

Nenhum dos objetivos pretendidos seria alcançado se não fosse o inestimável apoio que a Universidade, desde a fase de instalação, dava aos seus docentes em início de carreira, facilitando deslocações para pesquisa, contactos com orientadores e demais Professores de outras instituições, aquisição de bibliografia, frequência de bibliotecas. Guardo, assim, com afeto e gratidão, os nomes dos Reitores que a têm dirigido bem como os dos Diretores do então Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, com quem me foi dado trabalhar. Muito fiquei também a dever aos Professores que em Coimbra nos davam uma sólida formação e ferramentas para investigarmos depois por conta própria, numa altura em que eu não sonhava vir a precisar tanto delas.

ROSA MARIA GOULART

O registo memorialístico tem destas vantagens: autoriza a subjectividade, encoraja os balanços, fortalece o auto-conhecimento, reconhece erros, arrisca opiniões a contra-corrente. Também tem desvantagens: patenteia a nostalgia e o sentimento de perda (os vários fins / mortes que abordei ou sugeri...), equaciona mal as mudanças geracionais, não está imunizado contra o alinhamento ideológico, filtra e sopesa os factos segundo os seus interesses, estriba-se em certezas que os anos desfocaram. Daí o meu pedido final: que não vejam nestas notas soltas e assaz simplificadoras mais do que uma viagem racional e emocionada a um passado profissional que senti necessidade de rever e clarificar.

FERNANDO VIEIRA-PIMENTEL



DIÁLOGOS DO LITERÁRIO



DIÁLOGOS DO LITERÁRIO

ESTUDOS EM HOMENAGEM
A ROSA MARIA GOULART
E FERNANDO VIEIRA-PIMENTEL

EDIÇÃO DE EDUARDO MOREIRA DA SILVA,
MARIA DO CÉU FRAGA E PAULO MENESES

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
UNIVERSIDADE DOS AÇORES

Letras
Lavadas[®]
edições

DIÁLOGOS DO LITERÁRIO

ESTUDOS EM HOMENAGEM
A ROSA MARIA GOULART
E FERNANDO VIEIRA-PIMENTEL

EDIÇÃO DE EDUARDO MOREIRA DA SILVA,
MARIA DO CÉU FRAGA E PAULO MENESES

Ficha técnica

Título

DIÁLOGOS DO LITERÁRIO

Estudos em Homenagem a Rosa Maria Goulart e Fernando Vieira-Pimentel

Editores

Eduardo Moreira da Silva, Maria do Céu Fraga e Paulo Meneses

Edição

Centro de Estudos Humanísticos – Universidade dos Açores

Letras Lavadas, edições

Dezembro de 2021

Capa e Execução Gráfica

Nova Gráfica, Lda. – Ponta Delgada

Depósito Legal

493079/21

ISBN

978-989-53123-5-1

Alguns dos autores não utilizam o novo acordo ortográfico.

PUBLIÇOR – Publicações e Publicidade, Lda.

Rua da Praia dos Santos n.º 10 - S. Roque

9500-706 Ponta Delgada

Telefone 296 630 080 | Fax 296 630 089

E-mail: publicor@publicor.pt | www.publicor.pt

© Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução total ou parcial sem autorização expressa dos editores.

ÍNDICE

OS HOMENAGEADOS

Rosa Maria Goulart	xv
Fernando Vieira-Pimentel	xxxI

A HOMENAGEM

Ana Cristina Gil	3
Ontem e hoje: Pós-colonialismo e identidade em <i>A Noite das Mulheres Cantoras</i> , de Lídia Jorge	
Ana Luísa Vilela	17
João de Melo e Paula Rego: o corpo e a alma do vinho	
Carlos Reis	27
Narrativização do espaço e travessias do tempo: Cesário Verde, Bernardo Soares e José Saramago	
Darío Villanueva	51
Imágenes de la ciudad em la poesía y el cine de la vanguardia	
Eduardo Jorge Moreira da Silva	71
Da <i>divisio</i> do conceito de “arte verbal” e da literatura como ficção e imitação	

