

Cidade dos Homens: corpo estranho na favela global¹

Luis Fernando Severo²

Universidade Tuiuti do Paraná

RESUMO

Embora uma significativa parcela da população brasileira resida em favelas brasileiras, esse espaço geográfico e social costuma ser abordado de forma limitada na dramaturgia televisiva nacional, estando mais presente na programação jornalística. Lançada em 2002, a série *Cidade dos Homens*, produzida pela Rede Globo, assinala o momento em que pela primeira vez em que a favela e seus habitantes deixam o status periférico das narrativas ficcionais e assumem um certo protagonismo. Essa inovação no tratamento temático chega às telas de TV apresentada numa linguagem que introduz expressivos diferenciais estéticos em relação ao padrão dominante da televisão brasileira do período, introduzindo procedimentos e dispositivos que não chegaram a vingar.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade dos Homens; Rede Globo; televisão brasileira: estética televisiva.

Na introdução que escreveu em 1997 para a reedição comemorativa de dez anos do lançamento de seu influente livro *Dos Meios às Mediações* (2009), Jesús Martín-Barbero observa que “confundir comunicação com as técnicas, os meios, resulta tão deformador como supor que eles sejam exteriores e acessórios à (verdade da) comunicação.” A tecnicidade, fundamentada em lógicas de produção, não ocupa um lugar central nos processos que Barbero analisa na sua Teoria das Mediações Culturais, mas tem um papel relevante na elaboração da complexa trama de conteúdos provenientes da observação do espaço simbólico ou representativo que intermedia a relação entre o emissor e receptor, influenciando a forma como a mensagem vai ser

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 13 a 15 de junho de 2018.

² Doutorando em Comunicação e Linguagens – Linha de Pesquisa em Cinema e Audiovisual – PPGCom-UTP Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: fernandosevero7@gmail.com

recebida por ele. Assim, “o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTIN-BARBERO, 2002).

As favelas brasileiras, expoentes da pluralidade de matrizes culturais de que fala Barbero, são assentamento urbanos que se estabeleceram informalmente como opção de moradia para uma parcela das populações não rurais de baixíssima renda, denotando o grande déficit habitacional do país. Segundo censo de 2010, vivem em favelas um total de 11.425.644 de pessoas, o equivalente a 6% da população do país nessa data, pouco mais que a população inteira de Portugal ou mais de três vezes a do Uruguai. O termo eufemístico “comunidade” tem sido utilizado em tempos recentes pelos governantes, para atenuar a evocação de precariedade da nomenclatura original, e pelos próprios moradores, desejosos de atenuar o estigma que o termo favelado carrega numa sociedade cuja valoração social é majoritariamente definida pela condição econômica de seus membros.

A dramaturgia televisiva brasileira surgida desde o estabelecimento de emissoras comerciais no país, a partir do início dos anos 1950, demorou muitas décadas para situar suas tramas em favelas que pudessem ser reconhecidas como tais num viés mais realista. A favela televisiva durante muito tempo seguiu a cartilha cenográfica que as condições de produção da dramaturgia feita para a TV impuseram, resumida a tomadas externas para estabelecer as locações, e tramas que se desenrolam em ambientes estilizados em estúdio, num modelo de produção bastante assemelhado ao das grandes produtoras do cinema feito em Hollywood. Embora a historiografia da televisão brasileira seja precária e imprecisa, especialistas apontam a novela *Partido Alto* (1984), de Agnaldo Silva, produzida pela Rede Globo, como a primeira a situar parte importante da ação num núcleo dramático estabelecido numa favela, incorporando com relativa veracidade elementos culturais típicos da mesma. Até então a favela aparecia de maneira enviesada nas tramas, como referência de moradia para alguns personagens, sem que suas características mais significativas fossem visualmente representadas ou problematizadas na tela. Num curioso ciclo que se repete de 10 em 10 anos, as novelas *Pátria Minha* (1994) e *Senhora do Destino* (2004) apresentam a

favela, devidamente rebatizada de “comunidade”, como elemento integrante importante para o desenvolvimento do enredo. Na primeira está em jogo a desapropriação de uma favela, na outra uma comunidade de subúrbio luta por sua emancipação. Mas é só em *Duas Caras* (2007/2008) que uma favela fictícia inteira é recriada nos estúdios do Projac, o grande complexo construído pela rede Globo no Rio de Janeiro para centralizar toda sua produção dramaturgica. Esse grande aparato cenográfico, mobilizado para apresentar o *modus vivendi* de um grande número de personagens da trama, apresenta-se como tipicamente representativo dos “(...) lugares dos quais provém as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2001).

