

The proposed objective in this study is to deal with questions concerning to the construction and the structure of the film narrative by the language. It is intended to reflect about the elements from the film language and the appropriation of stylistic models materialized in the figures of the metaphor, metonymy and the ellipse and the constant naturalization propagated by the same images from the movie, because such elements participate concurrently from the cultural universe of the contemporary man in that establishing interfaces with the universe of knowledge, memory and language.

Keywords: language, cinema, culture

abstract

Aproximação entre linguagem e visualidades no cinema

Acir Dias da
SILVA

resumo

O objetivo proposto nesse estudo é de abordar questões relativas à construção e a estruturação da narrativa cinematográfica por meio da linguagem. Pretende-se refletir sobre os elementos da linguagem cinematográfica e a apropriação de modelos estilísticos materializados nas figuras da metáfora, da metonímia e da elipse e a constante naturalização propagada pelas mesmas nas imagens do cinema, pois, tais elementos participam concomitantemente do universo cultural do homem contemporâneo na medida que estabelece interfaces com o universo do conhecimento, da memória e da linguagem.

Palavras-chave: linguagem, cinema, cultura

Vida toda linguagem

Frase perfeita sempre, talvez verso,
 Geralmente sem qualquer adjetivo,
 Coluna sem ornamento, geralmente partida.
 Vida toda linguagem,
 Há entretanto um verbo, um verbo sempre, e um nome
 Aqui, ali, assegurando a perfeição
 Eterna do período, talvez verso,
 Talvez interjetivo, verso, verso.
 Vida toda linguagem (FAUSTINO, Mário)

O cinema capta o real e o devolve aos olhos do espectador como real transfigurado por uma nova linguagem recheada de significados alusivos a condição humana. As imagens e os sons do cinema e da televisão educam a nossa memória visual e também traduzem por si só uma educação estética. Diante disso, há inúmeras formas de estudar e interpretar a educação e a cultura, pois o cinema e a televisão, em seus diversos formatos e suportes, permeiam configurações históricas da sociedade em linguagem simbólica e alegórica e na experiência cultural dos procedimentos de comunicação, informação.

Os elementos do cinema, por serem constituintes da linguagem cinematográfica, podem ser interpretados como unidades filmáticas: cenas, seqüências, diálogos, sons, enfim, são unidades simbólicas, são signos de uma outra coisa, representam o real, pessoas, coisas, lugares, falares, mas não são o real de forma literal (ALMEIDA, 2005, p. 2). Os elementos do cinema estão no lugar do real e o representam ali na tela. Uma cena que se vê num filme representa, naquele pequeno tempo em que aparece, uma cena que poderia ter sido vista na realidade, numa duração muito maior, na perspectiva artística e estética tanto do suporte tecnológico como também do suporte cultural que obra tenta imprimir. Sabendo que no cinema e na televisão a história contada é dividida em grande número de partes separadas, e que cada história é construída pela junção destas partes, estudaremos uma delas, que é de grande importância para a compreensão do todo, ou seja, a montagem cinematográfica. A suposição é a de que é através

dos conceitos e da técnica da montagem cinematográfica que podemos transmitir sentidos e criar estereótipos. Os signos visuais do cinema apresentam uma elocução, ou seja, a semiologia visual, que pode interpretar as imagens como ícones, entendendo o ícone como um signo que substitui a realidade, objeto que reproduz ou imita algo, mesmo que imaginário. Sendo assim, os estereótipos em muitas produções podem decorrer tanto por questões ideológicas como por motivos técnicos.

O cinema não evoca a realidade como a língua e a literatura; não copia a realidade como a pintura; não mima a realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagem e som! E reproduzindo a realidade, que faz o cinema então? Expressa a realidade pela realidade. [...] Em todo caso, não saio do círculo do real. Expresso a realidade – desligo-me dela –, mas expresso-a através da própria realidade. [...] “é cinema ao natural” falta apenas uma câmera para a reproduzir, ou seja, para escrever através da reprodução do que ela é. O cinema é, por conseguinte, virtualmente um “plano-sequência” infinito, como a realidade que pode ser reproduzida por uma câmera invisível (PASOLINI, 1982, p. 107).

