

**Imaginar metáforas de amor, sexo e fé:
Uma leitura literária de *Breaking the Waves* (1996) de Lars von Trier
Cláudia Sousa Pereira
Universidade de Évora, Portugal**

Abstract

Either with words or images, the expression of feelings results, in a work of art, in communication. If this was not the case, the work would not require a spectator or a reader. And if words suggest images from what its author refers to and a countless number of figurations may happen, the images from a film reveal what you can see. We are often left with "just" the space for those facts to shape up as possible meanings to which we react with emotion or with a particular intellectualization, finding exactly what we call readings or interpretations.

Starting from a definition of literature that we see spilled in the work prospected from the polysystem theory by Itamar Even-Zohar from the Porter Institute for Poetics and Semiotics (University of Tel-Aviv), we consider the dynamic character of every cultural moment/object. This is how a literary reading, that is to apply some of the methodologies in the interpretation of a literary work, is allowed to extend to other cultural objects.

*This is what we are going to do with Lars von Trier's *Breaking the Waves*, a landmark in cinema for what the movement and manifest Dogma 95 represents, but that for a literature reader particularly focused on the narration of love in its different manifestations - in which sex and faith are included - a corpus is revealed, filled with interpretative possibilities and emotional reactions, important condiments particularly to the spectator and/or interested reader.*

Keywords: Lars von Trier, Love and Sex and Faith, Literary Reading, Expression of the interpretation, Imagination

Contextualizando

Teorizar a partir de um filme de Lars von Trier deixa-nos relativamente à-vontade tendo em conta que tratamos com um dos autores e mentores do manifesto Dogma 95, onde as regras teóricas pareciam vir a causar uma verdadeira revolução no cinema europeu mas afinal se revelaram, na prática, um programa difícil de cumprir.

Um embuste, chegaram mesmo a dizer desse manifesto o que, por extensão, faz do seu autor um embusteiro. Daí que nos sintamos mais seguros quando teorizar seja, em nosso entender, um exercício muito menos arriscado e quiçá mais útil quando é feito no sentido das poéticas e não do das preceptivas.

Entendemos por poéticas os sistema de normas, noções gerais, modelos e metalinguagem científicos para descrever, classificar e analisar as obras ou as criações artísticas. Por preceptivas, a regulamentação através de normas que devem obrigatoriamente cumprir-se para que a obra ou a criação artísticas assim sejam consideradas.

O que se fará neste trabalho é, pois, a partir de uma obra em concreto, e reconhecendo quer o contexto em que é criada, quer o princípio de que ela reclama um recetor e que nesse percurso entre criador (emissor) e espectador (recetor) o discurso fílmico pode ler-se como se lê um discurso literário. Amor, sexo e fé são os grandes temas, diríamos mesmo arquetípicos, das narrativas identitárias e artísticas, que se desdobram em múltiplas linguagens e estilos nas diferentes latitudes e ao longo da história deste Mundo.

Este trabalho não se desenvolveu sobre a relação da literatura com o cinema na perspetiva da adaptação, apesar de Lars von Trier mencionar e dar alguma importância a um livrinho ilustrado que o prendeu na infância, *Guldhjerte* (*Goldheart*) e que dará este mesmo nome a uma trilogia em que depois de *Breaking the Waves*, vêm *The Idiots* (1998) e *Dancer in the Dark* (2000). Mas este campo de reflexão e investigação está bem lavrado pelos estudos comparatistas que, de caso em caso e até à teorização final, em questões de adaptação (de livro a filme) ou de novelização (de filme a livro), vão apresentando leituras e interpretações de base "arqui-hiper-inter-textual" ainda que entre textos utilizadores de códigos diferentes, e que podem ter, de forma geral, dois objetivos programáticos: ou sobrevalorizar um dos discursos e obra, numa relação de acessoriedade; ou acrescentar valor a cada uma das obras numa relação de complementaridade.

