

***Alice* (2008) e as paisagens do não pertencimento em Karim Aïnouz¹**

Fábio Raddi UCHÔA²

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

Resumo:

Trata-se de uma abordagem descritiva da série *Alice* (2008), de Karim Aïnouz e Sérgio Machado, com o objetivo de mapear seus traços de estilo, particularmente aqueles que colaboram com a construção de uma cidade de São Paulo singular. Para tanto, realiza-se uma descrição dos dois episódios iniciais, a identificação de figuras recorrentes ao longo da série, o exame de paralelos de tais traços ante à produção em longa-metragem de Aïnouz, bem como sua interpretação, a partir da noção de paisagens do não pertencimento.

Palavras-Chave: Karim Aïnouz; *Alice* (2008); Cidade de São Paulo; Ficção Seriada Televisiva.

Introdução.

A série *Alice* (2008) foi produzida pela HBO, com 13 episódios dirigidos por Karim Aïnouz e por Sérgio Machado³. Cineasta cearense, Aïnouz parece lançar um olhar ao mesmo tempo familiar e estrangeiro à cidade de São Paulo, unindo sentimento de desterro e conhecimentos espaciais locais bastante elaborados, sendo exatamente esta dicotomia inicial uma das fontes de sua riqueza narrativa e estilística. No contexto do final da década de 2000, *Alice* é uma das primeiras séries a revisitar e atribuir ao espaço urbano paulistano uma forte presença narrativa. Se algumas de tais séries – como *Decolados* (2009) e *Amor em 4 Atos* (2011) – projetarão um olhar com traços folhetinescos e publicitários, colocando o centro como local da vida e da possibilidade da felicidade, a série de Aïnouz e Machado coloca-se como uma variação ambígua e passageiras tonalidades de pessimismo. Dentre os materiais de ficção seriada televisiva, com ambientação na cidade de São Paulo e realizados nas décadas de 2000-2010, *Alice* é um dos mais bem resolvidos e coerentes. Apesar de alguns altos e baixos, a série mantém um profícuo diálogo com os temas e construções

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Pós-Doutorando e Professor Colaborador do PPGIS/UFSCar, email: raddiuchoa@uol.com.br

³ Trataremos aqui da primeira temporada, exibida em 2008 na HBO, sendo que existe também uma segunda temporada, constituída por apenas 2 episódios, lançada em 2010.

narrativas de passagem e desterro da produção em longa-metragem de Aïnouz, transpostos ao contexto de uma realização serial.

Os dois primeiros episódios, com maior concentração na personagem principal, funcionam como um núcleo estilístico do seriado, sobre os quais reverberarão os demais. Nestes dois primeiros episódios, portanto, teremos a apresentação da história e dos principais conflitos da personagem, bem como o tracejar das características formais da cidade como espaço de passagem e desterro. Alice é uma moça interiorana, com casamento marcado em Palmas (TO), que vem a São Paulo para o enterro do pai, que havia se suicidado, deixando uma estranha herança: poucos bens objetivos somados a um convite à compreensão de seu ato, que aponta para o conhecimento da própria cidade de São Paulo pela protagonista. Em termos de motivações, por parte da jovem Alice, projeta-se um processo de abrir-se aos desafios da cidade-vida, acompanhado pela maturação da personagem; em termos de construção formal, isso corresponderá àquilo que denominaremos de formas físicas e psicológicas do não pertencimento, o que inclui traços pertinentes aos movimentos de câmera, às referências espaciais, aos trânsitos pela cidade, aos cotejos espaciais entre São Paulo (SP) e Palmas (TO), bem como a uma fotografia carregada no *kitsch*, com suas coexistências de cores, vibrações, referências culturais e cinematográficas.

Os dois primeiros episódios e a padronização de referenciais estilísticos.

Em termos de estrutura, os episódios da série são marcados por inserções confessionais da personagem, em primeira pessoa, no início e no final; primeiramente explicitando as questões em jogo no episódio da vez e, depois, destacando algo do trajeto realizado. O primeiro episódio, “Pela toca do coelho”, traz ao espectador os problemas nodais da série: a jovem Alice deixa Palmas (TO) para acompanhar o enterro e os desdobramentos legais da morte do pai, que se suicida, jogando-se do alto de um prédio; no trânsito de volta ao aeroporto, fica presa em um grande congestionamento, no Minhocão, e o fortuito da cidade a faz permanecer em São Paulo por mais um dia, que se tornará um ano. As idas e vindas da voz *off* de Alice indicam a personagem como instância importante para a composição da narrativa. São Paulo será um local do fortuito e das possibilidades de novos horizontes. A vida de Alice ainda está dividida, entre Palmas e São Paulo, referências espaciais unidas pelos telefonemas do namorado e de parentes, mas também pela própria

