

## **"O real em luz e sombras"**

### **Uma breve releitura de algumas teorias sobre a impressão de realidade no cinema**

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia\*

#### **RESUMO**

O cinema, desde as primeiras exibições do cinematógrafo, vem estimulando pensadores de várias épocas no que diz respeito aos segredos de seu êxito como meio de comunicação que arrebatava multidões. Um dos fatores mais relevantes, discutido com recorrência, é exatamente a impressão de realidade no cinema, ou, de forma mais abrangente, toda a questão do realismo cinematográfico. Este artigo faz uma releitura de alguns textos referentes ao tema, em especial de "A respeito da impressão de realidade no cinema", de Christian Metz, tendo como objetivo levantar algumas questões acerca do fenômeno da realidade no veículo fílmico, ao indicar suas possíveis explicações.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema, fenômeno, impressão de realidade, realismo, diegese, espectador.

#### **ABSTRACT**

The cinema, since the first exhibitions of the cinematograph, have been stimulating thinkers of various periods about its secrets of success as communication mean that carries off crowds. One of the most important and discussed factors is exactly the impression of reality in cinema, or even all the question of the cinematographic realism. This article does a rereading of some texts about the theme, specially Christian Metz's article "Regarding the impression of reality in cinema", with the purpose of discussing some questions about the phenomenon of reality in the filmic vehicle, indicating its possible explanations.

**KEY-WORDS:** cinema, phenomenon, impression of reality, realism, diegesis, spectator.

Mais de um século depois da primeira exibição paga de uma película cinematográfica, o cinema continua despertando o fascínio do público. Desde os Lumiére ou os Skladonowsky, luzes e sombras compondo imagens projetadas e em "movimento" despertam a atenção e o afeto do espectador. E um dos elementos que mais contribuem para o despertar desse fascínio em relação ao cinema é justamente a impressão de realidade.

Um dos mais famosos textos que abordam a questão é o artigo "A respeito da impressão de realidade no cinema", de Christian Metz, publicado primeiramente na revista Cahiers du Cinéma, nº 166-167 (1965: 75-82), e depois em "A Significação no Cinema" (1972). Em seu artigo, Metz desenvolve uma teoria fenomenológica sobre a impressão de realidade, baseada em aspectos psicológicos do processo, bem como em elementos referentes à própria natureza do dispositivo cinematográ-

---

\* Jornalista, mestrando em Múltiplos Meios - Teoria do Cinema, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pós-graduando em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pela Faculdade de Letras das Faculdades Padre Anchieta, em Jundiá. Jornalista responsável pelo conteúdo do portalplugon.com.br.

fico. A teoria de Metz sofre a influência de autores como Edgar Morin, A. Michotte e Roland Barthes, por sua vez irá influenciar boa parte das teorias posteriores.

Segundo Metz, “o filme dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real”. O autor observa que tal fato desencadeia no espectador “um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação”, gerando uma atmosfera de credibilidade, ou realidade, na medida em que o cinema dirige-se ao público num tom de evidência, um “é assim” geralmente levado a sério e que constitui um “modo fílmico amplamente crível” (1972:17).

Esse “ar de realidade” é algo que Metz atribui a um “fenômeno de muitas conseqüências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos” (1972:17). Mesmo os filmes mais fantásticos apresentam, em linhas gerais, um “ar de realidade”, pois, de acordo com Metz, “a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado” (1972:18). Dessa forma, esse “poder atualizador do veículo fílmico”, ao qual se refere o autor, seria comum tanto aos filmes ditos “realistas” como aos mais fantásticos ou insólitos.

