

O APARATO TECNOLÓGICO E O SÍMBOLO IMAGÉTICO NO CURTA METRAGEM: “SOBRE O QUE NÃO ESTÁ MAIS LÁ”

Gláucio Henrique Matsushita Moro.¹ UTFPR
Curitiba-PR – Brasil. ghmoro@gmail.com

Luciana Martha Silveira². UTFPR
Curitiba-PR – Brasil. silveira.lucianam@gmail.com

RESUMO: Este texto visa trabalhar a questão do aparato tecnológico como mediador visual e a construção de símbolos imagéticos do curta-metragem documental *Sobre o que não está mais lá*, de Carlos Debiasi. Dá ênfase a essa discussão o processo de produção do filme, a gravação de itens e objetos de uma casa, que foi desencadeada pelo falecimento de um parente próximo e a relação do autor com a câmera que documentava detalhes e memórias, e que ao mesmo tempo, criava uma proteção e uma expressão diante da situação.

Palavras chave: curta-metragem, cinema, memória.

ABSTRACT: *This text aims to work the issue technological apparatus as visual mediator and the construction of imagistic symbols of the documentary short film "Absences" by Carlos Debiasi. Emphasizes that the discussion the process of this film production , the recording of items and objects of a house, which was triggered by the death of a close relative and the author's relationship with the camera that documented details and memories and at the same time, created a protection and an expression on the situation.*

Keywords: *short film, cinema, memory.*

¹ Doutorando pelo PPGTE-UTFPR (Programa de Pós Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná).

² Graduação em Artes Plásticas – Unicamp, Mestrado em Multimeios – Unicamp, Doutorado em Comunicação e Semiótica – PUC-SP, Pós-doutorado em artes – Universidade de Michigan – EUA, Professora e pesquisadora da UTFPR, Departamento de Design e Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade

1. Introdução

Sobre o que não está mais lá é um filme no formato curta-metragem de aproximadamente 14 minutos produzido por Carlos Debiasi, que mostra de maneira quase documental, a gravação de objetos, detalhes e o entorno de uma casa aonde vivia o seu tio, que falecera naquele dia.

Imagina-se, por padrão, que em um dia de um velório existam cenas de pessoas aos prantos, cortejos ou quaisquer tipos de itens que compõe este evento. Mas não é o caso deste filme. Como que subvertendo essa prática, o que é registrado são outros momentos, os pequenos objetos que possuíam um significado único, os pertences de seu tio que logo não estariam mais da mesma forma, no mesmo lugar. Espécie de inventário, e denotando a transitoriedade destas informações, os artefatos são mostrados e narrados pelo seu significado, sua origem e as recordações que trazem um microcosmo de elementos que inicia um processo íntimo de expressão em tons de despedida por meio destes símbolos, como cita Arlindo Machado (1997, p.175):

Tudo no universo das formas audiovisuais pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, (...) e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas de uma época ou lugar.

É por este mote que a montagem intelectual do filme se configura. Partindo de uma “simples” exibição de imagens e juntamente com a narração, inicia-se um processo de imersão tanto na vida do parente que acabara de falecer, como na vida do próprio autor e sua família. O jogo poético dado entre imagem e narração que atribui valor a elementos que isolados passariam despercebidos se o contexto fosse outro.

O filme não é exatamente como uma fórmula com princípio, meio e fim definidos em uma história fechada com personagens marcados em um enredo. Ele utiliza recursos dos signos que mediam as ações enraizadas na descrição narrativa e aferem as micro histórias presentes no contexto, iniciando um dialogismo, uma linguagem. Júlio Plaza (2008, p.19), cita: “A linguagem é necessariamente social, pois todo conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriedade individual, mas coletiva. Passado, presente e futuro criam os possíveis sentidos da linguagem onde as falas individuais se integram e perdem a sua privacidade para o enriquecimento coletivo do sentido”.

Primeiramente o filme se desdobra em alguns momentos distintos: Inicia-se com a ida até a casa, com imagens de chuva e da estrada, onde é apresentado o panorama da situação (figura 1). Cenas feitas de dentro de um automóvel mostram carros e caminhões pela estrada na madrugada e descrevem o difícil percurso (figura 2). A metáfora narrativa presente em um trecho inicial que diz, “... *viajávamos porque nos esperavam lá do outro lado, inclusive meu tio, ele mesmo pronto para partir...*”³, mostra o sentido simbólico das duas viagens distintas: a do narrador, e do seu tio que falecera. Situações diferentes, porém iniciadas pelo mesmo evento.