Emanuel Oliveira Medeiros	143
Educação literária, diálogos e fenomenologia. Do mundo original, do sujeito-indivíduo e do <i>indizível</i> na vida – que formação?	
Isabel Cristina Rodrigues	163
O anel de Giges: metalepse e contaminação ontológica em Vergílio Ferreira	
José Augusto Cardoso Bernardes	185
Sátira e utopia na literatura portuguesa de quinhentos	
José Cândido de Oliveira Martins	209
Dominantes do diálogo epistolar entre Jorge de Sena e Vergílio Ferreira	
Leonor Sampaio da Silva	233
Partidas de um discurso amoroso: os diálogos ocultos num guião de um filme	
Maria de Fátima Marinho	245
Espelhos opacos e biombos transparentes (a propósito de <i>A Ronda da Noite</i> de Agustina Bessa-Luís)	
Maria do Céu Fraga	259
Literatura portuguesa clássica: um saber inútil?	
Maria Helena Santana	281
Escrever <i>em português e portuguesmente</i> : um olhar sobre a dramaturgia inédita de Garrett	
Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva	299
Poética da açorianidade em <i>Mau Tempo no Canal</i>	

Mário Viana	309
A ochava nos foros de Ribacoa e no tombo da comarca da Beira (séculos XIII-XIV)	
Oswaldo Manuel Silvestre	321
Duas semanas na ilha do Corvo	
Paulo Meneses	333
<i>Menina e Moça</i> de Bernardim Ribeiro: vocalidade fictiva e terapia dos acidentes da alma	
Rui Sampaio da Silva	349
A mimêsis como categoria estética e hermenêutica	
Rui Tavares de Faria	363
Ágaton e Aristófanes: O trágico e o cómico em diálogo	
Urbano Bettencourt	385
De naufrágio a naufrágio — a autobiografia de Ruben A.	
Vítor Aguiar e Silva	401
Significado literal e significado metafórico	

Partidas de um discurso amoroso: os diálogos ocultos num guião de um filme

Leonor Sampaio da Silva
Universidade dos Açores | FCSH
CHAM – Centro de Humanidades / CHAM-A

Antevisão dos fragmentos

Este texto apoia-se em duas obras: o livro de Roland Barthes intitulado *Fragmentos de um discurso amoroso* (1ª ed. 1977) e o filme *Mulholland Drive* (2001), realizado por David Lynch, em concreto duas cenas que apresentam, no interior deste filme, um texto que é um fragmento de outro filme. Para melhor organização dos conteúdos (e talvez por influência do carácter fragmentário das duas obras), o artigo será dividido em cinco partes (ou seis, se contarmos com esta antevisão).

1.º FRAGMENTO: *história de amor e discurso amoroso*

Começamos por reter de Roland Barthes a ideia de que o amor é uma experiência dolorosa. Os episódios amorosos são vividos de um modo absolutamente desordenado, em que os incidentes (literalmente, aquilo que *incide* é aquilo que *cai*) desabam em cima do apaixonado por mero acaso, cada um deles vibrando sozinho “como som despido de toda a melodia” (BARTHES, 2006: 13). Cada episódio de amor é, por conseguinte, uma experiência intensa e isolada de um *continuum*; nenhuma lógica liga os acontecimentos: “as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa; são Erínias; agitam-se, ferem-se,

acalmam-se, regressam, afastam-se tão desordenadamente como um voo de mosquitos” (*idem, ibidem*).

Tanta instabilidade abala. Não há caso de amor sem convulsões, entre as quais Barthes sublinha as que se originam na turbulência do deslumbramento, na agonia da espera, na felicidade dos encontros, no ardor do contacto, na necessidade de evasão para longe de vizinhos e amigos, cuja proximidade é evitada como se fossem portadores de doença contagiosa, epidémica, que não tolera nem compreende o sofrimento do apaixonado. É, aliás, o sofrimento a presença maior no mundo conturbado de quem ama, porque a catástrofe acontecerá inevitavelmente, ora porque o ser amado será surpreendido numa vulgaridade que subitamente o dessacralizará e o colocará à mesma cota do mundo trivial, ora porque um rival surgirá bruscamente para o arrebatá-lo e lançar o apaixonado numa crise violenta de ciúme e de autodestruição.

Em suma, por uma razão ou outra, a inevitabilidade da catástrofe acrescenta dor à desordem. Não há, por conseguinte, saída para o receio da perda, pois esta existe “desde a origem do amor”, desde o momento do “êxtase”. Como afirma o autor: “Era preciso que alguém me pudesse dizer: “Não esteja angustiado, você já a perdeu”” (*idem*, 37) bem cedo na cronologia amorosa. Desse ponto de vista, o amor é sempre, no fim, um encontro com a solidão – o que prefigura um pequeno fim de mundo: “projectei-me no outro com uma força tal que, com a sua falta, já não posso deter-me, recuperar-me: estou perdido para sempre.” (*idem*, 63).

