



## A HISTÓRIA ENCENADA: O PROCESSO DO REI, DE JOÃO MARIO GRILO, A IMAGEM MELANCÓLICA DE UM PAÍS

## THE STORY STAGED: JOAO MÁRIO GRILO'S O PROCESSO DO REI, A MELANCHOLIC IMAGE OF A COUNTRY

**Mirian Tavares**

Professora Associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais  
(FCHS), Universidade do Algarve (UALG).  
Diretora da FCHS - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais  
da Universidade do Algarve.  
Coordenadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes  
e Comunicação.

**Cómo citar este artículo/Citation:** Tavares, M. (2014). "A História encenada: *O Processo do Rei*, de João Mário Grilo, a imagem melancólica de um país". *Arbor*, 190 (766): a118. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2010>

**Copyright:** © 2014 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

Recibido: 11 octubre 2012. Aceptado: 18 marzo 2014.

**RESUMEN:** En este texto analizaré la película *O Processo do Rei* (1989), de João Mário Grilo. Basado en el proceso contra D. Afonso VI, el realizador consiguió ser fiel al tiempo histórico –siglo XVII-, pero también profundamente contemporáneo, explorando aspectos eternos y cíclicos de la propia Historia. El cine, en esta película, funciona como un escenario donde la Historia revela la escenografía que los libros de Historia acostumbra a ocultar. Para profundizar en esta cuestión comienzo por discutir las relaciones entre el cine y el teatro a partir del concepto de *mise en scène*. ¿Qué aproxima, y qué distancia, a estas dos formas artísticas? ¿De qué manera el cine, a lo largo de su historia, construyó su propia *puesta en escena* recurriendo, sobre todo, al montaje?

**ABSTRACT:** This text analyses João Mário Grilo's film: *O Processo do Rei (The King's Trial)* (1989). Based on the trial of Afonso VI, the director was able to remain faithful to the seventeenth century historical setting, but at the same time give it a contemporary feel, while exploring eternal and recurrent aspects of the story itself. Cinema, in this film, works as a stage where the story reveals the scenography that history books habitually conceal. In order to thoroughly examine the issues raised by this text, the article discusses the relationship between cinema and theatre starting with the concept of *mise en scène*. What joins and separates these two artistic forms? How has cinema built its own *mise en scène* throughout its history while resorting mostly to editing?

**PALABRAS CLAVE:** Cine; historia; montaje; siglo XX.

**KEYWORDS:** movies; history; editing; 20th century.

O que fica da História é o que dela se conta.

João Mário Grilo

## INTRODUÇÃO

O cinema, no seu processo de criação, converteu-se numa moderna “janela para o mundo”. Contudo, esta ideia do cinema como janela aberta para o mundo, para alguns realizadores, não se aplica. Tomemos, como exemplo, Peter Greenaway, realizador inglês, em cujo cinema “ese mundo ya no es real, sino el de la tradición artística occidental, sobre la que el director crea su realidad” (Ortiz e Piquera, 1995, 17). Sabemos que, em sua origem, o cinema não manteve grandes relações com a pintura. As artes que o ajudaram a estabelecer uma gramática própria foram a literatura e o teatro (com algumas exceções, caso das vanguardas, e mais precisamente do Expressionismo). Mas é inegável que o patrimônio visual ocidental, que era partilhado em maior ou menor grau para seus realizadores, não pode ser ignorado. Até porque a perspectiva renascentista é incorporada pelo olho da câmara, passando a recriar tal qual Alberti preconizava, universos paralelos dentro de um espaço geométrico.

No princípio, o chamado “cinema primitivo”, de maneira instintiva, recupera a perspectiva linear, posicionando a câmara no lugar do pintor e fixando-a num ponto único - não há movimento. Quando há movimento, este ocorre perpendicularmente no ecrã, visível apenas enquanto permanece dentro do enquadramento. Outra relação que os primitivos mantinham com a pintura eram os *tableaux vivants*, onde cenários pintados ao fundo eram habitados por personagens reais, recriando para um público leigo, imagens pictóricas que já fazia parte do seu repertório (muitas vidas de Cristo da época baseavam-se na reprodução de pinturas presentes no imaginário popular). Podemos dizer que os *tableaux vivants* sobrevivem, até hoje, em alguns filmes históricos. Nestes casos, o realizador, buscando reconstituir o facto e recolocá-lo temporalmente no século onde o mesmo decorreu, recorre a fonte frequente e óbvia de referências: a pintura da época. Muitas vezes os filmes sucumbem ao peso da cenografia e, em alguns casos, a cenografia é mero pano de fundo, ou seja, não há um diálogo entre pintura e cinema e sim a utilização, como nos *tableaux vivants*, de referências pictóricas que localizam uma cena no repertório imagético de cada um.