³ Transcrição livre da narração do filme. NT



Figura 1: cena inicial da estrada



Figura 2: cena de estrada de dentro do carro

Logo após, na casa onde vivia seu tio, cenas do ambiente: desde o chão, o fogão, o cachorro, as árvores e detalhes do entorno com algumas pessoas transitando pelo espaço estão presentes. É o momento em que o interior da casa é apresentado e as primeiras imagens e recordações do narrador surgem. Em seguida o cortejo começa a se dirigir para o cemitério a narração deixa clara a escolha do autor de permanecer na casa. O trecho que diz, *“Eu não fui com eles, fiquei naquela casa, porque era ali que as coisas também ficaram. Impossível de descrever quantas coisas e quantas imagens essa casa simples do interior trazem para mim⁴”* (figura 3), demonstram o apego a esses objetos. Parafraseando o dramaturgo inglês John Fletcher em sua peça *“Wit Without Money”*, esses objetos não são coisas indiferentes; elas têm um nome, uma personalidade, um passado.



Figura 3: plano geral da casa

Então se inicia a exibição de uma parede com diversos tipos de objetos que é apresentada mais uma vez denotando que cada item traz consigo uma história. Vão desde artefatos sacros, calendários e fotos de momentos em família (figura 4), até a antiga bicicleta encostada, o relógio de corda pendurado na cozinha, itens que remontam a infância do autor que grava como quem

⁴ Transcrição livre da narração do filme. NT

estivesse inventariando emocionalmente em um esforço quase que museológico com “*um sentimento de pressa, a pressa de abraçar imagens em um mundo que começa a desaparecer*”⁵.



Figura 4 – parede de fotografias

As únicas descrições presentes no filme que não se relacionam a esses objetos são de sua vó e do cachorro da família. Nelas um pequeno trecho de correlação ao seu tio é feito, e um pouco de sua história é contada. Mas se for atentado o fato de que na casa onde o tio do autor morava, viviam também sua vó e o mascote, podemos supor que o “organismo vivo” simbólico que é casa não estaria completo se apenas os objetos e as interações fossem denotados, pois parte da integração daquele meio também era influenciada pelos outros que lá viviam.

Tal ato demonstra o apreço pelos símbolos imagéticos que lá estavam e que pertenciam ao seu tio. Todo o diálogo entre imagem e narração se faz por meios desses objetos, traduzindo de certa forma em uma linguagem de correspondência com o espectador que conta mais sobre a história do que se mostrasse de maneira “espetacular” um velório, por exemplo. Sobre a transmissão de símbolos e linguagem, diz Ernst Gombrich (2007, p.326):

Toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de uma linguagem, e, quanto mais articulada for a linguagem, maior a chance de que a imagem seja transmitida.

2. O objeto e a imagem

A simbologia no filme demonstra as relações entre imagem, objetos e fragmentos de memória. Essa estreita afinidade nada tem a ver com o valor comercial que o objeto possui. Seu valor está localizado na cognição e na dialética em que o narrador expressa. Como discorre Jacques Aumont (2002, p.14):

Como uma imagem e como esses fenômenos perceptivos se relacionam ao espectador? A visão, a percepção visual, é uma atividade complexa que não se pode, na verdade, separar das grandes funções psíquicas, inteligência, a cognição, a memória, o desejo.

⁵ Transcrição livre da narração do filme. NT

A quantificação e valoração desses objetos estão de alguma forma ligada às experiências e memórias do autor. O que se vê na película é algo que provém de sua visão íntima daquele fato. Se outra pessoa estivesse filmando tudo, provavelmente diferentes coisas chamariam sua atenção, outros objetos, outras cenas.

Esse valor não olha uma foto pendurada na parede esperando que a luminosidade ou o enquadramento estejam colocados em perfeita ordem, ou mesmo que a imagem seja de um fotógrafo famoso ou profissional. Ela está lá posicionada em um lugar privilegiado por motivos que vão além destes pré-estabelecidos.