“Perdido para sempre” - eis a verbalização da catástrofe que assinala o fim do caso de amor. Na matemática, a catástrofe é “a alteração de um sistema por outro” (*idem*, 103); na literatura é a primeira frase da história de amor. No cinema também. Talvez por ter lido Barthes, Jean Luc-Godard tornou clara esta perceção da catástrofe quando no trailer de divulgação da Viennale, a Biennial de Viena de 2008, elegeu como frase identificativa do festival: “La catastrophe c’est la première strophe d’un poème d’amour.”

Literatura e cinema partilham, assim, a capacidade de contar histórias a partir de uma situação de catástrofe. O recurso à história para se contar a experiência amorosa decorre simultaneamente da consciência da perda¹ e do desejo de reconciliação com o mundo. A criação literária como consequência do amor está patente em dois grandes momentos da cultura ocidental: o primeiro, com a assinatura de Sócrates, remonta ao *Banquete*, de Platão, e diz que amar serve para “criar uma multidão de belos e magníficos discursos” (cit. por Barthes, p.125); o segundo, de filiação romântica, assevera que a escrita da paixão confere imortalidade ao seu autor. No entanto, como disse Voltaire no seu pequeno livro, *O Ingénuo*, é preciso pôr um punhal numa história para que ela agrade. Em inúmeros casos, foi o amor enquanto catástrofe que esteve na origem de uma história imortal.

Mas a história de amor é sobretudo um encontro com os outros. Se amar é viver “sob a ordem do *excessivo* ou do *insuficiente*” (Barthes, 215. Itálicos no original), o ato de escrever submete os acontecimentos excessivos ou insuficientes à ordem narrativa e, nesse processo, transforma-se o fragmento que foi vivido no clima tormentoso da agitação em parágrafo ou em capítulo – enfim, em parte de um todo maior que é contado e lançado ao olhar público. Para se reconciliar com a sociedade de que se apartou, o apaixonado precisa de ser compreendido. É com vista à compreensão do sentido que se subordina o instante episódico à lógica gramatical. A história de amor ordena a captura dos pequenos fragmentos para pôr fim à deriva do discurso amoroso.

Atente-se nas palavras:

o ‘acontecimento’ de amor é de ordem hierática: é a minha própria lenda local, a minha pequena história santa que declamo

¹ Afirma Barthes: “saber que isto que vou escrever não me fará nunca ser amado por quem amo, saber que a escrita nada compensa, nada sublima, que está precisamente *aí onde tu não estás* – é o começo da escrita” pág. 128. Itálicos no original.

perante mim próprio, e essa declamação de um facto realizado (congelado, embalsamado, retirado de toda a acção) é o discurso de amor. (Barthes, 2006: 117)

A história é contada aos outros; o discurso é declamado pelo apaixonado perante si próprio. A história é posterior ao acontecimento; o discurso acompanha o acontecer dos episódios. À medida que os incidentes tombam sobre ele, o apaixonado não deixa de discorrer, isto é, de correr de um lado para o outro, “dentro da sua cabeça”, “de fazer intriga contra si próprio” (p. 9). As palavras que profere acompanham o carácter errático dos sentimentos e da imaginação – são *dis-cursos*: idas e vindas, partidas e regressos, aproximações e distanciamentos dele em relação ao ser amado, dele em relação ao mundo. Porque partilha da natureza atomística do fragmento, o discurso amoroso encontra-se nas entradas de um diário ou de uma enciclopédia afetiva – caberá à história de amor vergar essa deriva e esses clarões à arquitetura textual, ao exercício interpretativo, à ordem do sentido transmitido e recebido.

Desenvolvendo esta ideia, Barthes esclarece:

Todo o episódio de amor pode, certamente, ser revestido de significado: nasce, desenvolve-se e morre, segue um caminho que é sempre possível de interpretar segundo uma causalidade ou uma finalidade de, se necessário, moralizar (“Estava louco, estou curado”, “O amor é um logro de que importa doravante desconfiar”, etc.): [Mas] é [já] essa a história de amor, submetida ao grande Outro narrativo, à opinião geral que menospreza toda a força excessiva e quer que seja o próprio sujeito a reduzir a grande torrente imaginária que atravessou sem ordem nem finalidade numa grande crise dolorosa [...] que é preciso curar [...]: a história de amor é o tributo que o apaixonado deve prestar ao mundo para com ele se reconciliar. (pp.13-14).

