

O CINEMA COMO MÚSICA EM EISENSTEIN

Mariana Telles d'Utra Vaz¹

Resumo

Trabalhando para o Estado, o cineasta russo Serguei M. Eisenstein, quis transformar o cinema em ferramenta política e conseguiu, indo além do mero realismo socialista em seus filmes. Eisenstein era inventivo na maneira como montava seus filmes e também no seu próprio entendimento de cinema, pois acreditava que a música e o cinema possuíam similaridades estruturais, suposição que desafiava o pensamento da maioria. Além de teórica, contribuiu como um dos pioneiros na utilização de músicas originais, contando com a colaboração de compositores como Meisel e Prokofiev em seus filmes.

Este trabalho visa mostrar a relação estrutural entre música e cinema para Eisenstein e analisar como essa crença se refletiu na construção de um modo narrativo a partir dos recursos da montagem e da trilha sonora.

Palavras-chave: Cinema. Trilha Sonora. Narrativa. Eisenstein. Comunicação.

O conceito de "narrativa" aparece no dicionário Houaiss (2001: 308) como "história, conto, narração, ou por fim, modo de narrar". A palavra deriva do verbo "narrar", cuja etimologia provém do latim *narrare*, que remete ao ato de contar, expor um fato, uma história. Narrar é o ato de dar e ver sentido nas coisas, significar a realidade externa. Antes de narrar para outro indivíduo, o ser humano precisa narrar a si mesmo as coisas e os fatos da vida. A formação psicológica e emocional que marca a passagem da infância ao estágio adulto é a consolidação desta faculdade de entender-se a si e ao mundo como uma somatória de histórias. Sob esta perspectiva, as artes simulam em menor escala, a própria vida, porque também podem ser compreendidas como um campo de histórias. Artistas utilizam diferentes tecnologias (pincéis, filmadoras, etc) para contar coisas.

Nessa acepção, o cinema consolidou-se como uma arte de contar histórias para grandes audiências; diferente de outras como, por exemplo, o teatro - que por exigências espaciais próprias tem um alcance mais limitado de audiência. A história que se desenrola no

¹ Mestranda em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. E-mail: marivaz99@gmail.com.

ecrã confere à audiência a possibilidade de sonhar o sonho de outro. Essa possibilidade significa uma democratização do imaginário que, por sua via, torna-se uma experiência coletiva.

Desde seu início mudo e com a câmera estática, a linguagem cinematográfica passou por transformações fundamentais para sua consolidação como arte narrativa, tais como o desenvolvimento da técnica de montagem e a adoção do som como recurso. Os soviéticos foram os primeiros a tentar compreender e explorar os limites do cinema enquanto meio de expressão e narrativa. Em 1919, foi criada a Escola de Cinema de Moscou e os estudos desta especialidade focaram inicialmente nas técnicas do diretor de cinema norte-americano David W. Griffith e contribuíram para o surgimento de várias teorias sobre a montagem cinematográfica. Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov foram nomes da União Soviética que se destacaram devido aos seus estudos sobre as técnicas da montagem cinematográfica, expondo diversas teorias acerca das possibilidades narrativas, expressivas e plásticas deste recurso.

O estudo da obra de Griffith não foi aleatório. Conforme observado por Canelas (2010) em seu trabalho sobre a contribuição norte-americana e soviética para os fundamentos da montagem, apesar de ter sido Edwin S. Porter quem primeiro instituiu a montagem narrativa, quando utilizou uma série de artifícios e efeitos visuais que mais tarde se converteram em convenções específicas do gênero; foi Griffith quem a desenvolveu, promovendo um enorme avanço na criação de uma linguagem cinematográfica. No seu filme “O Nascimento de Uma Nação” (1915), podemos identificar o emprego de algumas técnicas como o uso de panorâmicas e da montagem alternada (AUMONT e MARIE, 2007: 13. Disponível em <<http://books.google.com.br> >. Acesso em: 18 jul. 2013), além de contar com uma das mais importantes partituras do período, segundo o professor Ney Carrasco (1993). Parte da trilha musical foi composta originalmente para o filme pelo músico Joseph Carl Breil e a outra foi adaptada por ele, sob a supervisão de Griffith. Ao compor essa trilha musical, Breil foi um dos primeiros a usar unidades musicais temáticas recorrentes, uma prática próxima ao uso de *leitmotifs*, recurso que consiste em associar temas musicais a personagens e eventos específicos e é empregado largamente no cinema (CARRASCO, 1993).

