas, abandonando um pouco nomenclaturas e compreendendo terminologias de forma mais abrangente, contaminadas como estão por conhecimentos variados e influências mais provocadoras. Além das noções de tragédia e melodrama, documentário e ficção, desconstruídas nas obras dos Dardenne, poderíamos ter abordado outras, como a memória, a representação, ou mesmo o amor (Bruno ama Sônia? Por que Olivier não quer se ver livre de Francis?) A complexidade de sentidos e de sentimentos dos personagens é que faz com que a cinematografia dos irmãos Dardenne seja não só bastante premiada (duas Palmas de Ouro em Cannes, dentre vários outros prêmios de peso) como seja capaz de dialogar com nossos próprios sentimentos e emoções.

O filósofo Barush Espinosa (1632-1677) diz que o conhecimento eficaz deve se expressar afetivamente. Busco neste artigo partir de alguns conceitos que se am-

pliam e se hibridizam ao longo do tempo para chegar à criação da forma, criadora de sentido, para nela abordar o corpo, essa fonte de expressão tão múltipla e urgente. Como afinal representá-lo?

## Referências

BORDWELL, David. **Post-theory**: reconstructing film studies. University of Wisconsin Press, 1996

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**. New Haven: Yale University Press, 1976.

CARROLL, Lewis. **Theorizing the moving image**. Cambridge University Press, 1996.

DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.

EDELMAN, Gerald. **A universe of consciousness**: how matter becomes imagination. New York: Basic Books, 2000.

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa & a afetividade humana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

■ 136

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999

LLINAS, Rodolfo e CHURCHLAND, Patricia. **The mind-brain continuum, sensory processes**. London: Bradford Books, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

KOTSKA, Stefan. **Materials and techniques of the twentieth century music**. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

KRAMER, Jonathan. **The time of music**. New York: Schirmer Books, 1988.

NEWTON, Isaac. **Principia**: princípios matemáticos de filosofia natural. Tradução: Trieste Ricci. São Paulo: Ed. Nova Stella e Universidade de São Paulo, 1990.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado**. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2002. Dissertação de Mestrado.

\_\_\_\_\_. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. Entrevista publicada em OPUS – Anppom, **Revista OPUS – Anppom**, p. 75, dez. 2004.

PUENTE, Fernando Rey. **Os sentidos do tempo em Aristóteles**. São Paulo: Loyola/Fapesp, 2001.

RAHN, John. **Basic atonal theory**. New York: Schirmer Books, 1980.

SALZER, Felix. **Structural hearing**. New York: Dover, 1982.

SANTOS, Laerte Moreira dos. **Apostila de Filosofia e Ciência**. São Paulo: CEFET, 2001.

TOLEDO, Monica. **O corpo no cinema**: pensamento em movimento. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Comunicação e Semiótica da PUC SP, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.