José Luís Borau, ao analisar ligações entre o cinema e a pintura, afirma que há dois tipos de relações que se podem estabelecer: uma é a de presenças e outra de

influências. Na primeira há uma escolha consciente do realizador. Na segunda há a interferência do repertório visual deste, sem que, em muitos casos, o mesmo se dê conta. *O Processo do Rei*, de João Mário Grilo (1989), está no primeiro caso. As escolhas são conscientes porque ele queria que o espaço cénico transportasse os espectadores ao séc. XVII. Sabendo da impossibilidade da tarefa, procura, no cinema e na pintura, recursos que o ajudem a chegar perto do seu intento. O filme é baseado num documento histórico que fala sobre o processo ao qual foi submetido o Rei D. Afonso VI, o Vitorioso.

Por que razão recuperar da História aquilo que deveria ser esquecido? Um rei doente, hemiplégico, incapaz física e mentalmente, tomado de paixões violentas; um rei que o foi por acaso, já que seu irmão mais velho morrera. Um rei preterido pela mãe, que preferia o outro irmão e que foi, por isso, obrigada a entregar o poder a D. Afonso VI e a fechar-se num convento. Um rei que foi processado porque a sua rainha o acusara de não consumar o matrimónio. Um rei melancólico, que reflectia a melancolia e o desamparo de um país entre nações poderosas, guiado por interesses que não eram os seus próprios. Por que razão, em 1989, recuperar esta história? Para o realizador, “o que fica da História é o que dela se conta”, e entra então num processo de anamnese: é preciso voltar às memórias para que elas sejam revividas e para que o seu luto se faça presente. Só assim poderemos então denegá-las.

O que fica da História é o que dela se conta, diz João Mário Grilo. E não só o que dela se conta mas, sobretudo, a maneira como ela é contada. Ao longo dos séculos fomos incorporando um repertório imagético que condiciona a maneira como vemos os filmes e as personagens que os povoam. “¿Quién aceptaría un Enrique VIII que no se pareciera al rostro que aparece en los cuadros de Holbein y que tantas veces hemos visto repetidos en los libros de texto y en las enciclopedias?” (Ídem, 60). Para o filme *O Processo do Rei* o realizador tinha também um repertório de imagens de época e retratos de D. Afonso VI. Mas estes retratos não pareciam fieis e não retratavam aquilo que o realizador queria para seu filme: um rei melancólico e vencido já a partida. Um rei que era, na altura, o autêntico retrato de um povo que não queria ver-se assim espelhado. Era preciso recriá-lo.

O processo de construção do filme recorre à vasta tradição cinematográfica de recriação histórica. Recorre aos *tableaux vivants*, à pintura da época, a documentos históricos e recorre, fundamentalmente, a uma ideia que define, por excelência, o Séc. XVII – o conceito de encenação. Toda a arte barroca assenta na encenação e assim, João Mário Grilo abre mão de

recursos puramente cinematográficos para recuperar a História. Despe seu filme da narrativa *decimonónica*, típica do cinema clássico, e dispõe as personagens num palco mais adequado para o desenrolar desta história.

## CINEMA E ENCENAÇÃO

Toda encenação tem a ver com teatro e teatralidade, pois foi o teatro que “desde cedo definiu formas, práticas e noções que modelaram a nossa vida social e o seu imaginário” (Aumont, 2008, 12). A questão que surge é: como é que o cinema adequa o princípio da cena teatral ao seu próprio meio? Eisenstein, ao falar da relação entre o cinema e o teatro dizia que, enquanto no teatro temos a *mise en scène*, no cinema temos a *mise en cadre*. Este realizador, que também foi encenador, conhecia a fundo as duas formas artísticas e, desde cedo, reconheceu que era necessário estabelecer para o cinema, arte ainda muito jovem, uma série de categorias próprias para evitar que ele sucumbisse às outras artes e ficasse apenas como um subsidiário das mesmas.