Literatura e Cinema: uma velha relação

Talvez as considerações; disponíveis em português, mais importantes que encontramos sobre esta relação, e com carácter de sùmula, sejam as de Mário Jorge Torres quando, em 2000, escreve o texto «Não vi o livro, mas li o filme: algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura», que será título de livro seis anos depois, e onde afirma, de forma lapidar e que convém de facto à aproximação que agora fazemos, o seguinte: «A criação fílmica deve (...) mobilizar no espectador uma competência de leitura, um saber cultural, que lhe são próprios.» (Torres, 2000:66)

Desta forma, Mário Jorge Torres, partindo da relação e direcção do livro ao filme e ao abrigo das propostas aplicáveis também aos estudos literários, então inovadoras e ainda agora tão pertinentes, da teoria do polissistema literário desenvolvida por Itamar Even-Zohar, põe em prática um trabalho que respeita o carácter dinâmico da literatura. Considerada como um sistema que interage com outros num mais amplo sistema cultural, a literatura, e por conseguinte a leitura literária, constituem-se como núcleo dependente de múltiplos outros núcleos cujas fusões, mais ou menos conseguidas, permitem que se valorizem mutuamente e contribuam para uma relativa funcionalização do carácter comunicativo que a Arte, para alguns, ainda tem. Tudo se passa à semelhança da fusão nuclear da física, o fenómeno conduzido artificialmente (exceto quando ocorre em estrelas onde tudo é de uma luminosa naturalidade) em que dois ou mais núcleos, em condições propícias, se juntam, formando um outro núcleo mais pesado e liberando grande quantidade de energia.

Convém, tal como na promoção da leitura quando quem aconselha uma obra e a trabalha para leitores potencialmente interessados, que gostemos do objeto que trabalhamos. Ou, então, que a estimação esteja no ódio que reclama igual energia e meticulosidade como o seu oposto. Ora, sendo nossa intenção, enquanto leitora de literatura particularmente focada, pelo percurso académico, na narração do amor nas suas diferentes manifestações – de que o sexo e a fé fazem parte – com *Breaking the Waves* de Lars von Trier encontramos um *corpus* palpitante de

possibilidades interpretativas e reações emotivas, condimentos especialmente importantes ao espectador e/ou leitor interessado.

Importa, aliás, evocar aqui um exercício de aproximação a propósito de desejo e literatura e leitura, nesta atitude em que aqui também se arrisca o gesto do autor a partir do gesto do leitor. As considerações são de Ana Luísa Vilela, que escreveu o verbete sobre Desejo do E-Dicionário de Termos Literários. Do lado do Autor cita, em segunda mão, Kristeva: «*Ces aventuriers du psychisme qu'on appelle les écrivains, vont au bout de la nuit où nos amours n'osent pas risquer. Nous restons troublés, inconscient oblige, par l'intensité du style... Un style – témoin de la perte de sens, vigile de la mort.*» Nas suas próprias palavras que legitimam esta leitura pelo lado da paixão no leitor:

«Para o leitor, o texto literário é um objecto impregnado de uma radical e fascinante alteridade. A sedução obscura da palavra poética, a intimidade do espaço de cumplicidade e enigma instaurado pelo exercício da interpretação, a submissão orgânica da leitura a uma ciclicidade que nela faz alternar os períodos de excitação, fulgor e cansaço, conferem à leitura do texto literário os contornos de um processo de investimento do desejo. A aprendizagem e o desafio da leitura literária podem constituir uma espécie de “ars amandi” de um sujeito sempre fazendo-se assintoticamente como leitor, no exercício de uma tendência, sempre aquém da plenitude que o seu objecto, misteriosamente, exhibe e sonega.» (Vilela 2009).

A juntar-se a esta paixão propulsora que caracterizará sempre um investigador, importava ainda considerar, na medida do possível, os estudos que aproximam ainda mais a velha arte das belas letras com a, imediatamente a seguir na lista mas muito mais nova, sétima arte (enfim, ambas agora já quase a meio da tabela iniciada por Hegel e acrescentada, por causa do cinema, em 1912 por Ricciatto Canudo, com a inclusão da fotografia, da BD, dos videojogos e da arte digital). Incluir-nos-íamos assim no grupo do género cinéfilo, declinado a partir do popular a crescer para o erudito, preocupados com o exercício da crítica. Tal como afirmam Baecque e Fremaux,

"l'essence fondamentale de la cinéphilie" est organisée autour d'une pratique culturelle distinguée. Faire l'histoire de la cinéphilie, c'est en définitive faire l'histoire d'une pratique culturelle ("a way of watching films") mais aussi d'un moyen particulier de parler des films et de diffuser un discours sur ces derniers (Baecque et Fremaux 1995, 133-142.).

