

## **Entre Burke e Greenaway: acerca do sublime em O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher & O Amante**

**João Eduardo Silva de Araújo<sup>1</sup>**

**Resumo:** O presente trabalho averigua de que formas o filme *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher & o Amante*, de Peter Greenaway, dialoga com a noção de Sublime apresentada por Edmund Burke em seu *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*. Longe de tentar forçar associações entre as experimentações estéticas e estilísticas de Greenaway e as qualidades que, segundo Burke, se possuídas por objetos são capazes de despertar a paixão do Sublime nos sujeitos, defende-se que, mesmo não possuindo todas essas qualidades e até contrariando algumas, o filme suscita sensações capazes de evocar a paixão do Sublime conforme as definições mais elementares do empirista.

**Palavras-chave:** Edmund Burke; Sublime; Peter Greenaway; Poética do Filme; O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher & O Amante.

### **1. Introdução**

Este artigo estabelece relações entre o filme *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher & o Amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*), produção anglo-francesa de 1989 dirigida por Peter Greenaway, e as conjecturas acerca do Sublime feitas por Edmund Burke no livro *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful* ([1756] 1967)<sup>1</sup>. A hipótese que o guia é a de que o filme de Greenaway procura despertar na recepção paixões identificáveis com os significados que Burke dá para o Sublime, muito embora os modos como Greenaway impressiona os sentidos do

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, no qual integra o Grupo de Pesquisa em Análise de Teleficção (a-tevê). Membro da rede de pesquisadores Orbitel-Brasil, núcleo brasileiro do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva. Estuda a criação de universos ficcionais no audiovisual. Atualmente, com apoio do CNPq, investiga o mundo construído no seriado televisivo *Breaking Bad*. <jesilvaraujo@gmail.com>

<sup>2</sup> Acredita-se que o termo “sublime” tenha surgido na filosofia com o tratado *Sobre o Sublime*, atribuído ao filósofo grego Dionísio Longino e provavelmente escrito por volta do século I d.C. Originalmente, o termo era vinculado a uma ideia de distinção e excelência no modo de se expressar dos poetas. A intenção do escrito era, à semelhança da *Poética* de Aristóteles, apresentar métodos segundo os quais tal excelência poderia ser atingida.

espectador na procura de causar sensações capazes de despertar essas paixões só coincida parcialmente com os elencados por Burke como capazes de fazê-lo, e em alguns casos até mesmo divirjam claramente das colocações normativas do empirista acerca de como os sentidos podem ser devidamente impressionados para que se atinja tal paixão.

Para realizar devidamente este trabalho, porém, é necessário lançar mão de uma metodologia de análise fílmica que considere justamente as paixões que um filme possa despertar num espectador. Nesse sentido, a *Poética do Filme* parece ser uma escolha metodológica adequada. Desenvolvida por Wilson Gomes no Laboratório de Análise Fílmica da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, a *Poética do Filme* é uma metodologia de análise que busca contribuições de autores que vão de Aristóteles a Eco para postular que filmes articulam estrategicamente os recursos fílmicos para suscitar efeitos sobre o espectador (1996) e configurar nele disposições cognitivas, sensoriais e emocionais (2004b).

Para Gomes, as obras fílmicas são compostas por efeitos, estratégias e recursos, os efeitos se encontrando na dimensão estética do filme, no que suscitam no espectador com base no uso estratégico que um autor faz dos recursos poéticos do meio, que no caso do cinema podem ser divididos em visuais (planificação, enquadramento, movimentos de câmera, iluminação, angulação, profundidade de campo e montagem); sonoros (música, sons e voz), cênicos (cenários, figurinos e atuações) e narrativos (quais trama, peripécias, desenlaces, construção de personagens e cronotopo) (Gomes, 2004a).