O cinema, mediante suas técnicas, apresenta-nos a escritura do real como linguagem. A identificação de determinados personagens, objetos e ações ocorre no espaço psíquico do espectador, tornando assim a identificação inconsciente indiretamente perceptível. A linguagem cinematográfica é um conjunto de elementos que tornam possíveis a narrativa e a construção fílmica, atingindo o inconsciente e a memória do espectador e criando assim estereótipos naturalizados. É claro que a construção do estereótipo nem sempre se dá pela identificação do objeto fílmico, mas, sim, pelo que se representa na cultura, ocorrendo assim uma articulação complexa entre os diferentes níveis culturais e a construção técnica envolvida na produção cinematográfica. Diante disso, a presença física do personagem revela indícios da realidade que nos fala, que nos dá informações sobre si própria. Inicialmente é a linguagem da fisionomia e do comportamento que nos informa que o sujeito se comporta de determinada forma porque pertence a uma classe social determinada, a uma cultura determinada,

assim por diante.

A seqüência de informações propostas pelos personagens revela também a realidade e os personagens agem para demonstrar um determinado exemplo; esta talvez seria a grande diferença entre linguagem da realidade natural e da realidade humana. As duas acontecem sempre simultaneamente. No cinema e na televisão, os personagens representam os exemplos humanos, momentos exemplares a ser seguido pelo espectador. Tais representações que atinge moralmente o espectador.

Os planos-seqüências da televisão mostram os homens de modo naturalista: fazem com que a sua realidade fale de acordo com o que é. Mas uma vez que a única intervenção não naturalista da televisão é o corte efetuado pela censura, feita em nome da pequena burguesia, eis como o ecrã de TV se torna uma fonte perpétua de representação de exemplos de vida e ideologia pequeno-burguesas. Ou seja, de “bons exemplos”. É por isso que a televisão é pelo menos tão repugnante como os campos de extermínio (PASOLINI, 1982, p.109).

O cinema, ao pôr em evidência a realidade enquanto apresentação, principalmente ao tentar reproduzir de forma fiel, cria uma outra linguagem, sublinha a naturalização ao reproduzir a realidade. Pasolini diz ainda:

Que a realidade se expressa a si própria, e que a literatura nada é senão um meio de colocar a realidade em estado de se expressar por si própria quando não se encontra presente fisicamente. Quer dizer que a poesia não é mais que evocação: o que conta é a realidade evocada, que fala por si própria ao leitor, tal como falou por si própria ao autor (PASOLINI, 1982, p.109).

As teses sobre o cinema enquanto língua e linguagem expõem essa língua/linguagem como grandes unidades significantes que correspondem a significações globais desarticuladas de um campo de denotações que passa por conotações no campo da memória e da cultura. Os modelos retóricos podem ser justapostos a essa linguagem, assim como a metáfora, a metonímia, a elipse e a alegoria. Horkheimer e Adorno nos falam da apropriação das unidades de significação pela

indústria cultural, indústria que, por meio das imagens, busca seduzir e tenta transmitir a sensação de poder, claro que imaginário, atuando assim sobre a alma do espectador, mediante técnicas de montagem que controlam a percepção do sujeito, conseguindo-se um determinado controle sobre as massas ao mesmo tempo em que se promete entretenimento. Nesse sentido, portanto, o cinema e a televisão criam e reiteram estereótipos da linguagem e também da própria realidade social.

O discurso do cinema, enquanto língua expressiva, não é uma terminologia simples que possa ser associada às regras gerais que regem a língua; enquanto problema fundamentalmente da linguagem literária, baseia-se nas invenções poéticas numa base quase institucional da língua instrumental e da criação de discurso ao alcance de todos os que falam, produzem e assistem filmes. A linguagem literária, por mais livre que seja, é condicionada a determinados códigos e instrumentos para efetivamente comunicar alguma idéia. Já a linguagem cinematográfica enquanto língua comunicativa está condicionada arbitrariamente, sem precedentes e instrumentos efetivos nos quais estejam associadas as suas unidades de significação. Neste sentido, a linguagem cinematográfica funda a sua possibilidade de existência num problemático sistema de signos mímicos e de signos visíveis de uma sociedade composta de pessoas surdo-mudas. Essa hipótese é, para nós, um pouco extravagante, pelo fato de que estamos habituados a “ler” visualmente a realidade, a manter um diálogo constante com tudo o que nos cerca e se movimenta ao nosso redor, pessoas, coisas, locais.

