

## MÃE E FILHA DE PETRUS CARIRY E OS ELEMENTOS NARRATIVOS DO CINEMA.<sup>1</sup>

Romero Caio Leandro Araujo<sup>2</sup>

Angela Julita L de Carvalho<sup>3</sup>

Universidade de Fortaleza, UNIFOR, CE.

### RESUMO

Partindo da análise do filme Mãe e filha de Petrus Cariry, cineasta cearense, o seguinte trabalho propõe discutir como a linguagem fílmica se comunica com o olhar do espectador e estabelece diferentes formas de narrativa através dos recursos cinematográficos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Ficção; Montagem; Diegese.

### INTRODUÇÃO

A cena primeira de Mãe e filha de Petrus Cariry se dá com uma proposital confusão entre imagem e som. Enquanto um *off*( narração onde somente se encontra o áudio do referente narrativo) em voz feminina fala sobre a vinda de um neto e uma possível filha que viria mas não pretende demorar-se, e a felicidade que gira em torno dessa chegada de um neto, a imagem mostra a trajetória de um bovino. Em câmera lenta o animal se aproxima de um rebanho, e após trocar um contato mais próximo com um deles( tal contanto não se identifica ao certo como carinhoso ou conflituoso) se distancia, separa-se do grupo.

Eisenstein juntamente com Pudovkin e Alexandrov na sua “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” fala sobre a importância desse aparente paradoxo entre som e imagem. O som no cinema, tem (ou deveria), como ratifica Eisenstein, um papel de fomento da linguagem agora audiovisual, ou seja, este(o som) deve se distanciar da reprodutibilidade do real representado em sua sonoridade plena. O som enquanto aspecto do real incorporado a linguagem cinematográfica deve fazer parte do discurso narrativo proposto pelo autor, não indicando somente os sons concretos do ambiente ou contexto onde se inseri um cosmos explorado pelo realizador, mas sim, divergindo da imagem mostrada para, além dela, denotar sentidos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

<sup>2</sup>Estudante de Graduação 4º semestre do Curso de Audiovisual e novas mídias da UNIFOR, email: [romeroleandro.leandro@gmail.com](mailto:romeroleandro.leandro@gmail.com)

<sup>3</sup> Doutora Angela Julita L de Carvalho orientadora do trabalho. Professora do curso de Audiovisual e novas mídias da Unifor, email: [angelajulita@hotmail.com](mailto:angelajulita@hotmail.com)

O filme de Petrus Cariry na primeira cena nos diz de alguma forma então que, ali, a imagem e o som, nem sempre cumpriram o papel de contextualizar a realidade para o espectador, e dialogaram num intuito de explorar sentimentos e percepções do real durante a narrativa do filme. O uso do som direto deslocado da sua natural origem, é um recurso nesse sentido exposto pelos autores russos, usado várias vezes por Petrus. Sons ambiente e específicos se mesclam para criar uma atmosfera vinculada aos momentos vividos pelas personagens. Uma das cenas onde isso é marcante desenvolve-se enquanto a filha, angustiada ao ver seu filho morto na rede, envolto de mosquiteiros( peça de tecido que envolve o lugar de repouso afim de evitar que insetos incomodem o indivíduo ali descansando) e sendo tratado como vivo, comove-se. Contudo, essa comoção que desemboca numa angústia é percebida pela gradativa junção de sonoridades, a sonoridade natural do ambiente da casa, e a sonoridade de uma velha estrutura de hélice metálica que parece um cata-vento, e que pragmaticamente aparece em seguida. A imagem na clássica gramática cinematográfica griffiana(D.W. Griffith foi um cineasta americano do início do século XX responsável por organizar e inventar a linguagem dos planos e elaborar um conceito narrativo específico para o cinema) traz sentidos específicos para o uso de cada enquadramento, informando e deixando claro ao espectador onde, quando e por que aquilo se desenvolve e ocorre. Como David Bordwell lembra em seu “ O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” a intenção é através dessa linguagem narrativa tornar o espectador figura onisciente, conhecedor(antecipado por vezes) do desenrolar da narrativa. Em Mãe e Filha, Petrus se apropria dessa linguagem clássica, mas usa dela para trazer denotações de sentido que fogem a essa necessidade de tornar o espectador ciente sempre de todo o processo narrativo que se desenvolve ali. Enquanto nessa clássica forma de se narrar cinematograficamente uma história, por exemplo, um plano geral serviria para identificar um lugar, o espaço onde a ação ocorre, Petrus utiliza os mesmos planos gerais para denotar sentimentos, processos internos de ambas as personagens( mãe e filha). Logo, a estrutura metálica cheia de hélices não faz referência naquele contexto a um lugar onde uma ação ocorrerá, mas sim a um incomodo, a uma angústia, questão interna da personagem da filha.