Seguindo em sua teoria, Metz propõe uma análise comparativa entre o cinema e a fotografia, com base em considerações de Roland Barthes. O autor observa que, de acordo com Barthes, a fotografia concentra a noção de um “ter-sido-aqui”, na medida em que nela “concretiza-se uma conjunção ilógica do aqui e do outrora” (1964:47). A fotografia, por mais que nela se apresente uma impressão de realidade e se perceba um tom de evidência incontestável - a fotografia pode ser considerada um “vestígio do real” - culmina numa “realidade contra a qual estamos protegidos”, um “isto-foi” que supera o “sou eu”, ou ainda um relato de como as coisas foram, mas não são mais. Para Barthes, a fotografia tem fraco “poder projetivo”, ao contrário do cinema, onde o espectador apreende a noção de um “ser-aqui” vivo (1964: 40-51). Vale a pena lembrar que o dispositivo cinematográfico incorpora o fotográfico, e que teorias na linha de “dialética em repouso”, de Walter Benjamin, sobre a noção de tempo na fotografia, não são abordadas no artigo de Metz.

Diante da questão de uma impressão de realidade muito mais forte no cinema do que na fotografia, Metz levanta uma hipótese, segundo ele próprio, das mais imediatas: o movimento - a maior diferença entre o cinema e a fotografia. Metz ressalta que o movimento é o grande fator atualizante do modo fílmico e, parafraseando Edgar Morin, lembra que “as formas emprestam seu arcabouço objetivo ao movimento, e o movimento dá consistência às formas” (1956:123). Uma vez que os espetáculos da vida real são móveis, nesse aspecto o cinema supera a fotografia (esta o vestígio de um espetáculo passado, segundo André Bazin).

Metz segue em sua teoria mencionando outros autores, como A. Michotte van den Berck, cuja análise do tema sugere que “o movimento dá aos objetos uma ‘corporalidade’ que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a

que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um 'fundo', como 'figuras'; livre de seu suporte, o objeto se 'substancializa'; o movimento traz o relevo, e o relevo traz a vida" (1948:257-258). A partir de então emerge a questão do "efeito estereocinético", apontado posteriormente por Cesare L. Musatti. Dessa maneira, Metz conclui que o movimento opera sobre o cinema, ou melhor, o veículo fílmico, de duas maneiras: como índice suplementar de realidade e como "corporalizador" dos objetos. Além disso, o autor realça o fato de que o movimento contribui não só de forma indireta, como já fora citado, mas também diretamente, à medida em que se apresenta, ele próprio, como movimento real. Além da ilusão de movimento das imagens infligida ao espectador, o movimento dá-se efetivamente ao nível do dispositivo cinematográfico, ou seja, no processo de exibição (e produção) do filme.

Metz retoma que há uma lei geral da psicologia segundo a qual o movimento, uma vez percebido, geralmente é tido como real. Diferentemente de outras estruturas, tais como volume ou luminosidade, as quais podem ser simuladas ou reproduzidas, o movimento só pode ser re-produzido (é único como evento), e aí reside seu caráter atualizante do veículo fílmico. O "outrora" da fotografia não inter-vém no cinema, em virtude do caráter atualizante imposto pelo movimento, o qual, por sua vez, "nunca é material, mas sempre visual", e "reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade" (1972:22). Haja vista tudo isso, Metz conclui a discussão sobre o movimento numa de suas mais inspiradas afirmações: "no cinema, a impressão de realidade também é a realidade da impressão, a presença real do movimento" (1972:22).

Haja vista a análise comparativa entre cinema e fotografia, e a abordagem da questão do movimento, Metz busca reforço para sua teoria sobre a impressão de realidade numa elaborada comparação entre cinema e teatro, analisando a ocorrência do fenômeno tanto no espetáculo cinematográfico como no teatral. O autor explica que o espetáculo cinematográfico, mesmo valendo-se de materiais muito menos concretos ou reais do que os empregados no espetáculo teatral, consegue transmitir maior índice de realidade.

Segundo Metz, por mais reais que sejam os materiais do teatro e por mais "corporalizados" que sejam os seres e objetos envolvidos (eles ali estão presentes de fato), "o teatro não passa de um jogo, espontaneamente aceito, que se desenvolve entre cúmplices" (1972:23). Para o autor, justamente o excesso de realidade do teatro é que se constitui uma espécie de "tendência de Aquiles" em termos de impressão de realidade. Metz cita Jean Leirens ao evocar a noção de que, em oposição à presença concreta e carnal das personagens do espetáculo teatral, no cinema é "o frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela" que as tornam "incapazes de resistir à nossa constante tentação de investí-las de uma 'realidade' que é a da ficção (noção de diegese), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme" (1972:23).

