VII Simpósio Nacional de História Cultural
HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES
Universidade de São Paulo – USP
São Paulo – SP
10 e 14 de Novembro de 2014

CINEMA AO AVESSO DA FORMA: INTERTEXTUALIDADE E PRODUÇÃO DE SENTIDOS EM FILMES EXPERIMENTAIS

Jaislan Honório Monteiro
Edwar Castelo Branco

O que podemos acessar de um vivido e de experiências que nos chegam do passado revolve-se constantemente, reapresentando-se a cada vez de uma nova maneira[1]. Em outros termos isso implica dizer que nossa porta de acesso à realidade é mediada pelas escolhas subjetivas que fazemos "a partir de nossas categorias, convenções, práticas e linguagens, enfim, nossos processos de objetivação".[2]

Esse conjunto de observações que paira com a força de uma premissa a ser estritamente observada durante o exercício da escrita, exige o tracejar de uma fronteira – ainda que tênue – a dividir os limites e as possibilidades do saber em elaboração daquele que já se encontra sedimentado.

Seguindo essa linha de pensamento, entendemos que realizar a tessitura de um relato que busque 'fazer falar' o burburinho que foi próprio à passagem dos anos 1960/70

[1] BARROS, José D'assunção. Rupturas entre presente e passado: leituras sobre as concepções de tempo sobre as concepções de tempo de Koselleck e Hannah Arendt. In: *Revista Páginas de Filosofia*, v. 2, n. 2, p. 65-88, jul/dez. 2010. Em Futuro passado(1979), no ensaio em que discute os conceitos de "espaço de experiência" e "horizonte de expectativas", Koselleck toma emprestada uma imagem de Christian Metz: "o olho mágico de uma máquina de lavar, atrás do qual de vez em quando aparece esta ou aquela peça colorida de toda a roupa que está contida na cuba" (KOSELLECK, 2006, p. 311).

[2] SPINK, Mary Jane & FREZZA, Rose Mary. Práticas discursivas e produção de sentidos: a perspectiva da Psicologia Social. In: SPINK, Mary Spink (Org.). Práticas discursivas e produção de sentidos: abordagens teóricas e metodológicas. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2000, p.28.

no frondoso terreno da cultura brasileira, ainda que cedendo margem aos 'impasses' que são próprios da escrita da história, é tarefa que encontra, dentro dos inúmeros veios de significação, a dimensão do *estímulo* e do *desafio*. A primeira destas duas instâncias vem ao encontro da tarefa que, ao nosso ver, deve ser própria da atividade de pesquisa em História, que encontra muito de definição nas terminações do modo infinitivo: *escarafunchar* arquivos, *repensar* paradigmas, *violar* silêncios e *assombrar* fantasmas da tradição historiográfica que buscam repouso apenas nas fontes ditas 'oficiais'. O desafio, por sua vez, atrelado ao desejo que emana do estímulo, surge da necessidade de contribuir para o *prosseguir* do debate.

Como a discussão deste trabalho deságua na discussão sobre filmes produzidos na ambiência dos anos 1960/70 que dialogam a partir de uma teia de interdependência, torna-se bastante válido pensar em modelos de dramaturgia, pois o que melhor caracteriza o cinema realizado nesse período é a existência simultânea e algo indisciplinada de diferentes estruturas cinematográficas. Nessa convergência afloraram muitas línguas e dialetos, todos se expressando ao mesmo tempo. A questão é singular e é plural. A primeira impressão que se recebe do cinema brasileiro é a de um todo sem unidade, indisciplinado, cheio de falhas. *Kynema Brazyleyro*, escreveria Glauber Rocha para acentuar o erro, para mostrar que o errado é o certo. Tal impressão não é de todo equivocada. A desordem e a indisciplina, em princípio uma estratégia de sobrevivência, se converteram nas forças que tornaram possível a invenção de muitos cinemas num tempo em que inventar era proibido[3]. Essas disputas de sentido foram tomadas como vestígios através dos quais procuramos investigar as formas pelas quais esses artistas pensaram e representaram o mundo a sua volta. A partir desse ponto buscamos obter uma melhor compreensão das relações de poder no interior do cinema brasileiro tentando responder como se comportaram os produtores culturais diante do Estado no momento em que o cinema nacional se firmava como indústria almejante à conquista do mercado interno. Todo esse caminho foi mediado, dentre outras fontes, pelos artigos da *Revista Filme e Cultura* – publicação do *Instituto Nacional de Cinema* do Ministério da Cultura – de periodicidade bimestral e de circulação nacional. Esse periódico foi útil na medida em que possibilitou aproximação acerca da atuação política do Governo Federal naquilo que diz respeito a sua relação com a arte cinematográfica – fomento cultural,

[3] AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986. p.9.

regulamentação da produção, distribuição e exibição de filmes nacionais e internacionais em todo o território brasileiro.

Em outro sentido, procuramos fazer essa discussão enfocando o impacto das novas tecnologias – principalmente das câmeras de super-8 mm – como instrumentos catalisadores de uma nova semantização do viver em cidade. Com isso procuramos discutir como o super-8 – artefato que se encontra dentro de um princípio de produtividade industrial e automatização dos procedimentos – teve suas funções e finalidades reajustadas frente aos protocolos de sua produtividade programada. Também procuramos discutir sobre o papel da técnica na realização de fatos culturais, levando a primeiro plano a discussão de que artigos mecânicos como as câmeras de super-8 longe de se configuraram como dispositivos enunciadores neutros ou inocentes, desencadeiam mutações sensoriais e intelectuais que são, muitas vezes, o motor de grandes transformações estéticas[4]. Nessa mesma linha de pensamento, os recentes estudos em comunicação e semiótica permitem concluir que qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica[5]. A partir dessas premissas procuramos menos a leitura dos filmes como produto acabado e mais sua leitura como *processo* em seus diálogos com seu ambiente sensório, em suas apropriações por outros meios, em suas contribuições interdisciplinares[6]. Entendendemos que nenhuma produção artística está isenta dos condicionamentos sociais de sua época, o que nos levou à busca da compreensão das táticas comunicacionais utilizadas por jovens cineastas piauienses quando estes passaram a utilizar o super-8 e outras linguagens experimentais em suas obras artísticas – processo bastante disseminado na cena cultural brasileira dos anos 1960/70. Nesse sentido, foram formuladas as seguintes questões: Como os sujeitos envolvidos no cenário artístico da época – notadamente aqueles que se valeram das potencialidades das câmeras Super-8 –, pensavam e representavam o mundo à sua volta? De que modo jovens cineastas e suas

[4] MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*: o desafio das poéticas contemporâneas. 3. Ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.11.

[5] MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*: aproximações e distinções. É-compós. São Paulo, 2004, p.6.

[6] Christine Mello. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Ed. Senac, 2009, p. 31.

produções se inseriram nas disputas culturais de seu tempo frente ao particularíssimo contexto de redefinição da arte e do papel do artista? Como se estabeleceram as relações de poder entre produtores culturais de diferentes matizes, e entre estes e o Estado?

Sobre estes aspectos nunca é demais lembrar as palavras de Roszac quando este nos fala de um modelo de apreensão sonhado por aqueles que pesquisam e desejam reter fragmentos destas experiências: "seria muito conveniente que os *Zeitgeists* [espírito das gerações] realizassem manifestações com faixas e cartazes, possuíssem uma sede, uma junta executiva e publicassem manifestos oficiais. Entretanto, é evidente que isso não acontece"[7]. Desse modo, se tornou necessário, no decorrer da pesquisa, contactar as pessoas que possuíam forte vinculação com o tema e cujo depoimento pudesse favorecer a uma arqueologia dos bastidores da produção cultural da época. O significado que as pessoas dão às coisas e a sua vida são focos de atenção especial pelo pesquisador. Utilizamos, portanto, amostragem intencional,[8] escolhendo os entrevistados entre aqueles que se dispuseram a colaborar com a pesquisa. Os sujeitos entrevistados, além de ampliarem significativamente as chaves de leitura sobre os filmes e sobre a época em estudo, possibilitaram a aproximação com exemplares dos jornais alternativos que corriam paralelamente à grande imprensa e que tiveram importante papel na gestação da produção em estudo.

Frente aos nossos interesses de pesquisa, paira como uma espécie de lugar comum a afirmação de que a contemporaneidade é uma época dominada pelas imagens[9]. Na esteira desse discurso, alguns autores assinalam que as representações visuais devem ser entendidas como parte de um conjunto entrelaçado de práticas e discursos e que a experiência visual é enriquecida pelas memórias e imagens de vários universos de nossas vidas.[10]

Dentro desse projeto de revisão estilística que se processa sobre as artes brasileiras um dos elementos que ganham notoriedade é "a consolidação da polaridade

---

7 ROSZAK, Theodore, *A contracultura*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1972, p.7.

8 LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. *Pesquisa em educação*: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

9 DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. *Projeto História*. São Paulo, nº 21. 2000, p. 122.

10 KNASSUS, PAULO. *O desafio de fazer história com imagens*: arte e cultura visual. ArtCultura. Uberlândia, v.8, 2006, p.97-119.

entre o cinemão – projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes – e os estilos alternativos presentes no curta e longa-metragem.” A esse respeito, podemos dizer que “dentre aqueles que participam, direta ou indiretamente da política cultural do Estado, há os que a rejeitam e conformam-se com o mercado privado e os que, além de rejeitarem o espaço estatal, negam também o privado, propondo um circuito alternativo de produção, circulação e consumo cultural”[11].

Na cena cultural piauiense um encontro representativo dessa querela – mas que ainda repousa em esquecimento – pode ser vislumbrado a partir da produção do filme *O guru das Sete Cidades*[12] – filme vinculado aos códigos de linguagem do cinema comercial e financiado com recurso governamental – e da feitura do filme experimental *O guru da sexy cidade*[13], produzido por jovens cineastas teresinenses – filme experimental de baixo orçamento que se utiliza para sua feitura dos expedientes de *colagem* e *experimentação*[14].

Um paciente e gradual trajeto de investigação tem sido feito no sentido de mapear as zonas de interseção entre os dois filmes – *O Guru das Sete Cidades* e *O Guru da sexy cidade* – e o contexto de feituras que lhes deu origem. No horizonte, sempre a mesma indagação: como interrogar as nuances desse encontro a partir de uma perspectiva histórica? Para o caso específico dos filmes em apreço a produção de sentidos encontra-se incrustada em uma zona de hibridação que requer como lastro de sustentação o tecido próprio que os constituem em narrativa e as experiências de seus consumidores quando da apropriação desses exemplares.

A evidência contratual presente no jogo fônico-semântico entre os títulos das duas obras artísticas – em que a identidade fônica vem acompanhada de uma antítese semântica – reitera, de saída, a proposição da obra de arte como uma reserva indefinida

---

[11] BARBALHO, Alexandre. Estado pós-64: intervenção planejada na cultura. In: *Revista Política e Trabalho*. João Pessoa, v.15, 1999, p.63. Nessa mesma direção, uma discussão voltada para a relação entre cinema, Estado e produtores culturais pode ser encontrada em: RAMOS, José Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

[12] BINI, Carlos. *O guru das Sete Cidades*. 85 minutos, cor/som, 1972.

[13] NORONHA FILHO, Antônio. *O guru da sexy cidade*. 14 minutos, cor/som, 1972.

[14] Sobre o aspecto de similitude entre os títulos dos dois filmes, é iluminadora a observação de Umberto Eco acerca das proposições de função referencial quando este afirma que “a riqueza sugestiva dos fonemas [...] e a vontade de comunicar de modo ambíguo e aberto influi na organização total do discurso, determinando sua fecundidade sonora e sua capacidade de provocação imaginativa”. In: ECO, Umberto. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.91.

de significados.[15] É dentro desse contexto rico em possibilidades interpretativas que pretendemos trilhar. Ainda que possuidoras de traços de singularidade em suas designações nominais, uma breve análise de seus suportes, da filiação artística de seus propositores e do contexto específico em que foram produzidas, aponta para a necessidade de uma investigação mais acurada acerca das idiossincrasias de cada película – quando colocado em observância o encadeamento sintagmático entre elas.

Deslize semântico: as disputas simbólicas entre propostas estéticas antípodas

Nessa configuração, a produção derivada da junção de dois sistemas de signos que se cruzam, lança por terra a dimensão sincrônica do sistema, aludindo, por metáfora, a um sistema de espelhos deformantes em diversas direções e graus diversos[16].

No presente estudo, além de enveredar pelas particularidades desse debate, será importante alçar a primeiro plano alguns aspectos contíguos – e não menos importantes – que a produção acadêmica das últimas décadas tem devotado atenção e oferecido expressiva contribuição.

[15] Nesse caso particular fica evidenciado um espaço líquido "em torno da palavra, do jogo tipográfico, da composição espacial, contribuindo para envolver [esse encontro] num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas" ECO, Umberto. *Op.cit.*, p.46

[16] JOSEF, Bella. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. In: *Sobre a Paródia*. Tempo Brasileiro. São Paulo, 1980, p. 69.

Na investigação dos documentos figurativos escolhidos, foi necessário promover um exame acurado sobre trabalhos que discorrem sobre a tensão no mundo visual institucionalizado. Nesse sentido, o trabalho de José Mário Ortiz Ramos[17] acerca da noção de *produto-filme* subsidiou a discussão dessa instância enquanto mercadoria e produtor de sentido apresentando, por extensão, os projetos estéticos de determinados segmentos e sua consequente conformação em imagem.

Sobre o caráter seletivo do discurso imagético, a obra de Vanoye e Goliot-Lété[18] prestou importante auxílio na medida em que apresenta a imagem-câmera como resultado da organização de elementos a partir do mundo que lhe é contemporâneo. Sob esse prisma, o filme opera relações complexas com o real, podendo até mesmo propor uma espécie de *contramundo*[19].

Acerca da mudança no modelo representacional clássico da imagem-câmera nos anos 1960/70, foi importante os direcionamentos da obra seminal[20] de Fernão Ramos acerca do texto fílmico a partir dos conceitos de *estilização* – direcionados à compreensão da atividade intertextual (*citação*) presente na tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras (*discurso-outro*) – e de *fragmentação narrativa* – onde as noções de tempo e espaço diegético são reformuladas e influenciam decisivamente na construção das narrativas.

O caráter de negociação entre as produções em exame – revelador de antítese *sui generis* entre gêneros, estilos e procedimentos enunciativos que se opera entre elas – oferece margem para operacionalização do conceito de *obra aberta*[21] de modo bastante particular.

O semioticista italiano Umberto Eco, ao formular e delinear o referido conceito, defende que *toda obra de arte é aberta* na medida em que sobre ela pode incidir as mais diversas interpretações. Desse ponto de vista, nenhuma produção artística se encontraria

---

17 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*: Anos 50, 60 e 70. São Paulo: Paz e Terra, 1984, p.19.

18 VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

19 VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne, *op.cit*., p.56

20 RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal*: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

21 Segundo Umberto Eco "as poéticas contemporâneas, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelecem como que um campo de probabilidades, uma "ambiguidade" de situação capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes". In: Eco, Umberto. *Op.cit*, p. 93.

de todo acabada, estando sujeita a significados e possibilidades interpretativas múltiplas. Um de nossos objetivos com o estudo foi acrescentar a essa rica proposição que uma determinada maneira de *consumir* (ler, interpretar) também é passível de desaguar em *produção*[22].

Nesse sentido, podemos trabalhar com a hipótese da produção do filme *O guru da sexy cidade* como vetor resultante do consumo que os seus propositores, a partir das possibilidades inferenciais do contexto, operaram a partir do filme-matriz *O guru das Sete Cidades*. Alguns dos meandros dessa complexa rede enunciativa podem ser aferidos por intermédio do conceito de *apropriação*, na acepção proposta por Roger Chartier. Segundo o historiador francês, o ato de *ler* – entendido aqui na sua conformação mais polissêmica – que se engendra no processo de recepção de um artefato cultural é "uma prática criativa que inventa significados e conteúdos singulares, não redutíveis às intenções dos autores do texto [assemelhando-se a] um *ato de caça em propriedade alheia*"[23].

Para os exemplares em análise, a negociação de sentidos que advém do binômio escrita/leitura – suscitado a partir da relação entre o *texto* matriz e o *ato que o apreende*[24] – é repertório prenhe de possibilidades interpretativas. Dessa feita, a investigação de regimes visuais díspares, presentificados na configuração sociocultural em estudo, além de deslindar aspectos de guerrilha semântica próprios de uma revolução semiológica[25] oportunizará acesso aos modos de ver típicos dessa conjuntura e, por extensão, das relações de poder daí provenientes.

*

Propor uma abordagem à luz da noção de *obra aberta* encontra amparo na apropriação de uma fórmula metodológica largamente empregada pela literatura e que

[22] CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis (RJ). 3 ed. 1998.

[23] CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.214.

[24] CHARTIER, Roger. *Op.cit.*, p.221.

[25] CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. In: *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, ano 68, nº. 6, agosto de 1974, p.24.

tem sido – diga-se de passagem – cada vez mais incentivada a se expandir para outras áreas[26].

Tal proposição, quando voltada para a análise fílmica, acaba por lhe franquear o estatuto de texto inacabado, ensejando uma análise textual que deve considerar os seus *modos de endereçamento*, ou seja, as expectativas e os códigos socioculturais que envolvem sua equipe produtora e seus potenciais consumidores[27].

Em linhas gerais, para a estética da recepção – que além de Umberto Eco encontra em Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser seus grandes expoentes – o leitor (nesse caso em particular o espectador) deve figurar como parte integrante do sistema que por sua vez deve considerar em igual medida o autor, sua obra e a recepção pelo público.

> "[...] as intenções do autor (isoladamente) ou a análise interna do texto (estruturas) não são mais suficientes para o estabelecimento do significado histórico de uma obra. Na verdade, o que uma obra poderia significar historicamente resulta de uma apropriação criativa da experiência proposta pela obra, já que o leitor/espectador não se coloca diante da obra de maneira passiva. Na realidade, [...] as perguntas são deslocadas de tal modo que os questionamentos do intérprete/estudioso passam a incidir sobre uma relação específica produzida pelo encontro do leitor/espectador com a obra[28].

Se a teoria da qual nos apropriamos eleva a primeiro plano a necessidade de análise que busca transcender a própria obra, o caráter interpretativo recai também sobre as possibilidades inferenciais de se compreender o modo como a película atuou sobre os seus receptores e como estes a assimilaram/interpretaram. Segundo Iser, no momento da leitura o leitor carrega consigo um repertório de ordem social, histórico e cultural, sendo

---

[26] As possibilidades oferecidas por teorias da recepção utilizadas em sua maioria, no campo da Literatura, podem servir de base para a reflexão da relação autor-texto-leitor de outros textos que não sejam considerados literários, já que, o caráter interdisciplinar e multicultural dos conhecimentos oriundos do campo literário contribuem, efetivamente, para outras áreas das artes, como: artes visuais, artes cênicas, cinema, dentre outras". In: SIRINO, Salete Paulino Machado; FORTES, Rita das Graças Félix. *Jauss e Iser: efeitos estéticos provocados pela leitura de Conversas de Bois e Campo Geral de João Guimarães Rosa*. Revista FAP, Curitiba, v. 7, jan./jun. 2011, p. 209-10

[27] ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

[28] RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 3, Ano III, nº 2, 2006, p.5.

que a interpretação de determinado texto ocorrerá por meio do diálogo entre esse repertório do leitor e o texto[29].

Nesse sentido, é preciso reconhecer que a fruição de uma obra de arte pode oscilar de uma contemplação desinteressada a uma participação experimentadora. Essa experiência, portanto, se dá de forma diferenciada de indivíduo para indivíduo, face a recepção da mesma obra, já que cada um traz no momento da leitura – *recepção* – as inferências culturais que formam a sua subjetividade[30]. Se essa premissa é válida, podemos acrescentar, por extensão, que os suportes também podem ser variáveis. Assim, a construção de um filme experimental – que se dá a partir de 'empréstimos' de uma narrativa-matriz que lhe antecede – denota a posição do espectador sendo orientada para uma atividade intertextual do discurso-outro, onde incorpora-se, às vezes, pedaços inteiros do original, deixando, no entanto, indícios claros da procedência.[31]

Nos fotogramas 1 e 2 Pierre Baiano - ator do filme O Guru das Sexy Cidades - efetua reescritura de caráter contestador do filme O Guru das Sete Cidades. Nos fotogramas 3 e 4 Rejane Medeiros, Otávio Terceiro e Roberto Bustamante em cenas do filme parodiado.

O esforço da pesquisa neste trabalho foi direcionado para um esforço conjugado de reflexão, imaginação e acesso a outros saberes, chegando à sociedade e à cultura que

[29] Cf. ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.

[30] SIRINO, Salete Paulino Machado; FORTES, Rita das Graças Félix. *Jauss e Iser: efeitos estéticos provocados pela leitura de Conversas de Bois e Campo Geral de João Guimarães Rosa*. Revista FAP, Curitiba, v. 7, jan./jun. 2011.

[31] RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973):* A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987, p. 133.

são imanentes a esse mundo fílmico.[32] Dessa feita, a proposta foi formular questionamentos que oportunizassem um diálogo fecundo com as fontes, evitando dispersão ou prejuízo à especificidade da investigação. Colocando em relevo a premissa que a estrutura propriamente dita de uma obra é o que ela tem em comum com outras obras – aquilo que é posto à luz por um modelo[33] –, propusemos as seguintes indagações: o que a correlação intertextual entre produtos artísticos, a partir de novas estruturas de linguagem, pode nos dizer acerca do horizonte de expectativas culturais da época em estudo? No campo das artes é possível subverter a lógica cartesiana produção-consumo a partir da *leitura* como paradigma de uma atividade tática? Estabelecer relação de contiguidade entre produção-recepção-historicidade, aliada à documentação em disponibilidade, pode potencializar as possibilidades interpretativas do historiador frente à(s) obra(s) em análise. E nisso reside, de nosso ponto de vista, a viabilidade histórica de se pensar um "cinema ao avesso da forma".

[32] SILVA, Jaison Castro. *Urbes negra*: melancolia e representação urbana em Noite vazia (1964), de Walter Hugo Khouri. 2007, 191 fls. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Teresina, 2007.

[33] ECO, Umberto. *Op.cit.*, p. 29