O signo é portanto, mediação como ser social noológico que se supõe enraizado numa comunidade. Só através dessa mediação, “a constituição do real *qua real* pode ser considerada como atingida, ou seja, no sentido de uma conquista intersubjetiva da comunidade mediadora que produz os signos e é por eles produzida”. (PLAZA, 2008, p.19)

Como em o *O Casaco de Marx*, onde Peter Stallybrass descreve um trecho da vida do filósofo no começo dos anos 1850 e suas constantes as idas e vindas à loja de penhores. Na época, com problemas financeiros graves, deixava seu casaco de inverno para comprar papel a fim de compor os manuscritos que futuramente se tornariam *O Dezoito Brumário*. O casaco em si era visto pela penhora apenas pelo seu valor comercial de mercado, não dispondo do uso de qualquer tipo de importância que não fosse o material. Assim, o conceito de fetiche do objeto, postulado pela visão Marxista, visa à ideia de valor de uso, uma vez que essa conexão existe apenas à utilidade de produto. Seu relacionamento simbólico a mercadoria projeta nele uma afinidade íntima entre ser humano e artefato:

As roupas eram vistas simplesmente como "moda", como bens descartáveis, deixando, crescentemente, de ser vistas como objetos modeladores, como materializações da memória, como objetos que trabalhavam sobre o corpo dos que as vestiam, transformando-o. (STALLYBRASS, 2008, p.46)

Esse “fetichismo” da mercadoria visa, de forma específica, devolver o valor que cada objeto agrega como amor e trabalho humanos diferentemente dos “não-objetos” vazios que compunham o local de troca. “No lugar do casaco havia um valor transcendental que apagava tanto o ato de fazer o casaco quanto o ato de vesti-lo. O Capital representava a tentativa de Marx de devolver o casaco ao seu proprietário.” (STALLYBRASS, 2008, p.46)

Desta forma, é o apego ao objeto, à imagem e à memória e seus significados que não tem preço, que compõe o curta-metragem. Por meio destes símbolos, o autor observa e narrativa preenche as lacunas de suas lembranças e acaba por dar lugar à sua própria experiência interpretativa daquele elemento. Sobre o sentido e a interpretação por meio de suas experiências pessoais afirma Ernst Gombrich (2007, p.174):

Verificou-se que mesmo neste mundo deliberado faz-de-conta, a ilusão genuína se aguentava: já vimos como a pintura inacabada pode despertar a imaginação do observador e projetar no quadro o que nele não se acha. (...) Temos de tratar agora sua interpretação psicológica. Há obviamente duas condições que tem de ser cumpridas para que o mecanismo da projeção se ponha em movimento. Uma é que o observador não deve ser deixado em dúvida sobre a maneira de preencher a lacuna; outra é que ele receba uma “tela”, uma área vazia ou mal definida, sobre a qual possa projetar a imagem esperada.

A “percepção” denotada por Gombrich visa um processamento e tradução de uma imagem que teoricamente “faltariam partes” ou possuem partes em que espectador preenche a partir de sua cultura e experiência pessoal.

3. O olhar documental

O olhar na micro-história do curta é construído pela proximidade das imagens e dos objetos. A vertente, micro-histórica, estudada por historiadores italianos – destaco aqui um dos pioneiros no assunto, Carlo Ginzburg – sustenta o conceito de uma redução na escala de observação do historiador com o objetivo de analisar aspectos que, se fossem olhados sob outra ótica, passariam em branco.

Um olhar em pequena escala para um pequeno grupo ou comunidade é visto, por exemplo, pela perspectiva de uma história local, buscando um estudo da realidade localizada a fim de atingir aspectos de compreensão que estariam correlacionados mais amplamente a uma sociedade.

A realidade micro tem o intuito de compreender aspectos marginalizados pela macro história demonstrando assim, por meio de uma trajetória, uma prática social ou uma descrição detalhada, as relações e problemas de indivíduos que, se olhados individualmente, poderiam em nada estar correlacionados a uma realidade vivida da mesma maneira por outro ser humano, mas se olhado no âmbito cultural e social traria um recorte que abrangeria muitas camadas. (BARROS, 2007)