Abaixo iremos relacionar brevemente os estudos de Kulechov, Pudovkin e Eisenstein sobre as técnicas da montagem cinematográfica para, em seguida, nos aprofundarmos sobre a teoria de Eisenstein.

Lev Kulechov- o cineasta, teórico e professor da Escola de Cinema de Moscou, Lev Kulechov, ficou impressionado com as técnicas empregadas por Griffith e isso o instigou a realizar experiências para demonstrar o poder da montagem cinematográfica. Ele afirmava que a montagem era a principal habilidade que o cineasta deveria desenvolver, porque seu peso era maior do que as próprias imagens, criando uma narrativa paralela que alterava a percepção dessas mesmas imagens isoladas. Sua experiência mais conhecida, “Efeito Kulechov”, ocorreu na década de 1920 e marcou a teoria da montagem. A experiência consistiu na justaposição de planos: um grande plano expressivo do rosto de um ator com outro plano que mostrava um prato de sopa; em seguida montou o mesmo plano do rosto do ator com um outro mostrando um caixão de criança; e, depois, um terceiro conjunto com o mesmo plano do rosto do ator e um outro de uma mulher seminua em pose provocante para obter nova significação daquela imagem. Intercalando as imagens, o público não percebia que a imagem do ator era a mesma e atribuía características de fome, tristeza e reflexão, relacionadas aos conteúdos das imagens associadas ao ator. Ou seja, a narrativa cinematográfica era audiovisual. Um filme era mais que imagens reunidas para construir uma história, era sobretudo a sequência destas imagens e como estavam combinadas entre si produzindo significados paralelos.

Vsevolod I. Pudovkin – o ex-aluno e colega de Kulechov, acreditava que a montagem era a base estética do filme: “tal como a língua, também a montagem tem a palavra (a imagem) e a frase (a montagem/ combinação das imagens) e, deste modo, (Pudovkin) acreditava que o poder do cinema vinha da montagem como gramática”(VIVEIROS, 2005:55 apud CANELAS, 2010). Estudou e analisou exaustivamente o trabalho de Griffith, tentando encontrar e sistematizar princípios gerais (REISZ, 1966, apud CANELAS, 2010) até que conseguiu formular uma teoria da montagem, designada por montagem construtiva.

Na direção contrária de Eisenstein, sua montagem baseava-se na fragmentação da cena em vários planos, preferindo o diretor uma ligação construtiva entre os diversos planos do que no choque provocado pelas imagens exteriores à narrativa, ideia central na montagem de Eisenstein (VIVEIROS, 2005, apud CANELAS, 2010).

Serguei M. Eisenstein - Jorge Leitão Ramos (1981 apud CANELAS, 2010) nos lembra que apesar de não ter sido o inventor da montagem, foi, seguramente, um dos seus mais eméritos teóricos e certamente um dos que mais, a utilizou nos seus filmes, levando experiências como as de Kulechov à prática. Assim como Griffith, foi um grande realizador: trabalhando para o Estado, dirigiu filmes como "A greve" (1924), "O Encouraçado Potemkin" (1925), "Outubro" (1927), "A linha geral" (1929), "Que viva México!" (1931) inacabado; "Alexandre Nevski" (1938); "Ivã, O terrível" (1944-1945), entre outros.

