

BOM DIA SILÊNCIO: A AÇÃO DA INFÂNCIA NO CINEMA

Ângela Fronckowiak¹

RESUMO

As crianças, “entre elas”, o que nos dizem? Como as escutamos? Como as vemos? Como as lemos? No ensaio, persigo a ideia de investigar a ação das crianças, sensorialmente projetadas no filme *Bom dia (Ohayo - 1959)*, de Yasujiro Ozu (1903-1963), em diálogo com a sociologia da infância, a pedagogia poética e a fenomenologia da imaginação. A intenção é a de priorizar, na percepção das infâncias, o estudo das relações que as crianças estabelecem entre si no filme assistido. A imaginação, portanto, opera aqui um papel fundamental, pois pensar, na perspectiva de construção desse texto, supera reproduzir ou analisar um mundo que se dá a ver, ou se oferece. Ao optar por essa via de acesso – não melhor, mas outra – busco escutar-ver-ler-sentir a obra cinematográfica enquanto criação de uma imagem nova e conceber, a partir dela, uma escrita criativa, que se institui no estreito vínculo com a minha imaginação material no exercício de devanear escrevendo.

Palavras-chave: Infância e cinema. Alteridade da infância. Imaginação. Devaneio.

Algumas vezes surge [...] um desejo de escrever, um ‘estado de escrita’. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina. E há uma espécie de jogo com o desconhecido, o ‘in-dito’, a possibilidade.

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

A INFÂNCIA DE UM VER ESCUTA

As crianças, “entre elas”, o que nos dizem?² Essa indagação, de um ponto de vista pedagógico e de pesquisa, evidencia, no estudo sobre as infâncias, o necessário reconhecimento do valor das relações que as crianças estabelecem entre si. Admitir a ação autônoma das crianças valida a opção não constrangida de afirmar que elas agem e fazem culturas, conjunto de atividades, artefatos, valores e ideias que negociam com os adultos e que produzem na cultura de pares com outras crianças. (CORSARO, 2002)

Hoje, a relevância de outros parâmetros para a observação dos momentos em que os pequenos agem socialmente é confirmada por diferentes campos do conhecimento. Para a antropologia, a infância se institui como uma categoria no interior do sistema que a gera, um sistema simbólico que as crianças comungam entre si e com os adultos. Também a sociologia, ao reconhecer o protagonismo da infância, “recusa as lentes interpretativas propostas pela ciência moderna, a qual tematizou as crianças predominantemente como estando numa situação de transitoriedade e de dependência.” (SARMENTO, 2005, p. 372). Na esteira dessas concepções, a porta de entrada para o estudo da alteridade da infância é a atenção estreita à ação das crianças e às culturas infantis.

Perscrutar as crianças e suas interações nos domínios da docência (na atuação pedagógica ou na observação científico-investigativa que realizo) me faz enfrentar o desafio de exercitar a atenção não apenas como disposição descritiva, cuidado ou zelo, mas enquanto acolhimento ao outro, como possibilidade de uma cultura refinada de escuta. Como deseja Georges Jean (1990) atenção à vida familiar da criança, àquilo que ocorre a ela fora da escola e à “imaginação que consiste na recusa em privilegiar uma cultura que nos está na pele e nos impede de ver os outros no seu meio cultural cotidiano.” Para Jean, a atitude de permeabilidade ao outro caracteriza (ou deveria caracterizar) a cultura pessoal do professor, cultura que se confunde com “certa faculdade de escuta lenta e ‘aberta’ da linguagem infantil. [...]

Escuta aberta no sentido de que não pode e nem deve recusar nem deixar escapar o menor sinal; o que, aliás, exige tanto do olhar como do ouvido”. (p.41)

Reconhecendo a alteridade infantil e relacionando-a com a necessidade, pautada por Jean, desse ver que é escutar as crianças e suas culturas em suas vidas vividas, sugiro um ver que é senti-las no cinema. Nesse sentido, proponho estudar a ação das crianças – sensorialmente projetadas na imagem fílmica – em diálogo com a abordagem fenomenológica da imaginação pontuada por Gaston Bachelard (1884-1962). Para o filósofo francês, a arte e a ciência não são simples reproduções de um mundo que se dá a ver, ou se oferece. Tanto na arte, quanto na ciência, a imaginação opera um papel fundamental. Como argumenta Elyana Barbosa (1996), em “Bachelard, nem o onírico, nem o racional são formados pelo real existente; ao contrário, rompendo com a realidade imediata [...] a arte e a ciência instituem um novo tipo de realidade.” (p.19).