Esse uso de tradicionais tomadas (*shots*) para outros fins se dá com frequência quando o sentimento das personagens precisam estar em primeiro plano. Ou seja, a primeira captação do olhar, a tônica do que elas estão sentido tem que vir a tona. Em uma das cenas mais bem exploradas nesse sentido, por exemplo, a mãe encontra-se em um anexo da casa,

falando consigo e se referendo ao neto natimorto( a filha chega a casa da mãe com o filho morto, porém a mãe não consegue percebê-lo como morto e fala com o corpo da criança como se ela fosse viva), enquanto ela o faz, é intercalado ao seu discurso planos mostrando partes da cidade abandonada onde ela vive. Quinas de parede despedaçadas, escombros de casas, um breve andar dela entre os restos citadinos. O mostrar a cidade aqui, não tem como prerrogativa novamente denotar o lugar onde ela se encontra, mas sim o que ela é naquele instante, uma lembrança, algo desolado, refém de um outro presente ou um passado remoto. O sentimento de solidão, de apartar-se que a cena nos traz evidencia como estes planos são usados a serviço da narração e do sentimento ali suspenso das personagens.

### **A MONTAGEM E SUAS POSSIBILIDADES DE COMUNICAÇÃO.**

O diferencial nessa experiência de percepção do sentir das personagens se dá, e muito, pelas escolhas de montagem. Ainda no início do século XX, Kulechov, professor de cinema e cineasta na Rússia de 1917, principiou uma extensa pesquisa sobre o método do fazer fílmico americano. Lhe intrigava a capacidade que este cinema, o americano, tinha de estabelecer um alto grau de comunicabilidade em diferentes contextos. Sua pesquisa se voltou para a relação estabelecida entre espectador e as cenas, e através de um experimento que ficou conhecido como “efeito Kulechov” ele identificou um dos principais elementos que criava esse alto poder de comunicabilidade: a montagem. No experimento, Kulechov intercalava a mesma cena de um homem olhando fixamente para um sentido, com diferentes planos e analisava as reações das pessoas. Para seu espanto na época, se constatou que existiam diferentes percepções do que o ator estava sentindo a partir de quais planos eram postos( se colocasse um plano logo em seguida ao do ator de um prato, a plateia pensava que ele sentia fome, se colocasse um caixão com uma criança, se pensava que ele sentia tristeza, se punha um plano com uma jovem mulher logo se pensava que ele estava sendo tomado por desejos). A surpresa se dava pela tese primeira e predominante na época( tese grifitiana) de que o que direcionava fundamentalmente esse olhar do espectador era as escolhas de plano. Kulechov, assim, estabelece um princípio que vai ser muito mais trabalhado na chamada escola russa, o princípio da montagem( e no caso do cinema americano a montagem invisível: chamada assim pois a intenção da junção dos planos era não deixar claro ao espectador a construção dos mesmos planos, as imagens são percebidas de maneira fluida e num ritmo que não possibilita a captação da sensação daquilo enquanto

ficção, sabe-se que a película é uma ficção enquanto gênero narrativo, mas não se percebe ela como tal). No filme de Petrus essa influência na percepção da importância da montagem se torna notória, pois os sentimentos das personagens nos chegam não pelo ângulo do plano, ou pela escolha do plano em si, mas sim, devido as opções de o que antecede, e o que se sucede na intercalação das cenas. É essa alternância que nos põe a par do que seria o estado de debilidade das personagens, seus quereres e ânsias.

