

## O road movie nas rotas de fuga do árido cinema de Pernambuco

Profa. Dra. Yvana Fechine<sup>1</sup> (UFPE)  
Mestranda Amanda Mansur<sup>2</sup> (UFPE)

### Resumo:

*A partir da década de 60, o gênero road movie, genuinamente norte-americano, foi incorporado por outras cinematografias nacionais, e principalmente nos chamados cinemas de “Terceiro Mundo”. Atualmente, o road movie, além de ser uma tendência do cinema contemporâneo mundial, contribui na construção das narrativas delineando quase uma geografia interior de seus personagens. Essa comunicação se propõe a apontar algumas apropriações do gênero nos filmes do cinema contemporâneo de Pernambuco: Árido Movie (2005) de Lírío Ferreira, Cinema, Aspirinas e Urubus (2005) de Marcelo Gomes e Deserto Feliz (2007) de Paulo Caldas. E, através dessas apropriações, observar o mapeamento geográfico e humano do nordeste que está sendo esboçado e compreender a representação contemporânea do sertão construída a partir dos deslocamentos. Um nordeste onde o passado se faz cada vez mais presente, um sertão moderno com arcaicas feições.*

**Palavras-chave:** road movie, longas pernambucanos, narrativa

### Introdução

- Você sabe me explicar como é que eu chego lá?
  - É só a senhora seguir por onde o caminhão veio!
- A senhora segue em frente toda a vida,  
mais ou menos umas duas léguas e meia!

A personagem Soledad, do filme **Árido Movie** (2005) de Lírío Ferreira, pergunta a um homem “local”, no interior de Pernambuco, como faz para chegar à fazenda Riacho Seco. E percorre mais um dos trajetos das várias estradas e caminhos que estão sendo desbravados por essa produção cinematográfica contemporânea.

Uma das características recorrentes no cinema brasileiro a partir da década de 60 é a quantidade de filmes que incorpora o *road movie* à sua narrativa. Neste artigo vamos observar a apropriação do gênero no espaço da narrativa e da representação em três filmes produzidos recentemente em Pernambuco. Em dois deles, **Cinema, Aspirinas e Urubus** (2005) de Marcelo Gomes e **Árido Movie** (2005) de Lírío Ferreira, podemos verificar claramente a apropriação do gênero uma vez que a utilização dos automóveis para o desenvolvimento da narrativa dos filmes é fundamental; e, no **Deserto Feliz** (2007) de Paulo Caldas, a assimilação do *road movie* é encontrada mais subjetivamente, a partir do processo de montagem fragmentada e dos deslocamentos elípticos no trajeto da protagonista. Neste último, outras recorrências temáticas naturalmente vão ser desencadeadas e evidenciar uma nova espacialidade cinematográfica, feita de dispersões, deslocamentos, nomadismos, com seus personagens em contínuo fluxo de deslocamentos e transformações internas e externas.

Fugindo das suas origens, os personagens desses filmes, no encontro com a alteridade, buscam as suas identidades. Os deslocamentos dos personagens da metrópole para o interior, da capital para o sertão, do sertão para a capital e para o exterior e do exterior para o sertão, são importantes para entendermos como a representação do nordestino é mediada, textualizada, construída e imaginada por estes filmes.

## 1 A estrada vai além do que se vê

Nos estudos fílmicos um gênero cinematográfico é definido quando em um conjunto de filmes aparecem características semânticas e sintáticas que transitam na mesma ordem e de forma recorrente no grupo de obras audiovisuais. Na tentativa de identificar aspectos semânticos e sintáticos que configuram o gênero o *road movie*, Nestingen e Elkington no livro *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition* (2005), inventariam uma série de características.

*So, the road movie might be identified by its semantics: images of the car, shots of dialogue in the car's interior, contrasts between rural and urban spaces, sweeping panoramas with fast panning shots, location shooting. Syntactically, the genre might also be defined as a series of conflicts between fixity and mobility, belonging and marginality, attachment and emancipation.*<sup>1</sup> (NESTINGEN & ELKINGTON, 2005, p. 286).

Podemos ainda partindo dessa descrição de características relacionadas por Nestingen e Elkington, chegar a outros níveis de identificação na busca de configurar o gênero *road movie* e pensar nas suas contribuições cinematográficas. No âmbito técnico expressivo, o fato de incorporar o automóvel como aparato cinematográfico vai resultar em um trabalho inovador do movimento *travelling* da câmera, ocasionando modificações na construção da montagem e de trilhas sonoras. No âmbito narrativo, os deslocamentos provocam uma mudança na estrutura temporal da história, promovendo finais indeterminados. Tematicamente, os personagens geralmente estão procurando algo melhor, em outro lugar. A subversão é celebrada como uma abertura para fora do campo social (LADERMAN, 2000). Os “filmes de viagens” geralmente têm objetivos para além das fronteiras da cultura familiar, buscando em desconhecidos essa revelação, ou, pelo menos, em trilhar pelo desconhecido. Essas viagens, codificadas como desfamiliarização, também sugerem um refúgio móvel às circunstâncias sociais que de alguma forma são oprimidas.

O *road movie* é genuinamente americano, mas, por diversos fatores, no cinema nacional ele nunca pode ser uma cópia dos filmes americanos. Os gêneros vão sofrendo modificações no decorrer dos anos e no contexto de atualização ao local onde são representados (PAIVA, 2007). Entre os filmes mais recentes do gênero *road movie* que também traçam uma geografia interior dos personagens e dos núcleos familiares, podemos citar: *Sideways – Entre umas e outras* (2004), de Alexander Payne; *Família Rodante* (2004), de Pablo Tropero; *Três Enterros* (2005), de Tommy Lee Jones; *Flores Partidas* (2005), de Jim Jarmusch e *Pequena Miss Sunshine* (2006), de Jonathan Dayton e Valerie Faris.

No cinema contemporâneo de Pernambuco, procuraremos confrontar as apropriações do gênero *road movie* através de uma viagem pelo sertão, agreste e litoral Pernambucano, pela cidade de São Paulo, por uma Berlim atual e uma Alemanha imaginada na década de 40.

## 2 Uma estrada e três caminhos diferentes

*Árido Movie* (2005), é o segundo longa de ficção do diretor Lúcio Ferreira depois do *Baile Perfumado* (1997) que co-dirigiu com Paulo Caldas. O filme mostra o trajeto de Jonas “homem do tempo”, que vai de São Paulo até a cidade em que nasceu, no interior de Pernambuco, onde sua família o espera para o enterro do seu pai. No início do filme, Jonas aparece desfocado (literalmente fora de foco pelo efeito de profundidade de campo), e assim permanece durante a sua peregrinação de volta às origens (agora o sentido de “desfoque” é metafórico, o personagem de Jonas não toma o caráter principal).

---

Portanto, o *road movie* pode ser identificado por sua semântica: imagens do carro, planos de diálogos no interior do automóvel, contrastes entre espaços urbanos e rurais, panoramas com rápidos planos pan em movimento, filmagem locais. Sintaticamente, o gênero também poderia ser definido como uma série de conflitos entre fixidez e mobilidade, pertencer e marginalidade, fixação e emancipação.<sup>1</sup>

Jonas é um repórter do tempo, que trabalha prevendo chuvas e sol em um mapa imaginário. Vive há anos na cidade de São Paulo, e, após saber do assassinato do seu pai é convocado pela família para ir ao enterro. Jonas vai de São Paulo para Recife e da capital para a cidade fictícia de Vale do Rocha. Há um movimento de retorno agora da metrópole para o interior. Nesse deslocamento, diferente do mais comum no *road movie* onde os personagens seguem para além de suas culturas familiares, Jonas vai de encontro às fronteiras da tradição de sua família.

Em Recife, encontra a mãe e três amigos da adolescência. Durante a viagem de ônibus para Rocha, em uma das paradas, conhece a *videomaker* Soledad que lhe dá uma carona na sua *Land Rover* até a cidade. Soledad também está em trânsito, trabalhando em um documentário sobre a escassez de água no sertão. Paralelamente, o trio de amigos de Jonas, também segue do Recife com destino a Rocha, para ajudar a consolar o amigo e se aventurar pelo sertão. Em Rocha, Jonas encontra a família que não mais conhecia e sua avó, que ainda ambientada nos costumes coronelistas da região, obriga-o a matar o índio que assassinou seu pai. Pelo fato do filme manter vários núcleos diferentes, com narrativas que vão se cruzando enquanto o “protagonista” é só um mero motivo para a história principal existir, no desvendamento do território do estado de Pernambuco e da sua gente, as narrativas paralelas se encontram e se separam no mesmo filme.

Os personagens estão na maior parte do espaço/tempo do filme se deslocando e os meios de transporte são diversos: caminhonete *Land Rover*, ônibus, táxi, carro conversível da década de 70 e motos. A viagem da *videomaker* Soledad, por exemplo, amplia as próprias fronteiras do que ela entende como país. Desestabilizada do seu contexto social, ela se torna uma observadora dos valores arcaicos do interior do nordeste (NESTINGEN e ELKINGTON, 2005).

O personagem Jonas encontra-se de volta a um passado que nunca lhe pertenceu. Há um estranhamento com a sua origem e uma negação do que consistiria sua tradição. Nesse movimento de volta o protagonista descobre quem ele é pelo que ele não é. Poderia citar aqui Fernando Pessoa para descrever o personagem de Jonas da seguinte forma: é um “estranho estrangeiro”. Ele se desloca ao mesmo tempo em que está deslocado do deslocamento: vemos isso no táxi ao chegar ao Recife, no ônibus a caminho do Vale do Rocha e até na *Land Rover* da *videomaker* Soledad, a única personagem com quem partilha o mesmo universo.

Esse profundo estranhamento que ele aparenta, ao entrar em contato com o que ele seria, é ainda evidente: em Rocha onde Jonas não se encontra, no apartamento da sua mãe, ou no bar com os amigos, ele está perdido, tudo parece a primeira vez. É evidente que ele nunca esteve ali, nem por um único instante de sua vida; ou se relacionou com os códigos culturais daqueles lugares. Nas cenas em que o personagem Jonas aparece com outros personagens (amigos, tios, primos, avó, índios) ele entra em contraste com os personagens e as situações em que acaba se envolvendo. Como por exemplo, na sequência em que recebe uma arma da avó para matar o índio: a avó e Jonas não aparentam qualquer identificação de universos pessoais; Jonas não se enxerga na condição de um matador. Quando o personagem de Jonas aparece sozinho, ele sempre está em deslocamento físico e mental. Físico, pois nas cenas mais significativas da solidão do personagem ele está em movimento seguindo para Vale do Rocha; depois no próprio Vale caminhando sem rumo após tomar um chá alucinógeno, materializando o seu estado de desorientação.

Em sua expressão estética do destino geográfico e humano do sertão do **Árido Movie**, a representação das temáticas da região (coronelismo, seca, miséria, misticismo, banditismo) e das identidades dos personagens (índio mecânico e mentor espiritual, *videomaker*, trio de amigos macos recreativos-fundamentalistas, homem do tempo, “Senhor” das águas) (STEPPLE, 2005), representa uma releitura dos símbolos desenhada por um hibridismo esquizofrênico. Neste percurso, as estratégias de alusão são centrais, o deslocamento de Jonas reflete o processo de diáspora de nordestinos que partem para outros lugares, e, no retorno encontram um universo de valores arcaicos que continuam estagnados apesar da modernização.

**Cinema, Aspirinas e Urubus** (2005) é o primeiro longa metragem do diretor Marcelo Gomes. A história é ambientada no sertão nordestino dos anos 40; o espaço serve como palco dos dramas individuais, como muito já foi utilizado a partir da retomada do cinema nacional. Particularmente em *Aspirinas*, o sertão também é palco do drama social, assim como no cinema novo é repositório das injustiças sociais do país.

A narrativa é baseada em dois personagens: *Ranulpho*, um nordestino que quer fugir da seca; e *Johann*, um alemão que foge da guerra. Os dois se encontram e seguem juntos pelo interior do Nordeste vendendo aspirinas e projetando pequenos documentários sobre o Brasil e propagandas das aspirinas. O diretor Marcelo Gomes afirma: “Eles, independentemente da seca ou da guerra, tentam buscar um caminho para suas próprias vidas”. Neste “caminho” encontram pessoas, passam por dificuldades, descobrem aspectos do mundo e da vida. O resultado da viagem é a transfiguração do mundo dos dois personagens. O valor simbólico do filme está no tratamento que o diretor dá aos personagens, em seus movimentos e em suas funções sociais. Há certa inversão de valores na construção dos personagens: um alemão doce e simpático e um nordestino irônico e descrente. O sujeito representado em aspirinas é o que não ignora a cultura global. Há uma identificação com a alteridade. Ele quer fazer parte dela e de alguma maneira ele despreza as suas origens, mas não nega ao mundo os seus referenciais.

*Ranulpho* procura o movimento de fuga em busca de uma melhor condição de vida. Ele nega um passado e um presente que a ele pertencem, e até a si próprio. O corpo de *Ranulpho* é quase uma extensão da paisagem do sertão (tão iluminada de cegar os olhos). *Ranulpho* faz parte do ambiente em que vive, das estradas que atravessa no caminhão de Johann. Porém, o discurso que *Ranulpho* prolifera nega toda a miséria, subdesenvolvimento, distância do sertão quando diz - “Aqui, nem guerra chega!” - e tenta encontrar fora dessa realidade a sua transformação. O movimento do personagem *Ranulpho* é gerado por uma crise de identidade, uma vez que ele não consegue se satisfazer na imobilidade (MUANIS, 2007). Não é necessariamente fora do sertão que ele se encontra, é durante o seu trajeto. Quando é perguntado pelo alemão - “E o senhor viaja muito?” - responde - “Só quando estou trabalhando”. O destino de *Ranulpho* é se conhecer nesse trajeto em busca da sua identidade, através dessas passagens pelo seu próprio ambiente, pelas estradas que são sua extensão, que vão permitir que ele entre em contato com outras pessoas, outras culturas (nesse caso a cultura alemã).

*Johann*, mesmo sendo um alemão no meio do deserto de calor no sertão nordestino, vai tentar se identificar e mimetizar as pessoas e o lugar. Mesmo com o choque cultural diante de tradições antagônicas, *Johann* vai tentar encontrar estratégias de identificação. Diferente do personagem Jonas no **Árido Movie**, que demonstra um sentimento de alteridade de relação ao que deveria ser idêntico. Sobre esse julgamento de diferentes valores culturais Bhabha diz que:

A diferença cultural não representa simplesmente a controvérsia entre conteúdos oposicionais ou tradições antagônicas de valor cultural. A diferença cultural introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não-sincrônico, da significação, ou a interrupção da questão suplementar que elaborei acima. A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na “guerra de posição”, demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação. (BHABHA, 1998, P. 228).

Nesse processo de identificação com o outro, o alemão procurar comer outras comidas além das enlatadas, sempre que precisa pára, procurando informações e não vai nunca negar caronas. O caminhão, nesse sentido, vai promover a constituição de relação do alemão com o que lhe é estrangeiro. O automóvel passa de objeto de cena à personagem e é o que transforma os “passantes”, o nordestino e o alemão, em passageiros. França fala sobre essa possibilidade do automóvel de abarcar outros personagens e histórias, gerando novas abordagens temáticas à narrativa.

A reiteração do dispositivo cinema-automóvel parece sublinhar que “passantes” podem se tornar “passageiros”, o que significa promover uma espécie de enunciação coletiva (sobre morte, vida, cultura, homem, mulher), uma conversa entre dois pontos de vista distintos, mas nem por isso menos construtivos de uma simbiose com o outro desconhecido. (FRANÇA, 2007, p. 399).

**Cinema, Aspirinas e Urubus**, um genuíno *road movie*, revela o que está na estrada e à margem dela, através dos planos-sequências e panorâmicas. Nas trajetórias do caminhão de aspirinas, a busca dos personagens não se dá de forma frenética, não vão se desenrolar com urgência, eles vão se encontrando aos poucos. Os caminhos que seguem nunca são por vias principais. O motorista pede informações, desconhece o caminho e precisa dos outros para se orientar. O contato com as pessoas é ampliado pelo “dar carona” e o caminho é uma questão de opção (BERNARDET, 2004).

**Deserto Feliz** (2007) de Paulo Caldas narra a trajetória de Jéssica, garota de 14 anos, que sofre abuso sexual em casa, por parte do seu padrasto, e encontra na prostituição a saída para os seus problemas domésticos e de estagnação no sertão pernambucano. Inicialmente, Jéssica se prostitui nos postos da região, até conhecer um caminhoneiro e seguir para o Recife. Passa a morar com mais duas garotas de programa em um apartamento no Ed. Holliday em Boa Viagem, até que conhece o alemão *Mark*, começa a viver um romance e vai com ele para Berlim.

Diferentemente de **Aspirinas**, o **Deserto Feliz** não é genuinamente um *road movie*, entretanto, estratégias do gênero categorizadas inicialmente neste artigo podem ser destacadas e evidenciadas através trajetória da protagonista Jéssica em busca por uma melhor condição de vida. Os meios de transporte, como carros, motos, caminhão, ônibus, são frequentes em cenas do filme e servem de cenário para importantes sequências de deslocamento dos personagens. São nessas passagens que os personagens refletem sobre si mesmos. Eles não falam, nem pensam com uma voz *off* ao fundo, apenas nas suas expressões faciais, vemos o fardo que carregam.

No âmbito da narrativa a estrutura fragmentada vai deslocando Jéssica para cada vez mais distante da sua realidade inicial. A fragmentação da montagem em fragmentos puros de narratividade são visualmente autônomos e narrativamente significativos em si mesmos (JAMESON, 1994, p. 131). Em **Deserto Feliz**, é representada a periferia do “Terceiro Mundo”, pelo sertão pernambucano e a sua capital Recife no litoral; e o “Primeiro Mundo”, representado pela cidade de Berlim como um dos centros da cultura européia.

Jéssica está num constante fluxo de migração para longe de sua condição de miséria. Ao chegar à Alemanha toda essa busca identitária de Jéssica só indica que logo ela vai voltar. Ela não faz parte da Alemanha. Na sua estadia em Berlim, durante todo tempo ela procura encontrar os códigos de sua origem, a distância geográfica vai tornando Jéssica mais próxima de encontrar quem ela é. Essa procura de Jéssica por “paisagens” e comunidades que a tornem mais próxima de casa pode ser verificada por Bhabha:

A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem de metáfora. A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através da meia-paisagem ou das estepes da Europa Central, através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada do povoação (BHABHA, 1998, p.199).

A personagem Jéssica vai trilhar um caminho contrário ao do alemão *Johann* no filme **Cinema, Aspirinas e Urubus**. Ela vai estabelecer tipos de relações opostas ao alemão, que no seu percurso insiste em perder os vínculos com o seu país de origem. Ao chegar à Alemanha Jéssica está o tempo todo tentando encontrar nos códigos culturais do sertão o seu conforto: seja alimentando os bodes que encontrou presos em um beco em uma das ruas de Berlim; seja comendo manga do Vale do ao Francisco; ou insistindo em falar português com os brasileiros e por isso sendo advertida pelo

seu namorado alemão *Mark* que diz que ela está se fechando em um gueto. Sobre a dificuldade de se deslocar da sua identidade cultural Hall diz que:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através de parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (HALL, 2003, p. 38).

Em relação à personagem e ainda sobre sua situação de migração para o exterior Stuart Hall diz que: “Na situação de diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas”, há a qualidade de ser brasileira, de ser nordestina. Incidentalmente Jéssica vai se tornar uma garota do sertão pernambucano em Berlim. A cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, é uma viagem de retorno.

## **Conclusão**

Os *road movies* não são novidade no cinema nacional e estão refazendo um mapeamento histórico, econômico, popular e cultural da região nordeste. Os deslocamentos desses personagens são necessários para a compreensão do nordeste contemporâneo, assim como do homem que habita essa região. Esse nordeste onde o passado se faz cada vez mais presente, um sertão moderno com arcaicas feições.

Os deslocamentos dos personagens nesses filmes podem representar ainda uma necessidade de internacionalização do local. Os filmes usam o passado para falar do presente, ou ainda situações micro cósmicas do presente para evocar estruturas macro cósmicas, falar dos valores arcaicos do sertão nordestino inseridos na condição de modernidade tecnológica global.

Contudo, o mapa temático (passado/presente, arcaico/moderno) e geográfico (local/global) traçados por esses deslocamentos demonstra a intenção dos personagens, “passageiros” dessa viagem, em se conhecer, em procurar o seu lugar. O fundamental é empreender o percurso de busca da identidade indo de encontro à alteridade. É esse sentimento que está na essência desses personagens que habitam essa região. O re-mapeamento geográfico e humano de Pernambuco e do Nordeste, através dos *road movies*, é fundamental para compreendermos o processo de representação. Na rota de encontrar o cinema que é produzido em Pernambuco ainda existem muitas áridas estradas para percorrer.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- [2] BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- [3] COHAN, Stevie & HARK, Ina Era (eds.). **The road movie book**. London/New York: Routledge, 1997.
- [4] CORRIGAN, Timothy. 1991. **A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam**. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- [5] HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

- [6] HILUEY, Amin Stepple. Um belo artigo sobre “Árido Movie”: o filme “cult” da temporada “desbrava o sertão deste início do século com olhos livres”. Fonte: <http://www.geneton.com.br>
- [7] JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- [8] LADERMAN, David. 2000. **Driving Visions: Exploring the Road Movie**. Austin: University of Texas Press.
- [9] LUZ, I.P.. **A composição do gênero no cinema brasileiro contemporâneo**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. Anais... São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.
- [10] MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- [11] MUANIS, F. A gente mora na estrada e passeia em casa: Carga Pesada, um road-movie na TV. *Ciberlegenda (UFF)*, v. 9, p. 13-22, 2007.
- [12] NESTINGEN, Andrew & ELKINGTON, Trevor G. (eds.). **Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition**. Contemporary Approaches to Film and Television Series. Detroit: Wayne State UP, 2005.
- [13] OLIVEIRA, Rodrigo. Crítica: Árido Movie. Fonte: <http://www.contracampo.com.br>
- [14] PAIVA, Samuel. **Um Road Movie na Rota do Sertão-Mar**. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (Org.). *Estudos de Cinema Socine*. 01 ed. São Paulo: Annablume, 2007, v. 01, p. 171-179.
- [15] PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 6. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976.
- [16] PRYSTHON, Ângela F. . Da alegoria continental às jornadas interiores. O road movie latino-americano contemporâneo. *Ícone (Recife)*, v. 9, p. 113-124, 2006.
- [17] STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello – Campinas, SP: Papirus, 2003.

---

## **Autor(es)**

<sup>1</sup> **Yvana FECHINE, Profa. Dra.**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)

<sup>2</sup> **Amanda MANSUR, Mestranda**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
[amandamansur@gmail.com](mailto:amandamansur@gmail.com)