

**A “sopa de letrinhas” de Back: temporalidades, história e alegorias no filme
Aleluia, Gretchen (1976)**

VANDRÉ APARECIDO TEOTÔNIO DA SILVA*

A saga da família Kranz

“Como é que é o crioulo? Tem vaga nesse Adolf Hitler disfarçado?” indaga o caixeiro viajante Eurico (Carlos Vereza) ao negro Repo (Narciso Assumpção) no terceiro longa-metragem de Sylvio Back¹, *Aleluia, Gretchen* (1976)². Ao questionar o porquê da pergunta sobre o nome do hotel, o hóspede recém-chegado ao “Flórida Hotel” retruca: “Escuta aqui rapaz: você nunca tomou sopa de letrinhas? Você nunca formou palavras no fundo do prato?”. Back, nessa obra de grandes repercussões e que, segundo Dionísio da Silva, “dividiu” - estabelecendo um racha tanto no público quanto na crítica (BACK, 1978, p. 8) – procurou por meio da alegoria, algumas vezes explícita, outras vezes nem tanto, e da justaposição do real com o imaginário - como se tecesse uma colcha de retalhos - retratar um tema até então inédito no cinema nacional: o nazismo e a sua penetração no território nacional (BACK, 1992, p. 55).

A “sopa de letrinhas”, metáfora utilizada por Eurico para explicar a Repo que o nome “Hotel Flórida” era um anagrama de Adolf Hitler, é apenas um dos elementos narrativos utilizados por Back para, segundo palavras do autor, “incorporar a saga dos

* Mestrando em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisa financiada pelo CNPQ.

¹ Sylvio Back nasceu em Blumenau, Santa Catarina, em 1937. Mudou-se para Curitiba, Paraná, ainda durante a infância. Filho de mãe alemã e pai húngaro proprietário de hotel em Balneário Camboriú, SC. cursou economia em Curitiba, foi professor de português e línguas e jornalista profissional. Trabalhou como diretor de comerciais e programas para TV. Poeta, escritor, roteirista, dentre os longas-metragens que tiveram grande repercussão, destacam-se *Lance Maior* (1968), *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia, Gretchen* (1976), *Revolução de 30* (1980), *República Guarani* (1982) e *Guerra do Brasil* (1986). Ver em: Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe, *Enciclopédia do cinema brasileiro*, 2000, p. 40.

² As citações das falas dos personagens foram retiradas de: *Aleluia, Gretchen*. Direção: Sylvio Back. Produção: Sylvio Back Produções e Empresa Brasileira de Filmes S/A. Interpretes: Carlos Vereza, Miriam Pires, Lilian Lemmert, Sérgio Hingst, Kate Hansen, Selma Egrei, José Maria Santos, Narciso Assumpção e Lala Schneider. Roteiro: Sylvio Back, Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini. Fotografia: José Medeiros. Música: O Terço. Montagem: Ignácio Araújo. Direção de Produção: Plínio Garcia Sanchez. VHS (118 min.), cor, 1976.

imigrantes alemães na revelação do homem brasileiro” (BACK, 1992, p. 49). Ao fugirem da Alemanha nazista, nos idos de 1939, por causa das ideias liberais do Professor Ross (Sérgio Hingst), a família Kranz busca reconstruir sua vida ao adquirir um hotel em algum lugar inexato do “sul do Brasil”. Liderados pela matriarca *Frau Lotte* (Miriam Pires), os Kranz procuram se adaptar num ambiente desconhecido, onde a tentativa de permanecer ligados à mãe-pátria torna-se tarefa árdua para esse grupo de imigrantes e suas convicções políticas autoritárias.

Aleluia, Gretchen exprime a trajetória dessa família em adaptação. Narrado em forma de um diário, a trama busca traçar a história dos Kranz durante quarenta anos. A família é composta pela figura do pai, o Professor Ross, da matriarca, *Frau Lotte*, e dos três filhos: Gudrum (Selma Egrei), Heike (Kate Hansen) e Josef (Lorival Gipiella). Não bastassem dificuldades com o novo clima, a cultura, a língua e o povo, os Kranz buscam suprimir a distância da “grande Alemanha” tentando manter seu culto ao nazismo e sua devoção ao *Führer*. Com o alinhamento do Brasil aos Aliados, e o conseqüente distanciamento da Alemanha e a perseguição dos elementos “extraterrestres” em solo brasileiro, os Kranz irão sofrer represálias, mas não abdicam de suas ideias. A chegada de ex-oficiais da SS (a tropa de elite de Hitler) ao hotel irá reviver acontecimentos e sentimentos que estavam aparentemente sepultados com a derrocada do nazismo.