A montagem então cria um efeito intencional de difusa percepção de imagem e som, propondo assim, a possibilidade de que a narrativa daquela história possa ser compreendida não como algo dado e restrito ao real. Apesar da clara ambientação de um contexto identificável como realista( algum lugar, uma cidade abandonada em um sertão nordestino e cearense aja a breve menção a Fortaleza), essas constantes recombinações de sonoridades e imagens nos sugere durante o filme o questionamento se estamos a perceber o real ou um processo interno das personagens, que se usa dessa real. Ismail Xavier no seu “O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência” nos lembra a eficiência que esse aparente paradoxo entre o real demonstrado e a sutil ou literal quebra em relação a essa dada realidade pode trazer a narrativa. Como já foi dito, a montagem clássica do cinema americano, propõe uma não percepção do processo de manufatura daquela realidade estabelecida pelo autor( universo diegético), essa habilidade em muito bem representar a concretude do real e promover um convencimento ao espectador de que aquela realidade narrada poderia ser real, é o elemento chave para tornar tão forte o seu oposto, ou seja, uma clara quebra dessa percepção do real naturalizado ali no filme. Quando por exemplo, na cena em que aparecem dois cachorros em câmera lenta brigando vorazmente, percebemos a força que a cena tem, e uma possível metáfora ali para a situação de conflito das personagens(mãe e filha), essa potência que a cena demonstra, dar-se principalmente ao fato de que a sequência anterior( mãe e filha improvisando um suposto batizado para a criança natimorta) faz parte dessa boa representação do real. Quando essa imagem aparentemente desconexa surge em sequência ela pesa por aparentar fazer parte desse real estabelecido, daí a força do seu caráter fantástico.

Outra forma de promover esse intencional borrar entre realidade e realidade extrapolada, é por em um mesmo quadro ou sequência elementos que estão nas duas leituras do universo proposto pelo filme, ou seja, no mesmo plano, temos elementos do real representado, e do fantástico representado. Como na cena em que a filha está sentada em uma velha mesa de pedra, observando o espaço fora da casa, a breve campina, na sua frente

dois umbrais sem porta. Quando ela desce da mesa para sair do quadro, e sai por um destes umbrais, no outro passa seguindo a mesma figura bovina da primeira sequência do filme. Se usa uma situação concreta para criar uma ligação com uma metáfora que denota o início da narrativa. A escolha estética destas cenas também contribui para o fomento dessas intenções do autor. Essa cena citada, por exemplo, visualmente tem uma composição impressionista. Uma cena bucólica, ordinária de um lugar de distanciamento, de tranquilidade, que com as suas cores vivas promove uma sensação de sonho. Naquele dado instantâneo, o desejo ou sonho da personagem da filha é sair daquele lugar cheio de passado e amargura, uma fuga simbólica desse espaço, então, pode-se interpretar brevemente nesta cena através desse enquadramento sugestivo, onde não só existe uma ponte com o início do filme, mas também uma escolha estética que promove tal sensação de desejar não estar naquela situação, que aquele momento não somente é o dado instantâneo do real, mas também, o lugar de desejo de uma outra realidade, um estado mental entre o que se tem(o real) e o que se quer ter(o imaginado). Assim, ao longo do filme se varia em escolhas estéticas para dizer sobre querereres distintos. A filha desde o momento que chega, deseja ir embora, a mãe, desde que a filha chegou deseja que o suposto neto dela fique. As cenas onde a mãe se debruça aos cuidados da criança morta, usam na sua maioria uma iluminação que nos remete a uma dualidade da personagem. Ao mesmo tempo em que é dócil, gentil, é autoritária, angustiada e triste. Suas visões constantemente fazem referência a imagens de Caravaggio, pintor do barroco que em suas telas explorava em temas religiosos essa dualidade através dos contrastes entre luz e sombra. Essa escolha de demonstrá-la assim, nos diz instintivamente com que tipo de personagem estamos lidando, não é preciso que alguém se refira a ela com esse conjunto de aspectos, ela se mostra dual no agir, e na maneira como é representada esteticamente.