Na confluência das investigações de Bachelard acerca da imaginação, interessa menos acompanhar o modo como o filme selecionado apresenta a realidade, e mais a maneira através da qual ele a ultrapassa. Tão pouco interessa a mera descrição pormenorizada do fenômeno – compreensão reducionista da ação fenomenológica – quando tal descrição negligencia o *para mim* do ato observador.

Vendo no homem o demiurgo, o instaurador do novo, Bachelard desenvolve suas investigações sobre a imaginação criadora argumentando no sentido de que apenas – e simplesmente – o método distingue a atividade racional da artística. O “que faz com que o homem seja de maneira suprema homem é que ele é criador” e “criar não é descobrir o que está encoberto; é fazer ser o que não é”. A imaginação é mola propulsora para o conhecimento, na medida em que

não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. (BACHELARD, 1989a, p.17-18)

Embora Bachelard tenha pesquisado quase exclusivamente a imaginação poética a partir do devaneio literário, é possível reivindicar para as interações entre

crianças, projetadas pela sétima arte, a oportunidade do devaneio, em consonância com a proposição de mundos verossímeis de toda manifestação artística. O devaneio, diferentemente do sonho noturno – nos “dá o mundo dos mundos [...]”. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu [...] que me permite viver a minha confiança de estar no mundo.” (BACHELARD, 1988, p.13) No devaneio poético, “os sentidos despertam e se harmonizam”. É a “polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar.” (BACHELARD, 1988, p.6)

Ao optar por essa via de acesso, não melhor, mas outra, eu busco a possibilidade de escutar-ver-ler-sentir a obra cinematográfica enquanto criação de uma imagem nova, livre de uma causa que a acorrentaria ao passado, ou à sublimação (BACHELARD, 1989, p.2). O exercício de escuta dessas três abordagens (ciências sociais, pedagogia poética e fenomenologia) possibilita experimentar, a partir da vida inventada, outro campo empírico para problematizar certezas e generalizações acerca da – improvável – unicidade da infância e de seu desenvolvimento social e cognitivo. Assim, intenciono uma escrita criativa que se institui, também, enquanto possibilidade de estreitar vínculos com a minha imaginação criadora no exercício de devanear escrevendo.

VER-LER-SENTIR ONDE CRUZA A FALA

Bom dia (Ohayo – 1959), filme do japonês Yasujiro Ozu (1903-1963), tem sido considerado um *remake* de *Nasci, mas* (*Umarete wa mita keredo* – 1932), do mesmo cineasta. Entretanto, o filme não se constitui apenas como uma variante da célebre obra de 1932, pois *Bom dia* é – de modo poético e bem humorado – uma película “entrecortada” para além do intertexto temático (a greve de fome das crianças em *Nasci, mas* e a greve de silêncio dos irmãos Hayashi em *Bom dia*).

Já as três imagens iniciais apresentam caminhos atravessados. Estática a primeira cena fixa uma enorme antena de energia elétrica que divide verticalmente a

tela. Ampliada pela posição baixa da câmara, que segue o olho do observador, a antena se impõe direta sobre as casas ao fundo, afirmando sua relevância. Depois, na segunda tomada, a imagem de uma sequência de várias casas idênticas de um bairro popular do Japão corta a tela na horizontal.



Figura 1: Imagem inicial de *Bom dia* (*Ohayo* – 1959), de Yasujiro Ozu

A terceira imagem se compõe em dois movimentos distintos. Ainda estática, a câmara evidencia, no primeiro, uma rua, centralizada na vertical, que separa a sequência de casas em dois quarteirões simétricos. Ao fundo, eles são arrematados por uma pequena elevação coberta de grama rala e pelo azul do céu que emoldura a imagem.