Até porque, como diz Mário Jorge Torres a encerrar o seu texto a propósito das tendências na relação entre o cinema, a literatura e as outras artes, a partir dos anos 80 deve realçar-se a «pluralidade [com que] se constroem algumas das contradições mais criativas do presente, basta querer ler as novas narratividades que a autonomização do cinema como arte, cem anos depois da sua invenção como medium, nos propõe.» (Torres, 2000: 69).

Passemos então à nossa proposta de leitura de *Breaking The Waves* tendo debaixo de olho o discurso literário e o desenvolvimento da temática em que os três tons, amor, sexo e fé, contam a história do bem transformado em pessoa, uma "coração de ouro". E onde a estrutura da narrativa se constrói configurando uma personagem que não só não recebe uma recompensa, *And the last line in the book was: "But at least I'm okay," said Goldheart.*" (Trier, 1999), terminando não apenas em sacrifício, como com um milagre, estética e narratologicamente muito interessante, mas em que o espectador não se sentirá particularmente consolado. Seria quase o caso, e atrevemo-nos a dizê-lo com a mesma quase reação epidérmica de von Trier à história infantil daquela menina "parva de boazinha", para um espectador do percurso sacrificial de Bess, aquele espectador que aceitou e se deixou envolver na ilusão dramática que o filme conseguiu criar, poder exclamar: «Com milagres destes, para que é que precisamos de Deus!»

Das técnicas de imaginar o amor, o sexo e a fé

O amor, o sexo e a fé são, já o dissemos, provavelmente os temas que mais "ingredientes" emprestam a criadores e pensadores que oferecem deles imagens várias e em várias linguagens que as concretizem. Eles são a abstração que permite a sobrevivência da espécie. E são também, na sua extensa e complexa

figuração ao longo da História em que são contados, o que nos distingue das outras espécies. Se o sexo no mundo animal é acasalamento e perpetuação da espécie e nos espantamos quando conhecemos as espécies animais que tendencialmente encontram um par com que acasalam para a vida; se a visão lírica do sentimento amoroso nos leva a envolver o sexo numa lógica para além da procriação; e se a consciência de que o amor é um motor quase inexplicável e serve por isso também para explicar o inexplicável numa questão de fé; é natural, pois, que se tornem – amor, sexo, fé – temas tão universais. De tão naturalmente culturais, as opções da sua representação refletem mundivisões fraturantes, daí que as metáforas para os representar sejam tão desafiantes, podendo ir do vulgar piroso ao rebuscado inatingível, ficando o critério do gosto deixado à vontade do consumidor acrítico. Raras vezes o espectador/leitor mais esporádico e voraz se detém a saborear as imagens e as metáforas, encontrando nelas a razão de ser para um gosto feito de crítica.

A metáfora é, por excelência, a figura de estilo mais popular, uma vez que ela serve, pelo menos desde os românticos dos séculos XVIII e XIX, para facilitar a comunicação muito mais do que uma clássica e mera ornamentação do discurso. O resultado da popularidade faz até com que se considerem certas metáforas como mortas, pois integram-se de forma quase inconsciente no uso quotidiano, banalizando-se, e tornam-se assim em expressões idiomáticas. Um desafio para quem, num mundo pejado de metáforas mortas como é uma língua, se empenha em criar outras, de preferência novas ainda que sempre entendíveis. Veja-se o que diz Paula Mendes sobre a Metáfora no útil E-Dicionário de Termos Literários:

Alguns autores apontam a classificação de metáfora orgânica e a metáfora telescópica, cujas significações se baseiam nos termos definidos por I. A. Richards - tenor e veículo. O termo tenor corresponde ao desvio de sentido que a palavra pressupõe, enquanto o termo veículo equivale à imagem que ilustra esse conceito de desvio. Na metáfora de tipo orgânico, também definida como estrutural ou funcional, o veículo (imagem) é simbólico e o seu tenor (sentido figurado) está implícito. Ex: "E debaixo desta aparência tão

modesta ou desta hipocrisia tão santa, o tipo polvo é o maior traidor do mar" (Padre António Vieira). Na metáfora telescópica ou metáfora complexa, o veículo (imagem) de uma metáfora torna-se o tenor (sentido figurado) de outra metáfora. Ex: "Sou um guardador de rebanhos/ O rebanho é os meus pensamentos/ E os meus pensamentos são todos sensações" (Alberto Caeiro). A fácil aceitação da metáfora por um vasto número de indivíduos, bem como o uso recorrente que dela se faz, leva o falante a utilizá-la sem a percepção do cariz metafórico por detrás da expressão empregue no seu discurso. Uma metáfora inovadora e imaginativa torna-se, assim, uma metáfora idiomática, lexicalizada ou ainda morta. O falante já não recorre a esta figura de estilo como uma expressão de carácter metafórico, mas como um termo próprio da língua. (Mendes 2010)