De acordo com Metz, o espetáculo teatral não seria suficientemente convincente em termos de índice de realidade, em virtude de o mesmo ser, antes de tudo, um espetáculo genuinamente real: ele literalmente faz parte da vida, ou da realidade, tratando-se então de uma convenção. O autor observa que, no teatro, há o ritual social, os intervalos, interferências diretas e a concreticidade dos cenários e personagens, o que contribui para que a ficção teatral seja tratada muito mais como convenção, enquanto que no cinema cria-se um “universo diegético” efetivo. A partir daí vem à tona a questão de que, no teatro, o espectador testemunha acontecimentos reais (e presentes), mantendo uma certa “distância psicológica”, isto é, sem o mesmo grau de envolvimento observável no espetáculo cinematográfico. O espectador de teatro mantém sua identidade frente a “convenção”, e se ele interfere, interfere diretamente sobre a ficção teatral. Por outro lado, no cinema o espectador nunca interfere no curso diegético. Ele ocupa uma poltrona em uma sala escura, na qual, durante a projeção de um filme, dá-se o fenômeno da “segregação dos espaços” proposta por A. Michotte, ou seja, “o espaço da diegese e o da sala (que envolve o espectador) são incomensuráveis, nenhum dos dois inclui nem influencia o outro, as coisas ocorrem como se houvesse uma parede invisível, porém intransponível” (1972:24). Sendo assim, o espectador cinematográfico, salvo os momentos em que percebe o próprio corpo, está totalmente entregue ao olhar (pulsão escópica) e ao impulso de investir de realidade, segundo padrões psicológicos e de identificação, as figuras projetadas, em graus de envolvimento e de aceitação (passividade) muito maiores do que os equivalentes aos do espectador teatral. De acordo com Metz, “é porque o mundo não vem interferir na ficção (cinematográfica) para contestar a cada instante suas pretensões de constituir-se em mundo que a diegese do filme pode provocar essa estranha e famosa impressão de realidade” (1972:24). Dessa forma, Metz ressalta que os diferentes níveis de impressão de realidade no cinema e no teatro estão ligados não ao fator movimento, comum a ambos, mas à natureza dos materiais e ao efeito de diegese. O autor conclui sua análise comparativa sobre o cinema e o teatro afirmando algo que sintetiza sua proposta: “a realidade total do espetáculo é mais forte no teatro que no cinema, mas a porção de realidade de que pode dispor a ficção é maior no cinema do que no teatro” (1972:27). Isso significa, entre outras coisas, que enquanto a ficção no teatro articula uma convenção com o objetivo de inserir-se diretamente na realidade, sem mediação, no cinema, todo o espaço serve à ficção, inclusive a câmera, como elemento de mediação.

Haja vista toda a argumentação, é importante observar algo que Metz propõe logo de início: existem duas maneiras de se buscar explicações acerca do fenômeno da impressão de realidade no cinema, uma no âmbito da percepção e outra no do objeto percebido. Isso significa uma constante interação entre os dois fatores (o da percepção e o do objeto percebido) uma vez que o fenômeno ocorre tanto ao nível dos sentidos e das implicações psicológicas do processo (participação afetiva e perceptiva, percepção do movimento), como ao nível do índice de realidade dos materiais empregados (suporte fotográfico, atualização imposta pelo movimento).

Todo o trabalho de análise comparativa elaborado por Metz serve também ao propósito de comprovar a ocorrência, no cinema, do que ele propõe ser um “ponto optimum” no que se refere à impressão de realidade. Para o autor, o cinema atingiu um “ponto ideal” ou “ponto de equilíbrio”, uma vez que reúne elementos suficientes de realidade (a base fotográfica e a presença real do movimento), bem como elementos suficientes de irrealidade para criação de um “universo diegético”. Abaixo desse ponto ideal viriam a fotografia e a pintura realista, cuja carência no que diz respeito ao índice de realidade dos materiais compromete o aspecto da percepção e a criação de um universo diegético. Acima do ponto de equilíbrio viria o teatro, cuja realidade dos materiais “afugenta a ficção”. Finalmente, Metz conclui lembrando que um dos segredos do cinema é “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado” (1972:28).