As relações entre o teatro e o cinema não foram ainda devidamente exploradas, apesar de alguns autores se terem debruçado sobre a questão. Aumont e Michel Marie distinguem três modos principais de relação destas duas formas artísticas: o teatro filmado, a “areação” da peça, – ou seja, o trazer da cena para o exterior – e, ainda, a assunção da teatralidade do texto e da representação pelo realizador. Neste último caso, assume-se claramente que tanto uma quanto outra forma artística estão baseadas numa série de convenções que se alteram com o tempo, o que ocorre em todas as artes, mas que são perfeitamente distinguíveis, em determinados momentos. Assumir a teatralidade no filme é negar a sua filiação ao realismo, ou seja, é assumir a impossibilidade de o cinema revelar, efectivamente, o real.

Falar sobre a questão da representação entre teatro e cinema implica, antes de tudo, dizer de que teatro e de que cinema se está a falar. Porque há muitos pontos de contacto entre os dois, inclusive no que diz respeito às convenções da representação, já que o cinema acaba por herdar do teatro uma série de modelos. Basta pensar no cinema mudo e no cinema produzido pelas vanguardas históricas: tanto num como no outro, o cinema e o teatro partilham concepções formais e de conteúdo. O certo é que, para o cinema se afirmar, enquanto sétima arte, teve de cometer um parricídio necessário e fundamental para seu desenvolvimento enquanto arte autónoma. Parricídio não só em relação ao teatro, mas também em relação às outras artes referidas por Ricciotto Canudo, no seu *Manifesto das sete artes* de 1911.

Antes de o cinema surgir, havia já um desejo mundano de transformar a vida em espectáculo, em entretenimento, em deleite para os olhos. E Paris, centro do mundo ocidental no século XIX, atraía todos os olhares. O Guia Casell de Paris, de 1884, sublinhava que na cidade havia sempre algo “para ser visto”. Vanessa R. Shwartz, num ensaio sobre o espectador cinematográfico antes do cinema, diz que “a vida real era vivenciada como um *show*, mas, ao mesmo tempo, os *shows* tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida” (Shwartz, 2001). Assim, a vida convertida em espectáculo pelo cinema era a resposta perfeita, a este desejo hedonista e burguês presente, diga-se de passagem, em toda a arte do fim-de-século.

O cinema é filho da cultura burguesa, com tendência realista-naturalista, e nasce como uma arte que incorpora a questão da tecnologia, da produção e da distribuição massivas. É, portanto, filho dos grandes centros urbanos que começam a espalhar-se pelo velho e pelo novo mundo. Na passagem do século XIX para o século XX, a literatura e o teatro eram discursos hegemónicos. Se alguém queria mergulhar na narrativa e no drama, dirigia-se a um ou a outro. O cinema foi, paulatinamente, ocupando o lugar deste discurso. Talvez por ser, à partida, mais adequado à nova realidade, ao novo homem, ao novo século. O que em nada prejudicou, nem a literatura, nem o teatro, que puderam, finalmente, libertar-se e seguir caminhos diversos e mais experimentais, ao longo do século XX.

O cinema industrial, feito para o grande público, busca um modo de representação que quer ocultar a representação. Quer ser visto como algo que *apresenta* a vida mesma e não algo que *representa*. Usa o ecrã como uma janela e convida os espectadores a espreitar o que se passa, a participar, de alguma maneira, desta outra vida que se instala ali. O início do cinema, antes do cinematógrafo dos Irmãos Lumière, está profundamente ligado à pulsão escopofílica. Afinal, o quinetoscópio de Edson incitava as pessoas a olharem imagens por um buraco, semelhante ao buraco de uma fechadura, e a gozar voyeuristicamente imagens feitas à medida para este prazer solitário.