O filme pode ser entendido corretamente se é visto como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas à produção de efeitos sobre seu espectador. Tais dispositivos e estratégias podem ser **identificados, isolados e relacionados** com a família de efeitos procurados pelo realizador. A perspectiva metodológica que se deriva disto indica um procedimento analítico cuja destinação consistiria em assinalar os recursos e meios **estrategicamente** postos no filme. (2004a, p. 90, tradução nossa, grifos do autor)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> No original: “el filme puede ser entendido correctamente si es visto como um conjunto de dispositivos y estrategias destinadas a la producción de efectos sobre su espectador. Tales dispositivos y estrategias pueden ser **identificados, aislados y relacionados con** la familia de efectos procurados por el realizador. La perspectiva metodológica que se deriva de esto indica

## 2. Notas para a compreensão de Burke

Para Burke, longe de se apresentarem numa relação de dependência e alternância em que um corresponde ao polo positivo e o outro ao negativo, prazer e dor são ambos positivos e opostos a um estado de indiferença. O empirista introduz ainda a noção de deleite, que – faz questão de afirmar – nada tem de semelhante ao prazer. Para ele, enquanto o prazer, positivo por natureza, deriva da experiência do Belo, o deleite é a sensação de normalização depois da dor, a sensação de retorno ao estado primário de indiferença, é “uma paixão mista de terror e surpresa; sólido, forte, de natureza severa”. O deleite “vai constituir a base da experiência do Sublime” (Barbas, 2006, p. 10).

Antes de distinguir as paixões, Burke ainda divaga sobre o retorno do prazer à indiferença, que pode se dar de três maneiras: naturalmente, depois do prazer durar um tempo apropriado; abruptamente, quando há desapontamento; e depois de uma perda total e irrecuperável, quando gera um estado de luto (Burke, 1967, p. 24). É interessante notar aqui que o retorno de um estado de dor a um de indiferença, para Burke, tem sempre algo de extremo (deleitoso), enquanto o retorno de um estado de prazer a um de indiferença pode se apresentar em um maior número de gradações, apenas sendo extremo (causador de luto) quando o prazer que se perde permanece para sempre perdido.

A partir daí, ele distingue as paixões relativas à necessidade de auto-preservação das relativas à sociedade e argumenta que as primeiras – segundo ele as mais poderosas – são ligadas à dor e ao perigo. “São dolorosas, quando a causa afecta directamente (primárias); são deleitosas, quando existe apenas a ideia de dor e perigo (secundárias), correspondendo assim à excitação que fundamenta o Sublime” (Barbas, 2006, p. 10). Ele divide ainda as paixões da sociedade entre aquelas da sociedade dos sexos – que dizem respeito às paixões da procriação – e as relativas ao corpo social

---

un procedimiento analítico cuya destinación consistiría en señalar los recursos y medios **estratégicamente** puestos en el filme”.

como um todo – que dizem respeito à irmandade entre homens, animais e, às vezes, mesmo objetos inanimados.

Burke assume que as paixões relativas a todo corpo social são variadas e complexas, e destrincha com mais cuidado três delas: simpatia, imitação e ambição, sendo as duas primeiras mais importantes para o desenvolvimento deste trabalho. A simpatia diz respeito à capacidade de colocar-se no lugar de outrem e pode relacionar-se ao prazer ou à dor. Ao se relacionar à dor, “provoca o deleite, está na base individual do Sublime, e colectiva da Catarse: pela simpatia somos afectados pela tragédia, no real, porque implica terror à distância; no fictício, porque esse terror é aumentado pelo prazer da imitação” (Barbas, 2006, p. 11).

### **3. Do Sublime em *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher & o Amante***

De acordo com a filosofia de Burke, a paixão causada pelo Sublime está relacionada ao assombro, a um estado de suspensão da alma, de horror, de arrebatamento das faculdades de raciocinar, posto que o objeto preenche por inteiro a mente do indivíduo<sup>2</sup>. Para ele, tudo aquilo que é regido pelo princípio do terror tem algo a dizer sobre o sublime. Ele afirma claramente:

O que quer que sirva de qualquer forma para excitar as ideias de dor e perigo, isto é, qualquer coisa que é de algum modo terrível, ou é relacionado a objetos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime; isto é, é produtor da mais forte emoção que a mente é capaz de sentir. Eu digo a mais forte emoção, pois estou satisfeito que as ideias de dor são muito mais poderosas que aquelas que entram na parte do prazer (Burke, 1967, p. 25, tradução nossa)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “A paixão causada pelo grande e sublime na natureza, quando essas causas operam mais poderosamente, é assombro; e assombro é aquele estado da alma no qual todos os seus movimentos estão suspensos, com algum grau de horror” (BURKE, 1967, p. 36). Tradução nossa para: “The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror”.