Convencionalmente, afirmamos que a cultura atual é a das imagens e dos sons, mas oficialmente os homens se comunicam por palavras e não por imagens. O cinema comunica, o que significa que ele próprio se assenta num patrimônio comum de signos visíveis e sonoros. A linguagem cinematográfica funda a sua própria possibilidade prática de existência; a sua pressuposição ao longo de uma série de arquétipos de comunicação, figuras de linguagem, signos e símbolos. O cinema traz uma nova e original visão do real – e, podemos dizer, um novo conhecimento sobre a que nos referimos quando di-

zemos real, existente, visto – diferente tanto do nosso olhar natural, quanto da sua descrição em palavras. Não importa se a história que está sendo contada é verdadeira, ou criada. O efeito visual é sempre de algo real. Vejamos as possibilidades e figuras de linguagens.

A metáfora é o processo em que a palavra esperável, segundo o sentido denotativo, é substituída por outra cuja conotação produz uma imagem, criando maior expressividade no resultado final. A metáfora corresponde a uma comparação a que se tivesse suprimido o elemento lingüístico comparativo. Etimologicamente a palavra deriva do latim *Metaphōra* (metáfora), palavra que, por sua vez, é trazida do grego *metaphorá* (mudança, transposição). O prefixo *met(a)-* tem sentido de “no meio de, entre, atrás, em seguida, depois”. O sufixo *-fora* (em grego, *phorá*) designa “ação de levar, de carregar à frente”.

O cinema assumiu a linguagem da metáfora e, evidentemente, essa função poderia ser comparada com a língua. A semiologia do cinema, fundamentada na “lingüística do real”, apresenta dificuldades de comparação, pois o cinema como linguagem reside na sua natureza de imagem em movimento. Essa dificuldade levou o cinema a ser confrontado com a escrita.

Nos últimos tempos, o cinema narrativo foi estudado, analisado e comparado como sendo uma representação rica e realista da realidade. A metáfora cinematográfica é transmitida numa situação fictícia, percebida pelo espectador como sendo um discurso sem a necessidade de diálogo entre os personagens. Quando se consegue transmitir uma situação, construindo um significado que pode ser compreendido pelo espectador, então conseguimos criar uma comunicação de ambos os lados, formando assim o discurso cinematográfico.

Outros elementos dessa linguagem, tais como a iluminação, a música e as técnicas de filmagem, são “modelos” de metáfora no cinema, construindo assim significados na obra e para o espectador. Também sabemos que a significação de uma imagem depende do confronto com as imagens vizinhas, pois tudo o que se mostra em uma obra cinematográfica tem

um significado e um sentido, e algumas vezes há um duplo sentido que só aparece através da reflexão, estabelecendo assim polifonias em imagens e sons.



Figura 1: Fotograma do filme *Os sonhadores* de Bernardo Bertolucci. A personagem Isabelle é apaixonada por cinema; nesta montagem, ela é comparada a Jules do filme *Jules e Jim - Uma mulher para dois*.



Figura 2 : Fotograma do filme *Jules e Jim - Uma mulher para dois*.

Na obra cinematográfica há elementos de imagem que sugerem a construção de outras imagens. Muitas vezes esses elementos são sugeridos pelo ângulo e pelo movimento da câmara, ambos sempre associados à sonoridade, à luz e à sombra. São elementos subentendidos que funcionam como índices, precipitando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão passa pela interpretação do espectador. A metáfora nada mais é que uma justaposição empregada na montagem de cenas, cenas que, confrontadas na mente do espectador,

irão criar reações, um choque psicológico, um choque facilitador da compreensão da obra, da idéia que o diretor tenta transmitir e exprimir em seu filme.