indecisão de vida, que liga inicialmente a personagem a estes dois espaços. Ao longo da série a dualidade Palmas/São Paulo será explorada de diversas maneiras: a) o desdobramento das referências de vida, entre a adolescência anterior à chegada a São Paulo, e a vida profissional como organizadora de eventos, que se abre na metrópole paulista; b) um paulatino acúmulo de referências topográficas, num diálogo implícito com *O bandido da luz vermelha* (1968). Neste filme de Rogério Sganzerla há um acúmulo de referências espaciais, que assume a forma de uma explosão de localidades, tendo por epicentro a Boca do Lixo (BERNARDET, 1991); tais espaços, ou *lócus*, são referidos pelas vozes *over* dos narradores radiofônicos, pela voz do próprio protagonista, bem como pelas espacialidades percorridas ao longo do filme. Já em *Alice*, o acúmulo de referências espaciais organiza-se a partir da origem e o destino da personagem (Palmas/São Paulo), que se unem a partir de ligações telefônicas, ou então por viagens de visita. Soma-se a isso o local imaginário da morte da mãe de Alice, as dunas do Jalapão (TO), que serão visitadas pela própria personagem no episódio final, numa tentativa de suprir o vazio da perda a partir da realização de um trajeto espacial. A profusão de locais também estará associada à pessoa de Alice, por vezes referida como a garota de Palmas, ou pelo apelido “Cuiabá”. Ao longo dos episódios 7 e 8, no contexto em que a personagem ativa um galpão de *telecatch* na Barra Funda, para festas, as referências espaciais incluirão Baltimore e Barcelona, cidades que passaram por conhecidos processos de revitalização urbana. O regime espacial de *Alice*, portanto, une referências a uma espécie de centro do Brasil e da vida da personagem (Palmas-Jalapão), as referências a cidades mundializadas como Baltimore e Barcelona, além de espaços de São Paulo, situados entre a avenida Paulista, o centro e a Barra Funda.

Também no primeiro episódio da série, nota-se a proposta de uma fotografia *kitsch*, pautada pela união de cores e de referências culturais. Nos primeiros episódios, isso será anunciado a partir do tratamento dado ao Brechó de Luli, tia de Alice, que une motivos e cores por vezes discrepantes, trazendo consigo também a ideia da própria Luli como uma personagem temporalmente deslocada, uma espécie de *hippie* dos anos 1960 transposta para a praia urbana de São Paulo. O jogo com cores também estará presente nas diversas baladas noturnas, em ambientes fechados, carregados nos flashes e neons multicoloridos. Ao longo da série, tais eventos se associarão a momentos de devaneio e eclosão de ambições da personagem ante à cidade. É o caso do ápice do episódio 4, entre as luzes de um inferninho da R. Rego Freitas, quando a personagem anuncia querer tudo o que a vida lhe permite, e o auge da sequência nos leva a uma cena imaginada pela própria Alice: em meio às outras

personagens, avançando em câmera lenta pelo Viaduto do Chá, sob os flashes noturnos do *Shopping Luz* – tudo isso narrado em *off* pela própria Alice. Ou seja, o ápice da sensação de dominar a cidade e a si mesma corresponderia, assim, ao caminhar *kitsch* e em clima de festa sobre o viaduto do Chá noturno.

Enquanto jogo de referências culturais, *Alice* incorporará o universo dos jogos de *telecatch*, forma luta livre praticada entre os anos 1960-70. A presença do *telecatch* se coloca como forma de lembrança, de Alice e sua irmã Célia em relação a seu Pai, que praticava a luta com os amigos. O universo de tal luta predominará em dois dos episódios (7 e 8), com a presença de festas, organizadas por Alice em um antigo galpão na Barra Funda, por ela reformado e adornado com materiais e um ringue de *telecatch*. A sobreposição de tempos não se fundamentará apenas na evocação da luta livre, mas também se apresentará, em passagens pontuais, por meio do jogo de imagens granuladas, feitas com referência à poética da bitola super-8. Assim, não nos limitaremos a ver imagens de lutadores em ação, filmados ao vivo em algum momento dos anos 1960-70, mas também vislumbraremos o jogo entre o presente e a infância de Alice, trabalhado a partir da inserção de imagens com tratamento em super-8 – tais imagens apresentarão as reminiscências de Alice ante à sua infância, com imagens da protagonista quando bebê, ou então, imagens da protagonista presente transformadas num jogo poético de liberdade e nostalgia do passado. Vale lembrar que o cotejo de imagens em diferentes bitolas é uma das marcas registradas do cinema de Ainouz, desde *O Céu de Sueli* – onde a bitola super-8 parece associar-se a um espaço reminescente de liberdade, evocando também a abertura da narrativa a imagens com traços de subjetividade.