Como exemplo, no livro *O queijo e os vermes*, Ginzburg (2007) traz um pouco do cotidiano da idade média, por volta do século XVI, contando a história de Menocchio, um moleiro que afirmava que as origens dos seres vivos vinham da decomposição, como os vermes que “nascem” de um queijo e que tudo se iniciara por meio do caos. Devido a esse fato foi perseguido e julgado pela inquisição. A história segue por meio de todos os interrogatórios pelos quais Menocchio passou, inicialmente denunciado ao Santo Ofício sob a acusação de heresia e por deferir palavras contra Cristo. O personagem central, apesar do ofício de moleiro, era letrado e teve acesso a muitos tipos de leituras consideradas pagãs. Por meio de seu conhecimento e intuição fez afirmações que não agradavam a igreja na época. Por exemplo, afirmou que como “Deus não é nada além de um pequeno sopro e tudo mais que o homem imagina” e “Jesus pode muito bem ter sido um homem qualquer de bem”⁶. O compendio em si traz uma visão micro-histórica da vida de um simples moleiro que por meio de uma vasta documentação dos arquivos da inquisição da Cúria Episcopal de Udine, que Ginzburg teve acesso, pode contar esse processo longo e detalhado sobre Menocchio.

O olhar documental do curta metragem de Debiasi não foge a essa temática. O princípio micro-histórico da comunidade está lá, presente na pequena casa que ele retrata e a perspectiva de história local nos objetos em que narra, contando suas memórias. Desde as práticas sociais aos simples gestos, como dar a corda no relógio da cozinha, o vídeo acaba por demonstrar de maneira muito singela a riqueza das pequenas histórias presentes em cada objeto, que de certa forma é recortada pela sua visão, mas poderia estar presente em muitas camadas de biografias se olhado pelo ponto de vista macro.

5. A significação cultural

Tanto olhar de Ginzburg no livro *O queijo e os vermes*, como o do filme, possuem o ponto de vista de quem narra a obra. A conexão feita a partir de itens e padrões vem também da experiência e vivência de quem a produz, onde pode-se usar possíveis interpretações sobre o tema ou o momento de inspiração, o *insight*, “resultando na tradução deste conhecimento em manifestações do mundo, sejam elas naturais ou culturalmente produzidas” (LAURENTIZ, 1991, p.24).

⁶ Trecho do livro *O queijo e os vermes*, p.35

É por meio desse ponto cultural, que poder-se-ia afirmar que todos os traços narrativos estavam sob o crivo de um olhar que estaria “traduzindo” de alguma forma a informação que viajava entre suas memórias no passado e no presente.

Por mais distante que o autor esteja, ainda é uma configuração e um olhar produzido por sua cultura e experiência, como diz Júlio Plaza (2008, p.205):

A tradução entre as diversas artes tem, na visão sincrônica da história, a forma mais adequada e consubstancial a seu projeto. A relação passado-presente constitui-se na realidade em dois polos dialéticos cuja junção como opostos é necessária, uma vez que eles se apresentam em qualquer projeto poético (...). Na tradução, entretanto, essa característica se acentua. O espaço-tempo da tradução e o da coincidência e da sincronia entre passado e presente, o da ressonância entre formas artísticas.

Considerando que o curta *Sobre o que não está mais lá* foi gravado em uma época e, anos mais tarde, foi narrado, editado e finalizado como é citado na película, pode-se pensar que existem no mínimo três tempos de traduções nos símbolos no filme:

- 1 - A infância do autor e os objetos na memória;
- 2 - O dia do velório de seu tio, com a gravação;
- 3 - A narração do filme.

Os dois primeiros pontos (o de sua infância e o dia da gravação) estariam no passado. A narração e a edição seriam as traduções simbólicas feitas no presente no espaço-tempo ressonante.

O tempo de construção acaba por determinar também alguns fatos do filme, como os anos seguintes que sua avó passara, e que também já havia falecido e “não estava mais lá”.

Há uma crescente consciência do fato de que aquilo de que gostamos não é tanto de ver essas obras de longe, mas recuar e dar rédea solta à imaginação, transformação a miscelânea de cores em uma imagem acabada. (GOMBRICH, p.167).

