

Metrópole e melancolia - A ansiedade pela captação da realidade urbana no cinema brasileiro dos anos 1960

Jaison Castro Silva *

RESUMO

Esse trabalho dedica-se ao estudo da produção cinematográfica sessentista, debruçando-se, particularmente, sobre sua ênfase em captar a realidade da cidade através de imagens documentais ou semidocumentais das metrópoles, inserindo-as em narrativas ficcionais que almejavam uma espécie de cinema-verdade. Dos vários exemplos possíveis, nesse trabalho escolhemos dois filmes para a análise, “Noite vazia” (1964), de Walter Hugo Khouri, e “São Paulo S. A.” (1965), de Luís Sérgio Person. Ambos os filmes tentam captar à sua maneira a São Paulo efervescente das imagens reais, destacando o sentimento de desorientação e crise existencial dos personagens urbanos. Em comum nos dois filmes é possível perceber a eleição de um personagem como ponto central onde as dúvidas e o caos de experiências da cidade se encontram e a transformação da "realidade" captada pela câmera em um suporte para a reflexão filosófica, arrancando dessas imagens "reais" da cidade uma representação imagética poética e perturbadora, ao evocar tanto os motivos da perda, quanto os da possibilidade utópica.

Palavras-chave: Cinema-história; Metrópole; Realismo cinematográfico

ABSTRACT

This work is dedicated to the study of sixty film production, and will focus particularly on its emphasis on capturing the reality of the city through documentary images semidocumentais of cities, by entering them into fictional narratives that aim for a kind of cinema-truth . Of several possible examples, this work chose to analyze two films, "Noite vazia" (1964), by Walter Hugo Khouri, and "São Paulo S. A. "(1965), by Luís Sérgio Person. Both films attempt to capture their way to São Paulo effervescent of real images, highlighting the sense of disorientation and existential crisis of urban characters. Together in two films you can see the election of a character as a central point where the experience of doubt and chaos of the city are and the transformation of "reality" captured by the camera in a medium for philosophical reflection, pulling these images "real" city representation poetic and disturbing imagery to evoke both the reasons for the loss, as the possibility of utopian.

Keywords: Movie-history; Metropolis; Realism film

O cenário cinematográfico da década de sessenta, no Brasil, apresenta uma variada gama de correntes cinematográficas. Uma dessas tendências é aquela que transforma o urbano no objeto fundamental de vários filmes produzidos nessa época. Nesse texto, tomaremos dois filmes produzidos no período e, apesar das inegáveis diferenças entre as opções de uma parte ou outra, tentaremos vê-los como parte de um mesmo quadro de preocupações dos cineastas

* Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí, onde defendeu a dissertação intitulada “Urbes negra – Melancolia e representação urbana em *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri”, trabalho orientado pelo Prof. Dr. Francisco Alcides do Nascimento. Atualmente é professor do Instituto Federal de Tecnologia do Piauí (IFPI), unidade de Picos.

brasileiros de então. Os filmes são *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, e *São Paulo S. A.* (1965), de Luís Sérgio Person, que ansiavam captar a metrópole em seu burburinho real, numa postura semidocumental. No foco em um personagem central capturado pela movimentação da metrópole, presente estruturalmente em ambas as películas, encontra-se nosso recorte, a saber, a transformação do indivíduo urbano frente a grande cidade. As diferentes opções realizadas pelos filmes, ainda que apontem, de modo aparentemente radical, rumos diferentes para essa similitude, servirão para salientar a diversidade de respostas possíveis no mesmo quadro histórico.

Enquanto chave metodológica para reflexão sobre nossos documentos, no caso aqui, restrito apenas às obras cinematográficas, escolhemos a análise filmica, ainda que de um modo peculiar. Esquivamo-nos parcialmente das referências de análise filmica baseadas na reflexão cinematográfica tradicional contida em vasta e profunda bibliografia existente e preferimos abordar os filmes enquanto narrativas compostas de arquitetura de imagens que, indubitavelmente, necessitam de uma sensibilidade própria de um espectador, mas que se inserem em um *muthos*, um emaranhado de elementos narrativos, a fim de desvelar um mundo próprio (RICOEUR, 1994). Da análise desse mundo forjado pelo próprio filme, procuramos elaborar reflexões sobre um horizonte de expectativas comum na época e nas obras, próprio do tempo que as gestou (LIMA, 2000).