Opôs-se à linearidade da linguagem narrativa e à teoria construtiva de Pudovkin por não considerar os planos como unidades que poderiam ser justapostas de forma simples. Para Eisenstein, filme era como um discurso articulado construído a partir da edição das imagens, portanto, a montagem não era uma simples sucessão de planos mas um processo de criação de significados a partir do choque entre os planos. Essa crença, segundo Viveiros (2005 apud CANELAS, 2010), baseava-se na ideia filosófica da dialética, na qual a existência ocorria mediante uma constante mudança: tudo o que nos rodeia no mundo seria o resultado de um choque de elementos opostos. O mundo estaria num estado temporário até à próxima ruptura. Do mesmo modo, quando dois planos eram combinados, um significado novo era adquirido. Na síntese *eisensteiniana*, o plano A + plano B = plano C, onde podemos também fazer uma correlação com a ideia da dialética (tese+antítese=síntese). Importante destacar que, para o diretor, o plano C é formado na mente do espectador.

A visão de Eisenstein questiona e subverte a gramática cinematográfica clássica e seus conceitos indicam, de modo metódico e teórico, recursos e alternativas para o ilusionismo do cinema norte americano. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie em "Dicionário teórico e crítico de cinema" (2007. Disponível em <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 18 jul. 2013), Eisenstein procurava um cinema em que a montagem

[...] passasse, de modo deliberativo violento, de uma atração a outra, ou seja, de um movimento forte e espetacular, relativamente autônomo, a outro, em vez de procurar a fluidez e a continuidade narrativa. Trata-se de colocar as premissas de um cinema discursivo e político, oposto ao cinema narrativo burguês (AUMONT e MARIE, 2007: 25. Disponível em <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 18 jul. 2013)

Som e imagem em Eisenstein

O diretor era inventivo não apenas na maneira como montava as cenas de seus filmes, mas também na sua própria visão de cinema: foi um dos poucos que desafiaram, no começo do séc. XX, a supremacia visual nos estudos da linguagem audiovisual. Quando se consolidou no final da década de 20, o cinema sonoro não despertou apenas o interesse da indústria e dos grandes estúdios. Tão logo tornou-se viável a sincronização de sons e imagens, começaram as tentativas no sentido de se estabelecer princípios teóricos que pudessem explicar a relação entre ambos. Surgiram, também, os primeiros textos, críticos, que procuravam avaliar o uso que o cinema fazia da música no nível de sua produção comercial. Paralelamente, houve quem se dispusesse, através da experimentação prática, a descobrir as novas possibilidades significativas oferecidas pelo cinema.

O compositor Edmund Meisel, que colaborou na música dos filmes “O Encouraçado Potemkin” e “Outubro”, era um verdadeiro aficionado pela busca de relações entre som e imagem. Ele e o diretor acreditavam na existência de muitas similaridades entre os princípios articulatórios do cinema e os da linguagem musical. Em seu trabalho “Trilha Musical” (1993), Ney Carrasco comenta que, desde o período do cinema mudo, Meisel pesquisava um meio de explicitar essas similaridades através de experimentos que serviram de base para um projeto experimental desenvolvido posteriormente pelo Instituto Alemão de Pesquisa Fílmica, em Berlim.

Neste mesmo período, Eisenstein tentou tratar a música de cinema sob o ponto de vista teórico. O autor (1993) ressalta que o diretor apropriou-se de termos técnicos musicais na sua famosa teoria dos métodos de montagem, baseada em cinco tipos de montagem: Métrica, Rítmica, Tonal, Atonal e Intelectual (AUMONT et al, 2004 :52).

A utilização de uma nomenclatura própria do universo musical não era apenas metáfora para Eisenstein. Na leitura de Carrasco (1993), o diretor acreditava na correlação entre as duas linguagens. Quando o som no cinema tornou-se uma perspectiva concreta, Eisenstein e seus colegas soviéticos escreveram a famosa "Declaração - Sobre o futuro do cinema sonoro" (1928), A declaração pode ser compreendida como uma amigável porém cautelosa recepção à chegada do som no cinema, além de uma tentativa de trazer à cena uma reflexão mais profunda sobre a relação da articulação fílmica com a montagem dentro deste novo contexto. Nela, se propõe o uso polifônico do som no cinema (CARRASCO, 1993), contemplado dentro de dois estágios: o primeiro de experimentações com som não

sincronizado e combinações disjuntivas de som e imagem e um posterior, com contrapontos orquestrais.