### **MÃE E FILHA: PARA ALÉM DE UM CINEMA TRADICIONAL E MODERNO.**

As escolhas de movimento de câmera também perpassam por estas insinuações de um universo ficcional que transita entre o verossímil e o inverossímil. No filme, há a mescla de maneiras de se filmar que vão desde o cinema clássico ao chamado cinema moderno do pós-segunda guerra mundial. No âmbito do cinema clássico, o filme por várias vezes usa a câmera estática. No filme a sua utilização fortalece essa aproximação de uma estética do real já mencionada, e a sua potencialização da fuga desse mesmo real. Essa câmera também

produz um tipo de imagem que favorece as intercalações de planos( geralmente campo e contra-campo ou *shot e reaction-shot*) o que para a proposta de usar a montagem como elemento fundante de uma aproximação entre espectador e sentimento das personagens, acaba tornando-se essencial. Simultaneamente, porém, Petrus também usa movimentos de câmera que são postos como fazendo parte de um cinema moderno. A câmera na mão, por exemplo, na cena final do filme, é interessantíssima. Até então, tal recurso só tinha sido usado no início do filme, onde é mostrado o chegar da filha que descobriremos depois, rumo ao encontro da mãe. Mudar o recurso de captação da imagem também indica mudança naquele microcosmos. A personagem da filha, finalmente consegue sair da casa da mãe, e pegando a trilha que teoricamente desemboca na estrada, ver ao fim de um barranco um grupo de vaqueiros. Ela sai correndo na direção deles e a câmera a acompanha atrás dela, com pequenos cortes durante a descida acelerando o eminente encontro. Estes vaqueiros já apareceram outras vezes no filme, e assim como os cachorros, e as paisagens em planos abertos que não indicam lugar, nem passagem de tempo ou apresentam outros personagens(funções que geralmente são atribuídas a esses planos e elementos nestes planos), mas sim um estado psicológico, eles personificam o passado, tal qual os restos da cidade ou a não aceitação do presente por parte da personagem da mãe. O tremer da câmera aqui não é somente efeito do movimento de seu manipulador, mas mais do que isso, traduz um momento de euforia. A filha corre em direção aos vaqueiros, em direção ao passado, e espera transpô-los, e assim, liberta-se desse passado de presença dolorosa. Outro detalhe que chama atenção é a não utilização de câmera subjetiva como recurso fílmico. A câmera subjetiva se caracteriza sendo a imagem de câmera que mostra a perspectiva do olhar do personagem. O fato de o olhar particular de ambas as personagens, não ser demonstrado nunca dessa maneira, nos dar a impressão de uma clausura que ambas vivem, ambas as personagens são assombradas por desejos não consumados que se colocam acima delas, e se personificam nas estruturas incompletas da cidade abandonada, que já foi algo, pleiteou ser muito mais, mas ficou no tempo do pretérito. Nota-se que a presença ou ausência de alguns recursos, é não só detalhe restritamente técnico, mas sim, faz parte de um conjunto de escolhas sobre as formas de se narrar uma história( ou aquela história).

Essa apropriação particular de enquadramentos com intenções outras que não tornar o espectador onisciente, faz o filme de Petrus se tornar uma realização do devir, dos anseios, já que o espectador não sabe o que esperar logo em seguida, a narrativa gira em torno, não de um desenvolvimento claro da trajetória da história, mas sim, de um eterno não

consumar de um futuro esperado. Essa não preconização da narrativa por parte do espectador ao mesmo tempo faz parte da assinatura psicológica das personagens, são os seus desejos não consumados, sentimentos e memórias, que configuram uma continuidade do que é narrado. No caso da Mãe, o desejo em ter um neto consigo, que de alguma maneira, substituiria a figura masculina do esposo desaparecido a anos, frustrado pelo fato da criança está morta. No caso da filha o desejo de livrar-se daquela situação insalubre de ver a mãe se apegando a um natimorto e desejando voltar à Fortaleza.