No segundo movimento, a mesma cena é aproximada pelo zoom da câmara. Então, através do cruzamento ampliado, é possível ver passar, rápidos e solitários – cada um a seu tempo e sempre da direita para a esquerda – mulheres, crianças e ambulantes, estes empurrando carrinhos abarrotados de mercadorias indecifráveis.

Desse modo se desnuda a existência de várias ruas transversais encobertas, no primeiro movimento da terceira cena, pelo foco em perspectiva.



Figura 2: Tomada da terceira imagem de *Bom dia* (*Ohayo* – 1959), de Yasujiro Ozu

A música, nas três tomadas, é linear, quase monocórdia, lembrando uma canção infantil executada em instrumento rudimentar. Concomitante à melodia de fundo, há a superposição de uma cantiga entoada por crianças em crescendo. A câmara, assim, rompe as tomadas estáticas e se move – também da direita para a esquerda – acompanhando um grupo de quatro meninos que se aproximam caminhando sobre a grama verde. Os dois sons se mesclam até a primazia daquele cantado pelos garotos uniformizados, que carregam consigo as suas pastas escolares.

As crianças param e iniciam um jogo lúdico que será o mote secundário de toda a narrativa: uma espécie de torneio de peidos, signo irrefutável da interação de pares. Em seguida, há o ir e vir das mulheres, donas de casa tradicionais com suas conversas e fofocas triviais (principalmente em relação à importância ou não da

aquisição de máquinas de lavar roupas) e o ruído enjoado dos vendedores ambulantes, shoppings volantes que, junto com os catálogos e pequenas mercadorias, trazem uma fala agressiva que obriga a compra, amparada em gestuais ameaçadores e no fato de as mulheres estarem, durante o dia, sozinhas no bairro com as crianças.

Qual é, então, o enredo a impelir a ação dialógica em *Bom dia*? Um Japão que muda. Impulsionado pelo crescimento de fábricas, pela aquisição de novos equipamentos e pelo elevado nível de poupança das famílias japonesas (que proporcionou aos bancos e outras instituições financeiras amplos recursos para um pesado investimento no setor privado) o Japão se moderniza e sua economia se expande no pós-Segunda Guerra. É um Japão milenar singrado por um itinerário inovador.

E o que falam as crianças, o que fabulam, como interagem circundando o espaço tempo no filme? Como crianças! Não apenas através de suas brincadeiras, mas, como adverte Truffaut (2005), também através de seus dramas, que não precisam ter relação direta com os conflitos entre os adultos. As crianças, num bairro operário do Japão dos anos 50, querem assistir televisão! E o único aparelho que existe naquela espécie de condomínio de subúrbio pertence a um jovem casal de artistas, exótico em relação aos demais, irreverente e anticonvencional.

É essa jovem dupla de “companheiros” que ratifica a introdução do novo, convidando as crianças para, depois da escola, assistir torneios de *sumô* televisionados. O casal, evidentemente, não é bem visto pelas mães e acaba gerando, com sua permissividade, o impasse da proibição do convívio.

Atravessadas estão as temáticas na filmografia de Ozu, atravessados os caminhos nas imagens iniciais de *Bom dia*, assim como se conformam atravessadas as possibilidades de convívio social entre as gerações: as crianças querem assistir campeonatos de *sumô*; as mães não aceitam o casal *underground*, em cuja casa está a TV; as crianças rejeitam a fala adulta; os adultos constroem a convivência entre as crianças e os jovens.

Este é, aparentemente, o nó da trama narrativa. E o trajeto mais comum para o estudo da obra tem sido o de identificar o contexto apresentado a partir da “cultura que nos está na pele”, como afirmou Jean (1990, p.41) no fragmento já citado. A imaginação, entendida como resposta a um resquício de imagens armazenadas na mente, reduz o argumento e aponta um valor simbólico aí, de cunho fortemente psicologizado.

