

**CINEMA E LITERATURA:
mediações em “Bonitinha, mas ordinária”**

Elen Duarte MIRANDA e SILVA¹

Resumo: A partir de um intenso movimento de metamorfoses técnicas e narrativas, o cinema passou de seu estado inicial de mero copiador da realidade à categoria de arte e vem estabelecendo uma forte e íntima relação de diálogo com a literatura. É a partir dessa relação que o destaque dessa pesquisa consiste em uma análise sobre a literatura dramatúrgica de Nelson Rodrigues e sua respectiva adaptação pelo cinema de Braz Chediak, com ênfase no trabalho em parceria entre escritor e cineasta: *Bonitinha, mas ordinária*: até que ponto o filme se subordina ao texto? Há inventividade na inscrição cinematográfica de Braz? Qual o teor criativo da narrativa do cineasta? Em que instância o filme foi produzido? Qual a tendência estética adotada pelo diretor? Essas questões são desvendadas através da colaboração teórica de Roland Barthes, Ismail Xavier, Sábato Malgadi e Robert Stam, bem como alguns outros estudiosos que pensam cinema e literatura e entram em cena para adensarem a análise feita sobre o objeto colocado em foco.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Adaptação.

Partindo do meu interesse por cinema, pelo encantamento diante da linguagem de Nelson Rodrigues bem como da admiração pela pessoa de Braz Chediak, cheguei rápido em *Bonitinha, Mas Ordinária*: filme de grande popularidade do cinema nacional da década de 80. O filme readaptado da peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária* trata tão igualmente como no texto de uma estória que expõe a miséria moral de uma família da alta sociedade: Maria Cecília, a jovem filha de 17 anos é supostamente estuprada por cinco negros. O pai da menina, doutor Werneck, para limpar a honra da filha, decide casá-la o mais rápido. O marido escolhido pelo pai é Edgard: um simples contínuo que trabalha em sua empresa. Para missão, doutor Werneck pede que Peixoto, seu genro, interceda por ele junto a Edgard persuadindo-o com o discurso de que a família da moça é rica e, com isso, ele deixará de ser um simples contínuo. Edgard, por sua vez, não aceita o acordo facilmente, posto que gosta de outra mulher: Ritinha, que se prostitui para sustentar a família. Outro impasse para uma decisão final de Edgard é o conflito moral entre sua consciência e uma suposta frase de

¹ Mestra em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde – Unincor, Três Corações, MG.

Otto Lara Resende que lera não se sabe onde “O mineiro só é solidário no câncer”. Frase repetida inúmeras vezes ao longo do texto como que dizendo: “Aceite o acordo Edgard, pois todo ser humano, a menos que confrontado com algo trágico como uma doença grave ou morte iminente, é corruptível e egoísta, então, não há o que temer quanto a ser inescrupuloso e mau-caráter em outras situações”. Edgard se vê, então, mais do que tentado em aceitar o acordo, visto que além de conseguir regalias no emprego, recebe um cheque de Dr. Werneck no valor astronômico de cinco milhões de cruzeiros. A frase de Otto vai se tornando para ele quase que como uma verdade absoluta, pois por onde olha, a frase confirma a podridão humana, principalmente em relação à família de Maria Cecília e da própria, que revela-se a mais perversa da história por tramar a própria curra junto ao cunhado e amante Peixoto. Finalmente, seu lado digno e honesto acaba por falar mais alto, derrubando assim a veracidade inabalável da frase na qual estava preste em acreditar cegamente. Junta-se a Ritinha e queima o cheque que lhes garantiria dias de fartura e, verifica, ante sua coragem, que o verdadeiro câncer é a frase de Otto.

