

A PRESENÇA DO FILME EM 16MM NA OBRA AUDIOVISUAL DE BRÍGIDA BALTAR

Fernanda Bastos¹

Resumo: A vasta produção audiovisual da artista brasileira Brígida Baltar tem no vídeo seu suporte dominante, sendo a película utilizada de modo excepcional em três obras. Em *A Coleta da Neblina* a visualidade granulada do filme em 16mm contribui para o conceito somando seus grãos à fluidez da neblina que torna os contornos indefinidos. Em *Maria Farinha Ghost Crab*, o ritmo irregular da câmera manual agrega estranhamento às ações da mulher caranguejo que cava buracos de sonho na praia. E em *Presságio ou o Ar das Cartas II*, realizado em HDV, a película é utilizada alternativamente, como em um *making of*, mas sua potência se afirma transformando a gravação de um ensaio de cena em filme. Um filme concentrado na simplicidade, no que é essencial no cinema e na obra da artista.

Palavras-chave: Videoarte; Cinema de museu; Cinema de galeria; Edição audiovisual; Montagem cinematográfica; Arte contemporânea.

Contato: fernandabastos1@gmail.com

Introdução

Em 2018, fui convidada por Brígida Baltar para colaborar como montadora na organização e edição da sua videografia. O trabalho consiste em revisitar todo o material que a artista filmou e gravou sempre que teve uma câmera disponível. Quase todos os vídeos foram remontados com material restaurado e o que era material bruto arquivado foi editado.

Minha amizade com Brígida se iniciou no final dos anos 1990. Nos conhecemos no grupo de filosofia da professora Nina Saroldi, onde, por quase dez anos, estudamos Nietzsche, Freud, Baumann, Zizek, entre outros autores. Na mesma época comecei a trabalhar como assistente de montagem. Em 2004, participei da filmagem e da montagem de sua obra *Maria Farinha Ghost Crab*.

Alguns temas que inspiram a artista permanecem presentes por longos períodos, como a questão dos tijolos, que estruturam a casa-ateliê, presente em cinco filmes entre 1996 e 2008, e a coleta dos vapores da natureza, que se estende de 1996 a 2004. Outros

¹ Editora audiovisual e Doutora em Comunicação e Cultura pelo PPGCom da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Bastos, F. 2024. “A presença do filme em 16mm na obra audiovisual de Brígida Baltar”. In *Atas XI Encontro Anual da AIM*, editado por Catarina Maia, Caterina Cucinotta, Francisco Merino e Sérgio Bordalo e Sá, 3-14. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-54365-6-9

temas retornam ciclicamente, em espiral, no caso dos personagens fabulosos, meio gente meio bicho, que aparecem em *Maria Farinha Ghost Crab* (2004) e mais cinco trabalhos entre 2002 e 2019. Há ainda os temas que se desdobram sutilmente como acontece com a dupla voo-ar entre as exposições *O Que É Preciso para Voar* (2011) e *O Amor do Pássaro Rebelde* (2012)². Primeiro Baltar investiga o voo em um sentido amplo, depois, dramatiza-o na voz da cantora-pássaro. Assim, sua obra se desenvolve como uma trama irregular que interliga todas ideias, algumas costuradas por pontos bem juntos, outras penduradas por um fio.