Figura 3: Os personagens Matthew, Isabelle e Theo compõem o trio amoroso e resolvem reviver cenas do filme *Jules e Jim - Uma mulher para dois*.

Há uma infinidade tipológica para as metáforas. Uma delas é a metáfora plástica, que se baseia em uma analogia de estrutura ou compreensão psicológica através das imagens apresentadas na obra cinematográfica. Por outro lado, a metáfora dramática tem um papel mais direto na ação, elevando a um elemento explicativo para a condução e entendimento do enredo. Tal procedimento é mais comum no cinema comercial de massas. Já através da chamada metáfora ideológica o diretor tenta criar sentimentos na consciência do espectador, sentimentos que ultrapassem o quadro da ação do filme, sentimentos relativos aos problemas humanos em sua dimensão política e ética. Por fim, entendemos que a metáfora nasce do confronto de duas imagens, sendo que uma é o termo de comparação e outra o objeto comparado. Por efeito metafórico, podemos definir o efeito significativo que se produz numa substituição do contexto, em que a metáfora não se coloca nem como comparação, nem como desvio, mas como transferência. Uma transferência que se dá num processo contínuo, através do qual é possível chegar a um lugar da interpretação. Por esse caminho é que também se chega à afirmativa de que não há sentido sem metáfora, e de que as palavras não significam por si só.

Por outro lado, a metonímia é bem mais aplicada do que a metáfora como processo modificador do significado das palavras. Uma das suas ocorrências mais freqüentes é na criação de nomes para novos objetos, conceitos ou ramos do conhecimento. É a figura de retórica na qual um termo é empregado no lugar do outro, com o qual mantém relação de contigüidade.

METÓNÍMIA, s. f. (Ref.) Figura que consiste em designar uma coisa com o nome de outra que com ela tem relação imediata: a causa pelo efeito e vice-versa: A morte estava contida naquele frasco (i. e., o frasco encerrava veneno mortal); o continente pelo conteúdo e vice-versa: Tomou uma garrafa de vinho (i. e., o vinho contido em uma garrafa); o lugar pelo produto: Bebeu um Porto (i. e., vinho do Porto); o símbolo pela coisa simbolizada: a toga é soberana (i. e., justiça é soberana) etc. (BUENO, 1898-1989, p. 510).

A metonímia é um processo que envolve uma proximidade de significados. A metonímia consiste em designar uma coisa com o nome de outra que com ela tem relação imediata. A metonímia pode ocorrer quando se emprega o autor pela obra, o que contém pelo conteúdo, a parte pelo todo, o singular pelo plural, o instrumento pela pessoa que o utiliza, o abstrato pelo concreto, o efeito pela causa e a matéria pelo objeto.



Figura 4: O personagem Matthew chega a Paris para o intercâmbio. Na rua, ouve sirene e ao olhar para os lados observa as viaturas militares. Cena alusiva aos conflitos existentes na cidade, embora ainda não mostrados ao espectador.



Figura 5: Na segunda seqüência do filme o personagem Matthew vai ao cinema, deleita-se com o clima de liberdade; fora da sala, protesto dos espectadores na frente do museu do cinema. Neste local, conhece Theo e Isabelle. A chamada revolução cultural de 1968 é um dos grandes temas dessa obra de Bertolucci.

A figura de linguagem atua através da proximidade entre os elementos do signo e a realidade da própria história que é contada. Um índice, como imagens de nuvens negras e densas, logo indicará elementos contíguos a elas e imagens próximas: a chuva.

Na elipse ocorre a omissão de uma ou mais palavras que se subentendem, ou seja, ocorre quando há ocultamento de um termo, que fica subentendido pelo contexto e que é facilmente identificado.

Jacques Feyder escreveu que o “princípio do cinema é sugerir”, e já afirmou muitas vezes que o cinema é a arte da elipse. Com efeito, quem pode mais, pode menos. Capaz de mostrar tudo e conhecendo o formidável teor de realidade que impregna tudo o que aparece na tela, o cineasta pode recorrer à alusão e fazer-se entender com meias-palavras. (MARTIN, 2003, p. 75).