<sup>4</sup> No original: “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure”.

Há uma série de características que, em Burke, são próprias dos objetos que despertam este tipo de paixão: Obscuridade, ou seja, desconhecimento de toda a extensão de algo (o que faz com que descrições, porque imprecisas, sejam sempre mais propensas ao Sublime do que imagens); Poder; Privação de algum sentido, nomeadamente através de vacuidade, escuridão, solidão e silêncio; Vastidão, e em arquitetura, Magnitude; Infinitude; Sucessão e Uniformidade; Dificuldade, ou a aparência de que algo, para ser feito, exigiu extremo trabalho; Suntuosidade (*Magnificence*); Barulho, sobretudo quando repentino, intermitente ou lembrando choros indecifráveis de animais; Cheiros de um fedor ou gostos de um azedo incomensurável e a própria sensação tátil de Dor.

A já apresentada hipótese de que parte este trabalho é justamente a de que os recursos fílmicos em *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher & o Amante* são estrategicamente articulados para causar no espectador um efeito de assombro e arrebatamento que Burke identifica com o Sublime. Entretanto, embora algumas características que podem ser atribuídas ao longa-metragem coincidam com aquelas que o empirista normativamente descreve como convocadoras de tal assombro, outros aspectos do filme divergem das noções de Burke, e alguns chegam a subvertê-las, obtendo, ainda assim, um efeito de terror e surpresa.

No que diz respeito aos recursos narrativos, *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher & o Amante* não apresenta grande complicação na trama. Ao contrário, pelo título já se pode deduzir muito. O filme abre com o gângster Albert Spica (Michael Gambon) chegando com seu *entourage* em um suntuoso restaurante, *Le Hollandais*, de posse do gângster e administrado pelo chef francês Richard Borst (Richard Bohringer). Aqui, o espectador é também introduzido a Georgina (Helen Mirren), esposa de Spica, uma elegante mulher que frequentemente sofre abusos verbais do marido.

Spica está constantemente criticando o *menu* do restaurante onde, o espectador logo descobre, ele vai toda noite. Georgina e um cliente habitual do *Le Hollandais*, o vendedor de livros Michael (Alan Howard), logo começam um caso. As sequências que tem por propósito desenvolver o relacionamento entre os dois variam de sexo oral no banheiro a nudez entre faisões mortos na cozinha, quase sempre ocorrendo dentro do próprio restaurante. Em um ponto do filme, o criminoso desconfia do sumiço

prolongado da esposa durante o jantar e a procura. Ajudados pelo *chef*, os amantes escondem-se e a seguir entram num caminhão que transporta carne podre, dirigindo-se ao local onde vive Michael.

Ensandecido, o gângster jura que descobrirá quem é o amante da esposa e o comerá. Um dos capangas de Albert, Cory (Ciarán Hinds), observa um dos trabalhadores do restaurante, Pup (Paul Russel), deixar o *Le Hollandais* levando comida para os amantes, e avisa ao seu chefe, que tortura o garoto para saber onde se escondem Michael e Georgina. Pup não diz nada, mas acaba hospitalizado após ter seu umbigo arrancado. Georgina corre ao hospital para visitá-lo, e é aí que Spica e seu grupo matam Michael, enchendo sua boca e garganta de páginas de seus livros. Após descobrir o corpo do amante, Georgina convence Richard a prepará-lo como jantar para Spica, a quem obriga a comer o pênis do amante antes de, por fim, atirar no marido.

Este enredo é apresentado ao espectador de modo bastante convencional. Não há qualquer sorte de analepse ou prolepse que possa confundir o público, e a história é tão clássica que facilmente cabe em esquemas como o de Greimas (1973), com Giorgina como sujeito automanipulado na sua destinação ao objeto (o amante), tendo como destinatária a sua própria felicidade, como adjuvantes o *staff* do restaurante e como oponente o tirânico marido e os seus comparsas.