Ao contrário do teatro que, enquanto arte do espectáculo, é arte pública e para o público, o cinema nasce como um ato solitário, um prazer não compartilhado. O espectador do cinema começa como um *voyeur* e, mesmo quando as imagens saltam para fora do quinetoscópio, a pulsão permanece. Ver cinema é espreitar a vida alheia. E é isto que o cinema do M.R.I. procura incentivar. E para isto usa o teatro, dentro dos filmes, como o espaço da representação. Uma peça, dentro de um

filme, tem, antes de tudo, a função de demarcar uma zona entre a apresentação do mundo, feita pelo cinema, e a representação do mundo promovida pelo teatro.

Eis o paradoxo da imagem do cinema: de um lado ela dá-nos a sensação de que quase tocamos a realidade que nos circunda, mas somos limitados pelos enquadramentos e só temos permissão para ver o que se passa dentro do espaço *in*. Tornamo-nos *voyeurs*, voluntária ou involuntariamente. E como *voyeurs*, o que espreitamos são fragmentos do real. Ou assim o cinema nos quer fazer crer: não há representação, mas apresentação.

No filme *O Processo do Rei*, encontramos a encenação marcada pelo lugar calculado do espectador. O realizador mostra-nos, no ecrã, um palco que vai alterando os cenários, e que não é um palco sequer, pois as locações são feitas em espaços reais, mais o desenrolar da acção é feito a pensar na *mise-en-scène*, não na *mise-en-cadre*. Os actores realizam, em cena, movimentos limitados de entradas e saídas, como num palco italiano. Movem-se na horizontal ou na perpendicular, cruzando o espaço cénico que aparece, no filme, limitado, como se a saída de cena só pudesse ser feita para os bastidores.

A limitação do espaço cénico é uma maneira de obrigar o espectador a permanecer em seu lugar: expectante. Não pode interferir na acção e nem sente que deva fazê-lo. O filme, neste caso, não se apresenta como janela para o mundo, mas como um espaço privilegiado de representação em *mise-en-abîme*, tão típica do período barroco e também da obra de arte na contemporaneidade. Deste *processo* não somos *voyeurs*, somos testemunhas oculares.

O cinema aprendeu, muito cedo, a mentir. E a chave da construção desta ilusão da realidade, que ele vende, está na montagem. A ideia de montagem, conforme Vicente Sánchez-Biosca, está presente em toda a arte do século XX (Sánchez-Biosca, 1996, 15-22). Nesse sentido João Mário Grilo expande os limites do palco através do cinema ao insinuar a presença dos bastidores em cena. Aliás, podemos afirmar que a sempiterna presença dos bastidores funciona como um maneira de o filme afirmar-se enquanto documento histórico, tecido por outrem, e visível apenas mais tarde, quando é lido e re-apresentado, reconhecendo, no entanto, a impossibilidade de, na contemporaneidade, revelar alguma verdade sobre o tema, optando por apresentar, conscientemente, uma possível versão. A montagem aqui é cinematográfica, unifica os fragmentos e cria um tempo-espaço particular, mas aquilo ao que o espectador tem acesso, o que é vi-

sível no ecrã, não é o procedimento, ou gesto, que intensifica a ideia de montagem, pelo contrário, parece estar sentado diante de uma cena fixa, que se altera com o abrir e fechar das cortinas.

### O PROCESSO DO REI - O CINEMA COMO LINGUAGEM

No célebre ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”, Bazin revela a sua posição em relação às imagens fotográfica e cinematográfica ao construir uma interessante teoria sobre o cinema: se, por um lado, a imagem fotográfica possui um carácter ontológico, pois a realidade acaba por colar-se à sua reprodução, por outro lado ele reconhece que o cinema, fotografia em movimento, é uma linguagem. Assim, o cinema, ao mesmo tempo que revela o mundo, possui uma linguagem que o constitui e o distancia do real. O cinema não é só revelação, mas também construção, manipulação. Mas a manipulação existe para que se tenha uma ilusão de continuidade espacial, muito próxima daquela calcada na realidade<sup>1</sup>.

O cinema industrial escamoteia a montagem, mostrando os eventos como que dotados de uma continuidade espaço-temporal que de facto eles não possuem. Bazin dá-nos uma definição deste tipo de cinema no seu livro sobre Orson Welles:

“Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama «decupagem» de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmara ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que eles nos são naturalmente insensíveis, vemos que os toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea” (Aumont, 1995, 74).