A indústria do filme oscila, no mundo da produção cultural, entre a erudição e o entretenimento. Uma boa sessão de cinema pode não apenas fazer-nos distrair, sendo por isso um meio de evasão, como nos pode alimentar o espírito, fazendo-nos pensar. Até no porquê de se optar por nausear o espectador filmando de câmara ao ombro, numa ousadia habitualmente até então só vista em filmagens caseiras ou referências a estas em filmes "filmados como deve ser" (o filme dentro do filme). Estudar a génese das criações, literárias ou cinematográficas, pode ajudar a compreender estes porquês e talvez seja aconselhável começar por se ouvir os criadores envolvidos. Como tal, importou-nos procurar as razões de ser de *Breaking The Waves* em entrevistas a Lars von Trier (1999) e ao editor do filme, Anders Refn (2004). Esta última parecia-nos essencial, uma vez que, acima de tudo, o que teríamos de ter em conta no filme na perspetiva de uma leitura literária (da ação às personagens, do espaço ao tempo, do narrador ao narratário, que no filme poderíamos traduzir por história, atores, fotografia, duração e sucessão dos episódios, pontos de vista e perspetivas), impunha-se perceber a técnica de utilização de um determinado discurso para contar uma história, a que talvez pudéssemos chamar, em literatura, o estilo do autor ou modo de escrever. E o filme é não apenas o resultado do modo de filmar

como o modo de organizar tudo para o resultado final, em que o editor – o que leva à luz do dia, segundo a etimologia do nome – tem um importante papel.

Sobre a edição do filme, do que diz Refn numa entrevista de 2004 intitulada *On editing and storytelling*, conduzida por Rasmus Stampe-Hjorth, importou-nos destacar uma intenção da dupla criativa em quebrar todas as regras desde a primeira sequência, com os pontos de vista convencionais alterados, imprevisíveis, imagens pouco nítidas, procurando a emoção das cenas e filmando-as de onde a emoção era mais forte.

We found that the editing was more relaxed and a more dynamic way of telling the story. Our main rule was that we were looking for the emotion of the scene and as soon as the emotion lost its intensity, we made a cut. Even if the actors were in the middle of the shot, or we had to make a jump-cut, in order to maintain the emotional energy in the scene and the acting. (Refn 2004)

E termina com uma afirmação que liga precisamente a visceralidade que a técnica de filmar, a edição do filme e o tema de *Breaking The Waves* parecem ter em comum, embora não numa correspondência exata:

This resulted in a rough, chaotic style which had a bigger impact on the persons who saw the film. If we had cut it the classical way with nice dolly movements and beautiful backlight combined with the sensitive and emotional film, I think that the audience would have puked. In many ways Breaking the Waves is one of the most radical films I have made till now. It was a new editing style.» (Refn 2004)

O efeito nauseante do estilo no espectador, poderá eventualmente equiparar-se na história contemporânea da literatura e da leitura em Portugal ao efeito do, ainda assim popular e cada vez mais institucionalmente canonizado, romance *Memorial do Convento* de José Saramago. Se foi com este romance que Saramago ganhou o grande público em 1982, terá sido em 1977 com *Manual de Pintura e Caligrafia* que ensaiou esta técnica de construção romanesca onde, só aparentemente, parece eliminar toda a pontuação. Dizemos que parece, porque o que de facto Saramago faz é reinventar a forma de assinalar as pausas num discurso que se quis mais perto da oralidade o que,

no fundo, constitui a razão de ser da pontuação na linguagem escrita. Com *Memorial do Convento* de 1982, e até 1995 com outro ciclo aberto pelo *Ensaio sobre a Cegueira*, os romances escrevem-se com páginas e páginas sem parágrafos, em que o escritor recusa a forma canónica de pontuação, obrigando o mais expedito leitor a muitas vezes ter que ler várias vezes as mesmas passagens para perceber o que lê. É já mais tarde, quando deixa esta técnica de escrita, que José Saramago vê nessa opção o que chama “uma espécie de barroquismo”, uma confissão do seu gosto em surpreender, ser excêntrico e distinguir-se dos outros:

Hoje verifico que há como que uma recusa minha de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo, qualquer coisa que eu não conduzia, mas que de certo modo me levava a mim; e estou a assistir, nestes últimos dois livros (o *Ensaio sobre a Cegueira* já mostra isso muito claramente e este que estou a escrever também), a uma necessidade maior de clareza. (Reis1998).