Em termos de recursos cênicos, no que diz respeito à *mise-en-scène*, ao filme não faltam situações escatológicas, como cenas de pessoas sendo torturadas e constante referência a excrementos – já na sequência de abertura, Roy (Willie Ross), um homem que deve dinheiro a Albert Spica, é esfregado em fezes de cachorro e em seguida urinam sobre ele. Tudo isso com poucos cortes, em planos predominantemente abertos, com bastante destaque para a coreografia dos atores no quadro. Toda a construção do personagem Spica, aliás, é notável. Ele é uma figura sem dúvida dotada de poder e ao mesmo tempo patética. O paralelismo é um recurso bastante utilizado para gerar pavor e repulsa por ele. São recorrentes e reiterativas as seqüências em que ele bate na esposa, abusa verbalmente de alguém, tortura ou expõe a uma grande humilhação um ou outro personagem ou fala alto à mesa sobre a maneira mais correta de limpar-se depois de usar o banheiro, entre comentários sobre ostras ou *coq au vin*.

Mas ao contrário do naturalismo que seria normalmente esperado, o longa-metragem é filmado com uma sofisticação e falta de crueza tais que deixam no espectador a curiosa sensação de ter assistido a uma espécie de ópera, o que é reforçado por cortinas que se abrem no início do filme e se fecham ao seu final, além de outros elementos que evocam algo de operístico. Todavia, a estranheza do filme, longe de ser minimizada pelo teor barroco adotado na mostraçãõ do bizarro, é na verdade potencializada por esse excesso de cuidado da direção de arte para com o asqueroso.

Quanto aos elementos que ajudam a criar essa aura barroca, em primeiro lugar, pode-se falar dos cenários. O filme possui quatro centros cênicos principais, na verdade os únicos que aparecem até metade da película. São eles: a rua, do lado de fora do *Le Hollandais*, onde sempre estão a transitar caminhões de carne putrefata; a cozinha, abarrotada de pães, queijos, corpos de aves e grandes frutas; o próprio restaurante; e os seus banheiros, especialmente o feminino (diferenciado do masculino apenas por possuir uma mesa em seu centro, ao invés de mictórios dispostos anormalmente em círculo).

Esses quatro cenários são enormes e, no caso do restaurante em si e da cozinha, preenchidos por um sem número de elementos, muitos deles esdrúxulos, que dão a esses ambientes um tom de exagero e Suntuosidade. É possível ver, por exemplo, decorando as mesas do restaurante – já por si só adornado por uma enorme e desconcertante reprodução do primeiro quadro de Frans Hals, *Banquete dos oficiais da milícia cívica de são Jorge, em Haarlem* – enormes aves ou peixes mortos dispostos com um cuidado meticuloso em meio a requintados bules de prata e candelabros com velas enormes, referenciado os quadros de um outro pintor do barroco flamengo, Frans Snyders.

Na cozinha, pilhas de taças, utensílios pendurados acima das mesas, aves mortas também penduradas e ingredientes espalhados nunca faltam, e a quantidade de figurantes tanto no restaurante quanto na cozinha é atordoante, de modo que a característica da Privação, associada por Burke ao Sublime, é subvertida nestes dois ambientes. Greenaway busca neles o arrebatamento pelo excesso, não pela falta. Não há, também, qualquer forma de Sucessão ou Uniformidade (a não ser aquela provocada pelas cores, o que é explorado mais abaixo), os elementos do cenário

estando bem diferenciados entre si. Mas as dimensões de tudo sem dúvida são enormes, dotadas de grande Magnitude, e a Dificuldade da própria construção dos ambientes para filmagem fica clara para o espectador. Neste aspecto, Suntuosidade, sem dúvida, dos aspectos elencados por Burke como evocadores do Sublime, é o mais buscado por Greenaway.