O sonho do cinema sonoro se tornou uma realidade. Com a invenção do cinema sonoro, de fato os norte-americanos se colocaram à frente para torná-lo rápida e substancialmente uma realidade.

(...) Nós, que trabalhamos na URSS, estamos conscientes de que, com nosso potencial técnico, não vamos caminhar em direção à realização prática do cinema sonoro num futuro próximo. Ao mesmo tempo, consideramos oportuno afirmar várias premissas de princípio de natureza teórica, porque, por conta da invenção, parece que este avanço da cinematografia está sendo usado de modo incorreto. E com uma concepção errada com relação às potencialidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais.

(...) Gravação de som é uma invenção de dois gumes, e é mais provável que seu uso ocorrerá ao longo da linha da menor resistência, isto é, ao longo da linha da satisfação da simples curiosidade. Em primeiro lugar, haverá exploração comercial da mercadoria mais vendável, os filmes falados. Aqueles nos quais a gravação do som ocorrerá num nível naturalista, correspondendo exatamente ao movimento da tela, e proporcionando uma certa 'ilusão' de pessoas que falam de objetos sonoros etc.

(...) Apenas um uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem. O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não sincronização com as imagens visuais. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras. (EISENSTEIN; ALEXANDROV; PUDOVIKIN, 1997: 225, 226)

Polifonia, para Eisenstein significava pensar o som na montagem afim de construir um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras. O diretor explicita sua visão no artigo escrito em 1940, "Sincronização dos sentidos", em que tenta estabelecer o conceito de montagem vertical baseada no " [...] contraponto orquestral do som e da imagem [...]" (AUMONT e MARIE, 2007: 13. Disponível em <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 18 jul. 2013). Ou seja, para Eisenstein, a trilha musical deveria ser pensada de maneira "contrapontística", ao invés de procurar simultaneidade ou redundância com o drama. Nesse artigo, o diretor compara a polifonia de uma partitura orquestral com a da "partitura audiovisual". (EISENSTEIN, 1990 apud CARRASCO, 1993)

Carrasco (1993) ressalta que o diretor está se referindo ao conceito de polifonia vertical, que trata da organização da *simultaneidade* (grifo nosso) dos elementos. Transferindo esse princípio para o âmbito do cinema, Eisenstein deixa claro que entende os

sentidos visual e sonoro como linhas de uma composição e busca "[...]um princípio teórico que explique a relação som/imagem do ponto de vista polifônico, no sentido mais estrito do termo. Para ele, é aí que pode ser encontrada a superestrutura das relações audiovisuais". (CARRASCO, 1993:52)

Do ponto de vista da estrutura da montagem, não mais temos uma simples sucessão horizontal de quadros, mas uma nova "superestrutura" é erigida verticalmente sobre a estrutura horizontal do quadro. Unidade a unidade, estas novas faixas da "superestrutura" diferem em comprimento das da estrutura do quadro, mas, desnecessário dizer, elas são iguais no comprimento total. As unidades sonoras não se encaixam nas unidades visuais em ordem sequencial, mas em ordem simultânea. (EISENSTEIN, 1990: 55 apud CARRASCO, 1993:52)

Nesse sentido, o denominador comum entre os discursos sonoro e imagético seria, para Eisenstein, o movimento de ambos (CARRASCO, 1993). O autor (1993) elucida que, por movimento, o russo se referia ao ritmo de ambos discursos, que seria o nível mais básico da relação entre som e imagem.