É entre as experiências de 1994 e de 2004 que se situa o tema central deste texto: a série *Cidade dos Homens* (2002-2005), exibida em quatro temporadas em anos sucessivos e com uma quinta apresentada em 2018. Quando estreia sua primeira temporada, em outubro de 2002, a série introduz na televisão brasileira inovações estéticas que em sua maior parte passaram praticamente despercebidas pela crítica especializada em televisão, mais focada em seu conteúdo diferenciado, e cuja origem nunca foi diretamente explicitada ou pelo menos inferida pelos seus autores e estudiosos. A estreia da série acontece apenas dois meses depois que *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles) chega às telas brasileiras, com imensa repercussão crítica e grande sucesso de público. Embora compartilhem a mesma ambientação, nem de longe o produto televisivo apresenta a complexidade narrativa do longa-metragem, muito menos sua carga de violência espetacularizada e contundência da crítica social. *Cidade dos Homens* é uma retomada de dois personagens centrais de um curta-metragem que Fernando Meirelles adaptou a partir de uma subtrama do livro homônimo de Paulo Lins que deu origem à *Cidade de Deus. Palace II* (2001), co-dirigido por Katia Lund, serviu como uma espécie de balão de ensaio para o longa-metragem, e introduz os dois protagonistas da série, Laranjinha e Acerola, garotos de uma favela carioca que aplicam um pequeno golpe e enfrentam problemas com os traficantes de drogas que dominam o morro. Nesse filme já se faz presente o grande diferencial apresentado pela série no interior da dramaturgia global, que reside principalmente em sua estética fotográfica, no uso da câmera na mão e na utilização majoritária das locações de uma favela real. Utilizamos aqui o termo “global” não no seu sentido dicionarizado de algo abrangente,

completo ou totalizante, mas na acepção que lhe atribui informalmente a imprensa brasileira, como algo relativo à estética ou modos de produção da maior emissora de televisão do Brasil (e uma das maiores do mundo), a Rede Globo. Ainda hoje (e na época da estreia da série mais ainda), a Globo é o veículo de comunicação mais influente do Brasil, e seus procedimentos em relação à produção de ficção televisiva costumam ditar os rumos pelos quais essa atividade envereda no país. Com expressivos resultados de audiência e excelente resposta da crítica, a série parecia estar destinada a implantar inovações significativas na abordagem estética que o campo dramático da Globo e de emissoras concorrentes faz do universo das favelas e núcleos habitacionais periféricos. Teoricamente isso se faria traduzir numa abordagem visualmente mais realista e na utilização de uma *mise en scène* descolada das limitações que a habitual técnica multicâmeras traz para o trabalho dos diretores. Há tempos os estudos culturais e comunicacionais voltados para a análise dos processos televisivos apontam seu caráter representacional para a maior parte dos espectadores.

A televisão é muito mais do que um aglomerado de produtos descartáveis destinados ao entretenimento da massa. No Brasil, ela consiste num sistema complexo que fornece o código pelo qual os brasileiros se reconhecem brasileiros. Ela domina o espaço público (ou a esfera pública) de tal forma que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impraticável a comunicação – e quase impossível o entendimento nacional (BUCCI, 1996).

Devido ao grande volume de produção ficcional diário que precisa ser colocado no ar em horários regulares a um custo inferior ao da produção cinematográfica, desde os primeiros tempos da televisão a realização nesse campo adotou a técnica multicâmeras e a gravação em estúdios, assegurando condições acústicas perfeitas e ficando imune às variações climáticas. Produz assim no Brasil uma espécie de simulacro em menor escala da narrativa cinematográfica vigente no sistema de estúdios, conforme definida por David Bordwell. “A narração clássica hollywoodiana constitui uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo.” (BORDWELL, 1996).