Por isso, grande parte da crítica ocidental não teve dificuldade de identificar, como marca da película, o “desencanto do cineasta face ao Japão do pós-guerra e, em particular, à metódica desagregação das tradicionais relações familiares e sociais.”³ Nesse cenário, *Bom dia* pode ser – como foi e é – recorrentemente definido enquanto sátira da vida familiar suburbana do Japão dos anos 60, na qual está “perceptível a transição para a vida moderna, com seus novos aparatos tecnológicos (a TV e a máquina de lavar, por exemplo) e os novos costumes.”⁴

Contudo, na polifonia de sentidos que a obra dá a ver em relação às interações das crianças, a escuta atenta de duas situações emblemáticas do filme, as quais envolvem os personagens principais, os irmãos Minuro e Isamu, de aproximadamente 6 e 11 anos, pode complexificar a leitura e desvelar outro fio a constituir a urdidura ficcional, menos ressentido com as modificações que a modernidade imprimiu a vida cotidiana da sociedade japonesa.

Primeiramente, descontentes com a impossibilidade de acompanharem as lutas na televisão, os meninos decidem insistir para que os adultos comprem um aparelho. Fazem o pedido à mãe e, diante da negativa, desfraldam, através de pequenas insubmissões diárias, uma série de reiteraões da solicitação. Insistem através da fala e da tentativa do diálogo, que se mostra infrutífero num padrão de hierarquia que não reconhece a alteridade infantil.

Há a hipótese linear de interpretação – bastante óbvia – de que os pequenos se tenham tornado “intolerantes, insubmissos e rebeldes”⁵, reféns constrangidos dessa desagregação dos costumes e valores familiares. Boa parte da crítica escreveu isso, o que não é de todo inconsistente, já que a rebeldia é uma das marcas humanas de coação.

Mas, aqui, os caminhos também estão cruzados. O pedido infantil se vincula ao desejo de acompanhar a tradicional arte marcial japonesa, mais popular a partir da segunda metade do século XX por sua teledifusão. Os rituais do *sumô* envolvem práticas milenares, como a purificação dos lutadores com o sal, devido ao forte vínculo do duelo com o xintoísmo⁶ (religião primitiva do Japão), ou a consagração do ringue com *saquê*, jogado pelo juiz momentos antes do início de cada luta. Ainda hoje, cerca de dois mil anos do início dessa arte, gestos e posições assumidas pelos *sumotoris* se vinculam fortemente à tradição cultural religiosa do povo japonês, aprendidas na *Beya* (Academia de *Sumô*) através de padrões de hierarquia rigorosos e cansativos, onde os iniciantes respeitam e servem aos mais velhos.

Não há, então, uma oposição ao velho, ao antigo, ao tradicional. Não há desagregação da família tradicional, aos seus valores ou apenas insubmissão por parte das crianças. O que acontece é a participação delas em um processo de mudança, uma abertura, a partir da qual, por motivos que as crianças não podem decidir sozinhas, elas estão diante do novo, experimentando-o e vivendo-o do mesmo modo que os adultos. E, como não poderia deixar de ser, interpelando os adultos na construção de sentidos para a convivência que também levem em conta seus desejos infantis e o modo como percebem as relações sociais.

Nada – a não ser bases teóricas que ignoram as culturas infantis ou as percebem em eterna sujeição – proíbe supor que os meninos estavam – como os adultos – avaliando ponderadamente a situação. As ações de Minuro e Isamu, entre si e com os adultos (idas e retornos da escola, o jogo simbólico do torneio de peidos, os rituais de estudo e refeições) indicam competência nas formas de pensamento e relação. As condutas dos meninos não são incompatíveis com a demanda por assistir televisão. Talvez seja o oposto. Afinal, a dupla demonstra reconhecer que a impossibilidade em adquirir o eletroeletrônico era determinada por outra lógica que não a falta de recursos para comprá-lo.

A segunda situação singular decorre da primeira e inicia a partir da decisão dos irmãos de cessar voluntariamente a fala. A atitude, a princípio, pode parecer apenas uma forma de birra e teimosia pelo resultado do último embate frustrado com

o pai, quando, mais uma vez, os meninos solicitaram a compra da TV. A família, silenciando em relação ao pedido dos garotos, recebe como resposta uma longa greve de silêncio e de fome.