Conclusão

Carrasco (1993) afirma, entretanto, que a teoria de Eisenstein perde a coerência justamente quando o diretor tenta estreitar ainda mais as analogias entre som e imagem para estabelecer uma correspondência absoluta de princípios que regem os fatores plásticos do quadro cinematográfico e o movimento musical. Além disso, segundo o autor (1993), Eisenstein teria empregado de forma equivocada termos musicais:

A partir dessa fundamentação, Eisenstein chega à sua proposição de uma partitura audiovisual, onde seriam descritas as correspondências entre a música e sua imagem correspondente. O fundamento dessa partitura audiovisual é totalmente gráfico, ou seja, uma linha ascendente dentro do quadro teria como correspondência um movimento de alturas ascendentes na música. [...] A partir do momento em que ele se fixa no aspecto plástico da composição do quadro, ele descarta o sentido temporal do cinema. Sendo que a narrativa desenvolve-se no mesmo sentido do discurso musical e ambos são regidos pelo fator tempo, este seria um caminho muito mais fértil para a busca de correspondências audiovisuais.(CARRASCO, 1993: 56, 57)

O autor (1993) alega que a falha do diretor foi priorizar o aspecto plástico em lugar do ritmo, temporalidade e progressão narrativa. Em sua opinião (1993), o aspecto que mais aproxima as duas linguagens enquanto princípio articulatório é o temporal.

Uma outra visão é apresentada em "A relação imagem e som no cinema: do espaço de correspondências audiovisuais" (KAISER, 2012 et al. Disponível em

<<http://www.fames.es.gov.br>>. Acesso em 25 set. 2013), artigo que defende que, para o diretor, o fundamento da partitura audiovisual não seria apenas o aspecto plástico:

As imagens musicais e visuais na realidade não são comensuráveis através de elementos estritamente 'plásticos'. Se falamos de relações verdadeiras e profundas e proporções entre a música e o quadro, só pode ser com referência às relações entre os movimentos fundamentais da música e do quadro, isto é, elementos estruturais e plásticos, já que as relações entre os 'quadros', e os 'quadros' produzidos pelas imagens musicais em geral são tão individuais, quanto à percepção, e tão pouco concretos que não podem ser inseridos em nenhum 'regulamento' estritamente metodológico. [...] Podemos falar apenas do que é realmente 'comensurável', isto é, movimento na base tanto da lei estrutural da peça musical determinada, quanto da lei estrutural da representação pictórica determinada. Neste caso, uma compreensão das leis estruturais do processo e do ritmo que estão na base da estabilização e desenvolvimento de ambos proporciona o único fundamento firme para o estabelecimento de uma unidade entre os dois. Isto ocorre não apenas porque esta compreensão do movimento regulado é 'materializada' em igual medida através da especificidade particular de qualquer arte, mas é principalmente porque a lei estrutural é geralmente o primeiro passo em direção à personificação de um tema, através de uma imagem ou forma da obra criativa, não importa o material no qual o tema é modelado (EISENSTEIN, 2002: 110, apud KAISER, 2012 et al: 115)

Também percebe-se divergência nas opiniões sobre a trilha sonora em sua obras. Na visão de Carrasco (2012; CHAVES, 2012), Eisenstein não conseguiu ser totalmente fiel a seu princípio de recusa do som naturalista sincronizado no seu primeiro filme sonoro *Alexander Nevsky* (1938). Nele, além da trilha de Prokofiev, encontramos também um uso naturalista do som, com imagens de multidão sincronizadas a barulhos da mesma (ruídos) e cenas de pessoas tocando instrumentos de sopro e com o som correspondente ao instrumento e imagens de pessoas falando sincronizadas com sua fala. Já Marina Burke (2007. Disponível em <www.kinema.uwaterloo.ca/>. Acesso em: 20 set. 2013) enxerga de outro modo o som sincronizado neste filme e em outros do diretor, atribuindo seu uso à influência do recurso de *Mickey Mousing*: a técnica, que foi inicialmente empregada nos desenhos animados americanos dos anos 20, se baseia na sincronização da trilha musical com as ações dos personagens (inicialmente os desenhos animados) na tela. Burke (2007) alega que o diretor, frente ao problema de combinar sons com sua montagem frenética, teria se inspirado na técnica de *Mickey Mousing* para acelerar os sons em determinadas passagens afim de serem compatíveis com o ritmo da montagem destas cenas. É claro que a argumentação não sustenta o uso do som sincronizado de forma naturalista identificado em algumas cenas mas, de fato,

reforça a concepção do diretor quanto à capacidade do movimento sonoro de potencializar o movimento visual.