A inovação de Saramago no romance em geral, e no romance histórico em particular, é ser ao mesmo tempo erudito, pela temática, e popular, pela expressão no discurso. E o que é assim dito para o romance de Saramago pode aplicar-se à obra que tratamos em particular de Lars von Trier, como veremos. Erudita, a obra de Saramago, porque tem referências históricas sólidas e resulta de investigações que permitem elaborar pistas para a compreensão de factos e figuras históricas, por exemplo. Erudito, o filme de von Trier, por apresentar uma linguagem técnica inovadora, em parte ainda que mínima refletida pelo manifesto *Dogma 95*, ao nível da captação da imagem, da edição das cenas, do trabalho do som. Popular, a obra de Saramago porque reinventa a expressão escrita a partir dos códigos mais oralizantes da linguagem. Popular o filme de Lars von Trier por encenar uma versão distante de um tipo de conto de Grimm (aliás classificado por Antti Aarn & Stith Thompson, no sistema Aarn-Thompson que o cataloga com a numeração 779 como um conto religioso de recompensa ou punição divina) e representar de forma quase documental uma comunidade tão religiosa como aquela em que Bess, a bondade em pessoa, vive e donde nunca sairá com vida. Conta assim Lars von Trier em entrevista:

When I was little, I had a children's book called Guldhjerte [Goldheart], which I had very clear and happy memories of. It was a picture book about a little girl who goes into the forest with some slices of bread and other stuff in her pockets. But at the end of the book, when she's gotten through the forest, she's standing there naked and with nothing left. And the last line in the book was: "But at least I'm okay," said Goldheart." It seemed to express the ultimate extremity of the martyr's role. I read the book several times, in spite of the fact that my father thought it was absolute rubbish. The story of Breaking the Waves probably comes from that. Goldheart is Bess in the film. I also wanted to make a film with a religious theme, a film about miracles. And at the same time, I wanted to make a completely naturalistic film. (Trier 1999).

Ao atualizar para adultos uma história infantil, também contada pelos Irmãos Grimm com o título *As Estrelas de Ouro* (*Sterntaler*) com a temática tradicional da mártir (recompensada, porque Lars von Trier ou não tinha o livro completo ou selecionou as suas memórias), o realizador dinamarquês encontra o sexo como metáfora para a fé na sua vertente mágica da superstição. Sendo recompensa em si próprio pelo óbvio prazer que Bess descobriu com Jan, o sexo complementa a oração. Aliás, a oração é na boca de Bess um diálogo com Deus em que Bess não suporta ficar sem a resposta às suas preces e as simula, como uma criança que brinca, dando-as à sua vontade e sem dúvidas de que seriam as mais ajustadas e que delas resultaria a solução dos seus problemas. Resumindo, a mesma função de qualquer prece em qualquer religião. O despojamento da mártir da história infantil é o sexo que Bess vende em troca do milagre, e até à morte, para receber do Céu a sua recompensa: a cura de Jan.

Para o leitor/espectador comum, a história do milagre não deixa de surpreender por ser precisamente a contrária à da imagem arquetípica da bíblica Maria Madalena. Em *Breaking the Waves* tratar-se a bondade personificada numa personagem que, ao contrário das figuras femininas da hagiografia medieval, percorriam como Maria Madalena o percurso da luxúria para a castidade, de Eva a Avé, é usar Bess a utilizar o sexo e a fé como linguagens coincidentes e únicas para entender o

mundo do amor que Jan lhe abriu. O amor físico acaba por, na lógica habitual, se opor ao amor pelo divino, pregado pela religião que lhe é tão óbvia, mas onde persiste um denominador comum composto: a superstição e o medo.

Concluindo

Os filmes de Lars von Trier, de que *Breaking The Waves* não é exceção, são consensualmente tomados pela crítica portuguesa, mais generalista ou mais elitista, e pelos espectadores como filmes que provocam, ou seja, não podem deixar o espectador indiferente. E pelas reações que fomos vendo construírem-se nos textos de crítica em jornais, os espectadores que inadvertidamente se confrontem a primeira vez com um filme de von Trier terão, pelo menos, uma sensação de estranhamento.

Se Lars von Trier diz que o filme ataca a religião como forma de poder e não Deus, e se a religião se transforma num obstáculo que Bess tem de ultrapassar, ele põe-na a fazer através do percurso paralelo, o da superstição, que afinal também espera a resposta mágica que a fé se encarrega de oferecer mas só ao preço de uma pesada estrutura de poder que se mantém quase inalterada. Não fossem os sinos que miraculosamente materializam a subida aos Céus de Bess, contrariando a vontade dos homens da igreja, e a passagem de Bess pela Terra não teria alterado em nada a vida daquela comunidade. Deu-lhes a música que era o que os estrangeiros, no seu cómico ponto de vista que contrapõe aos receios dos velhos da igreja, traziam à comunidade. E claro, devolveu a vida a Jan, aquele que lhe ensinou de facto o sentido da vida nesta passagem pela Terra: o amor físico e verdadeiro só consumado através do sexo. A importância cultural do sexo em termos gerais teria, em algum momento, de dar-lhe uma figuração quase transcendental de ligação ao bem: é Bess que assume essa figuração. E toda uma grande parte do filme é o percurso de Bess a aprender a ser a salvação de Jan.

Como autor de culto que é para uma certa elite, há um público relativamente alargado nas salas de cinema em Portugal que se mantém fiel quer aos ciclos que se dedicam ao autor, quer às novas produções que chegam às salas comerciais, esperando com alguma ansiedade que o nível de prazer que se retire da leitura do filme novo se mantenha.

Se haverá espectadores que se afastarão definitivamente de qualquer outra obra assinada pelo realizador, ou por outros que com ele se reveem e se comprometeram com o movimento Dogma 95 com igual afinco, ou seus posteriores ou futuros sucessores e sucedâneos, haverá também os que, mesmo sem um prazer definitivo, tentarão aprender a gostar de von Trier. É que a obra do realizador é em determinado período tão plural, apesar das óbvias constantes que naturalmente o identificam de filme para filme, que assistir a um novo filme pode ser sempre um ato de confirmação. Confirmamos se gostamos mesmo ou confirmamos que, quase definitivamente, não gostamos. E talvez voltemos a ver o próximo que estreiar. Mas uma coisa é certa: o grande público em Portugal, habituado a Hollywood, tem e terá sempre muita dificuldade em entender e predispor-se a entender a arte de Lars von Trier. Só ficam a perder.

Bibliografia

Arne, Antti. 1955-58. Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. rev. edn by Stith Thompson. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.

Baecque, A. D., & Frémaux, T. 1995. «La cinéphilie ou l'invention d'une culture». Vingtième siècle. Revue d'histoire. 46(1).

Gimello-Mesplomb F. 2015. "Cinéphilie" in J. Walter and B. Fleury-Vilatte. Dictionnaire critique et Encyclopédique des Publics. eds.Metz: CREM
https://www.researchgate.net/publication/282735103_2015_Gimello-Mesplomb_F_Entree_Cinephilie_in_Dictionnaire_critique_et_Encyclopedique_des_Publics_J_Walter_and_B_Fleury-Vilatte_edsMetz_CREM_2015 [consultado a 29.02.2016]

Mendes, Paula. 2010. "Metáfora". E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). coord. Carlos Ceia. 2010.
<http://www.edtl.com.pt/business-directory/7045/met%C3%A1fora/> [consultado a 29.02.2016]

Refn, Anders. 2004.
http://pov.imv.au.dk/Issue_18/section_1/artc11A.html [consultado a 29.02.2016]

Reis, Carlos. 1998. Diálogos com José Saramago. Lisboa: Caminho.

Torres, Mário Jorge. 2000. «Não vi o livro, mas li o filme – Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura» in Buescu, H.C. e Duarte, J.F. Entre Artes e Culturas. Lisboa: Colibri. 55-69.

Trier, Lars von .1999.
<https://www.criterion.com/current/posts/3135-lars-von-trier-on-breaking-the-waves> [consultado a 29.02.2016]

Vilela, Ana Luísa. 2009. “Desejo”. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). coord. Carlos Ceia.
<http://www.edtl.com.pt/business-directory/5989/desejo/> [consultado a 29.02.2016]