Em termos de recursos visuais, as cores são de suma importância nesse longa-metragem, e cada um dos principais cenários (rua, cozinha, restaurante e banheiros) é ligado a uma. Os banheiros são completamente brancos, o restaurante é vermelho com detalhes também em preto, a cozinha verde e a rua algo azulada. É aqui que o modo de causar assombro de Greenaway atinge o maior grau de ruptura às normas colocadas por Burke: enquanto o escritor argumenta que cores claras e alegres, exceto talvez o vermelho vivo, não servem para produzir imagens imponentes (*grand*)<sup>3</sup> e o Sublime precisa de escuridão, sendo a claridade própria do Belo, o cineasta usa, além do vermelho do restaurante, o branco dos banheiros, o verde da cozinha e o azulado da rua para assombrar.

As cores (ironicamente, especialmente o branco) são saturadas nesses ambientes, tomando quase todos os objetos e criando uma impressão ainda maior de que algo está errado com aquele ambiente. Os extravagantes figurinos de Jean-Paul Gaultier mudam de cor conforme os atores passam de um cômodo para outro, só para se mesclar à saturação já característica do ambiente, e o branco dos banheiros torna eles o único espaço cênico onde se pode notar Privação, posto que são, ao contrário de todos os outros, vazios e silenciosos.

A câmera passeia bastante em plano geral pelos cenários, fazendo muitos *travellings* horizontais, e tendo em vista que os figurinos – mesmo sendo chamativos – têm suas cores mudadas para se adequar à cor predominante de cada ambiente, os personagens se perdem muito facilmente em meio aos cenários e figurantes, como que oprimidos pelo caos e grandiosidade que sobressaem em todas as direções. Apesar disso, mesmo os planos gerais não conseguem englobar os ambientes inteiros em foco

---

<sup>3</sup> “Entre cores, as que são leves ou alegres (exceto talvez um vermelho vivo que é alegre) são inadequadas para produzir grandes imagens (Burke, 1967, p. 51). No original: “Among colours, such as are soft or cheerful (except perhaps a strong red which is cheerful) are unfit to produce grand images”.

na câmera, que sempre precisa fazer passeios enormes para atravessar um cenário. Assim, os ambientes são de algum modo sempre dotados de Obscuridade, posto que nunca colocados inteiros em foco.

Nos momentos em que a câmera realiza seus *travellings* é que os recursos sonoros podem ser melhor apreciados; a música de Michael Nyman, tão extravagante quanto todo o resto, pode ser ouvida quase ininterruptamente. Ela é na maior parte do tempo instrumental, mas também em muitas ocasiões cantada pelo personagem Pup, jovem de aparência andrógina e voz extremamente aguda que repete insistentemente uma insuportável melodia lírica, iniciando-a de modo repentino, inesperado e lamurioso, quase como se o jovem estivesse ferido, em consonância com as demandas de Burke para que sons possam ser relacionados ao Sublime. À voz do jovem, somam-se o tilintar incessante de utensílios de cozinha ou de copos e talheres, a irritante voz de Spica, e a alternância de sons orquestrados bem presentes e sequências sem música.

É interessante notar que logo no início do longa-metragem, ainda durante os créditos iniciais, depois da câmera mostrar cachorros comendo restos de carne e subir em um *travelling* vertical, são colocados em quadro dois homens de vermelho abrindo cortinas de dentro do restaurante para aqueles que vem da rua, dando a completa impressão de que se começa a assistir a uma peça teatral, ou mesmo uma ópera. Conforme mencionamos, este caráter de espetáculo do que se está assistindo é reiterado ao longo da obra, ora através das várias sequências em que o jovem Pup canta a já mencionada composição lírica, ora através dos planos que mostram, na cozinha, facas sendo amoladas de forma artificialmente ritmada com a música instrumental. Ao fim do filme, novamente isso acontece, com o fechar das cortinas antes dos créditos finais, e se na filosofia estética de Burke o terror do Sublime é em geral associado à Natureza, sem dúvida Greenaway o busca através do artifício.

Num filme onde tudo aparenta ser tão extraordinário, no qual quatro cenários recorrentes – mais uma vez é utilizado o recurso do paralelismo – são palco de quase toda a ação (as exceções são o depósito de livros e o hospital onde está Pup, cenários de algumas poucas sequências), no qual sofisticação barroca e escatologia excêntrica, ambas em níveis extravagantes, coexistem em seu exotismo, é curioso notar que os recursos narrativos sejam o que há de mais banal.

