

Fronteira, fusão, filme: um toque

Tunico Amancio*

Resumo:

Considerada a primeira co-produção cinematográfica no âmbito do MERCOSUL, o filme O toque do Oboé, de Claudio MacDowell se ressent de uma indefinição que demonstra de maneira cabal as dificuldades de circulação cultural e comercial de filmes entre os países vizinhos do Brasil. Mesmo amparado em tradições potentes, o projeto produtivo/associativo da realização cinematográfica emblematiza o histórico desequilíbrio econômico e simbólico ainda reinante entre os países do Mercado Comum do Sul. O texto verifica algumas dessas tensões, marcadas pela relação entre cinema e literatura.

Palavras-chave: Cinema do MERCOSUL; Co-produção cinematográfica; O toque do Oboé.

Abstract:

Considered the first co-production between MERCOSUR countries, "The touch of the Oboe", a film by Claudio MacDowell, suffers from some sort of vagueness that shows off the difficulties of a complete commercial and cultural movie exchange between Brazil's neighbor countries. Even bolstered with powerful traditions, the productive associative project of this cinematic realization emblematizes an economical, symbolical and historical imbalance which still prevails among the countries of the Southern Common Market. The text notes some of these tensions, marked by the relationship between cinema and literature.

Key Words: MERCOSUL movies; Cinematographic co-production; The Touch of Oboe.

* Mestre e Doutor em cinema pela ECA/USP, Pesquisador na linha Cinema latino-americano, Professor Associado III do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação (mestrado e doutorado da Universidade Federal Fluminense, membro da PRALA (Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano). e-mail: tunicoamancio@gmail.com

O toque do Oboé é uma co-produção Brasil/Paraguai, gestada em Cuba, para ser uma história latino-americana¹, marcada por uma nítida influência de Gabriel Garcia Marques, com quem o roteirista/diretor Claudio MacDowell trabalhou na Escuela de Cine de Santo Antonio de los Baños.

Esta referência aqui não é acidental, porque MacDowell valoriza bastante em Garcia Marques sua passagem pela Itália e sua imersão no neo-realismo, matrizes de sua reconhecida ternura por seus personagens. Por conta desta ligação de proximidade afetiva com o universo do escritor colombiano, prêmio Nobel de literatura em 1982 e um dos fabuladores do realismo mágico, Cláudio MacDowell acaba por definir o estilo de seu filme como sendo um *neo-realismo fantástico*².

O toque do Oboé é considerada a primeira co-produção gerada sob os auspícios do Mercado Comum do Sul, MERCOSUL, que sabemos nasce do Tratado de Assunção (no Paraguai!) assinado num longínquo março de 1991. Um instrumento para dinamizar a economia da região através de uma aliança comercial destinada a estimular as trocas entre os países signatários – àquela época apenas Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai – e diminuir as barreiras alfandegárias entre eles.³

Os idiomas oficiais do Mercosul são o castelhano, o guarani e o português, sendo este último o idioma falado por mais pessoas pertencentes ao grupo de países.

Em 1991 estamos muito próximos do ajustamento macroeconômico ditado pelo Consenso de Washington (1990) e das mudanças profundas que começam a abalar a política da América Latina e que vão promover radical reconfiguração do espaço audiovisual de seus países. A idéia de uma aliança regional será fundamental para promover um certo ideário de união e resistência.

Mas é só em 2003, para dar conta da integração institucionalizada das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região e diminuir as assimetrias que afetam o setor, que será criada a RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur), regida por três princípios: reciprocidade, complementaridade e solidariedade.

Vamos lembrar então que o filme foi feito em 1999, antes de todo este aparato para as relações institucionais cinematográficas e a designação do filme como marco histórico do MERCOSUL talvez mereça considerações mais detalhadas.

Sob o título de *Vizinhos distantes*, Denise Mota da Silva publicou em 2007 sua tese de doutorado sobre a circulação cinematográfica no MERCOSUL.⁴ Lá ela diz que *O toque do oboé* não configurou um olhar propriamente local dirigido por mãos nacionais (**referindo-se ao Paraguai**), “apesar de possuir em seu roteiro o importante profissional paraguaio Hugo Gamarra, inserindo-se mais como experimentação de caráter integrador, sem significativas conseqüências e com poucas semanas em cartaz”. Mais adiante ela vai dizer que a *experiência de co-produção na América Latina não significou particular impulso interno ao interesse por filmes da região*.⁵ E no frígir dos ovos, o realizador/ produtor Cláudio MacDowel viveu uma saga e um pesadelo para realizar a co-produção Brasil-Paraguai, gastando muito mais do que o previsto com taxas alfandegárias e outras burocracias envolvendo o trânsito dos equipamentos e negativos entre os países.⁶

A ideia de co-produção bilateral pioneira estabelece, além disto, o lado forte da relação de cooperação compartilhada, atribuindo-o ao Brasil. Nada mais justo, considerada a quase ausência da produção cinematográfica paraguaia, sem nenhum filme de longa-metragem produzido entre 1991 e 2002.⁷ E à sua participação no orçamento do filme, relegada à infra-estrutura e elenco de apoio.

Segundo o diretor, o filme contou com recursos da HBO Brasil de Cinema e recursos públicos via Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, de um fundo holandês, da Riofilme, de empresas privadas de equipamento e de mais recursos via Lei do Audiovisual e Rouanet. O filme foi filmado no Paraguai, com equipe essencialmente brasileira, elenco misto, com brasileiro, argentinos e paraguaios. Os atores falam em suas línguas de origem e se fazem entender sem precisar recorrer aoportunhol.

A primeira cópia foi feita em Los Angeles.

Apesar de toda esta complexa combinação multinacional, o filme ficou poucas semanas em cartaz no Brasil, embora tenha sido exibido em Roterdã , Pésaro, Munique , Karlov Vary, Chicago, no American Film Institute e premiado em Miami e Bombaim⁸. Até Gramado concedeu ao filme o Kikito de melhor ator coadjuvante.

Uma vez estabelecido um contexto genealógico para o filme, vamos pensar um pouco sobre que histórias ele conta e que coisas ele expressa.

Um oboé chega numa cidade perdida num país latino-americano, trazido por um músico brasileiro. O vilarejo vive uma plácida decadência, os personagens são tipos buscados num imaginário rico de referências: um morto que ressuscita sempre para poder viver intensamente um amor do passado, a prostituta de bom coração, o policial machista e ciumento, a telefonista que se transforma pela intervenção divina, o padre omissivo, o jovem casal em crise de afirmação, tudo vai se articular em torno da chegada desse misterioso estrangeiro sem passado e sem futuro, que vai entretanto trazer a cidade à vida. Personagens curiosos, mantidos em uma inércia que vai ser ativada por uma pulsão irresistível e que vai dar o tom fabular desse melodrama com intervenções de eventos mágicos e sobrenaturais. Daí a possível aderência a uma agenda do realismo mágico vindo da literatura e que aparece associado a um realismo fantástico ou mesmo a um real maravilhoso e de quem se diferencia por permitir o assombro da aparição de um acontecimento inusitado dentro de um ambiente predominantemente realista⁹. Esta simplificação pode ser desfeita no contato com a obra de Seymour Menton intitulada *Historia verdadera del realismo mágico*, de 1998, onde ele dialoga com outros autores¹⁰ para delimitar o uso do termo e pensá-lo antes de tudo como uma tendência literária.

Assim sendo, o maravilhoso se daria quando os acontecimentos ou os personagens violam as leis físicas do universo, do mesmo modo que o real maravilhoso – termo criado por Alejo Carpentier – caracteriza o instante de revelação em que o maravilhoso deixa de ser invisível, a partir de uma inesperada alteração da realidade na forma de milagre. Esta iluminação não habitual favorece uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que conduz a um modo de “estado-limite”. O real maravilhoso é fruto da fé no milagre enquanto operação modificadora do objeto real e contrapõe ao universo mágico fabricado pelo colonizador europeu a imagem de uma sobre-realidade, expressão de uma América primitiva de mitos e de religiosidade¹¹.

Ele pode ser em tudo distinto do realismo mágico, onde se destacam os elementos improváveis, inesperados, assombrosos mas reais no mundo real. O realismo mágico, então, pode existir, por mais inusitado que seja certo acontecimento, não contrariando as leis empíricas, mas mantém-se como algo extraordinário, pela sua improbabilidade de acontecer. Finalmente, o realismo mágico segundo Menton: “ é a visão da realidade diária de um modo objetivo, estático e ultra-preciso, às vezes estereoscópico, com a

introdução pouco enfática de algum elemento inesperado ou improvável que cria um efeito estranho que deixa desconcertado, aturdido ou assombrado ao observador no museu ou ao leitor na poltrona” (pág. 20).¹²

O que é este elemento inesperado ou improvável de *O toque do oboé*? Um homem que se recusa a morrer, ressuscitando sempre ao chegar ao cemitério. Um evento tão extraordinário que se transforma em corriqueiro, anulando a potência do maravilhoso que se revela ali. Uma morte tão ritualizada e tão imediatamente desconstruída que provoca na cidade um desinteresse pelos enterros, que passam a ser seguidos (ou comandados) apenas pelo coveiro. Se na propulsão desta função se encontra um estranhamento associado à agenda do realismo mágico, ele se desfaz na medida de sua repetição desestabilizante. O morto que se recusa a morrer anula sua potência extraordinária ... quando decide viver para recuperar o grande amor de sua vida, com a prostituta local, um clichê de formidável peso. Ela, por seu lado, embora calejada na profissão e atualmente sem clientes, vai se fechar em copas como virgem pudica frente à corte do ancião que vem de completar 100 anos. Inversão ou manutenção do modelo? Parece então que a transgressão das proposições dramáticas originais vai dar lugar a um domesticado romantismo. Assim como vai acontecer com Clarita, a sonâmbula telefonista que vai estabelecer contato com Deus, o próprio, o criador do universo, e através da ligação telefônica com o Todo Poderoso vai se ver investida na função de intermediária entre a voz da fé e a da sociedade, com surpreendente vantagem para esta última. Clarita vai defender a ousadia, a transgressão, o amor, falando em nome do seu emissário divino e com esta autoridade vai se imiscuir em várias situações, emitindo uma opinião que deveria ser considerada sábia, mas que é apenas de um prosaico conservadorismo, já que do mesmo modo que veio deus corta o contato. Deus, então, é uma onda que propaga energia apenas durante um curto espaço de tempo.

Os outros personagens gravitam em torno dessas miraculosas aventuras – a de um homem que se cansa de tentar morrer e de uma telefonista que fala diretamente com Deus. Este é o núcleo mágico do filme, que sugere nuances de uma realidade excepcional. O núcleo realista é mais numeroso e é composto pelo personagem Augusto, o oboísta auto-exilado no Paraguai que foge de não se sabe o quê. Quem vai extorquir-lhe este segredo é a heroína Aurora, noiva do policial Flores, cultural, alegórica e dramaticamente o vilão da história, o mau da fita. Teremos então um triângulo formado por um oboé e um fuzil... e no meio um projetor de cinema. Porque a mocinha no caso é a proprietária do Cine Teatro Princeza, uma sala de cinema herdada do pai, que fizera filmes no passado, com amigos e atores da cidade e que mantém na cabine uma enorme

quantidade de rolos de produções uruguaias, equatorianas, paraguaias, argentinas e mesmo brasileiras. Aí, então chegamos ao ponto significativo de *O toque do Oboé*.

E agora talvez comece a fazer sentido a idéia inicial de uma pretensão de intercâmbio efetivo entre os países latino-americanos, certificada pela instituição e requerida por seus agentes, no modelo MERCOSUL. Como já vimos, o filme foi um fracasso, em termos concretos, enquanto articulação de produção compartilhada e de bilheteria, assim como de crítica. Claro que podemos vê-lo com simpatia por ter sido o primeiro, mas isto não cancela nele as marcas de uma certa vitimização, até hoje não superada em quase toda a produção MERCOSUL. Sua dimensão diplomática não foi plenamente alcançada.

Nem tampouco sua dimensão dramática, como vimos rapidamente, já que o filme vacila na sua configuração modelar, em termos de filiação a uma tendência expressiva, no caso as variações em torno do realismo mágico, fantástico ou maravilhoso. O que quero dizer é que a hipótese da intrusão do evento excepcional na vida dos personagens fica comprometida ou é deslegitimada porque afinal estas ações têm uma reversão conservadora e prosaica: o homem idoso finalmente morre, deus se ausenta da história, o caszinho se acomoda, o machismo e autoritarismo vencem. A humilhação do policial o torna um ser abjeto, depois um molóide e chorão romântico, o que é considerado um milagre por Clarita, a intermediária do divino. O oboé/instrumento é monumentalizado, o herói trágico morre, acometido pela doença, a mocinha fica só, e separada do namorado repressor. O único que pode sobreviver, na memória do povoado, são as sessões de cinema reativadas.

Nós devemos reconhecer que a música do oboé toca de perto a população, e é a propulsora do processo de transformação que vai ser consolidado nas sessões de cinema. A música, mais que os filmes, vai sobreviver na história e na prática daquele povoado, depois do enterro do oboé. Mas o momento mágico vai se dar é no cinema, durante a projeção dos filmes, música e imagens proporcionando o reencontro social daquela comunidade dispersa, demarcando o que poderia ser a centelha de reciprocidade, complementaridade e solidariedade, os estilemas da RECAM, anunciados lá no início. Depois das sessões a comunidade jamais será a mesma, os vínculos serão aprofundados: o Sr.Sosa e Rosa, os jovens Pablo e Juana, Arturo e Elvira, ele neto do velho, e finalmente Augusto e Aurora. Na platéia e ao lado da tela onde se projetam os filmes da ficção se define a real plataforma dramática de *O toque do Oboé*: para além de suas prerrogativas políticas integracionistas, para além de suas associações literárias, o que move o filme é a trama do melodrama. Uma espécie de homenagem às histórias de amor

ardente, de ardor aventureiro ou trágico e de ingênuo entretenimento que uniram as platéias de todas as épocas. Essa dimensão melancólica dos filmes do passado vai orientar as histórias do presente, fundadas na valorização da vida privada, do cotidiano, em que as instâncias da intimidade e da moral parecem centrais na regulação da vida social, revelando-se como palco privilegiado para uma pedagogia moralizante necessária às novas relações sociais e políticas de uma sociedade laica e de mercado. E essa é parte da síntese que Mariana Baltar faz em sua tese de doutorado defendida na UFF em 2007.¹³ sobre o melodrama.

Há algumas referências de que o filme teria se chamado *À la muerte llegaremos vivos* em algum momento de sua trajetória. E este primeiro título seria exemplar da idéia dos princípios do melodrama: essa pulsão vital, concretizada no sentimento, nas lágrimas, no excesso, para um maior engajamento do público. Engajamento que passa pelo óbvio, pelo esperado, pelos códigos aprendidos e referendados, de valores mostrados de maneira exemplar (é ainda Mariana quem fala), como se se referisse diretamente ao amor do Sr. Sosa por Rosa, de Juana por Pablo e finalmente de Augusto por Aurora.

Beatriz Sarlo reafirma o peso cultural dessas repetições como “uma máquina de produzir uma suave felicidade, na qual a desordem semântica, ideológica ou experiencial do mundo encontra um reordenamento final e remansos de restauração parcial da ordem: os finais de folhetim põem as coisas em seu lugar e isto agrada inclusive aos sujeitos fractais e descentrados da pós-modernidade”.¹⁴ Se deslocarmos o conceito do folhetim para o filme de melodrama, ainda veremos mantida a sua substância.

Uma repetição pedagogizante que tem sua expressão no próprio filme: em certo momento, na tela, através de cartelas, já que os filmes são mudos, lê-se a seguinte sentença: *O amor pode esperar uma eternidade, se for preciso, porque é maior do que o tempo*. Esta frase, formulada no primeiro filme da primeira sessão, o único trecho *fake* feito na estética dos anos 20, intitulado *La fuerza del amor*,¹⁵ é apresentada em um letreiro onde consta a fictícia empresa produtora Cañiza hermanos, embalada pela trilha sonora do oboé de Augusto. A frase coroa o encontro final de um casal enamorado, sob os olhares atentos dos outros casais de apaixonados da platéia. Pois esta epígrafe vai contaminar os casais da cidade, sendo repetida algumas vezes, gerando uma onda de sentimento exacerbado entre eles, que vai ampliar a extensão desse estado romântico de exaltação, de forma hiperbólica, antes de ser, finalmente, denunciado como artifício enganoso na fricção amorosa real, que os personagens vivem na diegese do filme.

Os filmes terão a função de montar a conexão com o amor romântico nos moldes do passado, através de sua projeção silenciosa (para dar chance de atuação musical do oboé) e de sua interpretação exagerada (para nos mostrar o quanto alcança o gesto afetivo) e não é à toa que aí estarão trechos dos brasileiros *Brasa Dormida* (1928, Humberto Mauro, fotografia de Edgar Brasil, com Nita Ney e Luis Soroa), e *Exemplo regenerador* (1919, José Medina, fotografia de Gilberto Rossi), com sua moral explícita e sua pedagogia da virtude conjugal. A escolha deste filme explícita, além disto, o jogo de espelhos da representação cinematográfica, na medida em que relaciona o espetáculo da tela do Cine Princeza ao universo de preocupações de seus personagens, provocando sua consideração moral e fazendo-o se posicionar emocionalmente diante de seu dilema. *Exemplo regenerador* conta a história de marido farrista que abandona todas a noite a mulher em casa, para viver a boemia. E que fica surpreso quando a encontra bêbada e fumando, uma madrugada, sentada ao lado do mordomo. Só depois o mordomo lhe explica que tudo foi uma encenação para mostrar-lhe o que pode acontecer quando um homem ignora a esposa. Esta pequena peça moralizante, nos moldes do curta *A regeneração de um alcoólatra*, feita por Griffith em 1909¹⁶, vai ter um duplo efeito sobre a platéia, ou melhor, sobre o Comissário Flores, o representante local da lei e da ordem. Movido pelos ciúmes, ele vai interromper a sessão, anulando-a por alegação do funcionamento ilegal da sala. A platéia vai ignorá-lo e expulsá-lo da sala, atirando-lhe bolinhas de papel. Ele fica um instante do lado de fora e quando decide voltar, o drama na tela está no seu apogeu, o marido flagrando a esposa e o mordomo explicando-lhe o estratagema moralizante. Alterna-se a ação da tela com a ação da sala e Flores começa visivelmente a se emocionar. Acompanhamos o desfecho do drama e seu efeito sobre o Comissário, que muda de expressão até dar-nos a impressão de que compreendeu, finalmente, as falhas de seu próprio caráter. A este momento de epifania, vai se seguir a regeneração do personagem. Clarita, abismada, e percebendo tudo, clama por milagre!

No interstício, o filme infantil, *Macaco Feio, macaco bonito*, um desenho animado de Luis Seel, de 1928, sinaliza para o universo ingênuo da infância e da adolescência, para finalmente dar lugar a trechos extremamente dramáticos de *El pequeno héroe del Arroyo de oro*, filme uruguaio de 1929, de Carlos Alonso, com fotografia de Emilio e Humberto Peruzzi. Sua trama é vigorosa e impactante, contando uma história real acontecida na época, quando um rude camponês atacou sua afilhada e sua filha com um facão, sendo defendida pelo filho adolescente, que recebe uma facada no peito. O vizinho que vem em socorro também é atacado e se encontra com o garoto no celeiro, morrendo em seus braços. O pequeno herói vai fugir com o bebê até a delegacia mais próxima, mas vai morrer antes de chegar ao hospital. Trata-se de uma ficção em formato de reportagem

realista, que fez enorme sucesso em seu país, exibido com fins didáticos nas escolas uruguaias.¹⁷

Este conjunto de filmes, que vai dos enredos amorosos até a aventura mais intensa, passando pelo puro entretenimento do filme de animação, se inscreve num regime voltado à imersão emocional nas tramas e à domesticação dos afetos enquanto experiência social de modelos de comportamento. Sua expressão visual, como diz Mariana¹⁸ está a serviço de uma obviedade estratégica que toma corpo de modo exuberante e espetacular. Dentro de um projeto educativo de socialização, de transmissão de conhecimentos, crenças, práticas e valores.¹⁹

Esta parece ser, finalmente, a imagem fundante de *O Toque do Oboé*, para além de suas perspectivas político-institucionais, para além de sua dimensão referenciada na literatura, para além de sua articulação narrativa. Porque a dimensão diplomática revelou-se inalcançada, a dimensão dramática revelou-se insatisfatória, a dimensão melancólica revelou-se inconsistente.

A memória desses filmes de outrora é que potencializa o sentido do som e das imagens desse toque quase desafinado do oboé, encerrado no círculo erodido da história das formas cinematográficas, impedindo um fluxo mais constante em direção a uma mais ousada percepção do mundo.

Referências bibliográficas:

- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa:** diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese de doutorado PPGCOM/UFF – UFF: Niterói, 2007
- BRAGA, Carlos Eduardo Galvão. **O maravilhoso nas novelas de Hermilo Borba Filho**, 1996. Disponível em http://www.soniavandijck.com/hermilo_carlosbraga.htm, acessado em 32/07/2010.
- CALDEIRA, Daniel A. de Castro. **O Realismo mágico cinematográfico:** as manifestações cinematográficas do movimento literário. Projeto Experimental, Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, 2007.
- EDUARDO, Cleber. **Comédia brasiguiaia.** Revista época, edição 25, 09/11/98 <disponível em <http://epoca.globo.com/edic/19981109/cult5.htm> > acesso em 26/07/10
- FRESQUET, Adriana, XAVIER, Márcia (org) **Novas imagens do desaprender:** uma experiência de aprender cinema entre a cinemateca e a escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. México: Terra Firme, 2003.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**. São Paulo. Editora 34, 2002.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SILVA, Denise Mota da. **Vizinhos Distantes: circulação cinematográfica no Mercosul**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

SILVA, Cinthia Renata Gato. Realismo Mágico no conto La noche boca arriba de Julio Cortázar: uma leitura. **Revista Saber Acadêmico** - UNIESP - n.º 05 - jun. 2008. p. 238. Acessada em 28.07.2010

XAVIER, Ismail. D.W. Griffith, **O nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984

Notas

¹ NAGIB, Lúcia. O cinema da retomada. São Paulo. Editora 34, 2002. p. 284

² Idem, p. 285

³ Ao grupo inicial posteriormente se associaram Bolívia, Chile e Venezuela.

⁴ DA SILVA, Denise Mota. VIZINHOS DISTANTES: circulação cinematográfica no MERCOSUL. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2007, p.46

⁵ Idem, p. 47

⁶ <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:muW6Nc3sNpsJ:www.audiovisualmercosul.com.br/historico.asp+%22Toque+do+Obo%C3%A9%22+mercosul&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

⁷ Idem, p. 46

⁸ Idem, p.287

⁹ CALDEIRA, Daniel A. de Castro. O Realismo mágico cinematográfico: as manifestações cinematográficas do movimento literário.. Projeto Experimental, Curso de Cinema da UFF, 2007.

¹⁰ APUD SILVA Cinthia Renata Gato. Realismo Mágico no conto La noche boca arriba de Julio Cortázar: uma leitura. REVISTA Saber Acadêmico- UNIESP - n.º 05 - jun. 2008. p. 238. Acessada em 28.07.2010

¹¹ BRAGA, Carlos Eduardo Galvão. O maravilhoso nas novelas de Hermilo Borba Filho. http://www.soniavandijck.com/hermilo_carlosbraga.htm, acessado em 32/07/2010.

¹² APUD CALDEIRA, Daniel de Castro. Idem.

¹³ BALTAR, Mariana. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. PPGCOM/UFF – UFF: Niterói, 2007. p. 87

¹⁴ SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. p. 63

¹⁵ La fuerza del amor: escrito e dirigido por Claudio MacDowell, fotografado por Alberto Salvá,

¹⁶ XAVIER< Ismail. D.W. Griffith, o nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984. p; 19/21

¹⁷ [http://www.cinematca.org.uy/Recortes/Alonso/El pequeno heroe reseña em portugues.pdf](http://www.cinematca.org.uy/Recortes/Alonso/El_pequeno_heroe_reseña_em_portugues.pdf). Acessado em 30/07/2010.

¹⁸ Idem, p. 92.

¹⁹ FRESQUET, Adriana, XAVIER, Márcia (org) Novas imagens do desaprender: uma experiência de aprender cinema entre a cinemateca e a escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.