2.º FRAGMENTO: *os apaixonados*

Os apaixonados são apanhados nas teias da representação. Não só cada um deles se desdobra em vários papéis – sedutor, rival, mediador, guia, ciumento, indesejado, culpado, herói – como também

se constitui em imagem e em criador de imagens. A primeira imagem nasce do deslumbramento. E porque “deslumbrar é, afinal, impedir de ver, de dizer” (p. 23), o ser amado parece aos olhos do apaixonado atípico e, portanto, inclassificável. Esmagado pela excelência de todos os atributos que entrevê nele ou nela, o apaixonado rende-se à fadiga da linguagem e diz que aquela pessoa é *adorável* – “palavra vazia” p. 24, que “não aloja nenhuma qualidade mas apenas o todo do afecto”, p. 24). Porque lhe faltam as palavras, as suas cartas de amor constituem variações da mensagem “nada tenho para te dizer a não ser que este nada é a ti que o digo” (p. 57). Torna-se imagem quem é amado por ser visto não como é, mas como o desejo de amor o/a pinta. Torna-se imagem quem ama também, ao querer apresentar-se com as cores com que o outro se pinta:

Para um encontro que me exalta, faço cuidadosamente a minha *toilette* [...] Devo parecer-me com quem amo. Postulo [...] uma conformidade na essência entre mim e o outro. Imagem, imitação: faço o maior número possível de coisas como o outro. Quero ser como o outro, quero que ele seja como eu, como se estivéssemos unidos, fechados no mesmo saco de pele, não sendo o vestuário senão o invólucro liso desta matéria coalescente de que é feito o meu imaginário de amor. (pp. 157-158)

Sempre nos apaixonamos por uma imagem, seja ela um quadro (imagem visual), uma recordação (imagem mental) ou uma frase que nos é dita (imagem verbal). Como sublinha Barthes, “Primeiro amamos um quadro” (p. 235). O amor de Werther por Carlota é acionado por uma imagem verbal (aquilo que ele ouve dizer dela) e por uma imagem visual: ele vê-a pela primeira vez “emoldurada pela porta de casa (corta fatias de pão para as crianças: célebre cena, muitas vezes comentada)” (p. 236). O que nos seduz é ver um corpo em movimento que não nos presta atenção. Surpreender o outro numa das suas ocupações é romper com a indiferença dele em relação à nossa presença; é reproduzir nele o mesmo efeito que a visão do quadro teve em nós; é apresentarmo-nos como imagem aos olhos

dele também. *Amor à primeira vista* – eis como a linguagem verbal formula este fascínio pela metamorfose do quadro em ser amado.

Mesmo que o apaixonado por timidez ou por não ser correspondido ame avara e silenciosamente, o amor é *representação*, isto é, torna-se visível por indícios mal disfarçados: “gestos, olhares, suspiros, alusões, elipses”. “Aquele que não diz *eu-amo-te* [...] deve deixar-se interpretar” (p. 143).

3.º FRAGMENTO: *um texto e duas interpretações*

O discurso amoroso pode tomar a forma de uma conversa. Neste caso, a linguagem transforma-se em corpo. Quando converso, diz Barthes, “esfrego a minha linguagem contra o outro. É como se tivesse palavras de dedos ou dedos na extremidade das minhas palavras.” (p. 96). O discurso acontece num ambiente emotivo e propício ao atear das sensações. Mas o verbo *esfregar*, usado por Barthes, é democrático no modo como acolhe com a mesma benevolência o atrito e a carícia. A conversa que se segue é um diálogo que aparece duas vezes no filme realizado e escrito por David Lynch, *Mulholland Drive*:

- Ainda aí estás.
- Voltei. Achei ser o que querias.
- Ninguém te quer cá. Os meus pais já subiram. Julgam que te foste embora.
- Mas... Surpresa!
- Eu posso chamá-los, posso chamar o meu pai.
- Podes, mas não chamas.
- Fazes um jogo muito perigoso. Se tentas fazer chantagem comigo, não vai resultar.
- Sabes o que eu quero, é fácil de perceber.
- Sai. Põe-te na rua antes que chame o meu pai. Ele confia em ti, és o seu maior amigo. E isto vai ser o fim de tudo.
- E tu, que vai ele pensar a teu respeito?
- Cala-te! É o que andas a dizer desde o princípio. Se eu contar o que fizeste, prendem-te e metem-te na prisão. Portanto, sai antes que eu...
- Antes que tu quê?
- Antes que te mate.
- Ias tu parar à cadeia...
- Odeio-te! Odeio-nos aos dois!