Uma greve divertida de acompanhar, já que os garotos, interagindo apenas entre si, privam totalmente a família e a vizinhança de qualquer manifestação verbal. Mas também, embora se negando a comer durante as refeições familiares, não dispensam alimentos quando estão sozinhos, escondendo-se, inclusive, para se alimentar. Obstinados pelo desejo? Talvez.



Figura 3: A “greve” de fome e silêncio de Minuro e Isamu em *Bom dia* (*Ohayo* – 1959), de Yasujiro Ozu

A crítica deu ênfase ao silêncio dos meninos, apontando-o como modo de condenação do cineasta à comunicação adulta, frívola e amena, em oposição à conversa espontânea das crianças:

Os miúdos iniciam uma greve de silêncio porque querem que os seus pais comprem uma televisão, mas também por uma razão mais profunda: não

vale a pena falar porque a linguagem perdeu o seu sentido, reduzida a um mero formalismo de “Bom dia, como está?” ou “Que bom tempo!”. Mas esta luta travada pelas crianças ostenta armas equivocadas, pois não se pode combater a banalização precisamente com o instrumento que utiliza a banalidade para impor a sua lei: a televisão um ente anônimo e misterioso que emite inúteis combates de *sumô*.⁷

Embora faça sentido pensar as ações dos meninos e as intenções do cineasta enquanto posição de censura frente à banalização da vida moderna e à desagregação das relações familiares, julgo que a obstinação pelo silêncio da dupla pode, também, manifestar um momento privilegiado de observação da alteridade dinâmica dos meninos. A linda sequência final da película, iniciada a partir do momento em que as crianças resolvem silenciar, dá a ver a constituição fabulosa dos processos imaginativos da infância e é muito mais um modo dos irmãos se aproximarem da família, dos hábitos e da tradição, mantendo a cultura de pares, do que uma crítica à conversa adulta.

Para esclarecer o argumento, retorno à narrativa, no momento em que, durante a discussão com o pai, e diante da teimosa insistência dos filhos, aquele diz aos meninos que estão parecendo e ou se comportando “como mulheres”. Na medida em que eles seguem reivindicando, o pai, em seguida, acusa o filho mais velho de “tagarela”.

Ora, ser chamado de tagarela, no contexto do Japão dos anos 60, é algo muito ofensivo e que vai de encontro à cultura nipônica. Note-se que, para o zen budismo⁸ quem não é, não sabe; quem sabe não precisa falar, pois é simples e naturalmente. Silenciando, os irmãos instauram o paradoxo da fala muda, diálogo de mão dupla. Na quietude de sua determinação, exercitam a birra infantil e concretizam o desejo, ao mesmo tempo em que se vinculam fortemente à tradição. Eles são homens e a esses guerreiros o silêncio aponta um caminho iluminado.



Figura 4: Nesta cena, a imagem da figura 3 é vista por outro ângulo (aqui o observador acompanha o olhar da mãe para os meninos)

O SILÊNCIO DIZ “BOM DIA”

Nesse trajeto, busquei a leitura aberta, permeável à alteridade da infância, representada nas interações que as crianças – mais especificamente os irmãos Minuro e Isamu – realizam no filme *Bom dia*, de Yasujiro Ozu. A intenção não foi a de descobrir o encoberto, mas a de fazer surgir a imagem nova, lançada pelo homem criador. Encontrei dois meninos demiurgos, inventivos, empenhados na constituição de outras possibilidades de viver e experimentar suas culturas.

Na aventura da escuta visionária, atenta às crianças, pude percebê-las em apropriação criativa da informação do mundo adulto e produzindo a sua própria cultura de pares:

Tal apropriação é criativa na medida em que tanto expande a cultura de pares (transforma a informação do mundo adulto de acordo com as preocupações do mundo dos pares) como simultaneamente contribui para a

reprodução da cultura adulta. Este processo de apropriação criativa pode ser visto como uma reprodução interpretativa. (CORSARO, 2002, p.115)

Além disso, encontrei a mim no exercício de devanear escrevendo. Cantei – como quis Bachelard – a realidade? Que importa? “O conhecimento científico é sempre a reforma de uma ilusão” (BACHELARD, apud PESSANHA, 1985, p.V). Escutar e valorizar a fala muda dos irmãos Hayashi foi o caminho iluminado, o modo poético – porque inventivo – de destacar a ação autônoma dos irmãos em interação com os adultos. Na minha invenção, o silêncio disse “Bom dia”, trazendo com ele a palavra (e uma televisão)!

GOOD MORNING SILENCE: CHILDHOOD ACTION IN THE MOVIES

ABSTRACT

Children, "between them", what do they tell us? How do we listen to them? How do we see them? How do we read them? In the essay, I pursue the idea of investigating the actions of children, sensory projected in the film Good Morning (Ohayo - 1959) of Yasujiro Ozu (1903-1963), in dialogue with the sociology of childhood, poetic pedagogy and the phenomenology of imagination. The intention is to prioritize, in the perception of childhood, the study of the relationships that children establish themselves in the film attended. Imagination, therefore, operates a key role here, because thinking from the perspective of construction of this text, surpasses reproduce or analyze a world that is to be seen, or offers. By choosing this route of access - not better, but another - I seek to listen to read-see feel the film work while creating a new image and design from her, a creative writing, which establishes the close link with the my imagination wander material in the course of writing.

Keywords: Childhood and movies. Otherness of childhood. Imagination. Revrie.

NOTAS

- ¹ Professora do Departamento de Letras da UNISC, RS, Brasil, e doutoranda em Educação na FAGED/UFRGS.
- ² Essa indagação instigou o terceiro módulo do Seminário Avançado Cinema e Infância, na Faced, no primeiro semestre de 2009, sob a orientação dos professores Maria Carmen Silveira Barbosa e Gabriel Junqueira Filho.
- ³ Cf. Segredos do Japão de Yasujiro Ozu. Notícia publicada no site do Diário de Notícias português. In: [http://dn.sapo.pt/Common/print.aspx?content_id=998148] Acesso em 04/05/2009.
- ⁴ Cf. In: [<http://www.telacritica.org/letraB.htm#bom>] Acesso em 20/06/2009.
- ⁵ Cf. In: [<http://www.telacritica.org/letraB.htm#bom>] Acesso em 20/06/2009.
- ⁶ O xintoísmo nasceu “da relação do homem com a Natureza, seus sentimentos, suas crenças e superstições, por isso, é animista e panteísta. Tudo é dotado de alma, há divindades para tudo: florestas, águas, rios, mares, árvores, pedras, entes falecidos etc. Assim, o nipônico primitivo tornou sagrados os elementos que amava e respeitava. Dentre todos os elementos da Natureza, o ser humano é o único ser passível de veneração, porque nasce de deuses celestiais.” [In: <http://www.nipocultura.com.br/?p=478&print=1>] Acesso em 4/5/2009 23:23
- ⁷ Cf. CORREIA, Sofia. Bom dia. Crítica publicada In: [<http://cicloyasujiroozu.tripod.com/mu/id19.html>]. Acesso em 23/9/2011.
- ⁸ Para o zen-budismo, derivação do budismo chinês, muito difundido e praticado no Japão, a tônica é a meditação e o fazer. A ação como recurso para o esvaziamento da mente. Ele foi introduzido no país através dos monges zen, uma das melhores castas de guerreiros do Japão.

REFERÊNCIAS

CORSARO, Willian A. A reprodução interpretativa no brincar ao faz-de-conta das crianças. *Educação. Sociedade & Culturas*. Porto, n.17, p. 113-134, 2002.

_____. Entrada no campo, aceitação e natureza da participação nos estudos etnográficos com crianças pequenas. *Educação e Sociedade*. Campinas, v.26, n.91, p.443-464, mai./ago. 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes , 1989.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard. O arauto da pós-modernidade*. Salvador: Editora da UFBA, 1996.

JEAN, Georges. *Cultura pessoal e acção pedagógica*. Lisboa: Edições Asa, 1990.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância. *Educação e Sociedade*. Campinas, v.26, n.91, p.337-712, mai./ago. 2005.

TRUFFAUT, François. Reflexões sobre as crianças e o cinema. In: _____. *O prazer dos olhos. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

*Recebido: 30 de setembro de 2011
Aprovado: 12 de dezembro de 2011
Contatos: acf@unisc.br*