Apesar de o cinema ter absorvido o modelo da cena italiana como modelo de exibição, o lugar do espectador aqui não é o mesmo do lugar do espectador do teatro. Não é o mesmo porque o cinema, através da manipulação do ponto de vista, dos movimentos da câmara, do uso dos recursos que possui para a construção da imagem, leva o seu espectador a sair do lugar, a penetrar no ecrã, a saltar da cadeira para dentro daquela realidade outra, criada pelo realizador. O que possibilita ao cinema ampliar, ainda mais, a ilusão de realidade. Tomemos como exemplo um filme como *Otelo*,

de Welles, que foi realizado ao longo de três anos, em lugares diversos, é visto pelo espectador como um *continuum* espaço-temporal. Através da manipulação das imagens, feita no processo de montagem do filme, o espectador vê, no ecrã, apenas uma cidade: Veneza.

Orson Welles, através da montagem, faz com que o espectador não perceba que a Veneza do ecrã não existe. É apenas um compósito de fragmentos de locações diversas. E esta é uma das diferenças marcantes entre o teatro e o cinema: a capacidade que o segundo possui de encenar o espaço, de torná-lo único ou multifacetado conforme a proposta do realizador. O que vemos existe apenas no ecrã, não tem uma realidade palpável como a de um cenário teatral. N' *O Processo do Rei*, terceiro longa-metragem do diretor português João Mário Grilo, este utiliza um procedimento semelhante ao de Welles, por motivos diversos, mas com um resultado similar. Reconstrói, através de fragmentos de lugares reais, o lugar onde a trama do seu filme se desenrola.

O filme é baseado num documento histórico, de 12 páginas, que fala sobre o processo ao qual foi submetido o Rei D. Afonso VI, o Vitorioso. O processo, no filme, não é meramente narrativa, mas é apresentado em toda a sua força imagética e presencial. Não há ficcionalização intencional, mesmo que a história seja também ela, uma narrativa sujeita à pena de quem conta (há dois registos deste processo: um contra e outro a favor). Como apresentar um processo e ao mesmo tempo não tomar partido? Como reconstruir o momento histórico sem recriar cenários? O realizador tentou reconstituir o Paço da Ribeira, espaço onde se desenrola a história, recorrendo a um recurso profundamente cinematográfico: a montagem. Correu pelo país e, de fragmentos de espaço, montou um todo convincente. Mas, como já foi dito, o espectador não tem consciência deste procedimento.

Aumont afirmou certa vez que toda a política era encenação, João Mário Grilo, através do seu filme, revela-nos vários níveis de encenação: a política, que comanda o espetáculo; a visual, que nos remete para o tempo/espaço onde a narrativa se vai desenrolar e a *mise en scène* do filme, onde os atores e o cenário nos fazem ter consciência, o tempo inteiro, de que estamos a ver um espetáculo e não um fragmento do real.

O filme nos faz saltar directamente dentro da História, não por uma elaborada criação narrativa mas pela elaborada criação visual (escudada pela fotografia de Eduardo Serra). Os ambientes fazem com que os espectadores sejam reenviados para o século XVII, e assistam a um espetáculo que ali vai se desenrolar. Ao

reconstituir o Paço da Ribeira com fragmentos do real, João Mário Grilo tece um espaço cénico que nos envolve a todos, espectadores e personagens, numa atmosfera única. A *mise en scène* também é trabalhada ao pormenor: os atores têm a aguda consciência da representação e cumprem o duplo papel de participar de um processo histórico que foi, como tal, uma farsa urdida nos bastidores para levar D. Pedro II ao poder, e de estar num filme, onde nele são atores.

Cada plano é desenvolvido como um *tableaux vivant*, apesar de não o ser. Há referências explícitas, na iluminação e composição de alguns enquadramentos, ao Barroco, mas não há reproduções, nas imagens do filme, de quadros deste período. Há a lentidão do filme, que nos convida a entrar num outro tempo, e assim, o realizador, recupera o cinema primitivo: na imobilidade da câmara, na teatralidade do seu princípio e nos enquadramentos do cenário que apesar de calcado no Real, parece construído. O próprio Barroco é aqui recuperado/retratado na sua essência: um grande palco onde se desenrolava a História.