No primeiro momento em que a conversa surge, encontramos duas mulheres a ensaiar uma cena de um guião cinematográfico. Sobressai, em primeiro lugar, o equívoco que antecede a percepção de que estamos perante um ensaio para a audição que Betty fará para obter um papel num filme de Hollywood. Na primeira representação do texto (o ensaio em casa), a pele roça agressiva no outro. Suspeitamos de que algum acontecimento terá desencadeado, numa fase anterior do argumento, o atrito. A conversa progride num crescendo de ruído e animosidade. O tom de voz eleva-se, as atrizes mantêm distância entre si. A técnica do campo/contra-campo fixa o nosso olhar alternadamente no rosto de Naomi Watts (no papel de Betty) e de Laura Haring, no papel de Rita, como se não fosse possível eliminar a combatividade do frente-a-frente nem chegar a um entendimento. O sentido que predomina é o do antagonismo.

O segundo momento em que as mesmas palavras do diálogo são ditas acontece num contexto diferente. Betty apresenta-se na audição e volta a dizer, agora, não ao lado de Rita mas de um ator, o texto que ensaiara antes com a amiga. Se bem que as palavras se mantenham inalteradas, são muitas as diferenças relativamente à primeira representação: a conversa é travada em tom baixo, as frases são murmuradas junto à pele, os dedos nas extremidades das palavras não agridem, acariciam; a distância entre ator e atriz desaparece; a câmara intensifica a impressão de intimidade ao mostrar grandes planos dos corpos e dos rostos dos dois interlocutores, num ambiente de sedução e erotismo latente.

Para um único ato de escrita, são-nos oferecidas duas interpretações. De cada vez que se parte para uma representação, um novo sentido se apresenta. Não nos custa imaginar que uma terceira partida nos brindaria com uma conversa agressiva na primeira metade e sedutora na segunda parte, ordem aleatória que poderia surgir invertida numa quarta partida, misturada, alternada, confundida, em partidas subsequentes. Tal generosidade de sentidos encontra um

ambiente protegido no texto literário, que permanece para sempre aberto às infinitas interpretações dos leitores; é na representação performativa que um ou outro corpo desta constelação de sentidos se materializa, quando um texto, um diálogo, um monólogo é dito. Tanto a escrita como a leitura escondem ainda aquilo que só a dramatização faz sair da sombra: que som se ouve num dado espaço, que voz, que tom deverá assumir uma pergunta, qual a posição dos falantes, qual o género dos interlocutores?

O jogo dos planos nestes fragmentos de *Mulholland Drive* parece expressar a especial vocação do cinema para a iluminação dos sentidos que existem sossegadamente nas páginas literárias. Como nos recorda Mark Cousins, na sua biografia do filme (2005: 31), o grande plano emancipou o cinema do seu parente mais próximo, a representação teatral, potenciando um dos elementos que alimenta grande parte do poder que reconhecemos na linguagem cinematográfica – a capacidade de produzir prazer visual numa atmosfera intimista. Não só *Mulholland Drive* usa os recursos do código cinemático para recriar a profusão de sentidos de outro sistema – o literário –, como, ao estilhaçar a lógica narrativa em fragmentos discursivos, nos mostra a natureza errática do discurso amoroso.

4.º FRAGMENTO: *o amor enquanto deslumbramento e catástrofe*

O amor enquanto catástrofe não se limita a declarar a sentença de morte ao sentimento; ele exige que usemos repetidamente o punhal. Enquanto representação – logo material especialmente talhado para adaptações literárias e cinematográficas – é uma cadeia de deslumbramentos: é deslumbramento no início do caso de amor, é deslumbramento ao longo de vários dos seus episódios, é deslumbramento pelo próprio desejo de amar. Quando chega a hora da catástrofe, “o luto violento que então de mim se [apodera] é o luto do próprio Imaginário: era uma estrutura querida e choro a perda do amor, não a deste ou daquele. (Quero lá voltar)” (Barthes,

2006: 38-39); por isso, “amei ou amarei várias vezes na minha vida” (*idem*: 47).