Mais do que traçar um “painel acerca de como o vírus do nazismo foi injetado na consciência nacional”, segundo a crítica especializada da época, Back procura em *Aleluia* ampliar a discussão da permanência das ideias autoritárias, estabelecendo uma ponte entre passado-presente, no seio da sociedade brasileira (MIS, 1979, p. 4). Não é necessariamente da introdução de ideias nazistas no Brasil de que se trata no filme, entendido aqui mais como um “pano de fundo” para uma discussão mais ampla: Back dialoga com seu presente, estabelece uma relação de comunicabilidade com o espectador para dar o seu recado: “mudaram os penteados mas a cabeça continua a mesma” (MIS, 1979, p. 31).

Deste modo, *Aleluia, Gretchen* não tem a pretensão de ser um retrato de uma época ou muito menos uma reconstituição histórica da vida política brasileira. Back, antes de tudo, por meio de representações alegóricas e das falas de seus personagens, procura situar o espectador historicamente, fornecendo dados esparsos em um momento e outro, ao mesmo tempo em que, com autonomia, adiciona elementos da memória

popular para compor a trajetória dramática dos Kranz. Assim sendo, a análise desta laureada obra cinematográfica³ objetiva estabelecer, por meio do fazer artístico de Back, as relações empreendidas pelo autor entre cinema e história na composição do filme, ampliando, mais ainda, o entendimento do cinema tanto como representação da história e seu “agente transformador”, tanto como “registro histórico”, seja ele falando diretamente sobre o passado ou como alegoria do presente (NÓVOA, 1995).

As temporalidades de *Gretchen*

Fruto de um conto de Back – “Aos mortos se prende o queixo com esparadrapo” – *Aleluia, Gretchen* foi filmado em Curitiba no ano de 1976 em parceria com a extinta Embrafilmes. Sucesso de público nos cinemas, o filme de Sylvio Back é composto, como numa ópera, em quatro partes distintas, divididas temporalmente: 1937-1939; 1942-1945; 1955; hoje. Essa divisão do filme arremete, ao olhar do historiador, a marcos que se confundem com a história nacional, respectivamente: da instituição do Estado Novo por Getúlio Vargas (1937) ao fortalecimento das relações com países do Eixo (1939); da aproximação do Brasil com os EUA e sua entrada na 2ª Guerra Mundial ao lado dos aliados (1942) se estendendo ao fim do Estado Novo e da Grande Guerra (1945); da política populista e o ideal desenvolvimentista assumido pelo Brasil e a fuga de rescaldos da guerra para a América Latina (1955) e, funcionando como fechamento alegórico da obra, o provocante “hoje” que, no contexto de lançamento do filme, dizia respeito aos anos do governo Geisel em 1977.

Essa divisão não é uma escolha simplista – estabelecer marcos histórico para a compreensão do espectador e situá-lo temporalmente – mas vai além, criando o autor uma mistura de temporalidades que se tornam evidentes nas falas de alguns dos personagens para dialogar com seu tempo presente: ao túmulo de Gretchen, a “primeira criança ariana nascida no Brasil”, segundo as palavras da matriarca *Frau* Lotte, o avô, Professor Ross, lamenta sua morte em um monólogo:

³ *Aleluia, Gretchen* recebeu diversos prêmios em 1977, dentre os quais destacamos: Prêmio Air France de melhor diretor, melhor roteiro (a Sylvio Back, Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini) pela APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte, melhor fotografia a José de Medeiros no Festival de Gramado. Ver lista de premiações no ano em: Back, Sylvio, *Sylvio Back: filmes noutra margem*, 1992, p. 64.