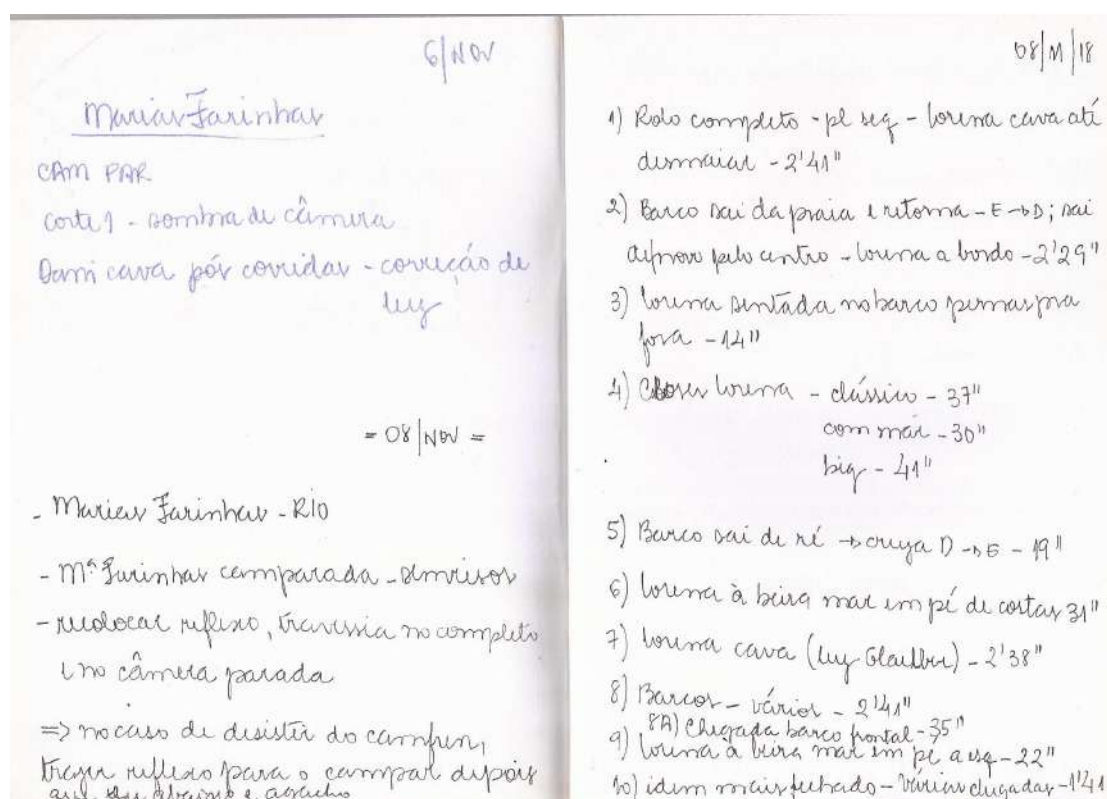


Imagem 1 – Página do caderno de trabalho escaneada
Fonte: Arquivo pessoal

Ela é uma artista plural que lança mão do suporte necessário na materialização de sua ideia. Do bordado ao filme em 16mm, de acordo com a imagem ou o tema que a sensibiliza, sejam os vapores da natureza, o corpo feminino ou mesmo uma árvore no meio do caminho. Os trabalhos desenvolvidos em imagem em movimento são, em sua maioria, vídeo, com as exceções *Maria Farinha Ghost Crab*, parte das *Coletas* e

² A primeira exposição inclui os filmes *O Que É Preciso para Voar*, *Voar* e *Teatro de Sombras*. Já a segunda, inclui os filmes *O Canto do Pássaro Rebelde* e *Presságio ou o Ar das Cartas*.

Presságio ou o Ar das Cartas II, filmados em 16mm. Os três filmes que abordaremos no presente artigo observando a trajetória do suporte no conjunto da obra da artista.

Brígida aprecia muito a visualidade que a película de 16mm imprime à imagem, mas trabalha muito mais com vídeo por todas as facilidades que o meio oferece. São obras cuja produção é, em geral, muito simples, caseira até. Na maior parte das vezes ela mesma opera a câmera – na mão ou posicionada em algum apoio – ou conta com a colaboração de pessoas próximas. Nesse sentido, o vídeo (e o digital), com suas câmeras pequenas, é o suporte mais constante utilizado nos devaneios poéticos que demandam imagens em movimento. Com as três exceções realizadas em 16mm – citadas anteriormente – e, em HD – obras sobre o voo –, que contam com produções um pouco mais elaboradas e incluindo elenco, figurino e equipe técnica reduzida. Embora seja apaixonada por cinema³, quando pensa a imagem em movimento, Baltar se afasta do modelo cinematográfico, não apenas na forma como na abordagem narrativa, que se é não totalmente recusada, torna-se mínima, indicial.