Apesar de suas críticas, Carrasco (1993) pondera, em sua conclusão, que o russo teve o mérito ter percebido a proximidade entre os discursos do cinema e da música:

enquanto linguagens temporais e quanto aos princípios de construção de seus discursos; a partir desse desenvolvimento temporal, ele incorporou o conceito de ritmo na articulação fílmica; ele também foi um dos primeiros a perceber e a acreditar nas possibilidades narrativas do som e, especialmente, da música no cinema, em um momento em que a grande novidade era apresentar as pessoas falando na tela. (1993: 57)

Nesse sentido, Carrasco (1993) faz jus à contribuição visionária de Eisenstein. Embora em sua filmografia não tenha sido absolutamente fiel aos princípios da "Declaração - Sobre o futuro do cinema sonoro" (1928), o diretor foi coerente, nas trilhas de seus filmes, com a postura inquieta e inovadora defendida; buscando composições ousadas e evitando o uso do som naturalista sincronizado.

A maior parte das falhas apontadas por Carrasco (1993) parecem, então, serem decorrentes de uma situação específica em que tínhamos um diretor inovador experimentando um novo recurso num momento histórico em que a tecnologia do cinema ainda era recente. Embora não tenha avançado em explorações com outros elementos sonoros como, por exemplo, Dziga Vertov e suas bricolagens com ruídos, foi um dos primeiros a enxergar o potencial do som como ferramenta narrativa no contexto audiovisual. Foi essa crença que o levou a incorporar a noção de ritmo nos princípios da montagem e a ser um dos pioneiros no uso da música original em suas trilhas musicais. Essas iniciativas já justificam a afirmativa de que Eisenstein contribuiu de forma indiscutível para o cinema e para os estudos audiovisuais.

Referências

AUMONT, Jacques et al. **Aesthetics of Film**. 5 ed. Austin: University of Texas Printing, 2004. 279 p. Disponível em <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 18 jul. 2013)

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 3 ed. Campinas: Papyrus Editora, 2007. 331 p. Disponível em <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 18 jul. 2013)

BURKE, Marina. **Eisenstein and the Challenge of Sound**. 2007. KINEMA: A journal for film and audiovisual media, Ontario, vol. 30, 2007. Disponível em <www.kinema.uwaterloo.ca/>. Acesso em: 20 set. 2013).

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética**, 2010. 12f. Lisboa: Instituto Politécnico da Guarda. Disponível em < http://www.bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php?codtema=4>. Acesso em 14 ago. 2013

CARRASCO, Claudiney Rodrigues; CHAVES, Renan Paiva. **O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927)**, 2012. 37 f. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. Disponível em < www.doc.ubi.pt/12/dt_claudiney_carrasco.pdf>. Acesso em 20 set. 2012

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. **Trilha musical: música e articulação fílmica**, 1993.131 f. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Dissertação (Mestrado). Disponível em <webensino.unicamp.br/.../apoio/4/Trilha_Musical_TESE_NEY.pdf>. Acesso em 20 set. 2012

DANTAS, Eles Linth Marques. **Uma reflexão sobre 'A Greve' de Eisenstein: a montagem soviética como estratégia ideológica**, 2010. 14f. Cachoeira: Universidade Federal do Rêconcavo da Bahia. Disponível em < <http://www.ufrb.edu.br/reconcavos/index.php/downloads/seminario/37-anais-dantas-elen-linth-marques>> Acesso em: 13 ago.2013

EISENSTEIN, Serguei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. **Declaração sobre o futuro do cinema sonoro**. In: EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 236 p.

KAISER, Izaura et al. A relação imagem e som no cinema: do espaço de correspondências audiovisuais. **A Tempo**: revista de pesquisa em música. Vitória, vol. 2, ano 1, p. 103-117, 2012. Disponível em <http://www.fames.es.gov.br/_midias/pdf/225_segunda_edicao-13032-51759e14060a2.pdf#page=101>. Acesso em 25 set. 2013

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001