Pensei nos outros. Eu pretendia resistir. Juro. Sabia de antemão que acabaria encurralado. Toda uma geração contra a parede, professor Huller. Quando vi: queimavam nossos mestres. Fomos enganados (...). Como que eu ia ficar quieto com as pessoas desaparecendo do meu convívio?

O papel do Professor Ross, intelectual liberal covarde que, com medo de represálias do regime nazista foge da Alemanha, é significativo para entender a crítica presente no filme aos intelectuais e, porque não, à classe média indiferente às ideias autoritárias, paralelo com a situação de censura⁴ e violência empreendida pela Ditadura Civil-Militar no Brasil dos anos 1970.

Em outra cena quando o Dr. Aurélio (José Maria Santos), integralista morador do hotel, convida o jovem Wilhelm (Rafael Pacheco) para ver suas “reliquias” do integralismo (a bandeira do Sigma, exposta na parede sob um retrato de Plínio Salgado; a farda “camisa-verde”; a estimada pistola alemã Lugger, símbolo fálico compensatório) narra uma possível tomada do Palácio do Catete em dois tempos verbais:

*Numa noite... No Rio de Janeiro é muito quente o ano todo. Nós vamos tomar o palácio, dedo no gatilho, pulando os muros, prendendo a guarda (não vamos matar ninguém: nossa índole é pacífica...). Eu e meus companheiros chegamos bem defronte à sacada, estava tudo muito bem combinado. **Aí eu fui o primeiro a gritar:** sai daí, ditador. Venha enfrentar esses brasileiros de peito aberto. Um silêncio. **Dei um tiro.** Foi só dar o primeiro que veio uma saraivada atrás sem tempo. Um corre-corre para tudo que é lado. **Me atirei no chão.** (...) Corria, gritava, xingando: Assassino! Covarde! Saia daí, ditador de meia tigela! No meu peito, uma alegria desse tamanho. Cada sombra era um companheiro lutando...⁵.*

⁴ O próprio filme foi alvo de censura pelos órgãos de repressão em duas cenas: a dos jovens nus realizando exercícios físicos em uma possível “Juventude Hitlerista no Brasil” – alusão a Juventude Brasileira criada pelo Estado Novo em 1940? – e parte da cena em que Eurico é torturado pelos oficiais da SS. Ver em: Cozzati, Luiz César. Os deuses malditos do Flórida Hotel. In: Back, Sylvio. *Aleluia, Gretchen*, 1978, p. 107.

⁵ Grifos nossos.

Em alguns momentos o Dr. Aurélio⁶ descreve a tomada do “palácio”, alusão aos acontecimentos de 1938, como um plano a ser executado e, em outros, descreve a ação como se ela já tivesse ocorrido. Essa mistura de temporalidades presentes nas falas dos personagens corrobora com o próprio processo de criação levado a cabo por Back: a junção de elementos reais com traços da memória dos imigrantes, elementos primordiais para o entendimento de uma narrativa descontínua proposta pelo autor.

Por outro lado, Back procura situar o espectador mesclando dados históricos com convicções pessoais, evidenciado nas falas e gestos dos atores. Quando, em uma conversa na mesa do bar do hotel, o Professor Ross, o Dr. Aurélio e *Herr* Oskar (Edson D’Ávila) discutem assuntos políticos (com uma breve referência a invasão alemã à Rússia), o integralista Dr. Aurélio, como num recado para o espectador, fixa os olhos na câmera se lamentando do governo do “tampinha”, desabafa: “Há treze anos estamos suportando esse medíocre. Um caudilho de meia tigela. O que esse homem fez de mal para o Brasil, senhor Ross, não é pouca coisa, não. Vai levar duas gerações para concertar... Uma vergonha!”. Aqui, uma clara referência de uma alcunha popular de Getúlio Vargas devido sua estatura física.