Entre os códigos de linguagem convencionados na adoção dessa técnica está a utilização sistemática de grande planos gerais, os chamados *establishing shots*, para indicar ao espectador a localização geográfica da cena. Antes da implantação do Projac algumas ficções televisivas adotaram a construção de espaços cenográficos em locações

reais, aproveitando determinadas configurações geográficas. Mas mesmo nessas produções a maior parte das cenas se desenrolava em interiores construídos nos estúdios, utilizando-se os *establishing shots* externos apenas como referência de localização. Tanto as cenas externas, captadas por unidades móveis, quanto às de estúdio, faziam uso de uma técnica que em essência reduz a linguagem clássica do cinema aos seus elementos essenciais. As diversas câmeras posicionadas frente aos atores em determinadas distâncias, e dotadas de lentes que permitem a captura de sua imagem em diferentes proporções de tela, estabeleceram uma fórmula clássica para a TV adaptada do teatro, ou seja, uma boca de cena observada por lentes estáticas. O registro se dá habitualmente em posições que reproduzem o olhar de um observador em pé ou sentado diante da cena, as tomadas em *plongé* são raras e as em *contraplogé* proibidas pela colocação da iluminação no teto do estúdio. A câmera raramente se inclina, só se move em *dollys* lentos de aproximação e afastamento ou em simulações de movimento induzidos pelo uso do *zoom in* e *out*. Essa técnica não permite o uso da câmera subjetiva (POV) e estamos sempre vendo os acontecimentos pelo olhar de um observador não participante dos mesmos. Comparada com os avanços da linguagem do cinema ao longo das décadas é uma estética conservadora e limitada, que evoca os primórdios do cinema e o estabelecimento dos rudimentos da mencionada linguagem clássica. Ainda segundo Bordwell “a onipresença clássica converte o esquema cognitivo que chamamos a câmera em um observador invisível ideal, liberado das contingências de espaço e tempo, mas discretamente confinado a modelos codificados pelo bem da inteligibilidade da história”. (BORDWELL,1996, p.161) O olhar desse espectador idealizado está em plena associação com os processos fisiológicos primários da percepção imagética, bastante explorados pela gramática fílmica hollywoodiana, num processo que um de seus expoentes, John Huston, diretor entre outros clássicos, de *O Falcão Maltês* (1941), descreve com clareza em seu livro de memórias.

Eu estava falando em estilo, mas antes de falar em estilo, é preciso falar em gramática. Porque existe, de fato, uma gramática no cinema. As normas são tão inexoráveis como as da linguagem e se encontram nas próprias imagens. Quando é que a câmera inicia ou dissolve uma cena? Quando é que se deve escurecer, usar uma panorâmica, o carrinho e cortar? As regras que determinam esses recursos técnicos são bem definidas. De vez em quando, é lógico, devem ser contrariadas e desobedecidas, mas a gente precisa saber que existem, pois o cinema tem muita coisa em comum com os nossos processos fisiológicos e psicológicos – mais do que qualquer outro meio de comunicação. É quase como se houvesse um rolo de filme atrás dos nossos olhos... Como se nossos próprios pensamentos fossem projetados na tela. (HUSTON, 1987).

Exceções a essa estética aconteceram em diversos produtos da linha ficcional da Globo a partir dos anos 1980, principalmente em capítulos iniciais de novelas, muitos filmados em película em locações no exterior, mas depois de alguns capítulos a estética predominante voltava a ser ditada pela dicotomia estúdio/multicâmeras e pelo ponto de vista do espectador convencional. É num processo de ruptura absoluta com esse padrão, aliada à quebra de alguns paradigmas em termos de iluminação e direção de arte que *Cidade dos Homens* se impõe como grande inovação estilística na TV brasileira, num processo criativo que impactou e deixou marcas, mas que nunca foi repetido integralmente em outras produções globais. A origem desse processo pode ser encontrado na associação com um alto grau de liberdade criativa entre a emissora e a produtora independente O2, parceira no projeto, neste caso representada por seu sócio majoritário Fernando Meirelles, produtor, co-roteirista e diretor de vários episódios, que transpôs para a TV vários procedimentos desenvolvidos em *Palace II* e aperfeiçoados no longa-metragem *Cidade de Deus*. Conforme registra Esther Hamburger (2002) na Folha de S. Paulo, “a produtora de Fernando Meirelles (...) vai deslocando o centro de suas atividades do universo da propaganda em crise para o do cinema e da TV, em suas atividades do universo da propaganda em crise para o do cinema e da TV, em parceria inédita com a Globo, que finalmente abre espaço para a terceirização”.

