

UMA ONDA NO AR, UMA NAÇÃO DIVIDIDA

Marinyze Prates de Oliveira¹

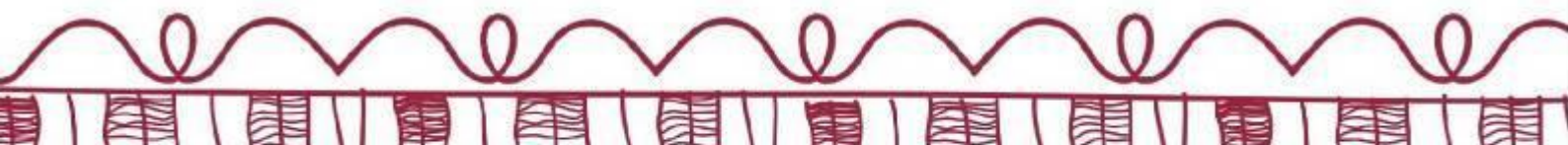
Resumo: Analisa-se aqui o filme *Uma onda no ar* de Helvécio Ratton, lançado em 2002 e inspirado na trajetória dos criadores da Rádio Favela, de Belo Horizonte. Contrariando uma tendência do cinema brasileiro contemporâneo, que geralmente vem representando a favela como um espaço dominado pelo tráfico de drogas e pela violência, o filme de Ratton explora as possibilidades de resistência cultural e racial de um grupo minoritário que se apodera da voz e, em uma atitude política, a faz ecoar para além dos limites de sua comunidade, suscitando relevantes discussões, inclusive sobre em que medida é possível ao subalterno falar em uma sociedade governada por valores etnocêntricos e, conseqüentemente, sujeita a interdições de várias ordens.

Palavras-chave: cinema, representação, subalternidade.

Em uma cinematografia até então fortemente voltada para a exibição dos aspectos pitorescos e amenos da realidade brasileira, *Rio quarenta graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, significou um abalo na forma tanto de apreender quanto de mostrar na tela o outro Brasil: aquele em que se “deixa morrer” pela fome, doença, falta de escolarização e descaso. Se tal realidade já havia sido explorada na literatura sob diversos ângulos, notadamente pelo romance regionalista nordestino de 30 — através do olhar politizado de autores como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado — no cinema ainda prevalecia, na década de 50, a dificuldade em estampar as imagens de um Brasil passíveis de decepcionar os turistas que se deslumbravam com um país paradisíaco, segundo o mito que começou a ser cunhado já no século XVI, com o empreendimento conquistador, e, embora tenha ao longo do tempo recebido alguns matizes, perpetuou-se no imaginário — tanto interno quanto externo — sobre o país.

Na trilha aberta por precursores que decidiram usar sua pena ou sua câmera como arma de denúncia das desigualdades, os cinemanovistas empenharam-se em mostrar ao Brasil bem nutrido e escolarizado o rosto dos que foram postos à margem da cobertura da nação, passando a apostar na eficácia pedagógica do cinema como meio de subverter uma realidade injusta. No tocante a esse aspecto, *Barravento* (1962) de Glauber Rocha corresponde a um exemplo privilegiado. O personagem Firmino, síntese

¹ Professora do IHAC-Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Mílton Santos da UFBA.
E-mail: mpratesoliveira@terra.com.br



dos ideais que embasaram o Cinema Novo no Brasil, ao incitar os companheiros a uma tomada de atitude frente à exploração, reprise a força e lucidez de Antônio Balduino, de *Jubiabá*, publicado em 1935. Reeditava-se, assim, no cinema, uma situação que já havia ocorrido com o romance de Jorge Amado: de apenas figurantes e personagens subalternizados, os negros alçaram à posição de protagonistas de movimentos de transformação política e social.

O que parecia, no entanto, uma abertura definitiva de caminho para leituras mais críticas da realidade brasileira por meio do cinema, esbarrou na força das armas, na intolerância à diferença e na censura impostas pelo regime militar a partir do golpe de 64, que calaria por vinte e um longuíssimos anos qualquer manifestação de contestação à ideologia dominante. Em lugar do politizado Cinema Novo, retomou-se em geral a velha fórmula do enaltecimento dos valores nacionais, sobretudo por meio do incentivo à adaptação de obras literárias que não feriam a ideologia do regime de força. Tolerou-se elasticamente a pornochanchada, mas se procurou expurgar, pelos meios mais diversos, tanto a produção quanto a exibição de obras que expusessem as divisões internas da sociedade brasileira. Mais uma vez, era necessário preservar a imagem do Brasil como terra onde os contrários convivem pacífica e amigavelmente, e da pátria como mãe gentil de todos os seus filhos.

A progressiva reconquista dos direitos democráticos trouxe de volta o anseio de muitos cineastas em realizar suas obras em um espaço de maior liberdade, porém a perversa política de desmanche do sistema de incentivos públicos à produção de bens culturais praticada pelo governo Collor chegou perto de alcançar o que nem os militares conseguiram: levar o cinema a uma crise sem precedentes, que só começou a ser amenizada com a subida ao poder de Itamar Franco e a instituição das leis de incentivo fiscal, que possibilitaram a retomada da produção.

Herdeiro de uma expressiva tradição, o cinema produzido no Brasil nas duas últimas décadas, embora não seja fruto de um programa político ou estético nos moldes do Cinema Novo, vem mapeando o Brasil em seus mais variados aspectos, e dentre as temáticas recorrentes a que se tem dedicado, encontra-se justamente aquela que ocupou em 55 as preocupações de Néelson Pereira dos Santos e, em seguida, de vários cinemanovistas: a vida sacrificada de jovens negros provenientes das favelas brasileiras. Tal segmento conta hoje com um número tão expressivo de filmes, ambientados em diversas partes do Brasil — Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Distrito Federal — que passou a constituir uma categoria, denominada pela

imprensa americana, não sem certo tom pejorativo, de *favela movie*. Na observação de Marc Ferro, “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” e “aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História”². Através, portanto, desses filmes, realizados em diferentes espaços e momentos, como produtos da perplexidade de muitos cineastas frente a uma realidade crônica e excludente, é possível promover uma leitura de muitos aspectos da realidade brasileira. Nesse sentido, merece destaque a intensidade com que, nas últimas décadas, expandiu-se o processo de favelização das periferias das metrópoles — resultado da migração de milhões de pessoas para as cidades grandes, em busca de trabalho — passando a constituir uma marca de todas as capitais do país, em um testemunho dos efeitos perversos da má distribuição de renda e da marginalização social de larga fatia da população.

Uma onda no ar, de Helvécio Ratton, insere-se na filmografia brasileira recente de revisita à favela, tornando-a uma das personagens principais da história, como se pode depreender pela imagem inicial do filme, em que uma câmera, em um passeio panorâmico, apresenta aos espectadores o espaço no qual se desenrolará a trama: um amontoado de casinhas nuas, desprovidas de revestimento externo, que ocupa um morro e aparenta uma dimensão quase infinita. Inspirado na história verídica de Misael Avelino dos Santos, que em 1980 liderou a criação da Rádio Favela no aglomerado de Serra, em Belo Horizonte, o filme de Ratton tem como protagonista um jovem negro — Jorge — que desde muito cedo empenha-se, juntamente com um grupo de amigos da comunidade em que vivem, em criar uma rádio pirata, por meio da qual pudessem fazer ecoar “a voz livre do morro”. Para efetivar seu intento, Jorge trabalha como lavador de carro e conta com a ajuda decisiva de Ezequiel, técnico em eletrônica, e com o apoio dos amigos Roque e Brown.

O filme inicia-se com a Rádio Favela já em pleno funcionamento e, após narrar a prisão de Jorge pela polícia, sob a alegação de estar operando clandestinamente, o diretor recorre ao *flashback* para então mostrar a gênese do mentor da rádio e sua condição de Outro em uma sociedade pautada em valores etnocêntricos. Filho de pai ausente e mãe faxineira, Jorge é construído pelo cineasta à imagem e semelhança da maioria dos jovens negros e favelados — adjetivos no Brasil quase sinônimos — sendo tratado pelos que representam autoridades constituídas, como o inspetor do colégio, os

² FERRO, Marc. *Cinema e História*, p. 86.

policiais com os quais se depara, o delegado que o prende, por meio de expressões como “negro safado” e “negro sem vergonha”, em uma demonstração de que a herança escravista e hierarquizadora continua viva e permeia as relações entre “brancos” e negros na sociedade brasileira.

Estudante de um renomado colégio da rede particular de ensino, graças a uma bolsa que lhe é concedida por ser filho da faxineira da escola, e único negro e pobre entre jovens de classe social abastada, ele é vítima constante de manifestações de preconceito e discriminação por parte de alguns colegas. Sua revolta contida explodirá em uma aula de história, na qual os alunos apresentam um seminário sobre a trajetória histórica dos negros no Brasil, e para ele torna-se evidente a impossibilidade de calar-se diante da “versão dos vencedores”, lacunar e equivocada em vários aspectos, que mostra a Princesa Isabel como grande benfeitora dos negros e apregoa a existência de uma democracia racial no país. Apoderando-se da palavra, ele rompe o silenciamento que sua condição de estrangeiro àquele meio aristocrático até então lhe havia imposto e exercita o poder de contestação que o tornará mais tarde o admirado locutor da Rádio Favela e porta-voz de sua comunidade.

Enquanto a mãe sonhava em vê-lo “doutor” — em uma intuição de que somente pelo processo de “branqueamento” conferido pelo título prestigioso o filho seria reconhecido como um cidadão — Jorge vai se conscientizando de que em lugar de negar sua origem humilde, de negro, pobre e favelado (como bem expressa a frase com que abre um dos programas: “Aqui é só mais um negro falando”), era justamente afirmando-a e atuando no espaço da comunidade em que vivia que ele poderia desempenhar seu papel mais importante na vida: lutar contra o silenciamento e a exclusão. Afinal, como nota Foucault, o mais familiar e evidente procedimento de exclusão que conhecemos em nossa sociedade é a interdição: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.”³, uma vez que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”⁴. Muito cedo, portanto, Jorge intuiu que a palavra era a arma mais poderosa de que dispunha para tentar alterar a situação de ilhamento social em que se encontrava circunscrita sua comunidade.

³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, p. 9.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 10.

Além, portanto, de *Uma onda no ar* ser ambientado em uma favela, ele é sobretudo um filme em que personagens, atirados para as margens da nação e da proteção que a “comunidade imaginada” — vista oficialmente como “horizontal e homogênea”⁵ — deveria dispensar-lhes, são forçados pela conjuntura sócio-política a lutarem em condições de desigualdade de força pelo direito à voz e à auto-expressão. O caminho que Jorge e seus amigos adolescentes encontraram para concretizar seus objetivos referenda a postulação feita por McLuhan na década de 1950, de que os meios de comunicação de massa constituem na realidade extensões do próprio homem⁶. Criada inicialmente para falar “do morro pro morro”, em pouco tempo a Rádio vai expandindo seu poder de alcance, passando de uma iniciativa circunscrita a um pequeno grupo de jovens para uma ação de interesse coletivo. Para os criadores da rádio, atingir apenas o espaço da favela não bastava — ainda que aí ela tivesse o importante papel de auxiliar a comunidade na solução de problemas internos e na conscientização da opressão e descaso — era necessário amplificar as potencialidades do grito, ultrapassar os limites da comunidade restrita a seus moradores, para fazerem-se ouvir no asfalto, invadir as residências e carros de luxo, as delegacias de polícia, o Brasil Oficial. Para tanto, nenhum outro instrumento se mostra tão adequado no mundo contemporâneo quanto os meios de comunicação de massa, através dos quais, como observa Gianni Vattimo, “uma multiplicidade de racionalidades ‘locais’, — minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas” (...) “tomam a palavra, finalmente já não silenciadas e reprimidas pela idéia de que só existe uma única forma de verdadeira humanidade a realizar, com prejuízo de todas as peculiaridades, de todas as caracterizações limitadas, efêmeras, contingentes”⁷.

Em um gesto de ousadia extrema e fortíssima simbologia, a Rádio Favela entra no ar na frequência da Voz do Brasil, não apenas inserindo a voz dos favelados, negros em sua quase totalidade, na voz oficial da nação, mas chegando mesmo a substituí-la integralmente, fato que enfurece as autoridades e desencadeia uma perseguição implacável, que levará à prisão de Jorge e, por mais de uma vez, à destruição dos equipamentos. A cada ataque da polícia, a comunidade responde com um apoio cada vez maior aos mentores da rádio, que ao final é premiada pelas Nações Unidas, por seu trabalho em prol da educação dos jovens e prevenção contra a adesão ao tráfico de drogas. Enfim, uma empreitada que começou pela iniciativa de um pequeno grupo vai

⁵ Termos usados por Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas*, para conceituar a nação.

⁶ MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*.

⁷ VATTIMO, Gianni, *A sociedade transparente*, p. 15.

se tornando, ao longo do tempo, uma ação que envolve toda a comunidade, aspecto que legitimará paulatinamente a Rádio Favela como voz de todo o morro.

O reconhecimento da impossibilidade de “a voz do morro” e “a Voz do Brasil” ecoarem simultaneamente, atuando no eixo do e/e e comungando a multiplicidade, torna-se clara já no ato de inauguração da rádio, quando o locutor anuncia: “Está saindo do ar a Voz do Brasil e entra no ar a Rádio Favela”, em uma demonstração de que, no Brasil, esses continuam sendo dois territórios distintos e excludentes. Tal aspecto ganhará ênfase maior ainda no final do filme, momento em que a rádio já se consolidou, a própria polícia desistiu de perseguir seus criadores e Jorge proclama, em tom de triunfo: “São 19 horas e está entrando no ar a verdadeira voz do Brasil”. Essa “vontade de verdade” atribuída pelo cineasta aos membros de uma comunidade negra e subalternizada traduz o desejo não propriamente de eliminar a versão oficial da história, escrita pela classe dominante, mas de suplementá-la, através da rasura e da construção de uma versão que contemple os sujeitos que, desde o processo colonizador de terras e disciplinar de corpos e mentes, anseiam por construir sua própria narrativa da nacionalidade, com símbolos e retalhos que foram secularmente recalcados pela mentalidade eurocêntrica, em um prenúncio de que a igualdade plena entre negros e “brancos”, favelados e habitantes do asfalto é impossível no Brasil.

Em tal empenho se inscreve a determinação de tocar na Rádio Favela as músicas que não tocam nas demais, de clara influência africana e forte tom de protesto, que acabam por compor a própria trilha sonora do filme — rap, funk, blues, samba, berimbau de capoeira — motivo pelo qual os pais moradores do asfalto, segundo o delegado, telefonam constantemente reclamando, pois “não querem os filhos deles ouvindo esse lixo”. A invasão da polícia à rádio exatamente no momento em que estavam sendo colocadas no ar velhas cantigas do morro entoadas por um grupo de senhoras idosas soa como uma tentativa de apagar a tradição de um grupo minoritário, reeditando-se assim medidas de controle vigentes há algumas décadas, que levaram à proibição da prática da capoeira e do funcionamento dos terreiros de candomblé. Da mesma forma, em lugar do “português de doutor”, que a mãe de Jorge possivelmente sonhou um dia ouvir do filho, na Rádio Favela fala-se o linguajar do morro, dialeto capaz de levar a uma maior comunicação com a comunidade e de, mais uma vez, rasurar os padrões de bom senso e bom gosto herdados da cultura eurocêntrica, “branca” e opressora.

Têm sido freqüentes entre certa fração da crítica afirmações de que o cinema brasileiro contemporâneo vem tentando apreender o Brasil em suas especificidades, mas sem a pretensão de atuar como propulsor de mudanças em seu sistema sócio-político, como procedeu o Cinema Novo. O filme *Uma onda no ar* parece contrariar tal premissa, já que é dotado de uma potência pedagógica que, às vezes, corre o risco de beirar o maniqueísmo. É o que se observa, por exemplo, no destino que reserva a seus personagens de maior evidência: o grupo de amigos que se empenha em criar a Rádio Favela. Enquanto a maioria dos amigos, dado que é já por si significativo, constituída por Jorge, Ezequiel e Brown, luta contra as adversidades para construir e até mesmo reconstruir a rádio com o dinheirinho curto e ganho através do trabalho, realizado por eles ou por outros membros da comunidade — a própria mãe de Jorge lhes doa as economias feitas durante anos para futuramente pagar uma faculdade para o filho — Roque decide enveredar pelo mundo do tráfico de drogas, em busca do dinheiro abundante e rápido, que no entanto os amigos se negam a aceitar para compra dos equipamentos. Seu individualismo quase caricato contrasta com o espírito coletivo dos demais e, mesmo sabendo dos riscos que corre, prefere viver pouco e confortavelmente, ter roupas caras e ser “respeitado na comunidade”, a levar uma vida longa e miserável.

Contrariando, no entanto, o que afirmam muitos estudiosos e as próprias representações dos traficantes construídas pela cinematografia brasileira contemporânea em geral, o fato de chefiar um ponto de drogas, possuir dinheiro e arma não confere a Roque o prestígio esperado, nem entre os amigos, nem entre os membros da comunidade, e, muito menos ainda, entre as garotas, como fica evidente no baile funk, em que ele é duramente repellido por uma delas, de quem insiste em se aproximar. Ao final, enquanto os objetivos dos demais amigos triunfam e Jorge é alçado à condição de herdeiro do espírito de indignação e capacidade de organização política de Antônio Balduino de *Jubiabá* e Firmino de *Barravento*, Roque e seu grupo são brutalmente assassinados por uma facção rival, em uma prova de que o caminho que tomaram é incapaz de oferecer soluções para os negros, pobres e favelados da Nação-Brasil. A defesa realizada pelo filme da importância da ação coletiva para consecução de seus objetivos referenda, igualmente, o caráter utópico de *Uma onda no ar*, aproximando-o, mais uma vez, dos anseios que embalaram as realizações cinemanovistas nas décadas de 1960/70.

Contrapondo-se à falácia de que os negros acomodaram-se historicamente à subalternização e negando certo determinismo disseminado inclusive por alguns

exemplares da cinematografia brasileira contemporânea — que apresenta a favela como lugar irremediavelmente dominado pela violência e pelo tráfico de drogas, sem outra saída plausível para seus moradores — o filme de Ratton empenha-se em oferecer aos espectadores uma visão positiva quanto às possibilidades de os favelados encontrarem brechas no sistema de exclusão a que foram relegados e, através da resistência política e cultural, promoverem meios de lutar contra o racismo e a opressão. Deste modo, o desejo de Jorge e seus amigos de que a Rádio Favela fosse ouvida tanto por sua comunidade como para além dos seus limites metaforiza, possivelmente, o próprio desejo de Ratton de que seu filme atue simultaneamente como estratégia de conscientização política dos brasileiros negros, pobres e favelados, e de sensibilização das classes detentoras do poder em relação ao direito à voz e à cidadania por parte dos grupos minoritários que constituem a nação brasileira. Como o cinema e os produtos audiovisuais em geral passaram, nos últimos anos, a ser cada vez mais utilizados como material didático, adentrando o território das salas de aula — antes monopolizado pelo livro e a palavra escrita — *Uma onda no ar* cumpre como poucos filmes nacionais recentes essa finalidade, inclusive pela possibilidade de elevar a auto-estima dos alunos afro-descendentes, habituados a verem o grupo étnico a que pertencem representado de forma estereotipada e negativa, seja na televisão, como bem mostrou Joel Zito Araújo em *A negação do Brasil*, seja no cinema, inclusive brasileiro em geral.

Como muitos outros filmes que, pelo menos desde o Cinema Novo têm negros e pobres como protagonistas, *Uma onda no ar* suscita uma polêmica que longe está de ser esgotada: em que medida podem-se considerar como expressão desses grupos minoritários filmes realizados por intelectuais “brancos”, pertencentes à classe média brasileira? De alguma forma, Jean-Claude Bernardet já havia levantado essa questão em relação ao Cinema Novo em seu livro *Brasil em tempo de cinema*⁸, mais recentemente retomada por Lúcia Nagib, ao afirmar que “evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular (...). Tenta-se vencer o abismo entre os realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade.”⁹.

Nesse campo da representação do Outro, foram desenvolvidas, nas últimas décadas, reflexões que demonstram a enorme complexidade que circunscreve a questão, a começar pelas efetuadas por Edward Said em *Orientalismo*, por meio das quais o

⁸ BERNARDET, CLAUDE. *Brasil em tempo de cinema*.

⁹ NAGIB, Lúcia. *Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, p. 16.

autor evidencia a maneira generalizante e caricatural “como o poder, a erudição e a imaginação de uma tradição de duzentos anos na Europa e na América viam o Oriente Médio, os árabes e o Islã¹⁰. Reconhecendo, no posfácio à edição de 1995, que “o subalterno *pode* falar, como a história dos movimentos do libertação do século XX eloquentemente atesta”¹¹, Said contrapõe-se à posição radical assumida por Gayatri Spivak, no texto “Pode o subalterno falar?”, no qual a autora expressa sua total descrença na auto-representação, com base no argumento de que, para ser ouvido, o subalterno tem, forçosamente, de adotar um sistema de pensamento ocidental e, deste modo, afasta-se do seus próprios valores.

Entretanto, é possível localizarem-se posições menos polarizadas, ao analisarmos a representação do Outro por meio do cinema. Pondera Jeroen Dewulf, por exemplo, que quem “insiste na auto-representação como única representação possível, esquece que desse modo acabará quase inevitavelmente por cultivar um pensamento reacionário, numa espécie de ‘orgulhosamente sós’, em que cada um se representa a si próprio”. E questiona: “Será que o fato de os oprimidos não conseguirem falar por si próprios e ninguém poder falar por eles não implica que aqueles que já se encontram no poder e que dispõem de voz deveriam falar apenas sobre si próprios?” Para Dewulf, “se o objetivo for que os oprimidos sejam ouvidos e que passem a ter igual acesso ao poder, é essencial terem representantes. Em vez de se rejeitar categoricamente o papel do representante, deveria, pelo contrário, reforçar-se sua importância”¹².

Diante do fato de que a atividade cinematográfica em geral, seja no Brasil, seja em outros países do ocidente, sempre esteve nas mãos de cineastas pertencentes aos grupos dominantes, vale lembrar, dentre outros empreendimentos bem sucedidos, a experiência de Nollywood, na qual os cineastas nigerianos, através do uso de equipamentos de baixo custo, como as câmeras digitais, e de um sistema de distribuição direta ao consumidor, tornou-se a maior produtora de filmes do mundo, abrindo uma brecha significativa no sistema hegemônico e colaborando para potencializar o cinema como um importante espaço de auto-expressão por parte de grupos subalternizados.

Se o tema da representação e da auto-expressão é no embate teórico contemporâneo uma polêmica em curso, neste texto não se pretende propor um fechamento do debate. Pelo contrário: meu desejo é que a leitura do filme *Uma onda no*

¹⁰ Said, Edward. *Orientalismo*, p. 438.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 445.

¹² DEWULF, Jeroen. A representação do Outro: reflexões sobre o ensaio “Can the subaltern speak?” de Gayatri Spivak.

ar aqui realizada possa colaborar em alguma medida para gerar novas empreendimentos analíticos sobre tais questões, inclusive de minha parte, uma vez que esta é uma problemática que vem despertando em mim um interesse crescente.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Tradução por Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

DEWULF, Jeroen. A representação do Outro: Reflexões sobre o ensaio “Can the subaltern speak?” de Gayatri Chakrovorty Spivak In: MENDES, Ana Paula Coutinho et alii (Orgs.). **Cadernos de literatura comparada**, n. 10/11. Universidade do Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, dez. 2004.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução por Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução por Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1995.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Tradução por Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio d’água, 1992.