### **A COMPOSIÇÃO DA DIEGESE ATRAVÉS DOS ELEMENTOS FÍLMICOS.**

Jacques Amount fala sobre a diegese em seu “A Estética do filme” como sendo “... a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade...”. As constantes disparidades entre som e imagem, aqui, no contexto do filme, é o que lhe dá essa unidade diegética, ou seja, que possibilita a globalidade dessa ficção a partir do universo das personagens. Assim como mãe e filha, o áudio e o visual entram em conflito no filme de Petrus, firmando uma unidade entre a *mise en scene* (a ação que desenvolve-se ao longo da narrativa através das personagens) e a expressão visual sonora desse conflito que materializa esse universo diegético. Quando esse mundo criado para dar sentido a uma narrativa é pensando, geralmente, se faz a confusão de que o que mantém a unidade desse cosmos, ou como Amount põe a “globalidade” é o espaço físico onde ele ocorre, o espaço onde as ações e desfechos serão efetivados. Porém, essa unidade pode também, como é o caso de “Mãe e Filha” ser feita a partir da conjugação de elementos fílmicos. No filme de Petrus Cariry a expressão das questões psicológicas das personagens através dessa montagem que foge da onisciência do espectador, o uso da mescla entre som e imagem deslocados para fins de representação de inquietudes, o uso de diferentes formas de captar as imagens para denotar sentidos distintos das personagens, criam uma unidade na forma de como narrar e expressar as querelas das personagens. A diegese no filme é sintetizada então por uma forma particular de narrar aquela história, e não simplesmente por uma circunscrição do espaço onde ocorre as ações. Porém, esse espaço físico, também é elemento essencial para o entendimento desse universo particular.

Esse sertão onde a história se dá não é somente espaço físico onde ações são feitas na narrativa, seu entendimento também perpassa pela compreensão de que a forma como

ele é mostrado faz parte dessa unidade globalizante do universo ficcional criado para representar aquela história. Sertão no seu sentido literal, é o lugar afastado do litoral, é o interior de um espaço geográfico estabelecido, espaço oculto inexplorado( sentido que já aparece nos trechos da carta de Pero Vaz de Caminha que aparece grafada como sertão no documento). Esse sentido do afastamento, é explorado exaustivamente por Petrus. Desde a primeira cena onde a filha aparece na carroceria de um carro, pegando carona a beira da estrada para chegar em determinado lugar, até as sequências de caminhar mata a dentro, sem corte, que expressão esse distanciamento. O não cortar indica uma não transição, e um alongamento da assimilação de tempo estabelecido ali. Existe então, uma intencionalidade de que, não só vejamos, mas que também devemos sentir essa distância. A importância de senti-la se faz para logo em princípio, compreendermos primeiro: o apartar-se da mãe do resto do mundo e das coisas( elemento que marca sua personalidade, onde constantemente, ela é a sua única referência de mundo e assim, só compreende aquilo que diz a si mesma), em segundo: o sacrifício que a filha ver em fazer aquele traslado de retorno a um lugar que ela quer esquecer. A interioridade, sendo assim, caracterizada pelo o que deveria ser esse sertão, também é uma característica das personagens e não somente do lugar onde elas estão, que em suas ações e breves falas constantemente se referem a processos internos, desejos e angústias que fazem referência a esse retorno a um querer primeiro. É nesse último ponto citado, que o conflito entre as personagens se intensifica ou aparece, cada uma olhando para si prioritariamente, vê na sua angustia, prioridade de resolução. Em cenas como a do batismo improvisado na capela carcomida pelo tempo, esse conflito de querer é audível apesar de não ser declarado verbalmente. Enquanto a mãe está imersa e preocupada em cumprir uma ritualística para nomear a criança morta, que ela enxerga como viva, a filha encostada em um resto de parede, observa angustiada aquele processo literalmente delirante. Pouco se verbaliza sobre essas dores internas, o mais próximo dessa situação é numa cena onde ambas, mãe e filha, estão preparando uma galinha para cozer, e a filha fala sobre o que trouxe ela de volta brevemente( o respeito pelo desejo da mãe de ver a criança), e o que motiva ela a sair dali( esquecer a dor vinculada ao estado da criança e aquele contexto). A mãe, que aparentemente escuta o que a filha diz, só lhe responde resolutamente para ir verificar se a criança está bem. Tal resposta, e o aparente não chocar-se com a própria resposta, demonstra o quão imersa no seu universo particular se encontra a personagem da mãe, que não consegue enxergar o neto morto apesar do fato. Esse sertão,



logo, não é posto somente como lugar da ação das personagens, mas também como representação da interioridade conflituosa que as personagens esboçam.