Na confecção do roteiro, o autor de *Gretchen* constrói a narrativa da família Kranz “a partir de fatos reais confundidos com lembranças e à mitologia que a própria descendência alemã ainda cultua” (BACK, 1992, p. 49). Essa mescla de elementos reais e ficcionais não se limita às falas dos personagens, mas, sobretudo, por meio de alusões desconectadas entre passado e presente: na cena em que Eurico num pijama listrado (alusão aos judeus nos campos de concentração) é sequestrado de sua cama pelos oficiais da SS (tropa de elite na Alemanha nazista) sendo, então, torturado por militares fardados (analogia às torturas nos porões da Ditadura Civil-Militar no Brasil). Dois momentos distintos da história – os campos de concentração e a tortura que o país vivenciou após o golpe civil-militar de 1964 - são colocados em uma mesma cena, justapondo elementos temporalmente e historicamente distintos presentes na mesma narrativa.

⁶ O papel do integralista é importante para situar, por meio da similaridade, uma identificação, conscientemente proposital, entre o integralismo e o nazismo. Durante a cena descrita acima, Dr. Aurélio desfilando em seu quarto fardado com o uniforme integralista, é indagado por Wilhelm: “E essa (farda) é de alemão ou brasileiro?”. O qual retruca: “que isso rapaz! É tudo a mesma coisa!”. Como forma de desconstruir a própria história, Back reproduz na fala do personagem um tamanho anacronismo: provocações do autor.

Outra forma de colocar elementos distintos numa mesma temporalidade é o modo como Back construiu a personagem de Repo⁷, o único negro morador do “Flórida Hotel”: submisso a sua “madrinha”, assemelhando-se com as descrições dos tempos coloniais da relação escravo e senhor, numa perspectiva freyriana (FREYRE, 2008), Repo mantém com *Frau* Lotte um relacionamento altamente sexualizado, evidente na cena em que a matriarca recebe do criado uma massagem enquanto escuta a irradiação do discurso de Hitler em janeiro de 1945 conclamando os jovens a se alistarem no exército: a matriarca se perde em uma explosão orgástica ao fim da transmissão do hino nazista.

Do mesmo modo, essa relação libidinal e de subserviência entre Repo e sua “madrinha” se evidencia com o processo de doutrinação nazista que *Frau* Lotte inicia seu criado (só claro em algumas falas, nunca dado gratuitamente ao espectador). Na cena em que Repo, temeroso de ser “vendido novamente” junto com o hotel, faz as malas e se lamenta não pela sua situação instável de sem-trabalho e sem-teto, mas, sobretudo, sua preocupação com o futuro de sua “protetora”, exclama com pesar: “coitada da madrinha!”⁸. A fala de Repo, “ser vendido novamente”, como um escravo de antes da abolição, deixa em evidência a mescla de temporalidades que compõem a trama (embora a escravidão de populações africanas tenha sido abolida, historicamente, a mais de cinquenta anos, há permanências de relações de exploração na sociedade brasileira denunciadas aqui por Back).

Essa característica de *Aleluia, Gretchen* de compor temporalidades distintas, mesclando acontecimentos históricos com fragmentos de memórias, é presente tanto na narrativa fílmica (a câmera no início “passeando” pelos cômodos do hotel apresentando os novos moradores, colhendo, aqui e ali, apenas trechos de conversas e imagens recortadas) tanto quanto na própria composição para o argumento-roteiro. Sem pretensões de criar um filme dito “histórico”, a composição do roteiro e da ideia inicial

⁷ Interessante notar que uma das cenas mais alegóricas de *Aleluia, Gretchen*, se assim podemos dizer, se dá na qual Repo se prepara para a ceia de natal se fantasiando de “Papai Noel”. Ao som de “Nega do Cabelo Duro”, de Rubens Soares e David Nasser, e com uma garrafa de bebida à mão, o personagem, olhando para câmera como num espelho, ao meio de passos de samba, nota sua diferença de cor em relação à pele do “bom velhinho”, optando, como solução, utilizar talco para “branquear-se”. Na cena seguinte, com corte para a bandeira nazista ao fundo da mesa, Repo observa, triste e embriagado, a ceia da família alemã.

⁸ Em outra cena, quando a venda do hotel por Eurico, agora genro de *Frau* Lotte e morador do hotel, se torna possível, verificasse na fala de Repo, causticamente, sua revolta e a assimilação da cultura hegemônica por meio dos ensinamentos da matriarca nazista: “Seu Eurico só pode ter sangue judeu!”.

do autor é extremamente importante para a compreensão de *Gretchen* sem julgamentos de anacronismos ou disparates críticos.

A construção fílmica como construção histórica

O processo de construção fílmica de *Aleluia, Gretchen* se deu de forma singular. Nas palavras de Back: “comecei a fuçar a memória, ouvir pessoas, e a mim mesmo, e cada um tinha a sua prosopopeia acabada, irretocável, covardemente arquivada. (...) As mesmas reduções fora de foco ocorriam com parentes, alemães, filhos, descendentes, simpatizantes do nazismo, antinazistas, gente que fez a guerra” (MIS, 1979, p. 33). Esse processo de construção, despretensioso historicamente, se assim poderíamos dizer, é parte da proposta do próprio filme: compor não uma reconstrução dos quarenta anos da história do Brasil, mas, antes de tudo, colocar em evidência determinadas ideias que, algumas abomináveis, sobrevivem a regimes ou ditadores, permanecendo, conseqüentemente, presente nas relações sociais.

A construção do roteiro do filme corrobora com essa proposta: para reconstituir figurinos, cenários, gestos e falas, Back irá utilizar dados autobiográficos (Back é descendente de húngaros e alemães que foram proprietários de hotel), relatórios do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) da região Sul sobre atividades nazistas em solo brasileiro, notícias de jornais e revistas e, nas palavras do autor, “o restante ficou por conta da imaginação” (BACK, 1992, p. 52).

Diferentemente do que a crítica da época de lançamento do filme sugeriu - a de que “ao tentar compreender a complexidade do passado, o filme não nos fornece o esclarecimento para perceber a especificidade do presente”, segundo José Carlos Monteiro – o autor de *Aleluia* buscou não somente dialogar com o tempo presente, mas, sobretudo, transmitir a ideia de que na história, embora nas palavras do Dr. Aurélio ao Professor Ross diga o contrário (“pois é professor, a história se repete, se imita”), determinadas ideias retornam com novas roupagens, evidente na cena final do piquenique em comemoração ao aniversário de *Frau Lotte*, onde três diálogos, dos poucos que compõem a cena, irão denotar essa proposta.

Na cena final, denominada com um atemporal “hoje”, enquanto os personagens aguardam a chegada da homenageada, *Frau Lotte*, os três oficiais da SS, vestidos a caráter, conversam entre si sobre possíveis problemas que possam ter por estarem fardados de oficiais nazistas. Rosei Marie (Lilian Lemmertz), acalma o ex-oficial Kaput (Maurício Távora) dizendo que “são fantasias (...) fantasias verdadeiras, mas continuam fantasias”. Assim sendo, Rosei Marie ao falar de que são apenas “fantasias”, demonstra, através dessa fala, a ideia de que novas roupagens disfarçam velhas ideias (o autoritarismo).

No momento seguinte, quando *Frau Lotte* vai cumprimentar o Dr. Aurélio e o elogia por sua eterna juventude (os personagens, embora tenha passado quarenta anos de narração fílmica, não envelhecem, só mudam as roupas e penteados) recebe como resposta que “quando as ideias não envelhecem, senhora Kranz, o corpo resiste”. Mais uma vez, valendo-se de recursos alegóricos, o autor reafirma sua tese da permanência dos ideais.

Ao fim da cena, a penúltima fala com o diálogo entre o Professor Ross e a jovem Inge (Elisabeth Destefanis), providencial para o fechamento do filme, o primeiro indaga: “que bela Hitlerlândia, não Inge?”, a qual retruca olhando diretamente para a câmera: “Professor, uma coisa é certa: passaram tantos anos, mas ainda está fecundo o ventre de onde saiu essa gente imunda”. Em outras palavras: a história é feita de permanências, mudam-se os personagens, suas roupas (ou fantasias?), mas determinadas ideias, as de cunho autoritário, se perpetuam.

Deste modo, segundo o crítico Jean Claude Bernadet, “é essa afirmação da supremacia das ideias, de sua autonomia, de seu desvinculamento com o momento histórico, que determina que o filme tenha poucas informações históricas. (...) Isso não é uma deficiência do filme, é que seu propósito básico não está aí, mas sim na exposição das ideias veiculadas pelos personagens” (BACK, 1978, p. 116). Exigir de *Aleluia, Gretchen* uma fidedignidade histórica é desconsiderar, antes de tudo, como se deu o próprio processo de construção fílmica que o autor propõe: a mescla do real com o fictício.

Entendemos, portanto, segundo José Carlos Avellar, que o que o filme não pretende “é reconstituir a história, mas sim servir-se de uma história realmente acontecida para organizar uma encenação mais ou menos livre” (MIS, 1979, p. 38).

Com essa licença poética, Sylvio Back tem como objetivo a criação de um ambiente alegórico onde procura ampliar as interpretações de nossa história por outros prismas.

Valendo-se de metáforas e alegorias, mesclando elementos históricos, temporalidades, memórias e dados autobiográficos, Sylvio Back procura compor uma reconstrução do passado livre de amarras que dialoga com seu presente. Assim sendo, nas palavras de Nóvoa, “a verdade é que o fenômeno do cinema cria uma outra história”, esta bem diferente da que é defendida como objetiva. Exigir do filme, qualquer que seja ele, a fidedignidade de fatos históricos é cair na relação de oficialidade que os positivistas defendiam há tempos atrás, fechando, deste modo, as possibilidades de entendimento da obra de arte, qualquer que seja, tanto como produto da história ou reconstrutor da própria história, quanto formador do conhecimento histórico. Ainda nos valendo das reflexões de José Carlos Avellar sobre *Aleluia Gretchen*, “o que importa é levar as pessoas a ver nesta história uma espécie de representação alegórica de uma situação que transcende em muito o imediatamente visível”. Ou seja, o próprio filme “fragmenta a história” (MIS, 1979, p. 36).

A cena final onde os arranjos de rock (eram os anos 70, afinal!) da música “Cavalcada das Valquírias”, de Richard Wagner, mesclado com a batucada de samba comandada pelo negro Repo, vestido *a La* “Zé Carioca”, segundo a própria descrição do autor no roteiro original, demonstram que mais do que retratar uma história oficial, Back procurou construir uma versão bem particular da saga da família Kranz, representada pela permanência das ideias autoritárias no trato social - daí seu diálogo com o tempo presente do filme. Por outro lado, nada resume melhor *Aleluia, Gretchen* do que as próprias palavras de seu criador: “um diário sem páginas amarelecidas: um filme que ninguém viu sem antes morrer um pouco” (BACK, 1992, p. 49).

Ficha Técnica

Aleluia, Gretchen. Direção: Sylvio Back. Produção: Sylvio Back Produções e Empresa Brasileira de Filmes S/A. Interpretes: Carlos Vereza, Miriam Pires, Lilian Lemmert, Sérgio Hingst, Kate Hansen, Selma Egrei, José Maria Santos, Narciso Assumpção e Lala Schneider. Roteiro: Sylvio Back, Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini. Fotografia: José Medeiros. Música: O Terço. Montagem: Ignácio Araújo. Direção de Produção: Plínio Garcia Sanchez. VHS (118 min), cor, 1976.

Referências Bibliográficas

BACK, Sylvio. *Aleluia, Gretchen*. Porto Alegre: Movimento, 1978.

_____. *Sylvio Back: filmes noutra margem*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da família patriarcal*. São Paulo: Global, 2008.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MIS - Museu da Imagem e do Som. *O cinema de Sylvio Back*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Mimeografado, 1979.

NAGIB, Lúcia; ROSA, Almir. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NÓVOA, J. Apologia da relação cinema-história. In: *O olho da História*, n. 1, 1995. Disponível em: www.oohodahistoria.org. Acesso em: 25 de janeiro de 2011.

PINTO, Leonor Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil 1964/1988*. Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 17 de janeiro de 2011.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

Schwarz, Roberto. *As ideias fora do lugar*. Disponível em: http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz_01.htm. Acesso em: 01 de fevereiro de 2011.

SILVA, Marcos, PINTO, Júlio Pimentel e CARDOSO, Maurício (orgs.). *Metamorfoses das linguagens (Histórias, Cinemas, Literaturas)*. São Paulo: LCTE, 2009.