



As Relações de Poder em Amarelo Manga e Seus Espectadores¹

Paulo Ricardo dos Santos²
Universidade do Oeste de Santa Catarina, Joaçaba, SC

Resumo

A pesquisa teve como objetivo contribuir para a discussão sobre a representação de determinados personagens no cinema brasileiro, em especial no filme *Amarelo Manga*, e verificar quais as implicações dessa representação. A pesquisa demonstra que esses personagens estão se modificando, bem como os espectadores do cinema brasileiro, em compasso com as transformações pelas quais têm passado a sociedade brasileira, das últimas décadas até o momento atual. Fez-se uma breve análise do longa-metragem *Amarelo Manga*, do diretor Cláudio Assis (2003), na qual são descritas cenas do filme e características dos personagens. No enredo os personagens são pessoas que vivem à margem da sociedade e do direito e que, menos do que viver, sobrevivem, segundo valores e crenças ditadas pela necessidade de adaptação ao meio.

Palavras-chave

Amarelo Manga; Personagem; Espectador; Cinema brasileiro.

As Relações de Poder em Amarelo Manga e seus Espectadores.

Vivemos em uma sociedade que tem valores ambíguos, considerando-se o descrédito em que se encontram as referências morais. A partir de meados do século XX, o avanço do capitalismo deu origem a uma crescente espetacularização das atividades humanas, acompanhada de uma fragilização dos ideais do Iluminismo e uma consequente relativização dos valores; a esse movimento histórico Jameson (1997), entre outros autores, chamou de pós-modernidade³. É nesse cenário de “completa estetização” da realidade que aparece *Amarelo Manga*, filme polêmico do diretor pernambucano Cláudio Assis. No longa-metragem presenciamos um universo de armadilhas e vinganças no cotidiano dos personagens.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 17 a 19 de maio de 2010.

² Professor dos Cursos de Comunicação Social da UNOESC Campus Joaçaba, email: paulo.santos@unoesc.edu.br.

³ Existem várias discussões a respeito do termo pós-moderno. Uma delas, talvez a principal, indaga se há uma diferença entre a sociedade de consumo atual e aquela que existia nos momentos anteriores do capitalismo, do qual a sociedade consumista emergiu. Segundo Frederic Jameson (1997, p. 83), para Habermas, o vício central do pós-modernismo é sua função política reacionária. Uma tentativa de desacreditar o modernismo que está associado ao Iluminismo burguês e a seu espírito universalizante e utópico. Todos fazem parte dessa corrente pós-moderna, segundo Jameson (1997), estamos tão dentro dessa cultura que nos é tão difícil repudiá-la, quanto celebrá-la.



A história acontece no subúrbio do Recife. O filme narra a vida de vários personagens, todos ligados de alguma forma, porém todos com uma vida miserável e difusa. O filme começa com Lígia acordando mal-humorada. Apesar do seu mau-humor e infelicidade diária, ela terá que, mais uma vez, suportar o seu dia servindo os fregueses, muitas vezes mal-educados, no bar onde trabalha. Quando esse dia terminar, só irá lhe restar voltar ao seu pequeno quarto atrás do bar, e dormir. No outro dia sabe que terá que aguentar tudo de novo. Outra personagem é Kika, uma mulher religiosa que frequenta um culto no momento em que seu marido Wellington, que é açougueiro, fala das virtudes da sua mulher enquanto usa uma machadinha para cortar a carne.

Outra cena, que se passa no Hotel Texas que fica na periferia da cidade mostra Dunga, um homossexual apaixonado por Wellington, limpando o hotel antes de começar o almoço. Em mais outra aparece um hóspede, Isaac, que sente um estranho prazer em atirar em cadáveres, os quais lhe são fornecidos por um funcionário do Instituto Médico Legal (IML). Rabecão, como é chamado o funcionário público, entrega os cadáveres a Isaac em um terreno baldio, para que este possa se divertir por algumas horas. Quando o cadáver chega, Isaac, antes de começar a atirar no corpo, passa o dedo no cadáver e depois lambe, parecendo sentir prazer no sabor da morte. Depois ele se afasta e começa a dar tiros. A cena é cortada e em nenhum momento presenciamos o que acontece com os cadáveres após o tiroteio. Uma única alusão que lhes é feita acontece em uma conversa no Bar Avenida. Rabecão pede se pode ir buscar o “presunto”, querendo saber se ficou muito estragado.



Figura 1: Isaac (Jonas Bloch) com cadáver ao fundo

Fonte: retirada do filme *Amarelo Manga* (2003).



Apesar de idolatrar Kika, Wellington tem uma amante que, cansada da situação, quer que ele se divorcie da sua mulher. Deise, a amante, trabalha como camelô em uma espécie de camelódromo. Dona de um temperamento forte, a personagem tem características de mulher que enfrenta o homem e domina a situação. Já Dunga pretende conseguir Wellington de outra forma, ou seja, apelando mais para o lado espiritual. Aproveitando-se de um momento de fragilidade, tenta flertar com Wellington enquanto este está triste por causa da perda da esposa, mas não obtém sucesso. Todos esses personagens confusos irão se unir de alguma forma. Não podemos afirmar que algum venha a ter um final feliz. O final do filme é apenas a interrupção de sua exibição. Não há conclusões nem juízos de valor, evidência clara de que não estamos diante de uma narrativa convencional.

Nesse filme, o diretor apresenta um conjunto de situações corriqueiras entremeadas de outras bastante estranhas, numa mistura confusa que tem como cenário uma região pobre da cidade. *Amarelo Manga* aparece com uma proposta difícil: radicalizar a maneira como a violência é apresentada nas telas de cinema. Segundo Figueiroa (2007) no seu artigo “O Mangubeat Cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas”, esse tipo de radicalismo às vezes torna-se necessário.

Amarelo Manga fiel a essa trilha, não podia comungar com um cinema bem comportado. Tinha que refletir a caótica urbanidade de onde brotou, colocar de lado julgamentos morais, culpas, correção política e partir para um tratamento de choque sem pudor com os exageros, assumindo sua irreverência incômoda mesclada com ingenuidade para deixar ao espectador decidir decifrá-lo ou devorá-lo. O radicalismo é uma estratégia de sobrevivência, é uma aposta difícil, mas que, às vezes, deve ser empreendida (FIGUEIROA, 2007, p. 5, grifo do autor).

No momento em que o filme nasceu acontecia em Pernambuco um movimento musical chamado *mangubeat*, uma importante mistura de ritmos (punk e hip-hop, mais especificamente) feitos pelas bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. A ideia era construir um discurso alternativo ao que o mercado fonográfico estava se propondo até então. Esse movimento se iniciou no ano de 1992, e o diretor de *Amarelo Manga*, Cláudio Assis, buscou nesse radicalismo de ritmos a inspiração para construir nas telas uma obra de arte alternativa que mostrasse a realidade das pessoas que vivem na base da pirâmide social.



Nesse trabalho, Cláudio Assis parece seguir um padrão da atual cinematografia brasileira, do que deve ser considerado “cinema brasileiro” ou não. Para Soares (2005), *Amarelo Manga* tem traços em comum com outros filmes nacionais contemporâneos, os quais insistem em mostrar os problemas sociais brasileiros criando, dessa forma, um padrão nas temáticas.

Na sua instigante diversidade, filmes como *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, *Uma onda no ar* (2002), de Helvécio Ratton, e outros mais recentes, como *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca, *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, têm um traço em comum: a referência aos problemas sociais brasileiros e uma crítica contundente a eles. Aquilo que se distancia dessa predominância parece não ser considerado “cinema brasileiro” (SOARES, 2005, p. 255-256, grifo do autor).

Podemos considerar *Amarelo Manga* de duas formas. A primeira como uma radical denúncia social, e a segunda como um filme da retomada⁴ que, como tantos outros, insistem em trazer à tona a temática da violência. São muitos os filmes contemporâneos que apresentam na tela a temática da violência, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, *O Invasor* (2001), de Beto Brandt, entre outros. Porém, dentre todos esses filmes, o mais chocante e marcante é *Amarelo Manga*. De acordo com Rubim (2003), o longa marca pela nova maneira que a violência é apresentada nas telas.

A pretensão de realizar uma análise da representação da violência no cinema brasileiro contemporâneo, perfeitamente acomodada a um trabalho acadêmico a ser apresentado em um congresso científico, não se sustentou diante da visão de um dos filmes mais marcantes e chocantes do momento atual do cinema nacional. Falo de *Amarelo Manga* (Cláudio Assis). Falo de um soco na barriga, de uma agressão que retira sentido de uma análise da representação da violência nos filmes brasileiros contemporâneos, tal como estava pensada e proposta. Falo de um choque que redefine radical o modo de ver e sentir esta relação. Assim, a violência nossa de cada dia aparece agora como violências muitos desiguais, violências tão distintas, quanto *Amarelo Manga* e outros filmes plenos de violência (urbana e criminal) (RUBIM, 2003, p. 216, grifo do autor).

⁴ A partir de 1994, o cinema brasileiro começou a respirar novos ares. Muitos estudiosos afirmam que a partir desse ano o cinema brasileiro vive a época da retomada. Um movimento cinematográfico marcado pela volta dos filmes brasileiros com qualidade técnica e artística.



O enredo de *Amarelo Manga* tem uma sequência cronológica convencional. A narrativa não faz viagens no tempo entre passado, presente e futuro, tampouco apresenta divisões de mundo, como acontece em *Cidade de Deus*, por exemplo. Poderíamos afirmar, mas seria certamente prematuro, que os personagens de *Amarelo Manga* vivem no mundo da desordem, onde as referências morais da sociedade contemporânea como família, hierarquia, leis, entre outros, não estão presentes. O que temos neste filme é nova representação de mundo, no qual as relações de poder e hierarquia acontecem e se estabelecem entre indivíduos da mesma camada social. Entre as várias tramas que aparecem no filme, citamos o exemplo do triângulo amoroso entre Kika, Wellington e sua amante. O marido, Wellington, está no meio da situação. Trabalhando diariamente no seu açougue, leva vida dupla: uma com sua esposa Kika, outra com sua amante Deise. A amante, por atuar escondido e ter relações com o marido de Kika, apresenta-se como superior, enquanto a esposa, vítima da história, sempre triste, não pode ter o mesmo poder que a amante. Todavia, essa relação de poder que aparece no início do filme é alterada ao final. Kika descobre que seu marido a está traindo por intermédio de uma carta recebida e, no final de uma tarde, em mais um dos encontros escondidos de seu marido, ela o segue e pega os dois em flagrante. Mediante o uso da força, a esposa avança na amante arrancando-lhe a orelha com os dentes. A partir desse momento Kika começa a mudar de vida. A amante e o marido, que antes se apresentavam superiores, aparecem como vítimas. Depois do acontecido Wellington caminha confuso pela cidade. Não sabe se busca afeto numa igreja onde todos cantam e gritam, ou se entrega aos braços do homossexual Dunga, que é apaixonado por ele. A amante simplesmente some da história. Wellington não tem mais esposa. Sendo assim, não precisa mais de amante. Já Kika parece integrar-se àquela comunidade. Entrega-se ao primeiro homem que encontra na rua: Isaac, o personagem que gosta de atirar em cadáveres. Trata-se de uma escolha ao acaso, sem critérios nem paixões. Agora Kika tem controle sobre sua vida. Escolhe o homem que quer, uma vez que não está mais presa ao matrimônio ou às relações familiares que supostamente existiam.

Analisando a trajetória narrativa de cada personagem de *Amarelo Manga*, percebemos que não há um momento dramático, um ponto de virada para os personagens. Eles já são apresentados como os representantes da classe mais pobre do Brasil, já aparecem na tela como os excluídos. Apesar de Kika tomar uma importante decisão mudando seus costumes, ela continua presa àquela sociedade.



As relações de poder e hierarquia entre os personagens constantemente trocam de figura. Aqueles que, em algumas situações aparecem como vítimas, acabam aparecendo como superiores em outras, e vice-versa. As características do malandro, que busca integração social, e do marginal, consumista e conflituoso, não têm espaço dentro da sociedade retratada no filme. Não há espaço para divisões, privilégios ou hierarquias, muito menos finais felizes.

Características como essas fazem com que o filme cause certo estranhamento ao público brasileiro, acostumado ao modelo norte-americano. Ao contrário do que verificamos no cinema brasileiro, o *happy end* (final feliz) é marca registrada do cinema hollywoodiano. Durante o século XX, o *American way of life* se espalhou pelo mundo, sendo incorporado nas mais diferentes culturas do mundo. As diferentes formas de comunicação tiveram a função de disseminar o modo de vida norte-americano de forma sedutora e convincente. O cinema hollywoodiano foi um dos principais responsáveis pelo acontecimento, a partir do momento em que se fixou como uma indústria cinematográfica forte. Isso aconteceu por volta da década de 1930. A partir de então, o perfil da produção hollywoodiana se firmou de forma nítida e incontestável, com seus conceitos fixados na produção de filmes que partiam de uma perspectiva capitalista, na qual o produto final deveria satisfazer o telespectador num sistema no qual os atores e as atrizes fossem mitificados nas telas. Dessa forma, o consumidor se fascinava com os produtos dessa indústria, o que mantém sólida a harmonia entre Hollywood e a moral da sociedade estadunidense por meio dos constantes *happy end* do cinema norte-americano.

Hollywood construiu uma forma narrativa extremamente eficiente para veiculação de uma ideologia. A construção de um modelo narrativo único significou, de acordo com Xavier (1984, p. 29), “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir, através dele, necessidades correlatas aos interesses da classe dominante”.

Já no cinema brasileiro temos diferentes narrativas retratadas nas telas. Por um lado, a Globo Filmes inspira-se em Hollywood para colocar nas telas filmes de comédia pastelão, como *Sexo, Amor e Traição* (2004) do diretor Jorge Fernando, nos quais as situações retratadas refletem os conflitos fúteis da classe média contemporânea. Por outro, temos um cinema independente que não parece preocupado em defender interesses de classes sociais, uma vez que coloca em pauta assuntos que eram tabus no



formato hollywoodiano, tais como o sexo explícito, as mudanças de relação de poder entre personagens sem escrúpulos e a total ausência de finais felizes.

Os filmes de Hollywood da década de trinta, um trabalho elaborado a partir de uma espécie de mistura entre realidade e sonho, apresentaram para o espectador do mundo todo a maneira do povo norte-americano considerar a vida. Criaram um estereotipo de como lidavam com problemas, suas soluções, como atingir a felicidade, ou melhor, criaram a sua própria ideia de felicidade. Todas essas informações nos vinham por intermédio do roteiro, dos diálogos e das atitudes dos personagens. Também através da própria organização das imagens como enquadramentos, movimentos de câmera e lente, na *mise-en-scène*, entre outros. Os signos do *American way of life* veiculados através dos filmes hollywoodianos que surgiram a partir da década de 30 e permanecem até hoje, são muitos. Já no clássico *O Mágico de Oz* (1939) percebemos elementos de exaltação da *ordem*, que se constituem a partir do *American way of life*. Tanto as leis divinas quanto as leis dos homens são respeitadas no Kansas quando os tios de Dorothy não entregam o cão Totó à malvada Sra. Gulch. Nesse caso, o mundo do Kansas pode ser considerado, todo ele, um lar, sendo representante do mundo da *ordem*. Isso pode ser percebido na tela por meio das tênues linhas que compõem o espaço. Todos os elementos geométricos são bastante simples, tais como as linhas retas, verticais, horizontais, diagonais e paralelas colocadas em postes, árvores, cercas, entre outros.

O grande otimismo é visível em várias produções hollywoodianas. O próprio *happy end*, indispensável neste cinema, é muito explícito ao dizer que não importa o que vá acontecer, o final será sempre recompensador. Em *A Mulher que Soube Amar* (1934), o pai de Alice Adams diz à filha: *Quando você acha que vai ser encostado contra a parede e não consegue ver nenhuma saída, não tem mais nenhuma esperança, então alguma coisa com a qual você nunca contou acaba aparecendo. E você se livra por pouco e continua a caminhada*. Esse pequeno discurso do pai da heroína do filme deixa evidente o otimismo fundamental ao *American way of life*.

É em meio a todo esse otimismo estipulado com base em padrões norte-americanos que, no decorrer da década de 1930, ocorreu uma transferência da influência europeia no Brasil (francesa de forma cultural e inglesa de forma econômica e política) para uma influência estadunidense. E o cinema, como difusor de uma ideologia, tem um papel fundamental ao mostrar para os brasileiros como era *a imagem da vida*. A vida cotidiana brasileira foi modificada. Os cabelos, a maquiagem, a moda e todo o estilo de



vida dos brasileiros foram influenciados por um cinema que não se preocupava com a cultura de um país como o nosso.

O público brasileiro vislumbrava homens e mulheres nos filmes de Hollywood que passavam o que seria o ideal para a vida humana. Não importava se os personagens fossem mexicanos ou alemães, se vestissem um figurino moderno ou épico, sempre ostentavam uma aparência hollywoodiana. Era uma aparência que se universalizava como ideal. Dessa maneira, o consumidor brasileiro influenciado pelos filmes norte-americanos passava a equipar o seu lar com todo tipo de equipamento e eletrodoméstico que ocupavam os lares que apareciam nas telas. Além disso, os filmes passavam as ideias arquitetônicas e habitacionais para os consumidores da época.

Tudo isso traz clareza à presença do ideal estadunidense na sociedade brasileira. A inserção do cinema Hollywoodiano da década de 30 no Brasil criou uma espécie de padrão americanizado de se ver filmes. Todo esse conteúdo e esquema mercadológico montado acabou fazendo a nossa sociedade sofrer uma aculturação pela qual perdemos, em grande parte, nossas raízes culturais e nosso estado sólido de construir um ideal próprio, influenciados que fomos por um modo de viver estrangeiro que a cada ano que passa foi se fazendo cada vez mais familiar aos brasileiros.

Por estar o telespectador brasileiro tão acostumado ao *happy end* aprendido dos norte-americanos, um enredo no qual não há final feliz não é bem aceito pela maioria das pessoas. Talvez por isso o filme *Amarelo Manga* não tenha sido exibido nos principais cinemas brasileiros. Outras características que dificultam a aceitação por grande parte dos espectadores brasileiros (além da ausência do *happy end*) são os cortes com quebras de ritmo frequentes, cenas de sexo explícito e diálogos com uso excessivo de palavrões. A grande maioria conservadora, acostumada com o *American way of life*, acaba desaprovando filmes como *Amarelo Manga*.

Estas diferenças ficam nítidas perto do final do filme. Em outras produções padronizadas, a partir da segunda metade o desfecho acontece de forma a defender uma ideologia dominante, segundo a qual o mal deve pagar e o bem vencer. Ou seja, o mocinho deve ficar com a mocinha e o bandido ser preso. Mas em *Amarelo Manga* não é isso que acontece. O personagem Isaac, que comprava cadáveres, batia no homossexual Dunga, bolinava a dona do Bar Avenida, não acaba preso ou julgado de alguma forma. Ao contrário, ele termina na mesma situação social em que começou. Ou melhor, pois fica com a mulher (traída) de Wellington. Neste filme não existem recompensas aos bons e punições aos maus porque não existe uma divisão entre bem e



mal. Todos os personagens retratados se encontram na mesma situação social e estabelecem suas próprias relações de poder.

Atualmente encontramos no cinema brasileiro uma censura mais branda do que a do regime militar. Com certeza, já não há a mesma violência que o Cinema Novo e o neorealismo italiano enfrentaram, mas é inegável a existência de uma espécie diferente de censura, capaz de fazer com que grande parte da população não tenha acesso a filmes como *Amarelo Manga*, por exemplo. Os grandes distribuidores de DVDs e as grandes redes de exibição não têm interesse em filmes alternativos, os quais não seguem as normas padrão preestabelecidas pelos Estados Unidos na década de 30.

O boicote ao *Amarelo Manga* nos grandes cinemas tem semelhança com o que aconteceu na Itália durante o neorealismo, onde a igreja censurava os filmes que considerava moralmente impuros. Porém, no Brasil a Igreja não pode ser considerada a principal censora. O controle de exibição ocorre por intermédio da estrutura comercial cinematográfica, a qual está vinculada às principais emissoras de TV do país. Assim, utilizam-se da mídia para promover os filmes que acreditam serem mais lucrativos nas bilheterias. A liberdade de expressão no Brasil atual e na Itália do pós-guerra são bem distintas. Atualmente, vivemos em uma democracia na qual podemos construir mensagens dos mais variados tipos. Exemplo disso é o próprio surgimento do filme *Amarelo Manga*. O que ocorre é que seu boicote está associado principalmente ao enredo e à ausência de *happy end*. Dessa forma, é o público que desaprova e acaba não lotando as salas, o que faz com que as grandes redes, que têm interesse comercial (lucro), não se interessem pelo filme.

O movimento do cinema novo brasileiro também sofreu com os censores na época da ditadura militar, assim como sofreram os neorealistas italianos. Mesmo assim, o cinema brasileiro evoluiu e continua a filmar. Hoje são diversos cineastas espalhados pelos quatro cantos do Brasil, tentando construir nas telas brasileiras uma identidade cultural.

Da mesma forma que o filme *Amarelo Manga*, este trabalho tenta analisar o mundo das pequenas histórias, ou melhor, a história dos pequenos personagens do filme, ou dos pequenos telespectadores. Afinal, se existe alguma divisão visível no mundo é a linha das desigualdades. Esse muro nem sempre invisível é que faz diretores como Cláudio Assis, Hector Babenco, Beto Brandt, entre outros, terem a vontade de transformar o cinema em um grande espelho que reflete as pequenas histórias dos cidadãos esquecidos desse país.



Quando começamos este trabalho achávamos que estávamos falando de relações de poder entre os personagens de *Amarelo Manga*. Ao final, percebemos que, em cada uma das linhas escritas, estávamos falando de esperança. Não necessariamente daquela esperança simbolicamente atribuída aos personagens de *Cidade de Deus* por exemplo, que sonham em sair de uma situação social complicada, mas de uma esperança toda nossa de que os personagens de *Amarelo Manga* sejam somente ficção.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BORDWELL, David; Kristin Thompson. **Film Art: an Introduction**. New York: McGraw-Hill, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento: Cultrix, 2005.
- CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: USP, n. 8, p. 67-89, 1970.
- CANDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. In: O Discurso e a Cidade. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 19-54.
- CATANI, Afrânio Mendes (Org.). **Estudos Socine de Cinema: ano IV**. São Paulo. Panorama, 2003.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990. 287 p.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar. 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: USP, 1996.
- FIGUEIROA, Alexandre. **O Mangubeat Cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas**. Recife, 2007.
- GERBER, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a estética do inconsciente**. Vozes. Petrópolis. 1977
- GONÇALVES, Maurício Reinaldo. **O American Way of Life no Cinema de Hollywood, na Imprensa e na Sociedade Brasileira dos Anos 30**. São Paulo: Universidade de Sorocaba, 2000.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.



HALL, Stuart. **Da diáspora identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno Explicado às Crianças**. Lisboa (Portugal): Publicações Dom Quixote, 1999.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Dialética da Marginalidade – Caracterização da Cultura Brasileira Contemporânea**. Disponível em: <
<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/03/275292.shtml>>. Acesso em: 4 mar. 2008.

RORTY, Richard. **Objetivismo, relativismo e verdade: escritos filosóficos I**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. Introdução, parte I e II.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**. Ed. Random House, New York: 1948

SOARES, Rosana de Lima. **Imagens estigmatizadas: à margem da margem**. In CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (Org.). São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

WOOD, Robin. **Film Gener Reader II**. Texas, 1995.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar - Glauber Rocha e a Estética da Fome**. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1983.