O filme de 16mm começou a ser produzido na Inglaterra, em 1923, visando principalmente o mercado do cinema documental, mas demorou a ser absorvido. Só começou a ser usado, em maior escala, no pós-guerra, como resultado do investimento dos governos em desenvolvimento de equipamentos de audiovisual mais leves para o registro de imagens no *front*, para a produção de imagens científico-educativas e de propaganda durante a guerra.

Aos poucos, no pós-guerra, o cinema de 16mm conquistou seu território extrapolando a ambição inicial, o documentário, e se estabelecendo mais amplamente no cinema experimental e nas artes visuais, o que criou um circuito alternativo de salas de exibição nos Estados Unidos (Weller 2014). Deren foi grande incentivadora desse circuito, tendo inspirado a formação da *Cinema 16*, importante sociedade do cinema independente nos anos 1950, e participado da *Creative Film Foundation*, que premiou cineastas como Stan Brakhage e Shirley Clarke, de acordo com Ribeiro (2017).

Assim, nos anos 1950 e 60, a película 16mm chega aos artistas visuais, entre eles Helio Oiticica, Ligya Pape, Yoko Ono e Andy Wahrol, que fez mais de 60 filmes entre 1963 e 1968. A farta produção de todos esses artistas é classificada em categorias, como cinema experimental, cinema de museu ou galeria, filme de artista, por exemplo.

³ A artista aponta Tarkovski e Godard como grandes influências em sua obra, mas houve longos períodos de pesquisa dedicados também a Bergman e Antonioni, em um grupo de estudos de cinema que frequentou paralelamente ao de Filosofia.

De acordo com Fernando Weller (2014), a portabilidade dos equipamentos de 16mm, o ajuste mais ágil do enquadramento e a claridade das lentes geraram uma estética e um modo de fazer filmes que agregam, à imagem, um imaginário de autenticidade e intimidade. O que nos leva ao primeiro filme, *A Coleta da Neblina*, em que a ideia de intimidade contribui na construção conceitual, somando seu granulado típico ao caráter difuso da imagem da névoa.

A coleta da neblina – imagem e rarefação



Imagem 2 - Frame extraído do filme *A Coleta da Neblina*
Fonte: Arquivo cedido pela artista.

O conjunto *Coletas*, composto de fotografias, desenhos, esculturas, figurinos, filmes, vídeos e um disco de vinil, é o trabalho mais famoso da artista, tendo participado de mais de 40 exposições. Os filmes e vídeos foram captados entre 1996 e 2004 e editados em 15 peças sem áudio. *Coletas* é o vídeo principal, com 15 minutos e 17 segundos de duração, no qual a artista mistura imagens de 16mm (telecinadas) e mini-DV e de todos os tipos de umidade – maresia, neblina e orvalho. *Fragments Coletas* são doze vídeos de curta duração, variando entre 29 segundos e 2 minutos e 22 segundos, que trazem dez cenas de *Coletas* e duas extras de coletas de maresia, com a participação das amigas Marta Jourdan e Patrícia Chueke. *A Coleta da Neblina* é o título de um vídeo – o primeiro sobre o tema, gravado em VHS, em 1996 – e do filme exclusivamente com as imagens em 16mm, editado em 2019.

Na época de sua realização, os filmes da neblina foram telecinados⁴, editados e exibidos em vídeo. Na remasterização de 2019, voltamos aos negativos, que foram limpos e escaneados para imagem/arquivo digital, com resolução 4K, também chamado de ultra HD. Ou seja, a resolução passou de 720x480 para 3840x2160 *pixels*, quase cinco vezes mais nítida. As imagens realmente ganharam vida nova e trechos que haviam ficado fora das peças originais encontraram lugar n’A (nova) *Coleta da Neblina* (1999-2002/2019), de 7 minutos e 11 segundos de duração, que pode ser projetado em grande escala, em relação ao corpo do espectador, de maneira a criar uma espécie de filme-ambiente. A montagem do filme segue o padrão de *Coletas e Fragmentos*, que segue com liberdade o modelo clássico, no sentido de manter o fluxo, por meio de cortes suaves, que não tiram o espectador do envolvimento com o filme e a névoa.