Dentre as inovações que tornam *Cidade dos Homens* ímpar na produção global se destacam aqueles que notoriamente derivam de inovações trazidas ao cinema contemporâneo pelo movimento dinamarquês Dogma 95. No célebre decálogo do movimento, três interdições afetam a imagética cinematográfica então vigente com grande profundidade: a obrigatoriedade de filmagem em locações, a restrição do uso de cenografia não pertencente à locação, o uso da câmera exclusivamente na mão e a proibição da utilização de luz artificial. Publicitário profundamente enraizado na ética e estética típicas da atividade, Meirelles incorpora sem pudores uma prática recorrente no meio, o que revela em entrevista concedida ao um programa da TV Cultura: “A gente copia mesmo sem dó nem piedade, na cara dura, e como é uma coisa corriqueira, usual, todo mundo copia, ninguém tem pudor em copiar, entendeu?” (Oficinas Culturais na TV, outubro de 1998). Feita num momento em que o diretor ainda não tinha consolidada sua carreira cinematográfica, e referente exclusivamente ao universo

publicitário, a declaração retira os véus dos eufemismos “referência” e “influência”, que em vários momentos mascaram nesse meio a cópia pura e simples de certas tendências em voga no universo audiovisual. No momento em que *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens* eclodem nas telas, o cinema mundial já havia incorporado inclusive em suas vertentes mais comerciais, os procedimentos visuais advindos da aceitação da estética “suja” e brutalista do cinema praticado pelo Dogma 95. O uso da câmera na mão, bastante comum pelo menos desde a *Nouvelle Vague*, é radicalizado aqui pela sua movimentação incessante e instável, que independe da movimentação dos personagens na cena e perscruta o mundo em constante inquietação. É um olhar que se desloca inteiramente das questões fisiológicas apontadas por Huston e tão caras ao cinema clássico, e valida todos os ângulos de visão possível. Lembremos que a cinematografia sempre foi regida por parâmetros rigorosos como aqueles estabelecidos pela bíblia dos diretores de fotografia, o *American Cinematographer Manual*, editado pela *American Society of Cinematographers*. Como observa Bordwell “o classicismo, em qualquer arte, se caracteriza tradicionalmente pela obediência a normas extrínsecas” (BORDWELL, 1996). Batizada de *shaky camera*, essa câmera se torna marca registrada dos filmes do Dogma porque sua instabilidade constante advém do uso de câmeras leves que utilizam suporte digital, e que não estabilizam a imagem se não forem usadas com tripé ou *steadicam*, ambos proibidos pelas regras do movimento. Deve ter pesado na decisão da Globo em apostar num uso da câmera tão distante de seus padrões de qualidade a necessidade de acompanhar as transformações que o advento do cinema digital trouxe para o audiovisual, e ao mesmo tempo reconhecer que certos conceitos de profissionalismo e amadorismo não fazem mais sentido diante do reconhecimento universal de que o conteúdo de um filme associado à capacidade do diretor em conduzir a narrativa transcende as limitações de seu suporte técnico. O que principiou como um dispositivo acionado por uma série de procedimentos obrigatórios assume agora um papel importante nas mediações comunicacionais, já que a linguagem inovadora do cinema digital afeta agora um espaço tradicionalmente conformista do fazer televisivo.

Na televisão, a visão predominante é aquela que produza sensação de imediatez, que é um dos traços que dão forma ao cotidiano. (...) A marca da hegemonia trabalha aí, nessa forma, na construção de uma interpelação que fala às pessoas a partir dos dispositivos que dão forma a uma cotidianidade familiar, que não é apenas subproduto da pobreza e das artimanhas da ideologia, mas também espaço de algumas formas de relação primordial e de algumas vivências que não são menos fundamentais só por serem ambíguas. (BARBERO, 2009).

As transformações pelas quais passa a estética cinematográfica e certos ramos da indústria são muito palpáveis: *Festa de Família* (1998) e *Os Idiotas* (1998) estreiam na Mostra Competitiva do mais importante festival de cinema do mundo, de onde Vinterberg sai com o segundo prêmio em importância. *Festa de Família*, apesar de suas precariedades técnicas, bate recordes de bilheteria na Europa, e é distribuído comercialmente em inúmeros países. Indicado pela Dinamarca ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, fica entre os cinco finalistas na categoria. É notável a série de processos técnicos inaceitáveis pelos cânones da fotografia televisiva que se repetem de episódio em episódio em *Cidade dos Homens*: câmera ostensivamente tremida, foco impreciso, imagem granulada e de baixa definição e falta de continuidade fotográfica. No Dogma essas questões eram consequências de uma aspiração em despojar o cinema de uma asfixia estética para a qual os preciosismos e maneirismos em voga a partir dos anos 1980 encaminhavam a fotografia cinematográfica, com sua profusão de filtros e manipulações de laboratório. Na série essas são escolhas que procuram emular o novo cinema aparentemente mais realista que emerge em sintonia com a aceitação dessa nova configuração da imagem nas telas. Ao enveredar por esse caminho Meirelles e seus parceiros aproximavam a TV brasileira, mesmo involuntariamente, com um ideário realista preconizado por André Bazin e outros críticos. Embora não tenha sido o único diretor da série, Meirelles é notoriamente seu *showrunner*, o responsável por sua conceituação e configuração final. Como detecta Fernando Andacht (2013) em análise semiótica sobre um episódio da série, a conjugação dessa estética que busca um suposto realismo com o uso de atores não profissionais, muitos oriundos do próprio meio social abordado, coloca em jogo também a busca da autenticidade no âmago da ficção:

A pesar del evidente rédito comercial y pintoresquista de filmar en la favela carioca, hay un efecto semiótico específico que resulta de representar el mundo de la vida de la marginalidad social en Brasil. Se trata de la autenticidad en el seno de la ficción: no sólo el lugar es genuino, también lo son los protagonistas que allí actúan. (ANDACH, 2013).

Essa busca justifica-se diante do olhar de fora com que os realizadores enxergam a favela, que acaba se tornando o campo dramaturgico onde esse aparente realismo parece se fazer mais necessário. Embora não abdique da luz artificial em interiores, a fotografia dos episódios da série não investe nela como responsável pela construção imagética, trata-se mais de um clareamento para favorecer os sensores da câmera, a falta de um

tratamento fotográfico ostensivo busca visivelmente uma aproximação com o olhar documental. Não é difícil inferir que essa estratégia acomoda as dificuldades que os realizadores teriam ao abordar uma realidade social muito diversa da sua, sob o manto do realismo simulado eles estariam representando com fidelidade o universo ficcional enfocado na série, realidade essa que por questões de classe estaria completamente fora do alcance de suas experiências existenciais. Ao contrário da novela tradicional, onde as convenções narrativas e a estética engessada pela abordagem multicâmera, e no interior da qual as representações visuais da favela não se distinguem dos demais espaços urbanos, em *Cidade dos Homens* a fotografia despojada opera sobre um campo visual sem vestígios ostensivos da direção de arte. Não é à toa que esse é o único produto audiovisual da Globo gravado majoritariamente em favelas reais, depois dele esses espaços urbanos voltam a aparecer recriados cenograficamente, iluminados de forma convencional e a *shaky camera* é reservada quase que exclusivamente para cenas de ação. Opera-se aí um deslocamento onde as inovações tecno-estéticas da proposta original da série não parecem mais necessárias para o padrão narrativo em vigor, como se os conteúdos dramaturgicos não precisassem mais dessa forma de interação. É a materialização de uma espécie de crença na autonomia da mensagem que contradiz o que preconize Barbero:

A verdadeira proposta do processo de comunicação e do meio não está nas mensagens, mas nos modos de interação que o próprio meio – como muitos dos aparatos que compramos e que trazem consigo seu manual de uso – transmite ao receptor. (MARTIN-BARBERO, 2002).

Revista numa perspectiva distanciada pela passagem do tempo, essa primeira temporada da série revela não só sua sintonia com o cinema pós-Dogma mas também integra o *corpus* audiovisual que a crítica batizou de *favela movie*, uma espécie de subgênero que floresceu na esteira do sucesso de filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, e que levou a crítica Ivana Bentes a cunhar a expressão “cosmética da fome”, uma espécie de perversão conceitual da “estética da fome” glauberiana. A crítica especializada em televisão se manifesta na época da exibição da primeira temporada em termos exclusivamente conteudístico, lhe escapa completamente a questão estética diferenciada, como demonstra o texto de Fernanda Dannemann publicado na Folha de S. Paulo, o jornal de maior circulação do Brasil.

Quem sintonizar a Rede Globo nas noites das próximas terça, quarta, quinta e sexta-feira terá uma surpresa. Estará no ar a microssérie "Cidade dos Homens", com atores e uma temática -o conflito interno de meninos pobres assediados pelo tráfico de drogas- que normalmente não se vêem na emissora. (Folha de S. Paulo, 2002).

Essa aproximação é mais evidente na crítica que o jornal O Globo publica logo após a exibição do primeiro episódio, onde uma entusiástica Amélia Gonzalez proclama:

Sem floreios, como exige a ocasião: o episódio "A coroa do imperador", primeiro do seriado "Cidade dos homens", exibido anteontem pela Rede Globo, deve ser considerado um marco na história da televisão brasileira. Se preferirem, na nossa História. (O Globo, 2002).

Em todos os textos do período, nenhuma observação sobre qualquer diferencial na representação estética da favela apresentada pela obra, somente sobre o impacto emocional que roteiristas e diretores extraem de uma realidade pouco representada com o que se acredita ser realismo na televisão brasileira, sempre sob o viés de um conteúdo que transcende a forma a ponto de anular sua percepção.

Desde que as primeiras temporadas de *Cidade dos Homens* foram ao ar, as favelas brasileiras abrigaram núcleos importantes de diversas produções televisivas, tanto na Rede Globo como em suas concorrentes. No entanto voltou-se ao padrão tradicional de direção de arte, do uso das técnicas multicâmera e do confinamento em cidades cenográficas e estúdios, a ponto de se construir no Projac um complexo cenário de favela para a novela *I Love Paraisópolis*, onde esse espaço urbano é o mote central da trama. O uso desse conjunto de procedimentos parece cristalizado na *mise en scène* televisiva brasileira contemporânea, numa evidente regressão em relação aos parâmetros que *Cidade dos Homens* estabeleceu em seu interior. Mais do que um empobrecimento estético, esse processo regressivo assinala a aproximação de um viés mais conservador diante da riqueza cultural que esses espaços abrigam. Como enfatiza Arlindo Machado:

Não basta criticar a televisão considerando somente as questões que dizem respeito sobre seus efeitos superficiais na sociedade em que está inserida, sem implicar em um estudo mais aprofundado sobre os modos de produção e veiculação que lhes são próprios e muitas vezes exclusivos. O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica, também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não considerarem o que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a "mensagem" televisiva (MACHADO, 2003).

A quinta e a sexta temporadas de *Cidade dos Homens* foram exibidas em 2017 e 2018, e é notória em ambas que a estética original da série foi passada a limpo, homogeneizando seu conteúdo para bem servir a um conformismo criativo em sintonia com um tempo onde as redes sociais e os meios de comunicação dão cada vez mais voz às forças mais reacionárias de nossa sociedade.

Referências:

- ANDACH, Fernando. **Análisis de un episodio de la miniserie Cidade dos Homens como una fábula indicial**. Revista Artículo, ano 7, nº 14, Janeiro-Junho de 2013, p.12.
- BJÖRKMAN, Stig. **Lars Von Trier**. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2000.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1996.
- BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1996.
- DANNEMANN, Fernanda. **Quem te viu e quem te vê**. São Paulo, domingo, 13/10/2002.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- GONZALEZ, Amélia, **Trama mostra fragilidade dos vilões que nos cercam**, O Globo, 17/10/2002
- HAMBURGER, Esther. **"Cidade" extrapola realismo com humor**. Folha de S. Paulo, 17/10/02
- HUSTON, John. **Um Livro Aberto**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- _____. **Comunicação e mediações culturais**. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, vol XXIII, n. 1, jan-jun. 2000.
- _____. **América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social**. In: SOUSA, Mauro Wilton (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- _____; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. SENAC: São Paulo, 2001.

METTE, Hjort; MACKENZIE, Scott. **Purity and Provocation: Dogme 95**.
London: British Film Institute, 2008.

ROMBES, Nicholas. **Cinema in the Digital Age**. London: Wallflower, 2009.