Outro aspecto que merece destaque é o ritmo estabelecido pela narrativa. A montagem dita clássica, também é conhecida por montagem invisível pela dinâmica que ela cria. As rápidas passagens de um plano para o outro fazem um fluxo temporal que impõe um ritmo acelerado e uma sensação de rapidez no avanço da trajetória da narrativa. Apesar do uso frequente da câmera estática(fixa), e de uma montagem que provoca o espectador a se lançar nesses sentimentos internos das personagens através dos planos intercalados entre o esboço do real( planos com as personagens) e planos que vislumbram sentidos outros de angústias a atormentar as personagens( planos gerais de lugares, coisas personas como o caso dos vaqueiros e os cachorros), o filme segue de maneira pausada. Mesmo usando os planos fixos( o que facilitaria um ritmo acelerado através de sucessivos cortes e uma montagem, dita clássica com campo e contra-campo), estes se alongam penosamente, num tempo que pode nos dizer muito. A personagem da mãe( interpretada por Zezita Matos) vive nesse aparente limbo, em um lugar apartado de tudo onde as coisas não só aparentam estarem paradas no tempo, como estão efetivamente estagnadas. Sendo assim, essas demoradas pausas nos planos, nos lança a sensação temporal da personagem da mãe. Enquanto a mãe naturalizou esse “não-tempo” a filha desde o momento que chega na casa da mãe demonstra incomodo com essa forma de perceber as coisas, cristalizadas, inexoravelmente imutáveis. Assim como a filha, o espectador tende a se incomodar com essa temporalidade, porém, o sentido de imersão que ela traz possibilita uma maior empatia com a situação das personagens. Estando as personagens em níveis e maneiras distintas, mas ainda assim, ambas, em clausura deste lugar, o tempo na maneira como ele é representado possibilita a intensificação do conflito pois, apesar de não ser deflagrada esse acirramento, as longas suspensões dos planos põe em evidência a tensão entre as personagens diluída nos afazeres e nas ausências. Usar esse ritmo mais contido, possibilita também, com pouco, explorar a intensidade dos momentos chaves do filme. Uma das cenas finais, de maior impacto, quando em segredo a filha enterra finalmente o filho morto( na verdade ela empareda ele com barro na antiga capela) tem o impacto que tem devido ao não cortar, e sendo assim, o prolongamento da experimentação, da sensação vivida pela personagem da filha(Juliana Carvalho).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

Mãe e Filha, é um filme que de maneira particular transita por vários formatos e maneiras de se narrar uma história no cinema, demonstrando que a narrativa cinematográfica dificilmente pode ser encarada através de um único elemento narrativo. A intenção do seguinte trabalho foi refletir como esses diferentes aspectos: uso da imagem e som, montagem, movimentos de câmera, narrativa, unidade diegética, escolhas estéticas, ritmo, lugar onde a realização se dar, são desenvolvidos em pró de um mesmo ideal e transparecem a necessidade da análise fílmica ser realizada de uma maneira mais holística. Assim como Kulechov, procurar compreender a relação estabelecida entre espectador e obra cinematográfica é essencial para entender como os mecanismos narrativos foram articulados. Mãe e filha é um bom exemplo de como esses recursos podem favorecer uma narrativa e um aprofundamento das experiências das personagens percebidos pelo espectador.

## REFERÊNCIAS

- Gomes, Wilson. **A Poética do Cinema e a questão do método em análise fílmica**. Disponível em: <http://www.bahiamultimidia/cinema/artigo.asp> Acesso em: 10 de agosto de 2015.
- AMOUNT, J. A estética do filme. 5ª edição. Editora Papirus. 2007.
- Xavier, Ismail, 1947- **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição- São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- Stam, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papirus, Campinas SP. 2003.
- Ramos, Pessoa Fernão, organizador. **Teoria contemporânea do cinema**, volume II. São Paul: Editora Senac SP, 2005.
- Filho, Antonio David Fadel. **Sobre a palavra Sertão: Origens, significados e usos no Brasil( do ponto de vista da ciência geográfica)**. Disponível em: [http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV\\_1/AGB\\_dez2011\\_artigos\\_versao\\_internet/AGB\\_dez2011\\_11.pdf](http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf) Acessado em 10/12/2015.
- EISENSTEIN, Serguei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. **Declaração sobre o futuro do cinema sonoro**. In: EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 236 p
- Cariry, Petrus. **Mãe e Filha**. 2011. 2h 3 min.