Então, a neblina é mistério, invisibilidade, paisagem que muda, falta de localização, o lugar do sublime, do corpo diante dessa paisagem. Todos esses significados colocam você também no lugar de captar a impossibilidade. É chegar ao espaço da ficção. E tudo foi muito processual, porque no começo, realmente, eu pensava em vedar os vidros, até entender que a minha captura era de sentidos. (Queiroz e Rocha, 2012, 48-49).⁵

A neblina borra os contornos, “desfaz montanhas e desfoca horizontes”, de acordo com Baltar⁶. Essa desorientação espacial proporcionada pela neblina gera uma sensação de distensão temporal. Afirmamos isso do ponto de vista da primeira espectadora: embora as cenas sejam curtas, elas refletem a dimensão contemplativa da presença e convidam o espectador a voltar seus sentidos para uma imagem-ambiente repleta de beleza e fruí-la por “longos” segundos. A imagem poética repercute no observador de modo a impregná-lo.

⁴ Telecinagem é o processo tecnológico que transfere imagens de negativo óptico para um sistema de vídeo analógico ou digital.

⁵ Palavras de Brígida Baltar na entrevista.

⁶ O enunciado de Baltar foi apreendido do Catálogo do Espaço Agora/Capacete, publicado em 2001, p. 63, sobre a exposição *Brígida Baltar: neblina orvalho e maresia coletas*.

Acho que essa ação diz do imprevisível, dos acasos, do que não se sabe. Tem uma coisa que eu descobri quando comecei a coletar: quando você chega perto da neblina, ela não está mais lá (pelo menos tão densa) mas mais adiante. Isso traz também outros significados, alguma coisa que nunca vai ser apreendida⁷.

Quando vemos a artista imersa na neblina, experimentamos um pouco a mesma sensação, conseguimos estar presentes na imagem. João Modé, artista visual e amigo de Baltar, corrobora com essa sensação em uma troca de e-mails com ela.

O que interessa nesse trabalho não é a ação em si, nem o registro dela, mas a poética que está envolvida nessa ação. Às vezes quando vejo as imagens fico imaginando você lá o barulho e o silêncio do mato, a umidade, o friozinho... São sensações que só você que vivencia pode perceber. As imagens são lindas e por isso potentes, mas o que mais me atrai na ideia do trabalho é a poética da ação⁸.

Em *A Coleta da Neblina*, verificamos a importância do título como chave para a ideia da imagem em movimento e principalmente do vídeo, como um meio/medium apropriado para coletar a neblina com todo seu mistério e fluidez, uma vez que o vídeo, assim como a neblina, pode constituir-se em processo, como sinal transmitido, sem gerar uma materialidade palpável, de acordo com Mello (2008).

Diante de uma paisagem tão imprecisa, o que fica nítido é o ato existencial. [...] Pode ser que eu esteja exagerando, mas acho que o trabalho da neblina traz uma montanha de divagações. Possibilidades também pessoais sobre viver a imprecisão, nas escolhas, nas chances de mudar. A paisagem também não é constante: casas, pessoas e montanhas desaparecem no fog. É também uma perda de memória,

⁷ O enunciado de Baltar foi apreendido do Catálogo do Espaço Agora/Capacete, publicado em 2001, p. 62, sobre a exposição *Brígida Baltar: neblina orvalho e maresia coletas*.

⁸ O enunciado de Baltar foi apreendido do Catálogo do Espaço Agora/Capacete, publicado em 2001, p. 65, sobre a exposição *Brígida Baltar: neblina orvalho e maresia coletas*.

de identidade. E o prazer não fica para depois porque está tudo colado, o instante e o futuro⁹.

Com suas imagens delicadas, a artista aborda a respiração como essencialidade pura do ser humano e o poder do processo que se dá na imagem e no corpo dela – presença – e do espectador. É no corpo que se processa o conteúdo invisível dentro dos coletores de vidro.

Maria Farinha Ghost Crab – fábula e cinema



Imagem 3 - *Frame* extraído do filme *Maria Farinha Ghost Crab*
Fonte: Arquivo cedido pela artista.

O conjunto *Maria Farinha Ghost Crab* é composto de cinco filmes em 16mm – *Maria Farinha Ghost Crab* (2004), *Maria Farinha Ghost Crab II e III* (2004/2019), *Fragments I e II* (2004/2019) – três esculturas fones-concha e desenhos em nanquim colorido. Dessa vez, participei também da filmagem como assistente e maria-farinha alternativa. A equipe foi reduzida e formada por amigos. Gostaríamos de destacar a

⁹ *Ibidem*, p. 65-66.

fotografia de Seppo Renvall, artista sueco, com uma câmera Bolex¹⁰ antiga, sem motor. Esse tipo de câmera marcou época no cinema experimental e nos filmes de artista, imprimindo, assim, características de sua visualidade nesse campo. Ou seja, o tipo de imagem produzido por aquelas lentes, aquele tipo de empunhadura etc. torna-se uma estética fílmica.

No filme, a combinação da granulação da película, com a variação de velocidade da câmera manual, somadas à luz contrastada do sol forte dos trópicos – ainda refletido pela areia – e aos movimentos de câmera conferem uma certa estranheza aos movimentos dos corpos e, ao filme, um clima misterioso e, ao mesmo, tempo lúdico. A câmera persegue o caranguejo com uma curiosidade quase infantil.

O filme¹¹ tem inspiração no caranguejo da areia (na verdade, um crustáceo), conhecido, aqui como maria-farinha, e universalmente como caranguejo-fantasma. Ele também tem o apelido de aguarauçá, guaruçá, guriçá, vaza-maré e espia-maré, mas a ideia fantasma foi o que eu mais gostei. Trata-se, portanto, de uma fábula (fui ao dicionário rever a definição de fábula e estava lá a característica delas: a personificação de animais). Tem a ver com *Casa de abelha*. Desta vez, convidei a Lorena da Silva para ser a maria-farinha. No filme, ela usa fones de ouvido em formato de concha, e sua ação é uma procura energética, de sons profundos, de sensações - uma busca existencial. Há um vigor na sua ação que eu adoro. A narrativa é emocional e enigmática. A maria-farinha vai ao alto-mar em sonho ou devaneio ampliando a natureza do animal que prefere viver nas partes mais altas da areia, afastadas das marés (talvez por isso *espiaando a maré...*) (Baltar 2004, 44).

Editamos o primeiro filme logo que voltamos de viagem, depois de passar pela revelação e telecinagem dos negativos. Em seu 1 minuto e 49 segundos de duração, a *Maria Farinha* de Lorena da Silva cava, corre e ouve sons misteriosos constantemente,

¹⁰ Tipo de câmera fabricada na Suíça entre 1925 e 1981.

¹¹ A artista refere-se ao filme principal, o único editado na época da exposição Cinema Capacete IV / *loop // not video, nor cinema, neither television*, no Instituto de Audiovisual Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, em 2004.

até parar para olhar dentro de um buraco, onde vê-se navegando na proa de um barco rumo ao horizonte. Depois ela levanta a cabeça e foge de novo. Na primeira versão o percurso se repetia cinco vezes, mas o que era visto dentro do buraco variava. Brígida expôs uma vez, achou cansativo e simplificou, conservando apenas um percurso com a primeira variação.

O plano do barco tem uma particularidade: um problema técnico gerou um defeito na parte superior do quadro, que foi incorporado ao trabalho acrescentando, com essa visualidade inesperada e turva, um detalhe sutil ao sonho da maria farinha.

O nome, caranguejo fantasma, eu não inventei, ele é conhecido como caranguejo fantasma, porque se confunde com a areia, pela cor, e está sempre escapando. Gostei de fazer um trabalho mais fantasmático e em um lugar muito solar. Fazia sol intenso na Ilha durante as gravações. Eu tinha também, ao mesmo tempo, silêncio e uma música bem fantasmagórica que acompanhava o filme (Baltar 2017, 24-25).

A trilha sonora dissonante, composta pelo amigo e parceiro de outros trabalhos Felipe Canedo, é fundamental para o suspense buscado por Brígida.

Junto com Felipe Canedo procuramos uma música fantasmática, estranha, a partir da captura de sons metálicos de uma harpa, que foi a base para o som da *Maria Farinha*. Então o filme, que se passa na praia, na Ilha Grande, tem uma sonoridade que destoa da paisagem tropical, ensolarada (Baltar 2017, 29).

Em 2019, retomamos o material bruto, limpo, escaneado¹² e redigitalizado, e editamos mais quatro peças. Duas delas com Lorena da Silva: *Fragmentos I e II*, com 32 e 27 segundos, respectivamente. No primeiro, a mulher-caranguejo, de costas para a câmera, espera, na beira da água, o barco que se aproxima¹³; no segundo, enterrada até a altura do peito, ela cobre, freneticamente, o corpo que resta exposto.

¹² O processo de telecinagem, que transferia a imagem da película para a fita de vídeo por meio de um *software*, foi substituído pelo escaneamento digital da película, que atualmente alcança 4K de definição.

¹³ Essa cena era uma das variações vistas no buraco na versão descartada.

Editamos ainda outras duas peças filmadas com o negativo e no tempo que sobrou do filme principal, que ficaram arquivadas por quinze anos. Em cena, agora, duas marias-farinhas – Daniela Amorim e eu. Em *Maria Farinha Ghost Crab II* – de 1 minuto e 49 segundos –, as mulheres-caranguejo descansam nas margens de um rio vermelho; no *III* – de 5 minutos e 15 segundos –, elas cavam, fogem, olham no buraco e ouvem sons misteriosos, mas o espectador não participa do mundo delas, não compartilha do que ouvem, nem da visão do interior do buraco.

A edição de todos os filmes se baseia em cortes secos. No filme principal, eles trabalham para gerar continuidade, simulando um plano-sequência maior do que o filmado. Quando Maria Farinha olha para dentro do buraco, cortamos para a vinheta redonda em que localizamos seu devaneio: o mar. Vale lembrar que Baltar exhibe o filme projetado e, com isso, a margem preta praticamente desaparece, deixando em evidência a imagem-redonda, na qual utilizamos o recurso de inverter a velocidade para criar um falso looping, que repete, alternadamente, o mesmo trecho, ora normal, ora em *reverse*.

Nos filmes I e II, constrói-se, na edição, uma narrativa mínima, a partir do comportamento das personagens, apresentando situações de seu cotidiano: a escavação de buracos dentro dos quais pode sonhar e/ou a pausa para descansar na beira do rio. Já no filme III, Baltar propôs que usássemos todo o material filmado, deixando-o quase bruto, com os planos repetindo-se em diferentes tomadas. Aparamos pequenas sobras, como saídas falsas, e, com isso, o filme ganhou um ar documental, como se cada espectador fosse o primeiro a ver aquele material de observação daqueles seres híbridos, meio mulher, meio caranguejo, como um editor. A ausência de som nesses filmes contribui para esse tom sutilmente documental, porque seca o clima de mistério, deixando a observação pura.

Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se (Lispector 1994, 54).

O figurino é sutil, mas crucial na caracterização das mulheres-caranguejo, assim como em *Casa de abelha* e nas coletoras de neblina. Elas usam vestidos fantasmáticos, em tons pastéis de amarelo para Lorena e de rosa para Daniela e Fernanda. Usam

também os fones de concha, que, como a pele-favo, são, ao mesmo tempo, esculturas e objetos de cena.

Em todos os filmes, conservamos as imagens de luz produzidas pelo disparo da câmera – os *flash frames* –, o que, contraditoriamente, acrescenta tanto ao tom onírico do filme *I*, como ao documental mais cru do filme *III*. Isso revela uma potencialidade da edição, pois, conforme o contexto, um detalhe pequeno, como esses *frames* luminosos, pode trazer sensações diferentes para o espectador.