Segundo a análise e reflexão de Stuart Hall (1997) acerca das, o autor agrega uma série de análises sobre os aspectos sociais contextualizando a concepção cultural como um conjunto de significados partilhados e o funcionamento da linguagem como processo de significação. É por meio do uso que se criam significados e interpretações e essas formas interpretativas que tornam-se parte de práticas comuns, como afirma:

É através do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos e sentimos – como representamos – que damos significado. Ou seja, em parte damos significado aos objetos, pessoas e eventos através da estrutura de interpretação que trazemos. E, em parte, damos significado através da forma como as utilizamos, ou as integramos em nossas práticas do cotidiano. (HALL, 1997, p.03)

Considerando então a micro-história inserida em cada pequeno objeto apresentado no filme e como citado ao longo do texto, o processo de valoração por meio de memórias e sua história narrada é construída tanto culturalmente como pelas experiências do autor por meio de suas intervenções. Denotando a representação que através de seu uso e o tempo, cria significados e explicações advindas da ressignificação de um tema, podemos analisar o uso desses símbolos imagéticos quase como linguagens de uma realidade pessoal, muito mais do que “não-objetos” vazios que compõe um local.

Mas, sendo dialógica, a linguagem é necessariamente social, pois todo conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriedade individual, mas coletiva. Passado, presente e futuro criam os possíveis sentidos da linguagem onde as falas individuais se

integram e perdem a sua privacidade para o enriquecimento coletivo do sentido. (PLAZA, 2008, p.20)

6. O aparato tecnológico como mediador

Em *Sobre o que não está mais lá*, a construção dos símbolos imagéticos não estaria completa se não fosse denotado o elemento tecnológico utilizado para a produção destas imagens, no caso em questão, a câmera filmadora. É com este aparato que foi possível registrar as imagens de todos os objetos e armazená-los a fim de compor o curta anos mais tarde. Esta tecnologia vê o desenvolvimento realizado pelo ser humano para um conhecimento a fim de suprir uma necessidade, uma função. Fato este conectado à relação ser humano/objeto tratada no texto anteriormente nos estudos imagéticos.

Se a construção da imagem em si foi feita pelas mãos de um ser humano, por meio de um aparato tecnológico, poderíamos afirmar que os olhos do autor seriam os olhos da imagem no registro do processo? Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos (MACHADO, 1997, p.174), mas a mimese câmera/olho humano é o suficientemente forte para equipará-las? Segundo Júlio Plaza (2008, p.207):

As imagens, tais como propostas pelos meios de comunicação, querem ser verossímeis, quando não é possível verificar o referente, criando por isso mesmo, um imaginário ficcional que se contrapõe ao narrativo causal, isto é, a história.

Porém, a verossimilhança não é o que o olho exatamente capta, sendo assim uma tradução de símbolos criada e mediada por um aparato tecnológico.

Os meios eletrônicos atuam como produtores de efeitos por similaridade criando ressonância entre suas imagens e o espectador. (PLAZA, 2008, p.207)

O viés tecnológico que este artigo segue, crê que a tecnologia é desenvolvida com o pensamento “amaneirado” dos objetos, teorizada segundo o filósofo Vieira Pinto (1960). Ele chama de amaneirado todo o processo que se dá por meio de relações entre o ser humano, o mundo e a necessidade de construção e evolução de uma ferramenta, um objeto. O manuseio cada vez mais elaborado dos recursos disponíveis dá novas características ao objeto, como no exemplo citado olha a tecnologia por sua linha evolutiva, utilizando o modelo do barro que torna-se uma vasilha e que futuramente agrega motivos de memória e historicidade como um objeto decorado de cerâmica:

Uma coisa é mexer-se um pouco de barro, outra é segurar uma vasilha para beber, e outra ainda é tomá-la nas mãos para apreciar a beleza dos desenhos e do colorido que lhe foi dado pela arte cerâmica. Nos três casos imaginados como exemplo temos a mesma matéria, mas três graus diferentes de manuseio, representados por três modalidades de ser, com tudo quanto há de significado particular para cada um; e o que determina a diferenciação entre estes três modos é a operação do trabalhador, que imprime em cada caso à substância bruta original propriedades que condicionam as diferentes possibilidades de manuseio. Com efeito, é o trabalho que eleva a realidade a um outro grau de amaneirado. E com essa elevação surgem concomitantemente novas características do objeto. (Vieira Pinto, 1960, p. 69, v. 1)

Por esta forma de pensamento, a ferramenta e a tecnologia são interligadas e, por esta variação, tanto o objeto quanto o ser humano modificam-se criando novas técnicas, desenvolvendo e atualizando seu conceito funcional, dilatando novas formas de uso, modificando e ampliando outros itens para as funções de sua necessidade. O objeto é construído pelos itens que tem “à mão” com funções que podem estar ligadas à necessidade do sujeito ou da comunidade em que está

inserido, a disponibilidade de material que encontra no local ou até as relações intelectuais dentro de sua sociedade:

O aparecimento de todo novo objeto, pela revelação da sua presença à mão, supõe um patrimônio de percepções em aumento constante, que é a própria cultura como fato histórico. Cada indivíduo encontra o mundo povoado pelos objetos que a época na qual nasceu pode produzir, na fase em que se acha o processo econômico e cultural da sua comunidade. A revelação do mundo, pelo amaneirado das coisas, se faz, portanto, trazendo sempre o caráter histórico da manufatura e se refere às forças de produção, às relações de produção e ao grau de avanço intelectual existentes. (PINTO, 1960, p. 71)

Por este viés, podemos pensar que qualquer tecnologia existente no uso de imagens foi construída por meio de uma dessas necessidades, e por este motivo, foi atualizada, desenvolvida e reapropriada de outros modos, criando conexões que vão além da análise material do objeto em questão. Do próprio meio de utilização de cada pessoa, pode-se pensar que novas formas e práticas de uso podem surgir e se modificarem.

Podemos imaginar, no caso do curta *Sobre o que não está mais lá*, em que a câmera em questão, não tivesse passado por um processo de transformação no qual ela fosse portátil o suficiente para se carregar. Desta forma toda a intenção e conceito do filme estariam comprometidas. Como exemplo de um trecho do início do curta-metragem que diz:

O que me levou a registrar aquelas próximas horas em vídeo? Talvez querer que os meus olhos fossem os olhos de uma câmera foi uma maneira de me proteger ou de encontrar uma expressão diante da dor.⁷

Tal fato traria uma dificuldade muito maior se pensarmos, por exemplo, no autor levando uma câmera grande e pesada que necessitasse de holofotes de iluminação ou uma equipe técnica para conseguir produzir as imagens em questão. Todo o conceito de registrar tudo usando o aparato como um “escudo” de proteção para não ter de encarar a “olho nu” o que estava acontecendo seria totalmente destruído, perderia sua aura, não faria mais sentido, e também acabaria por não “proteger” de nada, pois terminaria por chamar mais a atenção de todos os presentes, criando um espetáculo, do que o conceito de colocar um olhar sobre aquele dia que o filme traz.

A tecnologia promove um intercâmbio informacional entre a cultura do homem e os valores universais. Com este papel, assume um caráter brando, não impondo suas regras produtivas ao mundo, transformando-o simplesmente. Aprende as qualidades do mundo para melhor executar o trabalho. (LAURENTIZ p. 110)

A câmera foi o objeto que vestiu o autor naquele momento, e como o casaco de Marx descrito por Stallybrass, realizou materializações da memória, como objetos que trabalhavam sobre o corpo que as vestiam, transformando-o. Desta forma o apreço aos objetos por meio da imagem puderam ser produzidos, com seus significados e formas, suas imagens e recordações.

Foi da contribuição deste aparato que podemos pensar que o filme teve parte importante na concepção. Assim como óculos escuros que protegem as pessoas de raios solares, mas que também as resguardam da observação direta nos olhos que identifique algum traço que gostaríamos de não revelar naquele momento, a câmera possuiu este elemento de distância e proteção que futuramente produziu esse momento de reflexão. Um momento que micro-historicamente pertenceu apenas ao autor, mas que ser for olhado de maneira macro pode possuir traços e semelhanças maiores em outras formas da expressão humana.

⁷ Transcrição livre da narração do filme. NT

Referências

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 7ª Edição, São Paulo: Papyrus Editora, 2002.
- BARROS, José D' Assunção. Sobre a feitura da micro-história. *Revista OPSIS*, vol. 7, nº 9, jul-dez 2007
- FLETCHER, John. *Wit without money*. Londres, 1679.
- GINZBURG, Carlo, *O queijo e os vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição* - São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- GOMBRICH, E. H.. *Arte e Ilusão. Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (org.) *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- LAURENTIZ, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas: Editora Unicamp, 1991.
- PINTO, Álvaro Vieira *O Conceito de Tecnologia*. 1 V. Rio de Janeiro: Contraponto. 2005.
- PINTO, Álvaro Vieira *O Conceito de Tecnologia*. 2 V. Rio de Janeiro: Contraponto. 2005
- PINTO, Álvaro Vieira *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- STALLYBRASS, Peter *O casaco de Marx: roupas, memória, dor-* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.