Nem tudo na obra cinematográfica precisa ser explicado detalhadamente. É comum a omissão de certos acontecimentos em uma cena por se tornarem irrelevantes. Como se diz por aí, “para um bom entendedor, meia palavra basta”. O mesmo acontece no cinema e a elipse é um instrumento de fácil compreensão dentro da obra cinematográfica. O espectador consegue entender e assimilar a idéia que o autor passa em seu trabalho.

A elipse não é de exclusividade apenas do cinema. As outras artes a usam ao colocar elementos significativos em suas obras. O mesmo artifício, o cineasta, o dramaturgo e o romancista o usam quando escolhem elementos significativos e os ordenam em sua obra. Num roteiro é necessário introduzir elipse, omissões de um fragmento da história. Essas mesmas omissões, o espectador pode ou não completá-las mentalmente.

[...] cena famosa de Casamento ou Luxo? (Chaplin) em que o herói reencontra a mulher que outrora amou: ele ignora o que foi sua vida privada desde a separação, mas, como ela não está casada, acredita que pode retomar o idílio interrompido, mas eis que, no momento em que ela abre uma gaveta, um colarinho de homem cai o chão... (MARTIN, 2003, p.76).

Nesta citação acima, compreendemos o valor da elipse em uma obra cinematográfica, pois a cena em questão não precisou de palavras para fazer entender o significado. O público já compreende que o retorno para os braços de seu antigo amor não é mais possível. O colarinho que cai da gaveta já deixa claras as conseqüências de um futuro relacionamento. Desfaz-se, então, a intenção do personagem em relação a seu antigo amor. Esta linguagem elíptica foi muito usada na época do cinema mudo, quando apenas gestos e objetos poderiam expressar diferentes situações no decorrer de uma obra cinematográfica.

A descoberta da elipse representa um passo importante no processo da linguagem cinematográfica. O mais antigo exemplo que encontrei está num filme dinamarquês de 1911: uma trapezista ciumenta causa a morte de seu parceiro infiel não o segurando durante um salto, mas tudo o que vemos do drama é o trapézio a

se balançar vazio (MARTIN, 2003, p. 76).

A descoberta da elipse foi de extrema importância para a evolução do cinema e de sua linguagem. A elipse é um processo narrativo caracterizado pela eliminação de alguns elementos de ação para enfatizar outros. O autor não busca afirmar, apenas sugere. O autor não busca a totalidade das coisas, mas mostra a sua parte mais significativa na obra cinematográfica, criando um espaço indeterminado e criativo para o espectador explorar. Antigamente, pela falta de recursos técnicos, os diretores precisavam elaborar uma forma de transposição de suas idéias para o plano cinematográfico. Nesse processo de busca encontraram a linguagem elíptica. Na cena citada anteriormente seria impossível filmar naquela época a queda do trapezista por motivos de segurança do ator e da equipe de filmagem.



Figura 6: As viaturas militares nas ruas mostradas no início do filme e cenas da seqüência final de *Os Sonhadores* completam as unidades de significação. O significado da cena que é mostrada está nas cenas seguintes.

Então, inteligentemente, a elipse passou a dialogar com o espectador da mesma forma, transmitindo, assim, a idéia criada pelo autor da obra

As elipses servem para acelerar o ritmo, animá-lo, reservar algumas surpresas ao espectador, e podem aparecer em cenas de formas diferentes. As elipses de estruturas servem para formar um tom dramático e suspense na cena. Elas têm por objetivo suscitar um sentimento de aflição e suspense no espectador. Por outro lado, as elipses de conteúdo são geradas quando os tabus sociais não permitem que determinadas cenas sejam explícitas para o espectador. Assim sendo, as cenas são substituídas ou sugeridas de diversas formas para que o espec-

tador compreenda o verdadeiro sentido da obra cinematográfica. Sem dúvida, um dos princípios do cinema é sugerir, portanto o cinema é também a arte da elipse. Com efeito, quem pode mais, pode menos mostrar tudo, e, conhecendo o formidável teor de realidade que impregna tudo o que aparece na tela, o cineasta pode recorrer à alusão e fazer-se entender com meias palavras (MARTIN, 2003, p. 75).

