

III ENECULT

TERCEIRO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Trabalho apresentado no III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

ARTISTAS E MARGENS SOCIAIS URBANAS

A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NOS FILMES *RIO ZONA NORTE* E *MADAME SATÃ*

Daniel Pecego Vieira Caetano¹

Resumo:

Este trabalho se dispõe a apontar algumas relações existentes entre os filmes *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, assim como, a partir das características de cada um dos filmes, eles retratam o espaço urbano em que vivem seus protagonistas. A premissa deste trabalho é que, sob esta ótica, *Madame Satã* é uma versão atual para a mesma estrutura que *Rio Zona Norte* utilizou em 1958.

Palavras-chave:

Arte marginal; Cidade; Cinema brasileiro

Introdução

Este trabalho se dispõe a apontar algumas relações de aproximação e de diferença entre os filmes *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, e as relações que, a partir de suas características, cada um deles estabelece com o espaço urbano em que vivem seus protagonistas. A premissa deste trabalho é que, de certa forma, *Madame Satã* é uma versão atual (pós-moderna, poderia dizer) para a mesma estrutura que *Rio Zona Norte* utiliza em 1958 (modernista à moda brasileira).

¹ Professor de cinema da Universidade Federal Fluminense no curso de Produção Cultural do Pólo Universitário de Rio das Ostras. Redator da Revista de Cinema Contracampo. Email: danielpvc@gmail.com

Parece-me necessário esclarecer este ponto de partida onde cabe aos pontos de partida, ou seja, já aqui nesta introdução, e o farei comparando as tramas. *Rio Zona Norte* retrata, em flash-back, as agruras de um compositor popular de sambas, Espírito, interpretado por Grande Otelo, desconhecido pelos meios de comunicação de massa (a rádio) e conhecido, respeitado e querido em sua comunidade. Espírito tem sua arte reconhecida localmente, mas não de forma socialmente ampla. Inspirando-se no cotidiano de seu compadre Zé Ketti, Nelson Pereira retrata as dificuldades profissionais e a vida familiar de Espírito – que arruma uma nova namorada e tem problemas com o filho delinqüente, desembocando em final trágico. *Madame Satã* retrata o cotidiano de João Francisco, seus conflitos com patrões e policiais, sua relação familiar com uma prostituta e um outro homossexual e sua primeira apresentação como cantor e *performer*. *Rio Zona Norte* é um retrato modernista do artista como criador popular, à margem da indústria, enquanto *Madame Satã* é um retrato de um artista como figura socialmente marginal – e orgulhoso disto, como diriam os americanos.

Ambos, no entanto, denotam o interesse de seus realizadores pelo artista que se mantém à margem (não por acaso, ambos os protagonistas são negros). Num, um compositor, um criador – noutro, um *performer*, cantor e intérprete. Parece-me evidente a oposição entre os caminhos moderno e pós-moderno seguidos por cada um dos filmes, a partir de tramas, personagens e lugares análogos.

Mais à frente será possível estabelecer outras conexões e oposições entre ambos os filmes. Antes, vamos a eles.

Anos 50 - Cultura de massa - e o gênio criador na periferia

Ou – Salve o Compositor Popular

Rio Zona Norte foi filmado em 1957, dois anos após a estréia de *Rio Quarenta Graus* – que, como é bem sabido, havia se tornado um marco na história cultural brasileira, sendo apontado posteriormente como introdutor das premissas do neo-realismo italiano no cinema brasileiro e também como precursor do movimento do Cinema Novo. Foi, enfim, um marco da modernidade no cinema brasileiro. O interesse de Nelson Pereira pelo Rio de

Janeiro e suas pessoas já ficara explicitado no filme anterior, vagamente inspirado pelo *Capitães de Areia* de Jorge Amado, e teria continuidade no projeto que deveria ser feito em seguida, *Rio Zona Sul* (que viria a ser abandonado em favor de *Vidas Secas*, evidenciando uma significativa ruptura no trajeto de compreensão da nação urbana em troca da busca pelo Brasil rural).

Para fazer *Rio Zona Norte*, Nelson Pereira resolveu se submeter a um processo de imersão naquela realidade – e foi morar com Zé Ketti por cerca de seis meses no subúrbio de Bento Ribeiro, durante a feitura do roteiro do filme. Havia, portanto, uma crença de *apreensão da realidade* norteando o filme – que, mesmo assim, pareceu a seus contemporâneos² menos *realista* do que o filme anterior, por conta tanto do uso de *flash-backs* quanto pelo psicologismo narrativo na construção de ambientes e personagens, muito distantes da estrutura fragmentária de *Rio Quarenta Graus*. Um olhar atento poderia notar, no entanto, que o interesse de Nelson Pereira naquele filme era pelo artista popular e pela compreensão da marginalidade social em que ele vivia – não se tratava mais do retrato de desigualdades sociais na cidade grande a partir da visão do cotidiano de diversos menores favelados, como havia sido no filme anterior. O protagonista é um compositor de sambas desconhecido do grande público (mas querido e respeitado na sua comunidade), negro, pobre e ignorante. A partir desta construção dramática do personagem principal, *Rio Zona Norte* estabelece uma relação evidente (ainda que crítica) com gêneros cinematográficos populares como o melodrama (em todo o enredo) e a chanchada (através dos números musicais que pontuam o filme) – as músicas de Espírito são cantadas pelos seus amigos e vizinhos da favela, mas ele sonha em ouvi-las na rádio, na voz de uma estrela (Angela Maria). Enquanto não consegue manter-se financeiramente através de sua arte, Espírito sobrevive fazendo pequenos serviços para o dono do bar e armazém da região, Seu Figueiredo. Além disso, envolve-se com uma nova namorada e tem uma relação problemática com o filho Norival – que, residente num internato, começa a fazer parte de uma gangue marginal.

É interessante notar o papel crucial no filme (tanto por sua presença como por sua insuficiência) do músico erudito de classe média, Moacir, personagem de Paulo Goulart. Conhecendo Espírito numa noite boêmia, Moacir encanta-se com o talento do colega e se

² Como Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes, por exemplo, como se pode conferir nos seus *Introdução ao Cinema Brasileiro* e *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, respectivamente.

dispõe a ajudá-lo escrevendo em pauta suas canções. No entanto, quando é procurado por Espírito, esperançoso de se tornar conhecido com a ajuda prometida, Moacir está numa reunião com seus pares (que logo se põem a discutir as questões em torno da utilização e estetização da arte popular) e prefere combinar um incerto encontro futuro para fazer o trabalho, para desânimo do personagem de Otelo. Mais tarde, após a morte de Espírito, Moacir irá se dispor a coletar suas canções a partir da memória dos moradores do morro. Desta forma, presta-se ao ambíguo papel do intelectual que pretende dar voz ao artista marginalizado depois deste estar morto.

Vale notar que o filme trata o trabalho e as ambições do próprio Moacir com respeitoso desinteresse. Moacir pode tanto ser um artista limitado, que se utiliza de signos da cultura popular de forma vampiresca, quanto pode vir a ser um grande artista, capaz de criar jóias a partir das influências dos mundos erudito e popular. Isto não importa ao filme – não importa se ele é Carlos Diegues ou Heitor Villa-Lobos, para fazer uma comparação imediata e de gosto pessoal. O que interessa ao filme é o personagem do criador popular – a herança de um país a se descobrir, como sempre ambicionaram nossos tradicionalíssimos modernistas. É este *Espírito*, que é cantado pelos moradores do subúrbio mas não chega à Rádio Nacional, que interessa ao filme – e vale notar que ele precedeu em cinco anos as gravações de canções de Cartola e Nelson Cavaquinho por Nara Leão. A questão fundamental de *Rio Zona Norte* é esta: não há espaço social para o artista popular que não estiver inserido na indústria cultural.

A Cidade do Compositor Moderno

Assim se divide a cidade moderna e subdesenvolvida de Espírito: no subúrbio e no morro, suas músicas são cantadas pela comunidade local, de baixa renda (tendo sido escrito o roteiro em Bento Ribeiro, como já mencionei, as filmagens ocorreram na favela do Jacarezinho – mas não há indicação de localidade no filme, comenta-se apenas em determinado momento que o morro fica distante do Centro, havendo inclusive uma caminhonete que funciona de transporte para tal); já no Rio de Janeiro, grande cidade, suas músicas não tocam no rádio, veículo de massa – e, se porventura forem tocadas, seu crédito acaba sendo roubado por falsos compositores.

Portanto, na região em que habita há uma comunidade e uma rede afetiva, enquanto a grande cidade para fora do morro é um lugar onde a falta de abertura da grande indústria cultural (a Rádio) e as relações pessoais cercadas de indiferença, *blasés* (como aponta Georg Simmel em seu texto *A metrópole e a vida mental* – isto é notável em atitudes como as dos companheiros do personagem de Paulo Goulart), terminam por matar e ignorar a existência do grande talento socialmente marginalizado. Creio que esta divisão tão clara entre comunidade familiar e sociedade fria e distante não nos permite dizer que aí há uma cidade “além do bem e do mal”, segundo a denominação de Carl Schorske. Mais próxima estaria este Rio de Janeiro da cidade “do vício” – em que as relações pessoais fora da pequena comunidade são pautadas por frieza e/ou desconfiança. Não há condições de transporte ou sustento adequado, há violência e forte disputa pelo mercado de trabalho. O Rio de Janeiro de *Rio Zona Norte* não é agradável nem paradisíaco, mas é onde se cria o talento popular – que, no entanto, está à margem da *cidade-engrenagem*, para citar a expressão usada por Rafael Argullol.

Não é por acaso que será sozinho, ao perder-se em meio à multidão num trem saído da Central do Brasil, cantarolando uma nova canção, que Espírito será vitimado por um acidente em consequência da falta de segurança dos transportes públicos. O Espírito do samba não se perde em meio à multidão – ele cria dentro dela. E a classe intelectual pode agir para preservar esta cultura popular, que é a maior riqueza da nação (ou ao menos assim parece ao filme), mas depende inteiramente da memória *do povo* para isto.

Anos 2000 – O mundo está além do foco - e o artista é intérprete de si mesmo

Ou: O Samba do Crioulo Doido

Madame Satã, filme de estréia de Karim Aïnouz, foi lançado em 2003. Seu protagonista, como o do filme de Nelson Pereira, é negro, pobre e ignorante – e, além disso, é homossexual e temperamental. Não se trata, no entanto, de um criador popular – ao contrário, João Francisco dos Santos, o personagem de Lázaro Ramos, é um imitador. Imita os gestuais da cantora a quem auxilia e imita também as histórias que ela conta sobre Scherazade – interpretando-as a seu modo, com seu gestual próprio.

João Francisco também vive à margem – mas no centro. Vive na Lapa dos anos 20 e 30 o nosso protagonista, junto com um amigo também homossexual - Tabu (interpretado por Flávio Bauraqui), com quem João Francisco mantém uma relação de dominador/dominado – e uma prostituta, Laurita (Marcélia Cartaxo), com seu filho. João Francisco não vive no subúrbio, como o fazia o Espírito de Nelson Pereira, mas na região central – e, ainda assim, é marginalizado nos ambientes de fora da área boêmia da Lapa. O filme não demonstra maior preocupação com as questões de *representatividade* da arte de João Francisco, sua questão é em torno da sua *liberdade* social - do direito a ser quem é e fazer o que quiser de si mesmo. Não é por acaso que a maior diferença entre as duas versões da *vida de artista marginal* é com relação à sua sexualidade – em *Madame Satã*, a questão do homossexualismo de João Francisco é central com relação à sua marginalidade social, que em *Rio Zona Norte* era atribuída somente à sua pobreza e ignorância.

Se o conflito de João Francisco com sua sociedade é em torno de sua liberdade pessoal, o filme faz lembrar a definição de Michel Foucault na entrevista “Espaço e Poder”: “A liberdade é uma **prática**” (negrito do próprio autor). Vivendo a rotina de uma família pouco convencional, tendo que lidar com a falta de recursos e a transgressão da lei e das normas, João Francisco pratica sua liberdade cotidianamente. Temperamental, envolve-se seguidamente em conflitos e acaba sendo preso devido a uma briga com um ex-patrão, na primeira de muitas temporadas na prisão.

Uma vez posto em liberdade, e depois de descobrir que seu amante foi assassinado, ele resolve arriscar a sorte como cantor e performista no botequim de Amador (interpretado por Emiliano Queiroz), o mesmo em que já trabalhava como segurança. Seu espetáculo é bem-recebido pela maioria dos frequentadores, mas uma nova briga, dessa vez com um bêbado agressivo, fará com que João Francisco passe nova temporada na cadeia. Numa opção inteligente, o filme abre mão de narrar o período em que João Francisco ganhou fama com o codinome que nomeia a obra, *Madame Satã* – isso é relatado somente através de cartelas finais, onde se conta que, após os acontecimentos encenados, João Francisco passou os anos seguintes entre prisões e vitórias em concursos de carnaval.

Para entendermos de que maneira esta encenação passada nos anos 20 e 30 nos fala da cidade contemporânea, e antes de esmiuçar o retrato do Rio de Janeiro feito no filme de Karim Aïnouz, vale citar uma frase do texto *Modernização e controle social – planejamento, muro e controle espacial*, de Renato Cordeiro Gomes:

Para além dos mecanismos de controle, a cidade contemporânea com sua diversidade espacial, temporal, étnica e cultural, é o espaço privilegiado para se perceber o imediato e o imperfeito, contra a expressão do permanente e do preciso.

Creio que é assim que se pode compreender o filme de Aïnouz: trata-se de uma tentativa (encenada, é importante notar – o cinema é ficção) de imersão no espaço e na vivência do *imperfeito*. Não por acaso, sua estética irá abarcar imagens desfocadas e cortes descontínuos. É a própria noção de que a percepção só se dará pela imersão, por uma vivência que se assume incapaz de compreender a realidade como um todo – e procura compreender ao menos o que é urgente.

Vamos observar a cidade de João Francisco, então.

A Cidade de Satã

Vale notar o caso curioso relatado pelo diretor Aïnouz³ para começar este texto: uma seqüência inicial foi cortada do filme *Madame Satã*, em que a mãe do futuro transformista venderia o filho por comida e dinheiro, ainda durante a viagem que fizeram em direção ao Rio de Janeiro, vindos do Nordeste. Este caso vale ser contado porque, caso a seqüência fosse mantida, o filme traria um retrato da vida fora das cidades tão ou mais cruel e triste quanto aquele apresentado em torno da vida no Rio de Janeiro nos anos 20 e 30.

João Francisco é a figura que incomoda socialmente. Homossexual, transformista, ladrão, violento – não há espaço para ele senão no transgressor mundo boêmio da Lapa – se Nelson Pereira foi procurar seu artista criador na periferia, Karim Aïnouz descobriu o seu artista performático em pleno mundo *bas-fond* do Centro, nos bares sujos da Lapa.

Cito abaixo o ensaio *A Guerra dos Lugares*, de Antonio Arantes:

³ Em entrevista à *Contracampo*, edição 45.

Em contrapartida ao seu esvaziamento enquanto dimensão espacial do que se poderia conceituar como esfera pública burguesa, convergem para locais desse tipo⁴ e neles ganham visibilidade algumas das principais tensões e conflitos sociais. Aí se expõe publicamente a falta de direitos de cidadania da grande maioria da população da cidade (...) E aí, também, o controle social assume a forma ritualizada de policiamento ostensivo: retórica que em princípio criminaliza o habitante das ruas, classificando-o socialmente como “coisa fora do lugar”, portanto simbolicamente suja e perigosa.

Temos aí uma bela definição do retrato de João Francisco e de seus problemas com a polícia – ladrão, homossexual, negro, pobre, ele é a “coisa fora do lugar”. Que, no entanto, não aceita o lugar que lhe é imposto: não aceita perder o dinheiro que seu patrão não quer lhe dar na hora da demissão; não aceita ter sua entrada barrada no clube *dos bacanas*; e não aceita, enfim, ser chamado de *viado* pelo agressivo personagem bêbado José (interpretado por Ricardo Blat), que surge no bar após sua apresentação. É neste momento do conflito com José que João Francisco define com raiva seu direito à diferença: “*Eu sou bicha porque eu quero, e não deixo de ser homem por causa disso não!*”. Não há interesse por *representatividade do artista popular*, como em *Rio Zona Norte*, mas pelo direito à diferença comportamental..

O Rio de Janeiro, capital da República, é cruel com João Francisco – sua polícia o persegue e espanca, seus juízes o encarceram – e somente no seu espaço boêmio da Lapa que ele encontra acolhida pessoal e profissional. Tem sua *família* e seu lugar de diversão, mas a cidade é preconceituosa e autoritária.

No entanto, é importante atentar para o final do filme, em que letrados anunciam a vida futura de João Francisco e sua notoriedade como Madame Satã. Dessa forma, conforme já comentei anteriormente, descobrimos que João Francisco alternará os anos seguintes entre estadias na prisão e vitórias em concursos de carnaval – entre os momentos mais tristes e isolados e os mais eufóricos e festivos. Assim se tornou sua existência no Rio de Janeiro, num sentido para além da já comentada e óbvia relação entre o mundo social burguês e o *submundo* da boemia da Lapa.

Desta forma, podemos perceber no Rio de Janeiro características próprias de duas definições já clássicas acerca da Cidade. Primeiro, a de Carl Schorske acerca da cidade

⁴ Arantes refere-se a locais públicos, como a Praça da Sé, em São Paulo, ou a Praça dos Três Poderes, em Brasília, mas creio que este comentário pinçado também vale para a Lapa da época do filme, então área deteriorada e tomada pelo *bas-fond*.

além do bem e do mal. Citando uma frase sua, a João Francisco não cabia “*julgá-la do ponto de vista ético, mas experimentá-la em sua plenitude pessoalmente*”. Vale notar que Schorske refere-se à atitude escolhida por pensadores modernos – e João Francisco não tem escolha, apenas vê-se obrigado a assim viver a cidade por conta de escolhas de outra ordem, íntimas.

Outro conceito pode nos ser ainda mais rico ao observar *Madame Satã*: o de *cidade-turbilhão* usado por Rafael Argullol. Cito abaixo um trecho de seu ensaio intitulado justamente *A Cidade-Turbilhão*:

Na cidade selva, a barbárie acoisa e ameaça transbordar a cada instante. A cidade turbilhão quer ser a resposta alternativa a esta situação, partindo da consciência – inexistente na mentalidade burguesa tradicional – de que a selvageria, produto de caráter universal da justaposição civilizatória, não é só inextirpável mas constitui uma componente fundamental do jogo.

Talvez, para as autoridades cariocas e para boa parte da burguesia, acreditar que João Francisco representava o mundo da barbárie fosse natural na época⁵ – e para estes o Rio de Janeiro retratado seria uma cidade-selva. Para João Francisco, mais tarde conhecido como Madame Satã, o Rio de Janeiro se tornou uma cidade-turbilhão – e para o filme também, uma vez que ele se cola a seu protagonista (“*o filme se bandeia para o lado dele, sem dúvidas ou pudores*”, escrevi à época). Para o filme e para seu protagonista, a cidade não pode ser inteiramente compreendida (como sugere a constante utilização das imagens fora de foco, em segundo e também em primeiro plano) – nada mais distante das “*possibilidades totalizadoras*” sugeridas por Argullol – mas esta cidade pode ser vivida. O modo e o lugar de viver são uma coisa só: trata-se de uma questão de escolha íntima.

⁵ Cabe notar que esta visão não se restringe só à época, e pode ser encontrada até hoje, como algumas acolhidas críticas do filme evidenciaram. Como exemplo, cito aqui trechos da crítica de Celso Sabadin, publicada no site Cineclick à época do lançamento do filme: “(...) *Madame Satã* esbarra numa inquietante dúvida: por que transformar em filme a vida de um criminoso de poucos escrúpulos? A julgar pelo roteiro, o travesti João Francisco dos Santos, figura da boemia carioca dos anos 30 e 40, nada mais era que um sujeito violento, encrenqueiro, que assassinou covardemente um bêbado pelas costas(...) Este personagem vale uma cinebiografia?”; e, mais à frente, “Por que endeusar um protagonista sem caráter? Complexo brasileiro de inferioridade? Síndrome de pequenez terciomundista?”. À parte o entendimento errôneo acerca do caráter do protagonista construído pelo filme, vale notar o ato falho que permeia a análise do crítico – ele não consegue aceitar que a premissa do filme seja justamente o interesse pela *marginalidade*. Não por acaso, parece citar Mário de Andrade sem saber.

Conclusão - Os Lugares dos Combates

“*Os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas*”. Calvino, no seu *As Cidades Invisíveis*, relembra a Caverna de Platão, numa frase também citada por Renato Cordeiro Gomes no seu ensaio *Grafias Urbanas*. Esta compreensão não é a que norteia *Rio Zona Norte*, que pretende filmar as *coisas do mundo* através da ficção, que se passa no presente do filme para falar de sua própria época – mas é a que norteia *Madame Satã*, que se utiliza de uma dramatização ficcional a partir de um personagem real, passada nas décadas de 20 e 30 para falar também da época em que é feito – os anos 2000.

Relembrando, um filme procura a marginalidade do artista no subúrbio, o outro o encontra marginal dentro do espaço central urbano. Um conta a história de um artista criador e popular, o outro trata de um artista intérprete e individual. Um trata de sua época para falar do tempo presente, o outro se utiliza do passado para falar do presente. Um trabalha com uma estética da *clareza*, buscando mostrar todo o ambiente de seus personagens através de planos longos e simples, o outro usa de uma estratégia de visão *fragmentária*, com planos em que a região focada é mínima (às vezes até inexistente) e a maior parte do quadro permanece fora de foco. A trama de um se arquiteta em torno de momentos dramaticamente *decisivos*, a quase-trama do outro se costura a partir de momentos ética e esteticamente *significativos*. Parece-me natural aqui lembrar a oposição entre as visões modernista e pós-moderna (com suas tradicionais características locais), a partir da crença e descrença que manifestam em torno do conceito de *originalidade*.

O que une os filmes, no entanto, é mais forte. Na sua palestra *A Paisagem Urbana*, Wim Wenders afirma que, numa época tomada por imagens de todo tipo, o caminho do cinema é *contar histórias*:

E uma história com personagens fracos não tem em si nenhuma força. Somente a história dos personagens dá a cada imagem uma credibilidade, “instaura uma moral” – como se diz no jargão dos criadores de imagens.

O caso será sempre o de escolher *que história contar*. Nisto, os filmes de Nelson Pereira dos Santos e de Karim Aïnouz se aproximam – ambos escolhem as figuras culturalmente marginais. Os cineastas assumem o seu entre-lugar (para usar a expressão de

Silviano Santiago), como contadores de histórias, fazendo a ponte entre a marginalidade e a burguesia cultural. Escolhem o artista marginal como representação crítica da cultura. Desta forma, ambos aproximam-se da defesa apaixonada de Gilles Deleuze em *A Literatura e a Vida*:

A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ela é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura

Troque-se o termo *literatura* por *cinema*, *arte* ou similar e percebe-se aí um claro posicionamento ético/estético do filósofo. Segundo ele, a arte só faz sentido, só não é patológica, caso tenha algo de transgressor, marginal, *bastardo* – tudo enfim que não for *dominante*. Desta forma, é possível compreender até certo ponto a proximidade e também as diferenças entre *Rio Zona Norte* e *Madame Satã*. Retratos de artistas quando marginais, certamente não devem suas qualidades somente às escolhas éticas de seus autores – há nestes processos não apenas inteligência e sensibilidade, mas também sorte e talento (e condições históricas que os possibilitam, é claro). No entanto, considero que a beleza de cada um deles se origina na incrível força estética que, cada um a seu momento, ambos souberam encontrar a partir destas escolhas éticas – e me parece claro que esta relação depende do vigor destas escolhas para poder existir. “*Os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas*”.

A beleza destes filmes se sustenta nesta crença convicta da obra de arte como agente de defesa do lugar do artista.

Bibliografia

- AÏNOUZ, Karim. *Entrevista a Eduardo Valente, Ruy Gardnier e Cléber Eduardo*. Revista Contracampo. Rio de Janeiro: 2003. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm>.
- ARANTES, Antonio A. *A Guerra dos Lugares – Sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n° 23: Cidade. IPHAN, 1994.
- ARGULLOL, Rafael. *A Cidade-Turbilhão*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n° 23: Cidade. IPHAN, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. Crítica e Clínica. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Espaço e Poder*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n° 23: Cidade. IPHAN, 1994.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema - Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Grafias Urbanas*. Revista Veredas, Maio de 1996. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil
- GOMES, Renato Cordeiro. *Modernização e controle social – planejamento, muro e controle espacial*, in: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SABADIN, Celso. *Madame Satã*. Site Cineclick. São Paulo: 2003. Disponível em http://cineclick.virgula.com.br/criticas/index_texto.php?id_critica=626.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996 (2ª edição).
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Entrevista a Daniel Caetano e Ruy Gardnier*. Revista Contracampo. Rio de Janeiro: 2001. Disponível em <http://www.contracampo.he.com.br/29/entrevistanelson.htm>.
- SCHORSKE, Carl E. *A idéia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler*. Pensando com a história - Indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*, in: VELHO, Octavio (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- WENDERS, Wim. *A paisagem urbana*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n° 23: Cidade. IPHAN, 1994.