Mas a questão da impressão de realidade não se esgota nas propostas de Metz, pois trata-se de um tema por demais instigante. Mesmo em se tratando de um artigo brilhante no qual a abordagem fenomenológica da questão é clara e objetiva, é importante perambular por abordagens de outros autores, inclusive sob cortes teóricos diferentes. A partir de agora, é importante ter-se em mente não só a análise da impressão de realidade estritamente como fenômeno, mas também uma introdução à questão do realismo no cinema, mais complexa e abrangente. A discussão acerca do realismo talvez tenha seu início justamente na questão da impressão de realidade, evoluindo por aspectos que compreendem desde o argumento até as técnicas de filmagem e critérios de montagem do filme. A partir de então, o fenômeno da impressão de realidade e o realismo propriamente dito praticamente se confundem em favor de uma discussão mais ampla.

Outro autor que teceu comparações relevantes entre cinema e teatro foi André Bazin, em sua obra *O que é o cinema* (1981). Em sua análise comparativa, Bazin discute aspectos que contribuem para um maior ou menor grau de realismo e o porquê deles. Dentre os vários aspectos por ele abordados, como a metalinguagem, o cenário teatral e o cinematográfico, o plano (-sequência), a tela e o realismo do espaço, emerge a questão do fora-de-campo, o qual, por sua vez, constitui-se também elemento colaborador no que respeita a impressão de realidade no cinema. Ao contrário do teatro, em que o fora-de-campo é essencialmente associado às coxias, camarins ou à estrutura extra-ficcional, o fora-de-campo cinematográfico apresenta-se como um elemento muito mais participativo. Muito mais do que na fotografia, provavelmente em função - novamente - do movimento. O fora-de-campo cinematográfico confere uma credibilidade singular ao veículo fílmico, na medida em que participa mais ativamente da diegese. O ator de teatro, ao deixar o cenário, dirige-se, por exemplo, à coxia, e a continuidade da ficção exige o preenchimento mental dessa “lacuna” por parte do espectador. Aliás, no teatro, a participação do espectador no que diz respeito ao preenchimento de “lacunas” é algo natural - e imprescindível. A peça de teatro, na maioria das vezes, exige uma reconstituição mental da

ficção por parte do espectador, através de “convenções”. Por exemplo, quando a ficção se desenvolve na Inglaterra do século XVII, o espectador tem ciência de que aceita essa “viagem no tempo”; quando o ator refere-se ao céu estrelado e tem sobre sua cabeça uma abóboda de concreto, o espectador preenche essa “lacuna” mentalmente, e quando o ator deixa o cenário afirmando que irá cruzar o oceano, o espectador aceita conscientemente essa condição, mesmo não ignorando a realidade fora da convenção. No cinema, além de o cenário poder ser explorado mais integralmente, compondo um universo diegético, o ator ou o objeto que abandona o plano, ou ainda todo o espaço exterior ao “olhar-câmera” são investidos de uma continuidade. Isso significa que, ainda que se trate de uma ilusão que tem por base fundamentos psicológicos e propriedades do dispositivo, no cinema o espaço fora-de-campo constitui, ora mais ou menos intensamente, parte da diegese. Dessa forma, espaço e cenário desempenham papel importante quanto ao índice de realidade no cinema, que pode dispor desses elementos com maior plenitude que o teatro. E paralelamente ao fora-de-campo, a profundidade de campo também é outro aspecto amplamente abordado por Bazin, na medida em que contribui para a economia de cortes e preservação do tempo real. Para o autor, a montagem compromete o realismo cinematográfico e, deste modo, quanto menos cortes maior o grau de realismo, conforme será abordado mais à frente, ao se discutir o plano-sequência.