Embora, ao contrário da maioria, essa peça apresentar um “final-feliz”, importantes características recorrentes da escrita teatral do autor podem ser conferidas: a amoralidade refletida através das atitudes de Peixoto e Dr. Werneck, a perversão também sustentada por Dr. Werneck e por Maria Cecília, a submissão feminina, principalmente representada pela personagem de Ritinha, a marca do grotesco que pontua vários momentos da trama como a loucura de D. Berta e a perversão tragicômica de Dr. Werneck, a tônica do aniquilamento e da necessidade de punição retratada pelo fim trágico de Maria Cecília e Peixoto. Na construção de seus personagens, o escritor opta pelo jogo das inversões que simboliza a própria condição humana no paradoxo interno do bem e do mal, assumindo, ao lado da evidente condenação, também uma compaixão pelo ser humano. A exemplo, Peixoto incorpora o canalha assumido que ganha um tom honrado por admitir-se como tal; Ritinha representa a puta digna por se prostituir para sustentar a família; e Maria Cecília, a santa pecadora. Coerente à sua visão pessimista de mundo, o que interessa para Nelson é o modelo do jogo em que os elementos da trama vão sendo dosados como uma receita apetitosa sempre tendendo a uma trajetória lenta e, geralmente, inexorável. Ao lado disso, através das revelações que vão sendo descobertas, o autor permite que o público conheça os meandros psicológicos da personagem, abrindo para uma reflexão crítica que pretende induzir ao pensamento de que não devemos tecer a leitura

unilateral sobre o comportamento humano, pois o homem é essencialmente suscetível e vulnerável às corrupções do mundo e da mente. Reconhecendo a natural fraqueza humana e munido por sua compaixão, Nelson concede à alguns personagens o perdão, uma segunda chance, mesmo que em algum momento da estória ele tenha se corrompido de alguma forma. A outros, ele condena o os conduzem ao final trágico, demonstrando seu essencial pessimismo.

Para concepção do trabalho com o filme, inicialmente me concentrei na observação de cenas ou sequências que não se subordinavam ao texto dramático e logo captei e focalizei as sequências da curra da personagem de Maria Cecília vivida pela atriz Lucélia Santos. Além de ser sequências-tema do filme pelo sucesso obtido, verifiquei que o que na peça, é rubricado para a encenação apenas uma vez e mencionado mais duas vezes ao longo do texto; no filme, tanto a rubrica indicativa quanto às menções, são representadas visivelmente explorando com mais complexidade a materialidade verbal da narrativa literária e são desenvolvidas com detalhamento. Um diferencial entre filme e texto observado se deu, primordialmente, no acréscimo e na exploração plástica da chuva. Elemento esse que oferece a possibilidade para uma tomada especificamente cinematográfica no que diz respeito ao seu efeito de realidade, visto que no teatro não obteria a mesma volumetria. O texto literário se desenvolve num espaço-tempo léxico e virtual. O espaço no teatro, bem como tudo que está inserido nele, se traduz num simulacro visivelmente artificial da realidade. O cinema, no entanto, pode desenvolver-se em um espaço real e, mesmo construído artificialmente, consegue resultar num simulacro perfeito da realidade ao mesmo tempo em que se mantém autônomo em relação a esta realidade devido a parcialidade, intencional ou não da câmera. Nessa perspectiva, a inserção desse recurso obteve o impacto emocional e estético de degradação e da beleza das gotas que escorrem nas peles da currada e dos negros, como que lambuzando de luxúria o discurso encenado, destacando a integração entre câmera, personagens e elemento da natureza. Além disso, seguindo a premissa de Barthes que pressupõe que toda imagem é polissêmica e, subjacente a seus significantes, existe uma cadeia flutuante de significações, observei, focando mais especificamente na terceira curra retratada, o signo da chuva também como um elemento estranho ao modelo referencial que possibilita a abertura semântica através de leituras que considere significativas pelo contexto da trama, das características das personagens e pelo próprio paradoxo condenação/compaixão inerente ao pensamento de