No filme a presença do Barroco não é mero pano de fundo, mas um elemento narrativo e presentificador da História. Por exemplo, o Barroco português nutriu um verdadeiro amor pela simulação, de tal forma que grandes pinturas portuguesas do período, mais do que criações originais, eram, na verdade, composições de um novo espaço cénico baseado em imagens alheias, tomadas de empréstimo de outras gravuras e quadros. No filme vemos uma reprodução do quadro *Cordeiro Místico* de Josefa de Óbidos, obra emblemática da arte portuguesa. A escolha do quadro não serve apenas para dar mais credibilidade ao cenário e para nos situar na época do acontecimento histórico. Este quadro é um modelo típico do barroco português, criado a partir de outro quadro, *Agnus Dei*, do pintor espanhol Zurbarán. Ao mostrar o quadro de Josefa de Óbidos, João Mário Grilo revela-nos parte do seu próprio procedimento: recria, através de citações e referências, as paisagens de Chardin, os interiores de Vermeer, o requintado mundanismo dos retratos de Ticiano, a *Vênus no espelho* e os anões de Velázquez, toques de Rembrandt... Sem recriar os quadros recria, através de fragmentos, um tempo e um espaço onde a imagem teve importância fundamental. D. Afonso VI foi o rei, que, segundo o realizador, teve toda a sua vida comandada pelo espelho. E João Mário Grilo consegue, através da encenação proposta e da realização do filme, refletir (na dupla acepção da palavra), sobre as relações da História com o teatro, do teatro com o cinema e deste com todas as artes que o rodeiam.

## NOTAS

1 “O sistema de Bazin baseia-se num postulado ideológico de base, articulado em duas teses complementares, que seria possível formular da seguinte maneira: na realidade, no mundo real,

nenhum evento é dotado de um sentido totalmente determinado *a priori* (é o que Bazin designa pela idéia de uma «ambiguidade imanente ao real»); a vocação «ontológica» do cinema é repro-

duzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial: o cinema deve portanto produzir representações dotadas da mesma «ambiguidade» – ou se esforçar para isso” (Aumont, 1995, 72).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agel, Henri (1982): *Estética do cinema*, São Paulo, Cultrix.
- Armes, Roy (1976): *The ambiguous image*, Indianapolis, Indiana University Press.
- Aumont, Jacques (2008): *O Cinema e a Encenação*, Lisboa, Texto&Grafia.
- Aumont, Jacques e marie, Michel (2003): *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Campinas, Papirus.
- Aumont, Jacques et alii (1995): *A estética do filme*, Campinas, Papirus.
- Aumont, Jacques et alii (1996): *Estética del Cine*, Barcelona, Paidós, 2ª ed.
- Baudelaire, Charles (1996): *Sobre a modernidade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Bazin, André (1989): *O cinema da crueldade*, São Paulo, Martins Fontes.
- Bazin, André (1991): *O cinema*, São Paulo, Brasiliense.
- Borau, José Luis (2003): *La pintura en el cine, el cine en la pintura*, Madrid, Ocho y Medio.
- Burch, Noel (1983): *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.
- Charney, L. e schwartz, V. R. (2001): *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo, Cosac e Naify.
- Dudley, Andrew (1989): *As Principais teorias do cinema*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Eisenstein, Sergei (1983): “Montagem de atrações” in Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal.
- Eisenstein, Sergei (1989): *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Ediciones Rialp, 4ª ed.
- Eisenstein, Sergei (1990): *A forma do filme*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Hueso, Ángel Luis (1998): *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- Machado, Arlindo (1997): *Pré-cinemas e pós-cinemas*, Campinas, Papirus.
- Montiel, Alejandro (1992): *Teorías del cine - un balance histórico*, Barcelona, Montesinos.
- Murcia, Claude e Menegaldo, Gilles (1996) : *L'expression du sentiment au cinéma*, Poitiers, La Licorne.
- Ortiz, Áurea e piquera, María Jesús (1995): *La Pintura en el cine*, Barcelona, Paidós.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Shwartz, Vanessa R. (2001): “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”, in L. Charney e Shwartz V. R., *O Cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo, Cosac e Naify.
- Xavier, Ismail (1984): *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª ed.
- Xavier, Ismail (org.) (1983): *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal.