



FOTOGRAMA COMENTADO

## **Um fotograma de *Índia: Matri Bhumi*, Roberto Rossellini, 1959\***

NICOLE BRENEZ

Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle



*C'est exactement comme les baleines lorsqu'en groupe,  
elles se lancent contre le rivage d'une île et se tuent.*

*Je vous demande ce qui les pousse?*

*Je sens en moi si fort cette baleine.*

Roberto Rossellini<sup>1</sup>

Para a história natural, que se dedica a descrever as diversas formas do vivente, a tarefa elementar consiste em classificar: distinguir espécies, estabelecer divisões e categorias, diferenciar corretamente variações e variantes, construir nomenclaturas e taxonomias, de modo a compreender o agenciamento, a evolução e as mútuas relações entre os vegetais, os animais e os homens. Jean-Baptiste de Lamarck, por exemplo, constrói sua *Philosophie zoologique* sobre a mesma constatação de Roberto Rossellini em *Índia: Matri Bhumi* (1957-1959):<sup>2</sup> a fenomenal profusão do vivente. “Entre os animais e os vegetais, os gêneros são de tal amplitude, dada a quantidade de espécies passíveis de identificação, que o estudo e a determinação destas espécies são atualmente quase impraticáveis” (LAMARCK, 1994 [1809]: 103. Grifo por Lamarck). Mas os projetos que resultam da mesma constatação revelam-se antípodas um do outro: lá onde Lamarck busca a gradação, a “série ramificada” que permitirá revelar e desdobrar a organização do vivente ao modo de um imenso leque, Rossellini mantém a profusão, cultiva a desordem, inventa certo número de *formas do desordenamento*.<sup>3</sup> Por que? Talvez porque em *Índia* trata-se, no fundo, menos de identificar os seres do que de descrever os sentimentos, o que supõe trabalhar em profundidade, mais do que em extensão, preservando o espaço para a perturbação, o irresoluto e a confusão.

## 1. Multitude

Para evitar a ordem, podemos antes afirmar o diverso e declarar seu caráter inesgotável. A primeira forma do desordenamento adotada por Rossellini é a da enumeração: enumeração de espécies, de castas, de línguas, de atividades, de gestos, cada fenômeno descrito abre-se a uma sinonímia sem fim. Na tradição especulativa ocidental, a enumeração é um modo inadequado de pensar, a prova de que não se pensou, de que não se sabe ainda definir; a verdadeira reflexão, aquela que faz do

\* Este texto constitui a versão atualizada de um capítulo do livro *Índia: Rossellini et les animaux*, organizado por Nathalie Bourgeois e Bernard Bénoliel, Cinemateca Francesa, 1997.

1. Herman, Jean. Rossellini tourne *Índia* 57. In: *Cahiers du cinéma*, n° 73, juillet 1957, p. 8.

2. A constelação Indiana de Roberto Rossellini compreende três conjuntos: o longa-metragem *Índia: Matri Bhumi*, filmado em 35mm Gevacolor, Kodachrome et Ferrania-Color. A versão francesa inicial, com duração de 95', apresentada no Festival de Cannes em maio de 1959, parece perdida. As cópias atualmente em circulação retomam a versão italiana, com duração de 90', lançada em Milão em março de 1960. Em 1958, o ORTF produz uma série de dez episódios intitulada *J'ai fait un beau voyage*, na qual Roberto Rossellini, em companhia do jornalista Etienne Lalou, comenta o material em 16mm que ele rodou na Índia a partir de dezembro de 1956. Em 1959, sob o título *L'Índia vista da Rossellini*, a RAI retoma este material, agora com comentários de Rossellini e Marco Cesarini Sforza. O último episódio se chama *Gli animali in India (Les animaux en Inde, 28'12"*, transmitido em 11 de março de 1959). No episódio V, *Verso il Sud*, sobre o motivo dos elefantes, Rossellini lembra que, para os indianos, “Tutti gli animali sono sacri” (“Todos os animais são sagrados”). Sobre as filmagens de Rossellini na Índia, ver Dileep Padgaonkar, *Under Her Spell: Roberto Rossellini in India*, New York: Viking Penguin, 2008.

3. No original, “*formes du déclassement*”, que aqui optamos por traduzir como “formas do desordenamento”, dado o tom pejorativo da tradução literal em português. (N.T.)

4. No original em francês: “Socrate: Si je crois voir chez quelqu’un d’autre une aptitude à porter ses regards dans la direction d’une unité et qui soit l’unité naturelle d’une multiplicité, cet homme-là, j’en suis le poursuivant, sur la trace qu’il laisse derrière lui, comme sur celle d’un Dieu!” Platon, *Phèdre*, 266b, tr. Léon Robin, Paris, les Belles Lettres, 1978, p. 73.

Tradução nossa: “Sócrates: Se julgar que alguém seja capaz de apreender a unidade nascida da multiplicidade, deste homem serei seguidor, perseguindo suas pistas como se fossem as de um Deus!”.

5. As citações não referenciadas remetem-se ao texto do filme.

homem um deus, consiste em saber reduzir o múltiplo.<sup>4</sup> *Índia*, contudo, se desgarra da ascendência de um modelo, que é, no entanto, tão potente; recusa a definição, a síntese e a ordem, para repor a repetição, o indefinido e o amor às aparências.

Pior (ao olhar de uma empresa classificatória), a descrição em *Índia* não se contenta com o registro da “semelhança inumerável”,<sup>5</sup> mas se vale do recenseamento para infiltrar intrusos que, em vez de perturbar a série, alteram sua natureza. Por exemplo, na série de sinônimos para “carregar”, em que se trata de detalhar diversas ocorrências de uma atividade humana, vê-se este plano de uma vaca que não apenas descreve uma coexistência familiar e típica da Índia, mas abre a série de substituições entre o homem e o animal a um modo burlesco. O intruso não é um erro, funcionando antes como um revelador.

A enumeração não tem outro fim que a si mesma, ela não promete qualquer lição. “As cabras, as ovelhas, os rebanhos, as vacas, os homens, as árvores, a fadiga, as honrarias, a vida íntima, os lazeres coletivos, as grandes multidões, as multidões em movimento, as máquinas, os negócios...”, enumera o narrador. Ao lugar de concluir, o filme patina e derrapa: o catálogo do múltiplo recomeça, tal e qual, do preâmbulo ao epílogo, a caótica contagem do incontável continua; mas não estamos mais inteiramente do lado do diverso já que reencontramos ainda os mesmos planos aproximativos (em *zoom*) da multidão. Se progredimos, será em direção a um pouco mais de desordem, na medida em que a mistura mostra-se ainda mais díspar e que as categorias tornam-se incoerentes (o intruso “rebanho” não garante mais a síntese pela qual “cabras, ovelhas e vacas” serão então dispensadas). Ora, que documentário é esse que escapa às lógicas as mais elementares do conhecimento e do saber?

## 2. O retorno ao mesmo

Classificar o vivente supõe discernir analogias e diferenças entre as espécies. A segunda forma do desordenamento que opera em *Índia* consiste em negar a diferença, privilegiar a similitude (esta “orla exterior do saber”, como diz Foucault [1966]) e deduzir o semelhante ao idêntico. Em *Índia*, o episódio dos elefantes é construído como uma longa ascensão ao mesmo, a comparação apaga uma a uma as diferenças, convertendo-se em equivalência, até a pura e simples substituição.

O episódio começa por estabelecer uma reciprocidade: durante três horas o elefante serve ao homem, o homem em seguida servirá ao elefante. O elefante é “sócio” de seu cornaca,<sup>6</sup> o cornaca subordina seu tempo ao do elefante. Quando nascem o desejo e o amor, a simetria se transforma em analogia: o elefante e o cornaca encontram, quer sua fêmea, quer sua esposa. E quando estas esperam seus pequenos, instintivamente ambas fogem do genitor à procura da proteção de uma mãe mais velha. A analogia passa contudo por um estado mais radical de equivalência: ao não encontrar seu correspondente na história do cornaca e da marionetista, a panorâmica que descreve a solidude dos elefantes amorosos assume a forma dos sentimentos humanos, naturaliza os fluxos de desejo que reinam no seio das espécies e confere ao amor uma imagem monumental.

A história das relações simbólicas entre homens e animais está por se fazer: usos totêmicos positivos (elevant os homens aos animais, emprestar-lhes sua força e sua potência), usos negativos (a caricatura, os pensamentos da bestialidade), usos melancólicos (“a superioridade do homem sobre o animal inexistente, pois tudo é vaidade”, *Eclesiaste*, III, 19). Se, em *Índia*, o elefante adentra a imagem pelo mesmo toque do sinete que anunciava o Leproso de Fioretti de *Saint François d’Assise* (1950), é que ali ele representa o inverso e sem dúvida a reparação: na clareira de Francisco, o Leproso portava todo o mal do mundo, o terrível arbitrário da doença humana; na clareira de *Índia*, os elefantes pudicos aparecem como os tranquilos depositários do belo e do bem.

### 3. Imagens abundantes

Para classificar, é preciso dispor de entidades incontestes, de traços identitários constantes ou de evoluções claras, a partir dos quais uma taxonomia possa se estabelecer.<sup>7</sup> Nomear as coisas por si mesmas supõe discernir o essencial e o insignificante, hierarquizar o principal e o secundário, excluir o impertinente. Em *Índia*, o princípio de organização consiste, ao contrário, em encontrar o ângulo de maior dificuldade dos motivos e das imagens, aumentar seu potencial de complexidade, investigar até onde eles permanecerão indefiníveis: em suma, em tratar os fenômenos não como dados mas como questões.

6. Condutor de elefantes. (N.T)

7. Darwin por exemplo mostra como é preciso cruzar diversas constantes para se alcançar uma classificação correta. “Tous les essais de classification basés sur un caractère unique, quelle qu’en puisse être l’importance, ont toujours échoué, aucune partie de l’organisation n’ayant une constance invariable.” Charles Darwin, *L’origine des espèces*, 1859, tr. Edmond Barbier, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 475.

Tradução nossa: “Qualquer tentativa de classificação baseada em um único aspecto, por mais relevante que seja, será sempre falha, já que nenhuma parte do organismo é invariável.”

## Os Elefantes que se amam (documentário e verdade mítica)

De modo harmonioso e eufórico, o princípio de abundância figurativa trabalha primeiramente sobre a imagem dos elefantes na clareira, à qual associa não menos do que três estratos de significação. Este é um plano de presença natural e, ao mesmo tempo, um plano metafórico; simultaneamente, uma imagem da causa (“finalmente foi assim que eu a pude rever”) e do efeito (viver juntos). Sobretudo, este plano inscrito em um projeto documentário, em um aqui-agora datado e quantificado (*Índia: Matri Bhumi* fora antes intitulado *Índia 57*, depois *Índia 58*), representa o advento cinematográfico de uma imagem profundamente cultural e arcaica. Na história natural, o pudor e a decência são traços que caracterizam os elefantes desde *l’Histoire des Animaux* de Aristóteles. Plínio, que sintetiza o conjunto dos tratados gregos e latinos sobre os animais, escreve por exemplo: “É por pudor ainda que os elefantes copulam senão em segredo” (PLINE, 1952: 27).<sup>8</sup> No percurso de Índia, Rossellini reencontra a organização do livro VIII de *Histoire naturelle* de Plínio, que se abre a uma detalhada descrição do elefante, ao qual se consagra a parte mais longa do tratado. O elefante é o animal amoroso por excelência: “eles não conhecem adultério”, mas se apaixonam também pelos homens e pelas mulheres. “Menciona-se um elefante que se apaixonou por uma vendedora de coroas”, “outro se enamorou de Ménandre, jovem siracusano que servia no exército de Ptolomeu” (PLINE, 1952: 27). O *raga* que sublinha a beleza dos planos da clareira acentua a natureza arcaica e quase atemporal do plano documentário e, em seu movimento, a panorâmica porta um amor a que as diferenças entre espécies não mais concernem, um amor sem limites.

8. A. Ernout remete a Aristóteles, V, 2, 4: “os elefantes copulam à margem dos rios e em lugares afastados” e complementa: “Barthélémy Saint-Hilaire ressaltava que Buffon atribuiu igualmente ao elefante sentimentos de pudor e decência”.

Assim, quando parte a Índia, Rossellini parte ao encontro dos mitos italianos os mais antigos, entre os quais o mito da Índia ela mesma. “Nenhum indiano partira em expedição fora de seu país com receio de cometer um ato de injustiça”, “a ele é interdito de fazer um relato falso e nenhum indiano fora jamais acusado de mentira” (ARRIEN, 1968: 36-39). Animado por uma violenta busca de verdade e de crítica (“o cinema? Que função ele pode ter? Aquela de colocar os homens face às coisas, às realidades tais quais elas são” [HOVEYDA; RIVETTE, 1959: 11]), animado por uma vontade quase desesperada de desilusão, Rossellini mergulha, de fato, no país mítico da justiça e da verdade.

## **O Lago sagrado, a Tigresa fraternal e o Macaco desnaturalizado (lugar à desordem)**

*Índia: Matri Bhumi* desfaz a classificação graças a um excesso de ordem. A justaposição dos quatro episódios obedece a quatro lógicas de reagrupamento em mútua defasagem: uma lógica narrativa; uma lógica biográfica; uma lógica temática; uma lógica figurativa. O corte narrativo é o mais simples. Após a narrativa de fusão (sentimental e formal) dos elefantes elegíacos, os três episódios seguintes contarão histórias de abandono: a família de Nokul deixa a barragem de Irakud; a tigresa deve deixar seu território; sabendo-se abandonado por seu mestre, o macaquinho vagueia entre homens e animais. De um episódio ao seguinte, a desertificação dos espaços progride, o desespero se aprofunda, a carência se acentua.

A esta lógica narrativa que opõe o primeiro episódio aos três subsequentes vem se sobrepor uma lógica biográfica, que opõe os três primeiros ao quarto. De fato, os três primeiros episódios descrevem a vida de uma família sincrética: encontro eufórico entre um homem e uma mulher, nascimento de uma criança (episódio dos elefantes); maturidade em meio a querelas e incompreensões, enquanto a criança cresce (episódio da barragem); velhice resignada, apaziguada, estéril (episódio da tigresa). Em contraste, o episódio do macaco Dulip é então aquele da desaparecimento do homem, que não subsiste senão nos traços nocivos sobre o corpo do pequeno animal.

A terceira lógica concerne à investigação acerca das relações entre o humano e o animal, e opõe, desta vez, o episódio da barragem aos outros três. Estes descrevem de maneira distributiva três relações possíveis entre homens e animais: o episódio dos elefantes relata uma equivalência fusional; o episódio da tigresa, uma rigorosa repartição dos territórios; o episódio do macaco, uma contaminação daninha do animal pelo homem. No episódio da barragem, o confronto se dá entre o homem e a terra, entre o trabalho e a paisagem, sem presença animal.

Enfim, a quarta lógica está fundada sobre a circulação figurativa e opõe o episódio da tigresa aos demais. Em três narrativas, trata-se de alcançar um singular estado de complexidade, a fim de dar conta dos sentimentos matizados, dos fenômenos sutis, dos problemas insolúveis. O episódio dos



elefantes procede por aliança, fundindo contrários: a homologia fabulada entre homens e animais remonta a origens míticas, o documentário sobre o atual gira sobre uma imagem arcaica ou mesmo atemporal. O episódio da barragem procede por derivação, observando a transferência das coisas umas às outras: a água do rio se derrama no lago artificial, a pequena lagoa que desapareceu sob as águas contamina toda a barragem com seu caráter sagrado (de algum modo, ela santifica a modernidade), as lágrimas da esposa aflita tomam o marido que colapsa em seus ombros. O episódio do macaco procede por laminação, amontoando sobre o pobre Dulip determinações que se danificam mutuamente: macaco abandonado pelo homem, tendo passado pelo aprendizado contra-natural da morte, retorna a seus semelhantes que não o querem mais, depois volta ao homem, que o desnaturaliza definitivamente e o transforma em fantoche. Ao contrário das marionetes graças às quais os homens se entregam aos espetáculo dos nobres animais (episódio dos elefantes), Dulip trapezista não permite ao homem mais do que o espetáculo da imitação de si próprio, em recíproca subversão da acrobacia humana e deste volteio animal que o filme se põe a descrever longamente. A pequena criatura bastarda toca as duas espécies ao mesmo tempo sem pertencer mais a nenhuma, executando ao fim de *Índia* uma perturbadora figura da deriva, do desenraizamento e do exílio. A estas três lógicas de contaminação se opõe aquela da tigresa: desta vez, não se trata mais de associar os fenômenos, para o melhor (os elefantes) ou para o pior (o macaco) ou o problemático (a barragem). Trata-se ao contrário de distinguir, de repartir e de apartar. Obrigando a tigresa a fugir para preservar tanto o animal quanto o humano, Ashok mostra que a partição pode se constituir em uma bela forma de partilha.

Vemos então como a justaposição dos episódios se estrutura da mesma forma que as séries de palavras e de planos no interior das enumerações: qual seja a lógica considerada, a cada vez, um elemento altera o conjunto, impede a completude, faz girar e desviar o filme à maneira de um *clinâmen* sem o qual não haveria lugar para o devir. Em tal trabalho de entrelaçamento e de desordem, Rossellini obtém ao menos dois ganhos. Primeiramente, ele atenua, até o esquecimento, os paradigmas acordados que, na sinopse, articulam os episódios uns aos outros.<sup>9</sup> Por exemplo, as duas últimas narrativas deveriam formar

9. Sinopse traduzida por Jean-Pierre Pinaud e publicada por Mario Verdone em *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, p. 139-149.

um claro díptico: um homem ama uma tigresa, ela o deixa; um macaco ama um homem, que o abandona. Mas, ao invés de tratar o périplo de Dulip como uma busca pelo mestre, como estava previsto, Rossellini o trata como uma deriva durante a qual o macaquinho submete-se à prova da alteração e da perda, até que, nos planos derradeiros, não saberemos nem mesmo onde se encontra: Dulip é o pequeno macaco agarrado ao poleiro ou aquele que já balança sobre o trapézio? É que, de certa maneira, ele se encontra em toda parte, como o desgarramento, como a contradição, como a desordem.

O outro resultado, maior, concerne à montagem. Já que seu tema é o híbrido, essa pedra de toque da história natural, produto do encontro do outro e do desgarramento de si, *Índia* abandona sem pudor as convenções da montagem gramatical (os *raccords* “adequados”, que asseguram constância e identidade às coisas) para inventar outro tipo de montagem, capaz de manifestar a complexidade dos fenômenos. Em princípio, de dia, é dia: em Rossellini, é também noite. Em princípio, um ponto de vista é um corpo e não outro: em Rossellini, o *travelling* subjetivo refere-se tanto ao olhar de um velho, quanto àquele de um tigre. Em princípio, quando se anuncia uma imagem, como em “o elefante e a escavadeira da Índia”, deve-se mostrá-la: em Rossellini, dez planos de pássaros e macacos. Como nomear esta montagem, que tem por efeito fundir em um mesmo motivo, em um mesmo plano, atributos que, em outra parte, seriam incompatíveis, como por exemplo, o atual e o mítico (os elefantes), o moderno e o sagrado (o lago), o humano e o animal (o macaco)? Como qualificar esta montagem que resulta em imagens tão belas e paradoxais como a de um macaquinho indiscernível ou a de “pássaros que descem às ruas”? Poderíamos chamá-la de “montagem estratigráfica”. Ou melhor, “montagem lateral”, para complementar a geometria eisensteiniana (montagem horizontal entre os planos, montagem vertical entre os componentes cinematográficos) e, ao mesmo tempo, para sublinhar, uma vez mais, o parentesco entre preocupações que animam Rossellini e a fenomenologia. De fato, nesse mesmo momento (1957-58), Maurice Merleau-Ponty ministra um curso intitulado “Le concept de nature: l’animalité, le corps humain, passage à la culture”, que resume nesses termos: “Quer tratar-se de organismos ou de sociedades animais, lidamos, não com coisas submetidas à lei do

10. “Qu’il s’agisse des organismes ou des sociétés animales, on a affaire, non à des choses soumises à la loi du tout ou rien, mais à des équilibres dynamiques instables, où tout dépassement reprend des activités déjà présentes en sous-œuvre, les transfigure en les décentrant. Il résulte de là en particulier que l’on ne doit pas concevoir hiérarchiquement les rapports entre les espèces ou entre les espèces et l’homme: il y a des différences de qualité, mais précisément pour cette raison les êtres vivants ne sont pas superposés les uns aux autres, le dépassement, de l’un à l’autre, est, pour ainsi dire, plutôt latéral que frontal et l’on constate toutes sortes d’anticipations et de réminiscences” (MERLEAU-PONTY, 1995: 375).

tudo ou nada, mas com equilíbrios dinâmicos instáveis, em que toda superação retoma atividades subjacentes, para transfigurá-las ao descentrá-las. Resulta daí, em particular, que não se deve conceber hierarquicamente as relações entre as espécies ou entre as espécies e o homem: há diferenças de qualidade, mas precisamente por esta razão, os seres vivos não estão sobrepostos uns em relação aos outros, o deslocamento de um a outro sendo, por assim dizer, lateral antes do que frontal, ali constatando-se toda sorte de antecipação e de reminiscência” (MERLEAU-PONTY, 1995: 375. Trad. nossa).<sup>10</sup>

Pode-se enfim denominá-la de “montagem interior”, a fim de reconhecer o êxito do projeto de Rossellini para quem, em seus próprios termos, trata-se de “compreender as coisas *por dentro*” (HOVEYDA; RIVETTE, 1959: 10. Grifo da autora).

#### 4. As aporias

A forma radical do desordenamento é, sem dúvida, a aporia, na qual a força dos contrários impede de amenizar ou superar uma contradição. O tratamento do trabalho em *Irakud* refere-se a uma ambiguidade violenta e testemunha uma dificuldade mantida ao longo de todo o episódio, o que faz desta talvez a narrativa mais impressionante de Índia, uma narrativa de matiz fantástico, quase fantasmagórico, pois o que nos assombra é sempre um problema não resolvido.

O objeto declarado do episódio consiste em celebrar a indústria, o trabalho, a potência humana capaz de dobrar a natureza a sua lei. Mas o tratamento figurativo contradiz violentamente tal afirmação: as imagens dos trabalhadores são imagens de escravos e subitamente Índia nos faz lembrar de *La Terre des Pharaons* (*Terra dos Faraós*, 1955), de Howard Hawks. A descrição triunfal da barragem se faz à ocasião de uma fuga sentimental (o esposo não suporta mais a tristeza de sua mulher e pega o primeiro caminhão que passa), a caminhada recapitulativa se transforma em peregrinação, vemos menos o que se ergueu do que aquilo que desapareceu: um cadáver que queima, um monumento para os operários mortos no canteiro de obras, a selva submersa, a lagoa sagrada inundada. A música concreta de Philippe Arthuys sobre as construções elétricas, os *travellings* sobre o carro, enquanto o narrador está a pé, as cores fúnebres,

os céus tempestuosos, tudo nos reenvia ao mistério, a um enigma inviável que se assemelha à própria vida; a uma melancolia profunda da qual se nutre o discurso imperturbavelmente orgulhoso do engenheiro. E quando, a seu turno, Nokul se põe a chorar, seu choro comunica-se menos com as lágrimas da mulher, desesperada por deixar a barragem, do que com aquele que, no universo do progresso, transforma o mundo em seu próprio fantasma, como estes operários filmados à contraluz de modo que suas silhuetas negras pareçam uma possessão de espectros no inferno ordinário do trabalho industrial. O legítimo orgulho do engenheiro em *Índia: Matri Bhumi* nos faz lembrar a angustia de Irene em *Europe 51* (*Europa 51*, Roberto Rossellini, 1952) e, desta vez, o cinema alcança a tensão, a intensidade e a emoção que um verdadeiro problema suscita.

Um dia, alguém perguntou aos cineastas qual era a cena mais erótica da história do cinema, e um deles respondeu: “o encontro entre Clara e Francisco em *Fioretti*”. É que ele não tinha visto ainda, em *Índia*, a elefanta amorosa a abraçar com sua trompa as presas de seu companheiro.

*Tradução de André Brasil*

## REFERÊNCIAS

- ARRIEN. *L'Inde*, IX, 12 et XII, 5. Trad. Pierre Chantraine. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- DARWIN, Charles. *L'origine des espèces*. Trad. Edmond Barbier. Paris: Garnier-Flammarion, 1993 [1859]. [*Origem das espécies*. Trad. Eugênio Amado. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.]
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. [*As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.]
- HOVEYDA, Fereydoun; RIVETTE, Jacques. Entretien avec Roberto Rossellini. *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959.

LAMARCK, Jean-Baptiste de. *Philosophie zoologique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1994 [1809].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature*. Notes. Cours du Collège de France. Paris: Seuil, 1995. [MERLEAU-PONTY, Maurice; SEGLARD, Dominique. *A natureza: curso do Collège de France*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.]

PLATON. *Phèdre*. Trad. Léon Robin. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

PLINE. *Histoire naturelle*, Livre VIII, 13. Trad. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