Nelson Rodrigues. Numa leitura que emerge facilmente das imagens, a chuva é metáfora de libertação, água que apaga o fogo e lava a alma: Maria Cecília, sedenta da realização de suas fantasias mais íntimas, revela-se embebida de prazer vivendo naquela curra a satisfação de um desejo. A chuva também compromete na integração da máscara social e cultural de menina pura de família, através da maquiagem que vai se desfazendo e escorrendo pelo rosto revelando sua face perversa. A chuva acentua a degradação moral da personagem nesses sentidos, que correspondem em parte à questões denunciadas na trama e à função condenatória e autocrítica do texto rodriguiano. As imagens nos fazem deparar com aquilo que não faz parte de uma conduta humana considerada “normal” e, por consequência, nos perturba e nos coloca numa posição de rejeição. Paradoxalmente, o elemento da chuva consegue refletir um outro simbolismo que foge a essa temática e função do texto, mas que se traduz na compaixão pelo ser humano também inerente à escrita e ao pensamento rodriguiano. A chuva, sob o signo da água, pode simbolizar esquecimento, perdão: segundo a mitologia grega, as águas de um rio chamado *Lete* tinham a propriedade de apagar a memória das almas que, habitantes dos infernos, mas expiados seus crimes, obtinham a permissão de voltar a terra em outro corpo. Esse esquecimento concedido para as almas infernais era consequência de um perdão. Perdão esse que se encaixa na leitura de toda uma tradição metafísica ocidental do pensamento religioso, filosófico e jurídico-político, ou seja, um perdão que pressupõe culpa, confissão, punição, castigo. Para o filósofo Jacques Derrida, no entanto, essa possibilidade de perdão foi esmagada diante do horror do nazismo: “O perdão morreu nos campos da morte. Nosso horror, por aquilo que o entendimento propriamente falando não pode conceber, sufocaria a piedade já em seu nascimento (...) se é que o acusado possa inspirar piedade...” (DUQUE-ESTRADA, 2008. p.28). A concepção de perdão que associa a uma significação da chuva no filme, portanto, é outro perdão que, segundo abordagem desconstrucionista de Derrida, “constitui como uma observância de uma permanente atenção, e mesmo de uma sensibilidade, para se responder às desconstruções que *acontecem* no mundo, e, em primeiro lugar, em si mesmo” (DUQUE-ESTRADA, 2008, p.38). Ninguém está imune de ser acometido por medos, taras, vícios, comportamentos considerados “estranhos”. A observação dessas contingências comportamentais que denunciam nossa fragilidade é chave para a compreensão dessa fragilidade no outro. Segundo o filósofo, a desconstrução tem insistido na heterogeneidade, na diferença, na dissociação. É na afirmação dessa diferença que acontece a

relação com o outro. Afirmação, portanto, significa “um imperativo de se fazer justiça à alteridade, resistindo-se a toda e qualquer forma de repressão, exclusão ou negação da mesma; algo que, por sinal, sempre ocorre justamente quando se institui e se preserva uma unidade, uma identidade (...)” (DUQUE-ESTRADA, 2008, p.22). Essa concepção de perdão implica, portanto, em compaixão, em se compreender e compreender o outro na diferença, num eterno “vir a ser” e nunca como uma totalidade ou identidade definidas e acabadas. A identidade mutante de Maria Cecília nos faz deparar com essa diferença que primeiramente choca, repudia, mas é atenuada pela representação da chuva como perdão, principalmente no momento em que a câmera incide rapidamente de cima para baixo, como que representando os olhos de Deus observando a cena: o Deus que perdoa, mas castiga, segundo a tradição metafísica ocidental do pensamento religioso, e também, ao contrário, o Deus compassivo que lança sua água abençoada perdendo suas criaturas, seguindo a premissa bíblica do “perdoe, eles não sabem o que fazem”. Essas leituras conferem a complexidade conotativa que subjaz na imagem, no plano e na montagem.

A partir dessas sequências da curra e depois verificando outras menos relevantes ampliações e sutis mudanças do modelo referencial, constatei, através do estudo sobre o *sentido óbvio* e *sentido obtuso* feito por Barthes a partir de alguns fotogramas de Eisenstein, que não foi possível identificar em Braz Chediak a inscrição de um sentido que fugisse às estruturas do modelo literário, interferindo numa perspectiva que abrisse os limites para além do que se pode ler a partir do jogo seguro entre as informações e as significações óbvias provenientes da peça. A amplificação estética intencionada pelo cineasta apenas iluminou significativamente o contexto da obra e criou o espaço para uma leitura voltada para a qualidade e profundidade do texto teatral, para seu impacto e significado; mas não operou uma profunda mudança da dimensão teórica da trama e manteve-se num jogo seguro que estabeleceu todos os pontos de ligação com a obra do escritor.

Através de uma análise entre o conteúdo de depoimentos do diretor, que nutre uma forte admiração tanto pela pessoa quanto pela obra de Nelson Rodrigues e de alguns apontamentos de Nelson Rodrigues sobre direção onde diz que, quanto mais o diretor for “fiel” a seu texto, melhor estará desenvolvendo seu trabalho, concluí que a carência inventiva de Braz em relação ao modelo literário está ligada ao fato de que o próprio dramaturgo atuou como colaborador e conselheiro do cineasta, interferindo para que as intervenções da lente de

Braz Chediak não tendessem ao que temia numa direção: o escamoteamento ou a extrapolação da visão da peça. De acordo com Robert Stam, muitas das questões sobre adaptação têm a ver com a autoria, e especificamente com as “afinidades potenciais” entre escritor e cineasta. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que Braz e Nelson são totalmente afins no que diz respeito tanto à relação pessoal e profissional, quanto ao tema e estilo. A exemplos: a preferência pela temática da morte e da violência afirmando a insatisfação com o mundo a sua volta, o tom polêmico nas declarações, o dialogismo com a literatura de Dostoiévski, a defesa pela produção cinematográfica industrial e um certo ataque ao *Cinema Novo*. Embora a abordagem biográfica não tenha uma forte relevância nos estudos artísticos, na elaboração de *Bonitinha, Mas Ordinária*, exerceu grande influência, pois o trabalho em parceria objetivou a câmera do cineasta em manter essa “fidelidade” desejada pelo dramaturgo, que acabou por realizar um filme que, sobretudo, reverencia o texto.

Outro foco que investi ao analisar o filme, baseando-me nos estudos sobre a linguagem cinematográfica abordada principalmente por Ismail Xavier, foi verificar em qual moldura ou molduras estéticas o filme de Braz estava inserido. Primeiro me concentrei na direção de elenco e observei que o diretor opta pela *naturalização* na interpretação dos atores, mas ainda se percebe um tom cênico entranhado no próprio melodrama rodriguiano. Braz oferece ao filme o impacto das personagens que destoam do convencionalismo comportamental sem, portanto, culminar ao máximo da exacerbação e do “grito” presentes no modelo literário. Segundo os princípios da vertente *naturalista* de cinema, a encenação aos moldes teatrais era condenável em nome de uma interpretação “natural” que dependia da presença de atores profissionais e, como a estória era desenvolvida dentro de determinações sociais e interesses concretos, a vida interior das personagens era suprimida. O trabalho do ator, no entanto, não poderia ser baseado na expressão de um estado interior. Ao preferir a *naturalização* e o uso de atores profissionais, Braz apresenta semelhanças com o *naturalismo*, mas esbarra na diferença que, para defender um texto rodriguiano é necessário ao menos o mínimo de incursão na vida interior das personagens para respaldar suas atitudes e a dramatização aos moldes teatrais não pode ser suprimida por completo. Com relação à movimentação da câmera, pouco diferente de como observa Renato Brito ao analisar que a câmera em *Navalha Na Carne* “não assume o ponto de vista dos personagens, está sempre as espiando, perseguindo, se aproximando para observar detalhes, afastando-se para não

atrapalhar as ações” (BRITO, 2008, p.64); nas cenas da curra bem como em todas as cenas de sexo, por exemplo, a câmera também espreita, se movimenta no sentido de pormenorizar a ação, mas, muitas vezes, assume o ponto de vista dos personagens através do procedimento da *câmera subjetiva*. Outras marcas do diretor em termos de *decupagem/montagem* e de *expressividade de câmera* são o efeito de continuidade com planos curtos e primeiros planos de rosto. Os planos curtos imprimem um ritmo lento que traduzem um suspense crescente diante dos desvendamentos na diegese do filme, pois não há muita densidade de informações na maioria dos planos e a movimentação das personagens e da câmera é mais lenta dentro das tomadas da maioria das cenas. Os primeiros planos de rostos fazem com que a câmera cumpra seu papel de tentar ler nas faces algum indício de motivação interior e imprimem maior dramaticidade na tensão entre as personagens e são inseridos através de *travellings* que mais se aproximam do que se afastam; através do recurso de *shot/ reaction shot* onde os planos das ações são alternados com os primeiros planos dos rostos que tentam enfatizar as reações das personagens diante de um acontecimento. A exemplo: depois de revelada a fantasia de Maria Cecília através da projeção de toda a sequência da curra sob o relato de Peixoto, a câmera capta o *reaction shot*, seguidamente nos rostos dos três personagens envolvidos: o primeiro plano inicial é sobre o rosto de Maria Cecília, que movimenta um olhar cínico para Edgard. Este, por sua vez, revela um rosto levemente atônito e inquisidor, e olha seguidamente para Peixoto em cuja expressão é enfatizada apenas seriedade. Os primeiros planos de rosto também são utilizados no filme através do recurso do diálogo *campo/contracampo*, que no filme é feito de forma ágil na sequência que se desenrola a partir do momento em que Ritinha aceita relutante uma carona de Edgard: durante o trajeto de carro, em princípio, a câmera focaliza o painel de frente através do qual vemos Ritinha e Edgard num mesmo plano. Um corte então é feito para que o recurso seja incorporado. O diálogo rápido entre o casal segue dentro desse recurso mediado por um corte a partir do qual é projetado um plano geral do carro em movimento vindo em direção à câmera e ultrapassando-a. A sequência é toda realizada com o carro em movimento. Para o crítico José Carlos Avellar, em um primeiro plano de rosto: (...) a câmera ultrapassa todos os estratos da fisionomia, mostrando o verdadeiro rosto escondido. Além do rosto que podemos ver a olho nu, a máquina de filmar descobre o rosto que se tem e que não se pode trocar ou controlar. A vizinhança da máquina de filmar penetra nas superfícies pequenas e incontroláveis do rosto e fotografa o

subconsciente (AVELLAR, 2007, p.72). No entanto, ao contrário do que afirma o crítico, a câmera de Braz prefere manter um distanciamento ao penetrar nessas “superfícies pequenas incontroláveis que se escondem por trás das fisionomias”. As personagens são submetidas a uma composição expressiva facial que, mesmo na iminência das revelações diegéticas, se mantêm fiéis ao um mesmo tom, sem grandes manifestações dos conflitos interiores. O diretor prefere controlar uma invasão acentuada do que se esconde atrás dos rostos, para talvez com isso, não denunciar de antemão os segredos propostos pela trama. Um primeiro plano que funciona como propõe Avellar, apenas acontece com as investidas no rosto de Maria Cecília que vai, aos poucos, revelando uma outra face: na primeira cena, a personagem revela um rosto abstraído de qualquer emoção; nas cenas em que encontra Edgard já manifesta um ar de inocência duvidosa, e na última sequência da curra, seu rosto figura o prazer insano, revelando a face perversa da personagem.

Após essas análises, verifiquei que todos esses mecanismos narrativos que Braz utiliza exaustivamente como a *câmera subjetiva*, os primeiros planos de rosto através do procedimento de *campo/contracampo*, *shot/reaction shot* e o *travelling*, bem como os inúmeros cortes sublimados pela montagem que sugere continuidade, seguem um sistema de regras tradicionais do *cinema naturalista clássico* e, conseqüentemente, em certa medida, do cinema considerado comercial. A moldura estética considerada naturalista clássica, em geral dos filmes hollywoodianos comerciais prevê continuidade perfeita, estória fácil e atraente, boa construção dramática, com presença dos astros e estrelas do momento e a artificialidade das filmagens em estúdio, configurando-se assim numa ideologia do espetáculo e da fábrica dos sonhos. O que, no entanto, diferencia essa tendência estética em Braz, é a escolha do texto de Nelson Rodrigues que dialoga com mais aproximação da linguagem própria do cinema revolucionário ou de vanguarda. O filme, paradoxalmente, aborda dentro dos moldes clássicos, uma linguagem literária moderna, mas confirmam a preferência cinéfila do escritor: o cinema clássico dominante ao cinema moderno. Contrária a essa moldura clássica, estão os filmes das correntes modernas ou de vanguarda como por exemplo, o Neorealismo, que optava pelos *planossequência*, a *profundidade de campo* e a câmera na mão como recursos básicos de filmagem, além da preferência pelos improvisos, atores desconhecidos, a recusa pelos floreios cênicos e as filmagens em estúdio. Esses novos cinemas que surgem como resistência às convenções formais do cinema tradicional também se caracterizam por não mais

buscar seus princípios dentro dos limites da verossimilhança com a realidade, mas em reforçar o artifício e a ambiguidade.

Para a teoria da adaptação de Robert Stam, o texto original é uma densa rede de informações que o filme que se propõe em adaptá-lo pode “escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar”. Essa adaptação também se situa em um determinado meio social e político e está sujeita à ideologias que irão afetar esse processo de transformação de uma linguagem para outra. Nessa perspectiva contextual, avaliei que a inclinação estética aos moldes do cinema clássico optada por Braz se deu, em grande medida, a essa situação sócio-ideológica nacional do início da década de 80: *Bonitinha, Mas Ordinária* situa-se numa fase em que, findo o ciclo do *Cinema Novo*, a televisão ganhando espaço e o cinema declinando, em parte como decorrência da força renovada do cinema americano após a revolução high tech, o que mais atraía o grande público para as salas de exibição era o erotismo explícito e a violência, pressionando o cinema a uma abdicação do modernismo instaurado pela originalidade, densidade artística, engajamento político e ao retorno às raízes da estética cinematográfica. Nessa demanda, o cinema empenhou-se ao ajuste com o ideal do filme de mercado e o diálogo com a obra de Nelson Rodrigues tornou-se um grande negócio, pois o erotismo podia ser mesclado à qualidade textual do autor. Com isso, Braz inseriu eventos que, por vezes, vai além da mera representação do que está visível na peça, principalmente, nas cenas de nudez e sexo que sugestivamente brotam do texto, ou não, e são exploradas como intensificador de erotismo, fazendo com que a adaptação tornasse a fonte mais ousada. Concluindo, o diretor realizou um filme onde a carente inovação artística unida à comunicação com o público resultou numa boa receita para que houvesse um comparecimento em massa nas filas dos cinemas, garantindo o sucesso comercial desejado naquele momento.

Film and literature: mediations on "Bonitinha, mas ordinária"

Abstract: *From its intense movement and changing narrative, cinema has changed from its original state, as a simple copyist of reality, to a strong and intimate dialogue relationship with literature. It is from this relationship that the focus of this research is the basis for a literary analysis of Nelson Rodrigues and film adaptation by Braz Chediak, with emphasis on a partnership between writer and filmmaker: Bonitinha, mas ordinária: to what extent the film interlaces with the text? Is there innovation in Chediak's film? What is the creative content in*

the narrative of the filmmaker? In which instancy the film was produced? What is the esthetic trend adopted by the director? These issues are unveiled by theoretical collaboration of Roland Barthes, Ismail Xavier, Sábato Malgadi e Robert Stam and other scholars who are able to think cinema and literature together and who come in action for the analysis of the object in focus.

Keywords: *Cinema, literature, adaptation.*

Referências

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BRITO, Renato. *O óbvio ululante: a recepção do filme Navalha na carne, de Braz Chediak*. 2008. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde, UNINCOR, Três Corações, MG.

COMMELIN, P. *Nova Mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. “sobretudo... o perdão – (im)possibilidade, alteridade, afirmação”. In: *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU; Ed. PUC - RIO, 2008.

MALGADI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1967.

_____. *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Florianópolis: Ilha do Desterro, n° 51, p.19-53, jul/dez, 2006. (disponível em < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewfile/9775/9004> > acesso em 06/08/2010).

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Filmografia

BONITINHA, MAS ORDINÁRIA. Coleção ISTO É Cinema Brasileiro. Direção: Braz Chediak, Produção: Pedro Carlos Rovai, Intérpretes: Lucélia Santos, José Wilker, Vera Fischer, Carlos Kroeber, Milton Moraes, Rubens Corrêa, Roteiro: Braz Chediak, Música: John Neschling. [S.l.]: Tietê Produções Cinematográficas Ltda – Brasil, 1981. 1 fita de vídeo (106,23 min). LP/VHS/NTSC. Color.