Os vários casos de amor em *Mulholland Drive*, as encenações que nos fazem seguir desconcertada e infrutiferamente fios narrativos que se quebram, personagens que se modificam ao ponto de mudarem de nome, de estilo de vida, de personalidade e de linguagem, que se imaginam e se constroem e reconstroem como figuras feitas à imagem e semelhança do ser amado (é o caso de Betty, personagem em que a própria noção de representação, enquanto pretensão de ser quem não se é, é levada ao extremo), a permanente sugestão de irrealidade que nos desequilibra sempre que acreditamos que finalmente chegamos a um sentido seguro no campo instável da interpretação – tudo isso faz do filme de David Lynch um conjunto de fragmentos da ordem do discurso amoroso.

Para quem conhece o filme, torna-se claro que ele não conta uma história; se considerarmos as duas personagens principais, nele se conta, pelo menos, duas histórias: a de Betty e Rita e a de Diana e Camilla; duas atrizes que dão corpo à definição de representação de Colin McGinn em *The Power of Movies*: representar papéis é albergar múltiplas mentes num único corpo.² Como acontece no sonho.

Mulholland Drive é, aliás, frequentemente citado como um exemplo de como o cinema consegue expressar o mundo fragmentário e errático dos sonhos. Também por isso sai reforçado o vínculo que liga este filme ao universo literário – se bem que nem os sonhos nem os filmes sejam inerente ou exclusivamente verbais, persistem práticas verbais no modo como lidamos com eles e as suas imagens. Quanto mais obscuro o seu sentido, mais urgente é a necessidade que temos de os decifrar, mais se intensifica a urgência da interpretação e do recurso à palavra para conferir sentido à desordem das imagens. A compreensão dos sentidos realiza-se nas palavras e pelas palavras. A

² “Acting requires the notion of multiple minds expressed by a single body – the many characters a given actor may play.” (MacGinn, 2005: 95)

exigência da interpretação – inerente ao texto literário – contamina a narrativa fílmica. Não terá sido por acaso que Umberto Eco (1970) ou W. T. Mitchell (2005) argumentaram a favor da semelhança entre imagem e palavra: a imagem icónica (nomeadamente, a fotográfica e a fílmica) é, como o signo verbal, uma convenção – completamente arbitrária, portanto –, uma vez que a passagem do objeto real ao objeto representado acarreta tantas transformações que as propriedades do segundo já não são as mesmas do primeiro. As semelhanças entre os dois objetos situam-se apenas ao nível das condições de perceção.

Finalmente, salientemos que a ligação de *Mulholland Drive* à literatura não acontece num clima de distanciamento ou de renúncia à linguagem do cinema. Pelo contrário, David Lynch utiliza os meios, as técnicas e as figuras desse código não para contar uma história, mas para que o filme se volte num movimento auto-reflexivo para a sua própria gramática e mostre o seu próprio discurso de amor às imagens.

5.º FRAGMENTO: *conclusão*

O amor, que começa com deslumbramento, acaba em catástrofe. As melhores histórias de amor, que começam com uma catástrofe, acabam em deslumbramento. E o discurso amoroso, acidente de linguagem que diz o amor à medida que ele vai acontecendo, expressa a dificuldade de se chegar à mensagem acabada, ao sentido último. Talvez por isso nem a literatura nem o cinema consigam resistir a esses clarões de deslumbramento interrompendo catástrofes cíclicas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland

2006 *Fragmentos de um discurso amoroso* (tradução de Isabel Pascoal), Lisboa, Edições 70 [1ª ed. Éditions du Seuil: 1977].

COUSINS, Mark

2005 *Biografia do Filme* (tradução de Cláudia Ramos e Artur Ramos), Lisboa, Plátano Editora S. A.

Eco, Umberto

1970 “Articulations of the Cinematic Code”, *Cinemantics*, 1 (1), pp. 590-605.

MCGINN, Colin

2005 *The Power of Movies. How Screen and Mind Interact*, New York, Vintage Books.

MITCHELL, W. T.

2005 *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago and London, The University of Chicago Press.