Algo interessante a ser observado também é o fato de que, ao longo de suas teorias, Bazin condena a linguagem do teatro, transposta diretamente para o cinema, o que ocasionaria um comprometimento do realismo, salvo em algumas raras ocasiões nas quais o cinema se apropria “inteligentemente” do modo teatral. Inclusive, segundo o autor haveriam dois extremos no que se refere ao realismo cinematográfico (e por que não à impressão de realidade): o expressionismo alemão e o neo-realismo italiano. Para Bazin, o neo-realismo italiano cumularia todo o ideal de que “o bom cinema é o cinema realista”. Já no extremo não-realista, o expressionismo alemão seria objeto principal de críticas quanto ao desejo de se “moldar a realidade de acordo com a vontade”.

Outros aspectos relevantes para a compreensão das questões que envolvem impressão de realidade no cinema dizem respeito, mais especificamente, à noção de imagem-câmera, estética e ideologias. Em artigo intitulado “Cinema e Realidade”, no livro *O Cinema no Século*, Fernão Ramos perpassa um razoável número de teorias acerca da realidade no cinema, citando autores como Serge Daney, André Bazin, Pier Paolo Pasolini, Pascal Bonitzer, Roland Barthes e Jean Epstein, entre outros.

Ramos aproxima a questão da realidade, suas impressões e contornos estéticos e ideológicos à natureza e função da imagem-câmera. Abordando o conceito de imagem-câmera como “imagem do presente”, e assim fazendo uma associação entre o cinema e a “dimensão da presença” (fato e simultaneidade), o autor discursa sobre determinadas teorias, como a diferenciação entre cinema e filme, proposta por Pasolini, o caráter revelatório da imagem, observado por Epstein, o trauma foto-

gráfico (cinematográfico) de Barthes, questões éticas de Bazin e a proibição proposta por Daney em termos de acessórios estéticos (1996: 160).

Um aspecto importante levantado por Ramos é o da função da câmera - enquanto dispositivo captador da imagem - no que diz respeito ao delineamento do real. A partir de seus conceitos, depreende-se que boa parte da “construção” de uma “impressão de realidade” no cinema tem por base justamente o tratamento da imagem, ou melhor, do objeto filmado, conforme a mediação do dispositivo câmera.

No que se refere mais especificamente à imagem, a questão do traumático, apontada por Barthes e revisitada por Ramos, é particularmente interessante. O trauma - “imagens de incêndios, naufrágios, catástrofes, mortes violentas tomadas ao vivo” (1990) - confere uma intensidade à imagem apreendida pelo espectador que reforça a impressão de realidade, de “algo que realmente aconteceu”. O trauma pode constituir, assim, um fator suplementar da imagem em termos de realidade. Por sua vez, André Bazin não ignora esse elemento, impondo limites éticos que irão delimitar os terrenos do intensamente real e do obsceno. Nesse último, figurariam as referências explícitas ao sexo e à morte, onde a elipse seria o recurso indicado para o correto tratamento das imagens (9, 1996: 158-159). Ao longo do artigo de Ramos, tais conceitos vêm somar-se aos de caráter revelatório da imagem proposto por Epstein, conforme o qual o cinema é capaz de revelar ao espectador notáveis particularidades apreendidas exclusivamente pelo olhar-câmera, e da noção, proposta por Pasolini, de morte / corte como o elemento que atribui significado à nossa própria vida - e ao cinema, gerando o filme. Haja vista todo esse levantamento conceitual, persiste em pauta, direta ou indiretamente, a questão do movimento como fator de atualização do veículo fílmico, captado e reproduzido no âmbito da imagem-câmera em sua empresa de adesão ao transcorrer do acontecimento (objeto filmado) e sua duração (dimensão de presença).

Outro aspecto recorrente inserido nas discussões acerca da impressão de realidade ou, mais amplamente, do realismo no cinema diz respeito ao tempo. O tempo real e o tempo no filme, ou a perspectiva temporal adotada tanto no roteiro quanto na filmagem e na montagem. Ainda sobre a questão do tempo, vem à tona um elemento que, segundo autores como Bazin, confere forte caráter de realismo ao filme: o plano-sequência. O plano-sequência é apontado, então, como um “elemento de realismo”, na medida em que conserva uma temporalidade, se não completamente, muito próxima da temporalidade real. Uma vez não sofrendo as interrupções do corte, a ação flui continuamente, em “tempo real”, o que contribui para o incremento do realismo junto ao espectador. O plano-sequência diferencia-se de outras modalidades e exclui determinados artifícios com o propósito de, não apresentando cortes visíveis, aderir à um transcorrer de tempo o mais natural e anti-ilusionista possível. No entanto, é importante lembrar que nem todo plano-sequência exclui completamente o corte. O fato é que, muitas vezes, o corte não se apresenta de forma explícita, estando oculto em algum detalhe do plano. Sua ocorrência se deve, não raro, à necessidades técnicas.

De volta a Metz, alguns aspectos importantes que dizem respeito aos fundamentos psicológicos do fenômeno de impressão de realidade no cinema merecem consideração. Em outro de seus artigos, intitulado “História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos)”, em *A Experiência do Cinema* (1983), o autor chama a atenção para uma relação entre espectador (o espectador-peixe da metáfora do aquário), que absorve “tudo pelos olhos, nada pelo corpo” (1983: 408-409), e o filme (“exibicionista” e não ao mesmo tempo), que ora “sabe” ora “finge que não sabe” ser visto, em uma sala escura na qual todas as atenções convergem para o objeto fílmico, enquanto que na outra extremidade do processo (o espectador ou voyeur), as luzes permanecem apagadas. Dessa forma, Metz tece considerações sobre o voyeurismo como elemento inerente ao processo, bem como à importante noção de que o filme encontra sua fundamental razão de existir justamente na apreensão visual - e conseqüentemente mental - por parte do espectador. Isso realça a condição imaterial do espetáculo cinematográfico, atrelado essencialmente ao imaginário, e totalmente desprendido do que diz respeito ao tato, ao tangível. Tal questão, abordada por Metz também em “A respeito da impressão de realidade no cinema” (1972), refere-se à idéia de que o tangível, estrutura muitas vezes confundida com a realidade, não interfere no espetáculo cinematográfico, o que em boa medida favorece a participação psicológica do espectador na criação do já tão mencionado “universo diegético”.

Na soma de tantos conceitos, teorias e observações, depreende-se que a explicação da impressão de realidade no cinema, bem como as primeiras discussões acerca do realismo no cinema, têm base em aspectos referentes à própria natureza do dispositivo cinematográfico, ao movimento (esse *superstar*, nos âmbitos de sua manifestação e de como é percebido), ao método e ação da imagem-câmera, à temporalidade do filme e, finalmente, aos fundamentos psicológicos envolvendo o espectador em todo o processo de fruição. “Meio mais perfeito do imaginário humano jamais criado, o cinema é a coisa-sem-vida mais parecida com a vida que existe” (1999: 93). A realidade da tela confunde-se com a realidade da própria vida, estimulando as mais diversas correntes de pensamento nas áreas de filosofia, psicologia, antropologia e comunicação de massas. E, partindo-se do princípio de que “a realidade constante é por vezes insuportável”, o cinema vem ao encontro dessa necessidade humana de fantasia, plena e incessantemente, na medida em que, muitas vezes, o universo de luz e sombras animadas não se distingue da própria vida.

**BIBLIOGRAFIA:**

BARTHES, Roland (1964). Retórica da Imagem, in *Communications*, nº 4, pp 40 a 51.

\_\_\_\_\_ (1990). A Mensagem Fotográfica. In *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

BAZIN, André. *O que é cinema* (1981). São Paulo: Brasiliense.

BERCK, A. Michotte van den (1948). "Le caractère de 'réalité' des projections cinématographiques", in *Revue Internationale de Filmologie*, vol. I, nº 3-4.

METZ, Christian (1972). *A Significação no Cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva

MORIN, Edgar (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Éditions de Minuit.

NAZÁRIO, Luiz. *As Sombras Móveis* (1999). Belo Horizonte: UFMG.

XAVIER, Ismail (org.) (1983). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_ (org.) (1996). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago.