

P

aisagens urbanas, passagens midiáticas: identidades e alteridades contemporâneas¹

Rosana de Lima Soares ²

Resumo: Este artigo tem como objetivo tratar de aspectos relativos às *margens* da produção midiática - suas zonas de fronteira e de passagem - mapeando alguns de seus territórios de inclusão/exclusão, suas marcas e sombreados em relação à cultura urbana contemporânea. A partir de um conjunto de filmes brasileiros (destacando, entre eles, *Central do Brasil*, *Cidade de Deus* e *O homem que copiava*), procuraremos apontar os deslocamentos dos sujeitos contemporâneos nas paisagens urbanas sem que haja, propriamente, uma demarcação de suas identidades e formas de inserção social - nem de maneira fluida, tampouco como traços unários de um indivíduo ou grupo.

Palavras-chave: Mídias - identidades - alteridades - culturas urbanas - cinema brasileiro

Abstract: *The present article aims to discuss some aspects related to the borders of the media production - its frontiers and gateways - in order to present its inclusion/exclusion territories, its highlights and underlines concerning the contemporary urban culture. The analysis of some recent Brazilian movies (Central do Brasil, Cidade de Deus and O homem que copiava) will be used to pinpoint the movements of contemporary subjects throughout the urban landscapes without aiming to affirm their identities or differences. These individuals do not aim to change their social condition neither in a light or in a collective way and this lack of movement defines their condition with themselves and with one another.*

Key words: Media - Identities - Otherness - Urban cultures - Brazilian cinema

¹ Artigo adaptado a partir de trabalho originalmente apresentado no I Simpósio sobre Espaços Urbanos na Comunicação Contemporânea, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE nos dias 7 e 8 de agosto de 2006.

*"A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma coisa na mente.
A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir".
Ítalo Calvino, As cidades invisíveis*

Este artigo tem como objetivo tratar de aspectos relativos às *margens* da produção midiática - suas zonas de fronteira e de passagem - mapeando alguns de seus territórios de inclusão/exclusão, suas marcas e sombreados em relação à cultura urbana contemporânea. A partir de um conjunto de filmes brasileiros (destacando, entre eles, *Central do Brasil*, *Cidade de Deus* e *O homem que*

2 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora de graduação no Departamento de Jornalismo e Editoração e de pós-graduação no Programa em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Linguagem e Mídia (ECA-USP), é autora do livro *Imagens veladas. Aids, imprensa e linguagem* (Annablume, São Paulo, 2001) e de vários artigos publicados em revistas científicas.

copiava), procuraremos apontar os deslocamentos dos sujeitos contemporâneos nas paisagens urbanas sem que haja, propriamente, uma demarcação de suas identidades e formas de inserção social - nem de maneira fluida, tampouco como traços unários de um indivíduo ou grupo.

Alguns filmes contemporâneos mostram-se adequados para demonstrar formas de inscrição da subjetividade representativas da cultura midiática contemporânea. Ao compor personagens e tipos característicos das paisagens urbanas (mesmo quando apresentadas em contraponto a um suposto país rural), tais filmes tornam indissociável o campo social e o campo simbólico articulado pelas mídias, em especial aquelas que têm como base as imagens. Destacaremos desse conjunto filmes integrantes de uma produção que trata dos modos de representação de grupos ideologicamente minoritários mas que não necessariamente buscam a inclusão no sistema que, indiretamente, questionam. Trata-se de identidades e alteridades constituídas, sobretudo, nos grandes centros urbanos brasileiros, com seus contrastes e contradições.

A multiplicidade de formas audiovisuais - cada vez mais, parte integrante de uma cultura das mídias - pode ser considerada um traço característico do cinema brasileiro a partir da década de 1990, ainda que guardando as marcas de uma história de forte engajamento político e social, e de questionamento conceitual e estético. Os filmes que se aproximam dessa vertente são, ainda hoje, valorizados como expoentes do cinema nacional, ainda que a crítica em relação a eles não seja unânime. Os que não se enquadram nesse suposto ideal de qualidade intelectual e artística têm menos chances de serem reconhecidos como representantes autênticos da produção cinematográfica brasileira.

A partir dessas referências, os filmes integrantes da produção atual podem ser agrupados em pelo menos duas vertentes. Por um lado, há aqueles articulados em torno de *margens estabelecidas* por meio das temáticas, do debate político e da estética propostos (e que buscam esse reconhecimento) - abordando as periferias, mas ainda assim localizando-se no centro da produção cinematográfica. Por outro, há os que delineiam *margens estigmatizadas* (Soares, 2005) - e não estamos tratando de gêneros considerados desde sempre menores, como as comédias em suas várias modalidades. Ou seja: nesse segundo grupo, além de tratar de temas sociais de maneira crítica, questionando posições da cultura brasileira, os filmes se colocam nas margens da produção dominante justamente por se afastarem do imaginário cinematográfico inspirado nos anos 1960.

A antiga discussão sobre ser necessário escolher entre o cinema dito *comercial* e o cinema *experimental* - que prevaleceu, especialmente, nos anos 1960 e 1970 (talvez até meados dos anos 1980) - parece não encontrar lugar na reflexão sobre as produções atuais do cinema brasileiro, problematizando suas possíveis margens, já que tal dicotomia não parece dar conta da atual produção brasileira:

Essa dicotomia é ampla demais, é genérica e pode, de um lado, sustentar a idéia de que houve, ao longo desse período, um quadro no qual encontramos variações em torno dessa questão da comunicação, tentativas dos cineastas de manter uma postura de autor, de manter uma postura de procurar discutir e expressar uma visão pessoal, colocar nos filmes as suas preocupações, e, de outro lado, a tentativa de conciliar essa postura autoral com determinadas formas de trabalhar a narração no cinema, a construção da imagem, do som etc. que vinham de tradições já muito marcadas, seja no cinema brasileiro, seja internacionalmente dentro da indústria (Xavier in Moraes, 1986, p. 13).

Como dissemos, a produção cinematográfica brasileira recente tem se destacado pela quantidade e pela diversidade de novos filmes a cada ano. Mais do que isso, vive-se um momento de reconhecimento nacional - as platéias parecem ter se habituado a assistir filmes *sem legendas* - e também internacional - atestado pela presença de filmes brasileiros em inúmeros festivais. Alguns traços podem ser apontados como característicos dessa produção, como veremos a seguir. Após um período de estagnação vivido no início dos anos 1990, houve um momento que se convencionou chamar de "retomada do cinema brasileiro", entre 1994 e 1998³. Ainda que tal período não possa ser categorizado propriamente como um *movimento estético*, tampouco *político*, sua marca singular sustenta-se justamente na multiplicidade de olhares (narrativos e tecnológicos) e diretores (antigos ou novos) que o constituem.

3 Este período é caracterizado por um aumento significativo no número de filmes brasileiros finalizados lançados após um período de baixíssima produção (próxima de zero) nos anos de 1991 e 1992. Tal fato se deve, sobretudo, ao contexto político do país: em 1990, após a posse do presidente Fernando Collor de Melo (que sofreria um processo de impeachment em 1992), o Ministério da Cultura foi rebaixado a Secretaria, e vários órgãos governamentais culturais foram extintos, entre eles a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A., principal financiadora dos filmes brasileiros). Em 1993, toma posse o até então vice-presidente Itamar Franco, sancionando uma nova lei de apoio à produção de filmes em longa-metragem por meio de incentivos fiscais. Dessa forma, o subsídio à produção cinematográfica deixou de ser feito exclusivamente pelo governo, passando a contar com o apoio de empresas privadas. Entretanto, cabe uma ressalva: "A expressão 'retomada', que ressoa como um boom ou um 'movimento' cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta. (...) Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom. A Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuado o fenômeno" (Nagib, 2002, p. 13).

Podemos identificar, primeiramente, um conjunto de filmes nacionais cujos diretores e roteiristas são oriundos da televisão, onde possuem carreiras bem sucedidas (especialmente na teledramaturgia). Temos aqui algo curioso: filmes dominantes (do ponto de vista da produção e da recepção) que se tornam marginais (do ponto de vista do produto e da crítica), pois são tratados com um certo preconceito em sua qualificação como "populares". Entre eles, podemos citar *Caramuru, a invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), *A partilha* (Daniel Filho, 2001) e *Olga* (Jayme Monjardim, 2004).

Temos, além desses, filmes que apresentam temáticas sociais e políticas a partir de uma perspectiva contundente e, muitas vezes, pessimista em relação à realidade nacional. Talvez sejam esses os filmes preferencialmente destacados pela crítica especializada, pois resgatam uma certa tradição predominante do cinema brasileiro (originada na década de 1960) de realizar filmes engajados ou de vanguarda. Ainda que atualmente tal engajamento não se dê nos mesmos moldes, é interessante notar que esses filmes, mais ácidos (e, supostamente, menos comerciais), retratam personagens periféricos que se tornam centrais ao representar a identidade do próprio país. Trata-se de filmes que mantêm em sua articulação a ordem estabelecida e os lugares usualmente atribuídos aos diferentes atores sociais (negros no lugar de negros, subalternos no lugar de subalternos). Entre eles, citamos *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003), *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2003), *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004).

Um terceiro conjunto é formado por filmes mais diretamente voltados ao entretenimento - comédias ou filmes de gêneros, como o terror, a ficção científica, o romance. De certa forma, esses filmes são marginalizados na produção brasileira por não trazerem nem a postura crítica tradicional, nem a aprovação dos meios institucionais dominantes. Suas narrativas tratam do cotidiano da vida comum de personagens urbanos em comédias de costumes como *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1997), *Boleiros, era uma vez o futebol* (Ugo Giorgetti, 1998) e *Avassaladoras* (Mara Mourão, 2002).

Para completar essa pequena tipologia, não podemos deixar de tratar de filmes considerados experimentais e inovadores em termos estéticos, como *A terceira margem do rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994), *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1996) e *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003), singulares sobretudo em suas narrativas e na forma de figurativizá-las. Notamos, ainda, a forte presença de filmes definidos como documentários de longa metragem nas produções cinematográficas recentes, tais como *O prisioneiro da grade de ferro* (auto-retratos) (Paulo Sacramento,

2003), *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2004) e *Estamira* (Marcos Prado, 2004), com abordagens semelhantes àquelas do cinema considerado paradigmático, ainda que apresentando olhares diferenciados em relação a este.

Um último conjunto, finalmente, pode ser composto por filmes aqui definidos como híbridos, ou seja: filmes que não possuem forte apelo comercial ou apoio televisivo e que, ainda que possuindo uma postura crítica em relação à sociedade brasileira, não propõem soluções nem otimistas nem pessimistas para seus problemas. Além disso, esses filmes apresentam inovações estéticas sem, no entanto, desconsiderar elementos da cultura popular e massiva. Estas obras podem ser pensadas como impuras no sentido de embaralhar divisões usualmente estabelecidas entre gêneros, ou entre o que é considerado dominante ou estigmatizado. Nelas os personagens periféricos não são retratados como se tivessem (ou desejassem) possibilidade de ascensão social, mas são mostrados em sua realidade diária, carregando uma espécie de imobilismo que não se caracteriza como conformismo: não há ilusões de redenção ou de salvação, apenas a vida comum de pessoas incomuns - cada uma a seu modo. Entre eles, podemos citar os filmes de Beto Brant (*O invasor*, 2001), Carla Camurati (*Copacabana*, 2001) e Eduardo Coutinho (*O fim e o princípio*, 2005).

Consideramos que esses *filmes híbridos* podem apontar caminhos não apenas para a produção cinematográfica brasileira, mas também para nossa realidade social, como se pudessem responder à inquietação colocada pelas dicotomias anteriores: "Houve um tempo em que o nosso cinema era a afirmação de um modo de existência, de uma visão de mundo, de um corpo de sensações. Hoje, o que move o nosso cinema? Qual é o conceito que instaura o cinema atual?" (Parente, 1998, p. 142). Talvez o espaço de abertura - representado pelas metrópoles em suas paisagens urbanas e pelo cinema em seus personagens de passagem - seja aquele que, sem romper com a tradição clássica do cinema brasileiro, também não se integra a ela totalmente. Nessa polifonia, podemos indagar: o que esses filmes transformam? Como operam tais transposições em suas imagens?

Um elemento comum a esses filmes híbridos é a forma como apresentam os problemas aos quais se referem, relacionados às identidades dos sujeitos contemporâneos em suas paisagens urbanas. De modo geral, tais narrativas introduzem um aparente paradoxo, deslocando os limites traçados entre estabelecidos e subalternos, classes médias e classes baixas, ricos e pobres. O movimento presente nessa relação reversa entre centro e periferia não representa uma simples inversão, mas um deslocamento que de fato coloca o centro na periferia do sistema, tornando-a central.

Tomando como base tais relações, talvez pudéssemos dividir uma parcela da produção brasileira recente entre *filmes de reforço/manutenção* da sociedade dominante e *filmes de ruptura/transgressão* das desigualdades sociais - mas num sentido diferente daquele presente na década de 1960. Ao contrário de uma postura contestadora que visava mudar o mundo, parece-nos que, atualmente, o mundo não precisa ser necessariamente transformado, desde que o maior número possível de pessoas possa ser nele *incluído*, usufruindo suas benesses e participando do consumo - especialmente cultural e simbólico, como aquele representado pela inclusão digital.

Muitos dos conflitos sociais presentes nessas paisagens urbanas criadas no cinema são explicados, justamente, por essa impossibilidade de acesso a esses bens,

pela limitação do consumo de uma parcela da população que, portanto, passaria a ter comportamentos não-desejáveis socialmente, considerados violentos e radicais. São justamente esses personagens - sujeitos urbanos - que podem ser pensados como *lugares na paisagem* - pessoas que de fato não vão a lugar algum, que só podem mover-se por si mesmas como se materializassem, elas próprias, os (não)lugares da cidade; lugares esses não propriamente espaciais, mas simbólicos. Algumas narrativas fílmicas retratam essa percepção: não se trata de transportar esses personagens a uma nova ordem social, mas de ajustá-los à ordem vigente, seja de maneira mais ou menos otimista, mais ou menos redentora.

Mais do que um *movimento*, portanto, esses filmes parecem demarcar um *lugar*: lugar de produção, realização e recepção de obras que ao mesmo tempo diluem e reforçam, estabelecendo contornos, as margens do cinema brasileiro contemporâneo. As margens desse cinema são, portanto, borradas e alargadas, numa espécie de alegoria à sociedade contemporânea. Nesse momento, gostaríamos de perguntar, a partir dos filmes citados, onde se encontram tais margens e como aparecem nos personagens que lhes dão corpo, demarcando esses cenários sociais.

Filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e, mais recentemente, *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), caracterizam de formas distintas um traço comum: fundados em temáticas sociais que trazem entre seus elementos a problematização da realidade brasileira, tais filmes nos lembram que ainda que não seja possível *mudar de lugar* nesta sociedade - justamente por não podermos precisar suas *margens*, não há um lugar para o qual pudéssemos ir - os próprios personagens demarcam esse lugar - e por isso permanecem (i)mobilizados em suas posições.

É assim com a escritora de cartas em *Central do Brasil* - e o menino que a acompanha acentua esse lugar ao mesmo tempo móvel e fixo; com o garoto pobre que quer ser fotógrafo em *Cidade de Deus* - e sente-se dividido entre os amigos e o trabalho; e com o rapaz que opera uma máquina de fotocópias e sonha em ser desenhista em *O homem que copiava*. Notamos como traço comum desses personagens algo revelador: a escrita, a fotografia e o desenho - formas artísticas amplamente exploradas pelas mídias - são o motor que pode fazê-los trocar de lugar em sentido concreto ou em sentido figurado. Ou seja: sonham em conseguir mudar de profissão por meio de seus méritos e, ao mesmo tempo, parecem deslocar-se mesmo permanecendo onde se encontram. Os filmes traduzem em seus personagens - existentes ou imaginários - um trajeto de mobilidade/imobilidade em que os problemas sociais retratados não propõem um chamado à militância, mas a resolução de conflitos no plano familiar e pessoal, marcado por essa simbiose entre o público e o privado, o político e o íntimo.

Em suas margens - aquilo que delimitam, aquilo que os limita - esses filmes têm em comum a apresentação de um certo momento sociocultural vivido no Brasil. A ausência de distinções claras entre os diferentes atores sociais e, ao mesmo tempo, a fixidez das posições por eles ocupadas transparecem nessas histórias de pessoas comuns nos três filmes. Uma telenovela recente - *Senhora do destino* **4** - retrata o mesmo movimento: um antigo *bicheiro*, regenerado e portanto sem nenhum vínculo com atividades criminais, revelou-se um dos personagens mais admirados pelo público por suas qualidades pessoais - carismático, bem humorado, simpático, colaborativo e honesto. Além de ser considerado um homem íntegro, o personagem ajuda as pessoas no bairro suburbano em que vive, caracterizando-se como um

4 Escrita por Aguinaldo Silva, esta novela foi transmitida em horário nobre na Rede Globo de Televisão, a maior emissora aberta do país. O título da novela já é curioso por si mesmo: trata-se de uma alusão à vida da personagem principal, uma mulher vinda da região Nordeste do Brasil - a mais pobre do país - em rumo ao sul que, pelo esforço pessoal e o trabalho árduo, consegue se transformar em uma bem-sucedida empresária sem perder suas características humildes (vitalidade, disponibilidade, generosidade, otimismo). Notamos também em seus personagens a relação entre mobilidade/imobilidade não mais como uma questão geográfica (ou espacial) mas como intrínseca às próprias pessoas, estas sim passíveis (ou não) de efetuar deslocamentos.

benfeitor e circulando igualmente entre ricos e pobres, vilões e mocinhos, jovens e velhos, conservadores e progressistas. A novela apresenta, assim, uma síntese possível da sociedade brasileira em suas contradições, diferenças, valores e posições.

Tais personagens podem ser pensados como *figuras de passagem*, sempre em trânsito, circulando entre mundos distintos sem se fixar a eles. Esse movimento apresenta uma inovação em relação à forma de tratar as desigualdades econômicas e os problemas sociais brasileiros, pois em vez de apresentar os contrastes e impasses de um país dividido apontam exatamente para a indissociabilidade desses lugares.

Os bairros das elites urbanas e suas periferias empobrecidas se misturam, atravessando fronteiras geográficas, culturais e sociais por meio desses personagens, suas identidades, alteridades, comportamentos e modos de consumo. Não há um *dentro* e um *fora*, tampouco uma divisão rígida entre esses supostos dois mundos, mas um cruzamento constante que insere, nos bairros periféricos, também aqueles que são dominantes e, da mesma forma, coloca entre os estabelecidos os seus estigmatizados.

Notamos nos filmes acima citados tais *deslocamentos* - engendrados por seus personagens, e não pelos lugares físicos da cidade -, obrigando-nos a rever a concepção clássica que toma como estática a relação entre centro e periferia. Em vez de se colocarem como espaços antagônicos, a periferia atravessa o centro e é por ele margeada.

Essa mistura de fronteiras opera não apenas como metáfora da realidade social brasileira mas do próprio cinema nacional e, de forma ampliada, da produção midiática contemporânea. No campo específico da produção cinematográfica assistimos a um deslocamento de margens, dificultando, inclusive, a classificação dos filmes em gêneros ou a atribuição de sua *nacionalidade* **5**. O filme *Diários de motocicleta* (2004) - cujo nome original é em inglês, e não em português - coloca-se como um bom exemplo dessas possíveis combinações. Dirigido por um brasileiro, é falado em espanhol e a produção é dividida entre vários países (Estados Unidos, Peru, Chile, Inglaterra, Argentina e Brasil).

Assim como em outros filmes de Walter Salles, o *deslocamento* ocupa lugar central: em *Terra estrangeira* (1995) vimos um brasileiro que atravessa o oceano chegar em uma Lisboa empobrecida, invertendo o antigo binômio colônia-metrópole; em *Diários de motocicleta*, o enfoque é colocado na viagem realizada por Che Guevara pela América Latina. Nos dois filmes, trata-se, ao mesmo tempo, de um movimento geográfico pelo interior de um país, de um continente, e também de um movimento subjetivo em torno de si mesmo, como se a viagem pudesse propiciar a descoberta não apenas da realidade mas também a busca de uma possível identidade. Exterior e interior se confundem, misturando mundo e sujeito, revelando e abrindo passagens.

Em todos os filmes, a possibilidade de transformação se dá não por ação do governo, nem dos cidadãos: o deslocamento depende apenas dos indivíduos, fixados nos lugares aos quais foram destinados. O que se abre a eles como possibilidade de mudança é também aquilo que poderia, em sentido reverso, deixar de diferenciá-los em relação aos outros. Como fotógrafo que se tornasse *ex-morador* de uma favela, o personagem de *Cidade de Deus* dificilmente teria espaço e reconhecimento social, já que deixaria de pertencer ao seu mundo originário e não encontraria, tampouco, espaço na nova categoria social em que supostamente estaria inserido.

5 Recentemente, apesar de ser filmado e produzido na França, falado em francês, com atores e diretores franceses, o filme *Un long dimanche de fiançailles* (2004), de Jean-Pierre Jeunet, teve questionada sua nacionalidade - o que impossibilitaria, por exemplo, sua participação em festivais e dificultaria sua distribuição e futuros recursos financeiros para outras produções. Isso porque sua produtora, a 2003 Productions, possui 32% de suas ações sob controle da Warner Bros., companhia norte-americana (Thornhill, 2005, p. E-13).

O movimento é, portanto, *reverso* não no sentido de trocar os lugares entre estabelecidos e estigmatizados - em que estes últimos ocupariam posições de poder -, mas pelo fato de os estigmatizados permanecerem enquanto tais - nas margens - mas (des)localizados na parte interior dos estabelecidos (e não a seu redor). O lugar de manutenção ou de mudança inscreve-se, assim, nos próprios corpos dos personagens retratados. Como observamos nos filmes, os personagens não saem de seus lugares a não ser por lances fantásticos do acaso, ou longas jornadas. A viagem de retorno em *Central do Brasil*, e a galinha improvável em *Cidade de Deus* e em *O homem que copiava*, constroem fábulas dentro das narrativas audiovisuais.

O que vemos nesses filmes recentes - entre os quais podemos incluir o documentário *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), em que o filho de banqueiro faz um filme sobre o operário-presidente - são *deslocamentos* e *desdobramentos* de margens em uma transposição radical: as margens chegam ao centro, o centro vai às margens - as *margens do meio* de que falava Guimarães Rosa em seu conto sobre a terceira margem do rio. Ao mesmo tempo, trata-se da fluidez (mobilidade) e da fixidez (imobilidade) das margens das imagens e da vida, materializadas nos sujeitos em suas oscilações de identidades e alteridades.

Os filmes abordados trazem, em sua multiplicidade, algo comum: são *filmes de passagem*, misturando fronteiras, realizando cruzamentos, estabelecendo pontos de mutação, criando hibridismos em seus processos de contaminação entre centro e periferia, normais e desviantes, dominantes e dominados. O que antes parecia fronteira transforma-se em abertura. As recorrentes imagens, nesses filmes, de portas e janelas que se abrem e se fecham, ruas estreitas e becos sem saída, corredores e vielas, labirintos e encruzilhadas, apontam para esses espaços pelos quais transitam seus personagens. Frente à inexistência de espaços móveis na cidade e à impossibilidade de atravessá-la, resta apenas carregá-la em seu próprio corpo na ilusão de superar suas barreiras - tão invisíveis quanto os espaços da cidade. O movimento é contínuo, os personagens não chegam a um lugar final. Resta saber se encontrarão brechas para realizar, não apenas metaforicamente, suas passagens pelas paisagens urbanas.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BERNARDET, J.-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, Annablume: São Paulo, 2002.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- ELIAS, N. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FIGUEIREDO, V. L. F. "Trocas, apropriações e pilhagens: estética e cultura de massa". 13o. Encontro da Compós. São Bernardo do Campo: Umesp, 2004 (mimeo.).
- FOSTER, H. *Recodings*. The New Press: New York, 1999.

- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.
- LYRA, B. "Nas margens do cinema brasileiro: o terrir", *Me inclua fora disso: horror e riso no cinema brasileiro*, VIII Encontro Anual da Socine, Universidade Católica de Pernambuco, 03-06/11/2004.
- MORAES, M. (ed.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*, Editora UnB/Embrafilme: Brasília, 1986.
- NAGIB, L. *O cinema da retomada*. São Paulo: 34, 2002.
- PARENTE, A. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*, Pazulin - Núcleo de Tecnologia da Imagem/ECO-UFRI: Rio de Janeiro, 1998.
- RAMOS, F. & MIRANDA, L. F. (eds.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, Senac SP: São Paulo (2000).
- SOARES, R. L. "Imagens estigmatizadas: à margem da margem". In: FABRIS, M; GARCIA, W.; CATANI, A. *Estudos de Cinema*. Ano VI. São Paulo: Nojosa, 2005.
- THORNHILL, J. "*Nacionalidade da obra causou controvérsia*", Folha de S. Paulo, Ilustrada, 25/02/2005, E-13.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- XAVIER, I. (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.