Presságio ou o ar das cartas II



Imagem 4 - Frame extraído do vídeo *Presságio ou o Ar das Cartas II*
Fonte: Arquivo cedido pela artista.

Em 2012, Baltar fez uma exposição no Parque Lage, no Rio de Janeiro, chamada *O Amor do Pássaro Rebelde*, cuja primeira inspiração é Gabriela Besanzoni, a cantora lírica para quem o Conde Henrique Lage construiu o palacete onde, atualmente, funciona a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde Brígida foi aluna na década de 1980 e depois professora até 2019.

Gabriela Besanzoni se retirou dos palcos após se casar com o Conde, mas seguiu apresentando-se em casa para seus convidados em grandes saraus, sendo *Habanera* uma de suas árias preferidas.

Os vídeos que compõem o conjunto das óperas *O Canto do Pássaro Rebelde* e *Presságio ou o Ar das Cartas* foram gravados em HD, mas Brígida, que ama a

visualidade do filme de 16mm, registrou algumas tomadas alternativas em película. Em 2018, todos os rolos de 16mm foram limpos e escaneados em HD e 4K.

Nesse material alternativo havia uma filmagem do ensaio da ária *Air des cartes: Carreau, pique...la mort!*¹⁴, nas Cavalariças do Parque Lage, onde, posteriormente, realizou-se a exposição *O Amor do Pássaro Rebelde*. As imagens da Carla Odorizzi aquecendo a voz para filmar *Presságio ou o Ar das Cartas*, ainda com sua própria roupa e sem maquiagem eram apaixonantes. A ópera despida de tudo – figurino¹⁵, maquiagem, cenário, acompanhamento musical, luz. Apenas a cantora e a música, o corpo e a arte. Uma espécie de imagem síntese da poética de Brígida Baltar.

Corremos a procurar o som daquela imagem, mas não há, não foi gravado. Entre os áudios arquivados da outra ária tínhamos a voz da cantora separada dos instrumentos, mas dessa, não. Usamos, então, o áudio do vídeo em HDV para testar, já sabendo que não encaixaria perfeitamente, mas para medir a energia do filme. Foi feita uma nova gravação, com Odorizzi dublando sua imagem, e o resultado é *Presságio ou o Ar das Cartas II*, uma ópera mínima, essencial, cuja imagem, paradoxalmente, pode ser projetada em grande escala, em 4K (4096x2160 pixels). De modo que o filme de 16mm, que tinha passado de protagonista a coadjuvante, ou seja, de filme principal a *making of*, volta triunfante, ampliado e supergranulado.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G. 1988. *A Poética do Devaneio*. Martins Fontes.
- Baltar, B. 2001. *Brígida Baltar: neblina orvalho e maresia coletas*. Catálogo.
- _____. 2004. *Maria Farinha Ghost Crab*. Catálogo. Espaço Agora/Capacete.
- _____. 2017. “Acredito que um artista está vitalmente comprometido com seu trabalho, por isso vive em estado da arte”. [Entrevista]. *Arte & Ensaio*, v. 19, n. 33.
- Lispector, C. 1994. *Água Viva*. Francisco Alves Editora.
- Maciel, K. e Rezende, R. 2012. *Poesia e Videoarte*. Circuito.
- Mello, C. 2008. *As Extremidades do Vídeo*.
- Parente, A. 2007. “Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo”. *Filmes de Artista – 1965-1980*. Cocchiarale, F. (Ed.). Contra Capa.
- Ribeiro, A. C. 2017. “Corpo, memória, paisagem: O cinema vertical de Maya Deren”. *Atas VII Encontro Anual da AIM*. AIM.
- Weller, F. 2014. “‘Eis o filme’: O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno”. *E-compós*, v. 17, n. 2.

¹⁴ Outra ária da ópera *Carmen*, de Bizet.

¹⁵ Vale destacar que o figurino utilizado por Carla nos filmes reflete o caráter dramático das árias, sendo o de *Presságio*, um vestido cor de vinho com detalhes em renda preta, que se espalha pelo chão como uma poça de sangue em torno da cigana que prevê a morte.