Há, sem dúvida, outros elementos da linguagem cinematográfica que o destinatário da cultura oral de imagens e sons já está habituado a ler visualmente e espontaneamente faz a ponte entre os significados do filme e a realidade. O filme é dividido em um grande número de partes separadas, em unidades semânticas materializadas no roteiro, pois cada seqüência é representada em cenas, e as cenas são construídas a partir de uma série de planos filmados de vários ângulos. A planificação corresponde a frases, períodos sintáticos que compõem a ação dos personagens. Nenhum filme mostra a realidade tal como é, pois isto seria impossível para qualquer técnica, teoria, ou instrumento. Nada, nem ninguém, tem essa sabedoria. Talvez um ou alguns deuses, mas eles não estão mais por aqui.

Todo filme guarda uma relação íntima e simbólica com o real e, ao mesmo tempo, produz sempre um efeito de real, seja ficção, seja documentário. A realidade em si nunca aparece num filme, seja de ficção, seja documentário – ela só pode ser mostrada em sua forma representada e simbólica. Em outras palavras, transfigurada, e, em alguns casos, simulada. Mas é sempre algo produzido pelo real e pela imaginação, em partes iguais ou desiguais (ALMEIDA, 2005, p. 2).

Poderíamos denominar a linguagem cinematografia de linguagem do real, mas constantemente forçada à naturalização de seus próprios signos. A força política e a força visual dessa arte e linguagem advêm, principalmente, por ser uma arte que faz com que o real represente a si mesmo, criando um efeito de realidade, ou seja, tudo o que é visto no filme parece acontecer mesmo, pois as pessoas parecem existir mesmo, os locais parecem verdadeiros, pelo fato de que pessoas, coisas, lugares – foram filmados realmente, tanto na realidade, em locais existentes, como em locais fabricados, como os estúdios e cená-

rios. E, constantemente, estabelecemos um contínuo colóquio entre nós e os ambientes em que circulamos, locais de pessoas e coisas que se expressam através das imagens. Os elementos, os signos, os emblemas, a linguagem plástica e visual do mundo, as pessoas e as suas fisionomias, os seus gestos, as suas ações e atos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas “cenar” e as suas reações coletivas; sobretudo “[...] se apresentam carregados de significados e por isso ‘falamos’ brutalmente através da sua própria presença, são outros tantos exemplos possíveis” (PASOLINI, 1982, p.138-139). Um filme é sempre uma representação desse real em diálogo e língua visual.

Referências

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

_____. *Imagens e sons - a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. A educação visual da memória - imagens agentes do cinema e da televisão. *Pro-Posies*, vol. 10, n. 2 [29] junho. Faculdade de Educação/Unicamp, Campinas-SP. 1999.

_____. *Aproximaes em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema, em representaes do espao*. Campinas: Autores Associados, 1996.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

GOMBRICH, E.H. *A histria da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1993.

LEONE, Eduardo. *Reflexes sobre a montagem cinematogrfrica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

PASOLINI, P. P. *Escritos pstumos*. Lisboa: Moraes Ed., 1979.

_____. *Os jovens infelizes - antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *Empirismo herege*, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 1982.

_____. *Dilogo com Pier Paolo Pasolini - escritos (1957-1984)*. Lisboa: Nova Stella, 1986.

_____. *Meninos da vida*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *As Itimas palavras do herege*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *Caos - crônicas políticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PANOFSKY, E. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Editora 70, 1999.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- SANTOS, Rudi. *Manual de vídeo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- STASHEFF, Edward. *O programa de televisão*. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1978.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Filmografia:

- Os sonhadores**. Direção: Bernardo Bertolucci, Itália, 2003.
- Jules e Jim - Uma mulher para dois**. Direção: François Truffaut, França, 1962.

ACIR DIAS DA SILVA

Formado pela Unicamp, é atualmente professor adjunto da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, atuando como docente do Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Sociedade. É também pesquisador do Grupo OLHO, da Unicamp (Faculdade de Educação) e pesquisador do Grupo PECLA – Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte, da Unioeste. Email: acirdias@yahoo.com.br.