#### 4. Palavras finais

Em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant supera insuficiências do pensamento de Burke em diversos pontos. Para começar, as satisfações provocadas pelo Sublime e pelo Belo no pensamento kantiano não dependem de sensações – como no caso do Aprazível [*Pleasant*]<sup>4</sup>, como parecem depender intrinsecamente para Burke<sup>5</sup>. Em Kant, o juízo de Gosto está conectado à mera apresentação do objeto e em nada diz respeito ao conhecimento, posto que não é lógico e sim estético, enquanto para Burke (1967, p. 13) o conhecimento refina o Gosto.

Diversas outras são as superações, numerosas demais para que se discorra sobre elas sem que esse trabalho perca o seu foco. O importante de ser notado é que, em Kant (1914, p.101), o Sublime é definido – de modo essencialmente mais abrangente que em Burke – como “aquilo em comparação ao que tudo o mais é pequeno”<sup>6</sup>. Tal ideia de grandeza associada ao Sublime já existe de modo seminal em Burke, posto que para o empirista o Sublime diz respeito à dor e para ele as ideias de dor são mais poderosas que as de prazer.

O que se destaca ao fim desse artigo é que o próprio ato de usar um instrumental de Burke para analisar o longa-metragem de Greenaway, obra de caráter estético e não teórico, faz com que já aí se percebam algumas insuficiências na teoria do filósofo britânico para lidar com obras contemporâneas. Isso porque, por exemplo, Greenaway não segue as características normativas através das quais, para Burke, o Belo ou o Sublime podem se manifestar, sendo que *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e*

---

<sup>6</sup> “O Belo e o Sublime concordam nisso, em que ambos aprazem em si mesmos. Ademais, nenhum pressupõe um julgamento de sentido nem um julgamento logicamente determinado, mas um julgamento de reflexão. Consequentemente a satisfação [pertencente a eles] não depende de uma sensação, como no caso do Aprazível” (Kant, [1790] 1914, p. 97, tradução nossa). No original: “The Beautiful and the Sublime agree in this, that both please in themselves. Further, neither presupposes a judgement of sense nor a judgement logically determined, but a judgement of reflection. Consequently the satisfaction [belonging to them] does not depend on a sensation, as in the case of the Pleasant”.

<sup>7</sup> As “Notas para a Compreensão de Burke”, acima, discorrem sobre como, mesmo que ele supere autores anteriores que ponderam dor como ausência de prazer ou o contrário, toda a sua filosofia é ainda baseada na ligação de Sublime e Belo a noções de Dor e Prazer.

<sup>8</sup>No original: “that in comparison with which everything else is small”.

o *Amante* chega a usar elementos que Burke associa ao Belo para atingir efeitos que ele considera da esfera do Sublime. A teoria se mostra, simplesmente, incapaz de dar conta de objetos contemporâneos, ainda que possa ter encontrado maior sustentação quando Burke a desenvolveu.

## 5. Referências bibliográficas

BARBAS, Helena. **O Sublime e o Belo: de Longino a Edmund Burke**. [s.l.]: Helena Barbas, 2006. Disponível em: <[http://hbarbas.tripod.com/Sublime\\_H\\_Barbas.pdf](http://hbarbas.tripod.com/Sublime_H_Barbas.pdf)>. Acesso em 04 de ago. 2013.

BURKE, Edmund. **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful**. London: Routledge, 1967.

GOMES, W. S. Estratégias de produção de encanto: o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. In: **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v. 35, p. 99-125, 1996.

\_\_\_\_\_. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação**, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004a.

\_\_\_\_\_. Princípios de poética: com ênfase na poética do cinema. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: EdPUC-Rio, 2004b, p. 93-125.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

KANT, Immanuel. **The Critique of Judgement**. Translated with Introduction and Notes by J. H. Bernard. 2<sup>nd</sup> edition, revised. London: McMillan, 1914.

LONGINUS. **On the Sublime**. Translated by A. O. Prickard. London: University of Oxford Press, 1906.