Uma cidade de imprevisíveis possibilidades

Antes de partir para os filmes propriamente ditos, faz-se necessário um recapitular do pano de fundo em que os mesmos estavam inseridos, composto de diversos filmes que colocaram o urbano como um componente essencial de suas tramas no cinema de então. Primeiramente, é importante atentar que os filmes mencionados surgem em um momento no qual o componente urbano na cinematografia mundial assumia um crescente papel de destaque. De *Hiroshima, mon amour* (1960), de Alain Resnais, chegando a *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, são vários os exemplos de uma década em que o cinema tomava, de maneira bastante intensa, o urbano como objeto.

Nestes filmes, o ambiente urbano assume um papel fundamental na existência de seus personagens. Para o pesquisador Antonio Rodrigues (1999), as representações da cidade nos filmes do Neorrealismo já abalavam algumas das convenções cinematográficas vigentes, o que seria asseverado pela *Nouvelle vague*. A representação cinematográfica da cidade se articula de modo renovado, principalmente, porque uma das regras dessas produções cinematográficas passou a ser a fuga dos estúdios e as filmagens na rua, em meio ao

burburinho e ao turbilhão da cidade. Filmar cidades reais, longe da manipulação dos cenários artificiais, resultava em novas possibilidades estéticas.

Nessa linha, ao invés de apenas um cenário, as cidades passavam a ser protagonistas dos filmes, contrariando as convenções. No filme hollywoodiano tradicional, a cidade em sua “topografia real” pode até ser cenário no início do filme, de preferência a partir de um marco que identifica de imediato em qual cidade a ação transcorre. Mas logo, a ação volta-se para o estúdio. Nele, os acontecimentos de fato importantes para o enredo irão se dar, “se [a cidade] existe, é devido aos acontecimentos ou aos personagens que a povoam e os conflitos que nela se desenvolvem”. O espaço urbano, de acordo com este estereótipo, é “racional”, “maciço”, “legível”, e, principalmente, uma exterioridade: “Um fundo sólido, que não é perturbado por intrigas que nascem independente dela[e]”. (CANOVA, 1999, p. 189).

O cinema de estúdio fundava, desse modo, uma realidade não problemática. Ao contrário, no cinema francês, havia uma obsessão em capturar, através da câmera, a “realidade”. André Bazin (1991), cineasta e crítico cinematográfico do *Cahiers du Cinema*, explicava que a câmera tinha um compromisso em ser “fiel à dimensão ontológica da realidade” (SAMPAIO, 2000, p. 50). O realismo de Bazin, não obstante se aproxime de uma perspectiva mística em relação com a realidade existente, capaz de possibilitar uma revelação, instigou sucessores que, ao aderir a esse realismo, o fez muitas vezes sem tantas preocupações filosóficas. Para muitos, bastava o epíteto de cinema-verdade para dar conta do fenômeno. Acreditava-se poder captar o imprevisível da realidade, colocando em xeque os limites entre ficção e documentário, redefinindo “o estatuto da imagem cinematográfica e sua intervenção no mundo contemporâneo” (XAVIER, 1994, p. 16).

Inaugura-se a obsessão de alguns cineastas de então em registrar a cidade real, com toda a sua imprevisibilidade e multiplicidade. As câmeras, guias e técnicos deveriam situar-se no próprio urbano, em meio à sua movimentação incessante ao sabor do imprevisível. Os pontos menos valorizados e conhecidos do urbano, os transeuntes anônimos, absorvidos em seus afazeres diários, os automóveis e trabalhadores da rua, todos, de repente, transformavam-se, involuntariamente, em atores de cinema. Era nessas locações que se concentravam as possibilidades do real.

Não cabe a nós julgar as feições utópicas ou o alcance prático do Cinema-verdade da *Nouvelle vague* e congêneres. Mais importante, para nossa proposta, talvez seja tentar enxergar os projetos daquele tempo segundo a valoração de seus próprios contemporâneos (QUEIRÓS, 1998). A influência daquele cinema tomou o mundo, marcando várias gerações de cineastas, levados pela redescoberta da crença no poder de captação da realidade da

câmera. Analisaremos a partir daqui, tomando como recorte a articulação de um personagem principal tipicamente urbano em ambos os filmes, como as obras cinematográficas em questão inserem o seu peculiar realismo técnico-humanista, marcado pela ânsia em relação a cidade real, em tom semidocumental.

Metrópole khouriana: o além e o aqui

Nesse tópico, nossa atenção se volta para *Noite vazia* (1964), filme que retrata os dilemas existenciais de dois homens que se aventuram na noite da grande cidade em busca de emoções. Mas, além do mero captar de estímulos que a metrópole poderia oferecer, os personagens buscam também uma experiência nova, que proporcione algum tipo de revelação. A noite da cidade, no entanto, parece inseri-los num círculo infernal de repetição, condenando suas expectativas ao fracasso. O que se evidencia quando, após contratar duas garotas de programa luxuosas e as levarem para uma *garçoniere*, em geral, a satisfação completa é barrada por uma angústia incontrolável que inevitavelmente encontra no urbano, seja válvula de escape ou elemento gerador de tensão, uma figura recorrente.

Por determinado ângulo, *Noite vazia* elege desde sua cena inicial, um conjunto de flashes esparsos focando momentos variados da noite urbana, um grande olhar sobre diversas faces da urbes: seus arranha-céus, a profusão de publicidade, os automóveis a dominar paisagem, etc. Faces captadas de um cotidiano real da cidade, em um tom documental, desde que este seja entendido como “filmagens de algo que aconteceria independentemente da realização de um filme” (BERNADET & RAMOS, 1988, p. 86). Boa parte dos planos é captada a partir da linha de visão de um pedestre ou de um observador estrategicamente posicionado, o que oferece um efeito de realidade. Localiza-se, assim, o observador dentro da cidade. Não são os marcos e monumentos da cidade que são valorizados, mas cenas cotidianas, galerias vazias e calçadas movimentadas.

A aproximação da seqüência analisada a certos aspectos do cinema europeu de então, porém, ainda que válida, guarda suas peculiaridades. Uma atmosfera sombria, fantasmática e reificante é o que podemos observar no prólogo analisado, bastante diferente da perspectiva de realismo exacerbado do movimento francês. Rodrigues (1999, p. 84) reflete sobre a metrópole existente nos filmes nouvelle-vagueanos: “Esta cidade não é anônima [...] e nada tem da cidade 'romântica', da cidade fatal do realismo poético e do filme negro [*film noir*]. Não há nela um além, há um aqui”. Pelo contrário, a metrópole representada nessa primeira seqüência de *Noite vazia* parece remeter a um além perdido, uma realidade outra,

onde talvez possamos encontrar aquilo que parece ausente. Onde se possa buscar aquilo que é de fato o humano.

Nesse sentido, contraditoriamente, a imagem de pessoas, mas principalmente de ambientes reais colabora para construir um cenário irreal, onde melancolicamente, o humano parece estar ausente. Na primeira seqüência propriamente narrativa apresentada, o personagem principal, Luís Augusto, executivo paulista guia seu carro pelas ruas noturnas de São Paulo. Esta cena, numa análise mais atenta, pode ajudar oferecer importantes pistas sobre como o filme se articula a determinados aspectos do urbano cinematográfico no período em questão.

No prólogo, observamos que uma atmosfera reificante marcava um ambiente de formas humanas escassas. Opressiva e angustiante, estas cenas remetiam uma representação da metrópole, enquanto distopia. Por seu turno, Luís Augusto é o indivíduo urbano que, ao contrário do que se evoca na cena anterior, sente-se bastante à vontade naquele meio. O que pode ser pertinente principalmente tendo como análise paralela a trilha sonora do filme. Ao invés de uma melodia desestabilizadora, como a existente no prólogo, na seqüência de Luís Augusto o jazz é a música de fundo e apresenta-se enquanto parte da ambientação que constrói o personagem como um sujeito em seu “habitat natural”. Mais do que isso, a conjunção imagem-som evoca que o seu guiar pelas ruas também se articula a um exercício de domínio. Instaura o habitat como seu, mas não só isso, estabelece que sua desenvoltura, naquele ambiente antes apresentado pela narração como desumano e opressor, significa também poder sobre aquela atmosfera. Como conhecedor daquela realidade, ele pode ser o guia em um passeio urbano renovado. Cenas semelhantes às do prólogo se sucedem, cenas da cidade real em turbilhão de atividades. Agora, no entanto, não ocorre desestabilização do espectador como no prólogo. É um passeio tranqüilo, sinalizado pelos acordes da música em harmonia com o oscilar dos faróis dos automóveis. O indivíduo, portanto, domina a cena, antes instável e perigosa. Com seu carro esporte, seu terno, sua casa de luxo, Luís Augusto é o centro irradiador de tranqüilidade daquela realidade. Sua liberdade é sem medidas. Resguardado pelo anonimato e individualismo em geral da sociedade que o rodeia, Luís Augusto a exerce sem se preocupar em sofrer sanções ou constrangimentos que pudesse infringir uma sociedade regida por costumes tradicionais.

É ao individualismo liberal que se relaciona essa figura de permissividade, sincopado à velocidade peculiar de seu berço, a cidade. Frente a este indivíduo livre abre-se um espaço a ser preenchido por força, empreendimento, ação e iniciativa. O espaço aberto à ação dessa célula humana consiste no espaço urbano. Não surpreende, portanto, Luís Augusto

o sentir como um lar. A sua liberdade está no espaço, onde ocorre o seu exercício mais intenso.

Este novo indivíduo, representando por Luís Augusto, somente pode se apegar ao espaço, amplo, cheio de possibilidades, que se descortina a sua frente, em uma relação intensa com o presente, voltada exclusivamente para o futuro. Um indivíduo que “não sofre, mas 'goza' ao sentir-se imerso nas correntes [...] da metrópole” (CANEVACCI, 1993, p. 61). Luís Augusto se coloca ao sabor das correntes da metrópole, que se sente plenamente à vontade na máquina – o automóvel – e em meio ao artificialismo.

De mãos vazias: O anonimato intransferível na cidade de Person

Um homem vaga pelas ruas de uma São Paulo apinhada de passantes. Expressão angustiada, andar cauteloso, contempla um dos vários espetáculos banais da cidade, o sermão em plena praça pública em que um pastor anseia por agregar fiéis anuncia que os problemas para a angústia estão no Senhor. A câmera pausa sobre os rostos atentos que desfilam pela multidão, após um corte, retorna para o homem desolado que continua a sua caminhada. Também ali não encontra solução para sua angústia.

Essa sequência, bastante diferente do descrito no tópico anterior, pertence a *São Paulo S. A.*, e nosso personagem é Carlos, um gerente de uma empresa de autopeças engolfado no *boom* das indústrias automobilísticas paulistas e que, mesmo em meio a uma carreira bem-sucedida e aos vários amores de sua vida, não consegue sonhar com um mundo melhor. Não raro vaga pelo centro contemplando os rostos dos transeuntes em recordações mórbidas e em pensamentos obsessivamente circulares. O seu desconforto é salientado pela estrutura da narrativa construída em idas e voltas no tempo, que fazem o espectador questionar se a verossimilhança da narrativa está sendo respeitada.

Na passagem em análise, o pessimismo de Carlos é disparado pelo suicídio de Hilda, amiga e ex-amante, encontrada morta em seu apartamento. Em uma sucessão de *flashbacks*, fragmentados e desordenados, Hilda é mostrada como uma mulher libertária e intelectual que apresenta dificuldades em encontrar paz de espírito. Após um beijo de ambos em um quarto de hotel, a câmera pausa sobre a janela envidraçada. Corte. A transição transforma a janela em uma pintura de Lasar Segall. Carlos e Hilda passeiam entre os quadros de Segall na parede de um museu. Hilda discursa longamente sobre o talento de Segall em exprimir os horrores da guerra em um protesto quase silencioso, diferente do grito de desespero de um *Guernica*, de Picasso. Diante, porém, da ignorância em termos de arte demonstrada por Carlos, Hilda dispara, ríspida, “Você não conhece nada”.

Irritado, Carlos a ataca, escarnecendo da sua perspicácia em identificar que artista melhor representa a guerra, sendo que jamais, como a maioria dos brasileiros, ela presenciara guerra alguma. Desse modo, o personagem ri do intelectualismo cosmopolita de Hilda alegando sua falta de contato com a realidade representada. Praticamente um manifesto a favor de um realismo que de fato se imiscua no objeto representado, e que, portanto, só possa ser avaliado por esse critério, a discussão sobre arte efetuada pelos dois personagens pode ser tomada como umas das chaves para interpretar as opções estéticas da obra.

Mas a agressividade de Carlos também pode ser vista como uma dificuldade do próprio personagem principal em adquirir alguma perspectiva de passado (ou de futuro). Inserido na rotina da metrópole, o personagem se vê incapacitado tanto de sonhar, de construir qualquer plano para seu futuro, quanto de revelar qualquer traço de identificação com o passado, seja a nível individual ou coletivo. O comentário à arte de Segall, também apontado como humanista, em seu afã de trabalhar pessoais reais, dores reais, é incompreendido por Carlos, incapaz de sair de si, afundado em seu egoísmo. Mergulhado no turbilhão das memórias de Hilda, mal consegue articular as suas lembranças em relação à amiga, repetindo apenas, entre uma reflexão e outra, de modo obsessivo, a frase “Hilda está morta”.

Em um outro momento da narrativa, após uma decepção amorosa, o pensamento obsessivo e circular retorna quando Carlos caminha pelo Viaduto do Chá e, entre os pedestres, um conjunto de frases é repetido incessantemente: “Trabalhar. Trabalhar. Mil vezes tentar ser um homem [...]. Mil vezes recomeçar [...]. Não pensar em Ana. Não pensar em Luciana. Pensar apenas no trabalho. Lembrar das 50 tarefas diárias. Em recomeçar... em recomeçar”. E, diante do fracasso de todas as tentativas de inserir-se num *continuum* afetivo, constituir um lar, família e um futuro, a única perspectiva que encontra é, em todo o filme, marcada pela máxima “recomeçar...”. Frase, muitas vezes, entrecortada pela imagem das engrenagens na fábrica a reiniciar constantemente as mesmas ações. O indivíduo tenta se constituir enquanto ser humano a partir do trabalho, mas é a lógica do círculo infernal de repetição que prevalece, atirando-o a um mundo ininteligível, totalmente desprotegido. O indivíduo atomizado, separado dos laços com seus semelhantes, rodeado apenas pelo anonimato, não abraça o expandir do espaço ao redor de si. Em realidade, isso o oprime, transforma-o em mais uma peça de engrenagem, condenando-o ao automatismo, tanto no trabalho quanto na vida pessoal.

Hilda, então, ao matar-se, torna-se símbolo desse desespero diante dessas vidas cortadas, dessa indiferença massacrante da grande metrópole, asseverada por um progresso cego e desumano. Em um dos fragmentos de seu relacionamento com Carlos mostrado ao

espectador, ela repete mecanicamente o desejo de tornar-se “Pessoal e intransferível”. Não mais anônima, não mais intercambiável. A expressão de um desejo de afirmar sua experiência como única, inserida em um processo pleno de sentido, não mais apenas um rosto na multidão. Mas a própria frase que expressa esse desejo de ser “pessoal e intransferível” vem permeada dos formalismos da linguagem burocrática, enfatizando a impossibilidade de libertação.

Ao refletir sobre a morte de Hilda, na continuação da seqüência mencionada anteriormente, Carlos se concentra em um longo monólogo sobre a amiga falecida, e chega a seguinte conclusão: “Hilda está morta e, para sua morte, não pode encontrar nem o pretexto de uma guerra”. Frase reveladora sobre indivíduos que tentam ver a si mesmo como parte de um todo, mas que encontram a barreira intransponível da ausência de perspectivas, da angústia de um futuro mais inevitável do que desejado. Um indivíduo que perde os seus vínculos com o passado e é, simplesmente, lançado a multidão. Na frase do próprio Carlos “Nossas mãos estão vazias, sem ter nada a dizer a ninguém”.

Realismo cinematográfico e sonhos de progresso

Os personagens de ambos os filmes analisados estão inseridos numa situação de reconfiguração e revalorização do espaço. Mundialmente, o momento para essa perspectiva renovadora sobre o espaço se identifica com a configuração histórica do pós-guerra, mais precisamente, a década de 1950. Naquela década, “vivia[-se] a euforia da tecnologia e a modernidade assentava suas bases num ideal de bem-estar propagado para toda a sociedade” (LUCAS, 1998, p. 138). Neste período, voltava-se a sonhar com uma civilização cujas relações sociais, mediatizadas pela técnica, poderiam se harmonizar auxiliadas pela razão, planejamento funcional e ciência.

Um projeto de sociedade voltado para o futuro, para o progresso em linha reta rumo a uma realidade mais justa e igualitária, movido pelas forças da razão, semelhante aos sonhos iluministas. De acordo com David Harvey (1992), o diferencial em relação ao movimento do século XVIII, entretanto, encontra-se na presença de um elemento antes ausente. Nesse neoiluminismo, a ênfase não mais recai sobre a velocidade das transformações, ou seja, sobre o tempo, mas sim, pelo alcance das mesmas, enfim, sobre o espaço. As manifestações da sociedade brasileira a partir da década de 1950 viam-se imbuídas nesse sonho de expansão do bem-estar pelo mundo.

Os anos 1950 e início da década seguinte foram marcados no Brasil pela euforia populista, quando o sonho do desenvolvimentismo prometia garantir, em curto prazo, o

progresso e o bem-estar a todos. Finalmente, surgira “a oportunidade de superar os males herdados do colonialismo, vencendo os entraves do subdesenvolvimento e iniciando a arrancada para a prosperidade material” (SEVCENKO, 2000, p. 33). Um surto de desenvolvimento e mudanças rápidas na economia, principalmente no período de 1956 a 1961, alimentavam este sonho de prosperidade. Uma ruptura com a política econômica anterior gerava novas práticas redefinindo setores a serem beneficiados e estratégias para rápida consolidação da industrialização brasileira. Além disso, uma “internacionalização da economia” abria o mercado brasileiro para investimentos externos. Essas esperanças, contudo, seriam destruídas no início da década de 1960, quando uma crise de proporções equivalentes as do sonho seria verificada na economia brasileira. (MENDONÇA, 1994, p. 86).

Desse modo, o realismo técnico-humanista da prática cinematográfica, imbuído da fé entre crescimento humano e progresso técnico, surge em um período em que categorias espaciais assumem novo status, representando agora o sonho de desenvolvimento moderno. As vivências individuais passavam a se basear em critérios espaciais, em detrimento dos temporais. Um novo modo de pensar surgia, inspirado em “estruturas espaciais” como “o corpo, o cosmos, a cidade” (JAMESON, 1996, p. 364).

Luís Augusto, de *Noite Vazia*, está em perfeita sintonia com essas tendências. Seu espaço é o da organização, do planejamento, da razão. Sua individualidade ainda se harmoniza com o período de esperança em que o mundo vivia. Ainda não há sinais de crise para ele. A sua relação com o espaço é a de alguém munido de uma fé absoluta no progresso, com todas as implicações de conquista do que o circunda. O espaço que ele valoriza é o da libertação individual para o empreendedorismo, da conquista e da homogeneização do espaço mundial. Já Carlos, de *São Paulo S. A.*, apresenta uma relação de atrito com esse novo mundo que se abre diante de si. Para o personagem, ser uma peça na engrenagem do progresso perturba qualquer possibilidade de constituir laços afetivos com seu passado, seja pessoal ou coletivo, e o condenam a um eterno recomeçar. Carlos, profeta silencioso, antevê o fracasso do sonho desenvolvimentista, conseguindo enxergar os seus vícios de berço, e contempla a cidade enquanto fábrica de um tempo vazio que instaurar o apagar das perspectivas. Um tempo das máquinas apenas e não do sonho.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *Cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre antropologia urbana*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CANOVA, Gianni. O olhar sobre a cidade. In: RODRIGUES, Antonio (org). *Cinema e arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 183-189.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LUCAS, Meize R. L. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desportos, 1998.

MENDONÇA, Sonia Regina de. Dez anos de economia brasileira: História e historiografia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 14, n. 27. p. 87-112, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1994

RODRIGUES, Antonio. Cinema, arquitecturas. In: _____. (org.). *Cinema e arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 50-89.

QUEIRÓS, Teresinha de J. M. *Os literatos e a república*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; João Pessoa: UFPB, 1998.

SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Geovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 45-70.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: FABRIS, Maria Rosária. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?* São Paulo: Fapesp; Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 15-18.