Desde os dois primeiros episódios, teremos também o uso de *travellings* sobre a cidade, sejam de dentro de automóveis em deslocamento, sejam aéreos, tomando a paisagem urbana como *skyline* em deslocamento. No âmbito geral da série, tais construções narrativas rebatem-se sobre a morte do pai de Alice, representada no início do primeiro episódio a partir de um movimento de câmera descendente, da vida em direção à morte, constituindo uma passagem entre tempo e entre mundos – enigma que leva a personagem de Palmas a São Paulo e a mantém na cidade. No segundo episódio, os movimentos rasantes aéreos ou pedestres, na cidade, serão também associados a *São Paulo S.A.*, de Sérgio Person, em particular à constante busca realizada pelo protagonista deste filme em meio à cidade e à multidão de São Paulo, que é finalizada pelo lema “recomeçar sempre de

novo”. Tais composições estilísticas desdobram-se na construção de uma cidade de passagem, junto com o gosto por imagens de avenidas, túneis e outros espaços de trânsito.

Os traços narrativos acima referidos acompanham o desenvolvimento dos 13 episódios da série, associando-se ao processo mais amplo de maturação pessoal e profissional da personagem Alice, incluindo altos e baixos.

Os núcleos narrativos de Alice e o trabalho com figuras de não atinência e transformação.

Logo após os dois primeiros episódios, a concentração na personagem Alice abre mão a novos núcleos narrativos, que ganharão corpo e coexistirão até o episódio 13. Entre tais núcleos, encontramos: a vida de Alice no trabalho, junto com a chefe e o amigo Nicolas; as relações homoafetivas entre a tia Luli e a personagem Dora; o estreitamento da amizade de Alice com a meia-irmã Célia; as peripécias de Marcela, Dani e Tel, que quase chegam a constituir um trio amoroso; o distanciamento e rompimento com o ex-namorado Henrique; bem como as relações de Alice com a avó e o irmão, que continuam a morar em Palmas. Tais núcleos se misturam e se renovam entre os episódios 3 e 13, acompanhando a maturação de Alice que, no último destes episódios retornará a Palmas e lá trará ao espectador também certa sensação de não pertencimento, já que não se trata da mesma Alice que havia deixado a cidade no episódio inicial, 12 meses antes.

Se as relações entre os núcleos narrativos não diz muito sobre esta série, é porque o jogo estilístico chama a atenção para um trabalho não com roteiro, mas sim com a composição de figuras de não pertencimento e de transformação, que circulam e acumulam ao longo do trajeto de 13 episódios.

Vidros, espelhos e janelas.

A aventura de Alice em São Paulo remete-se àquela descrita por Lewis Carroll em seus *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*. Trata-se de histórias infantis, que implicam numa passagem (ao país das maravilhas ou para o lado de lá do espelho) e um mundo de possibilidades, entre o onírico e o fantástico, aberto aos olhos infantis. Na série de Aïnouz e Sérgio Machado, o diálogo é evocado por citações diretas ao trabalho de Carroll, verbalizadas por personagens, ou então pela metáfora do espelho: a

cidade como um grande espelho, através do qual a personagem passará e não ficará ilesa. A figura do espelho corresponde à intenção ou busca por transformações. Os 13 episódios serão acompanhados por momentos de vislumbre ante ao espelho: incomodada diante de São Paulo, Alice berra pela janela de um carro, fazendo reverberar seus sons vocais pelas janelas dos edifícios da Av. Paulista; os olhares através dos vidros de automóveis em movimento são constantes; em seu processo de transformação, Alice estranha-se ante aos vidros e espelhos da cidade; os vidros e espelhos são pontos de referência para a transformação, que assim associa-se ao voyeurismo, à autocontemplação e à alteridade. A própria cidade corresponde a um vidro/espelho em processo de transformação.

Os peixes e o corpo na água.

Com maior presença a partir do episódio 7, há a figura do corpo de Alice boiando na água, sob tonalidades de azul. Algo nos lembra da sensitiva liberdade representada pela personagem de Juliette Binoche, em *A liberdade é Azul*, nos momentos de natação. Algo do calar-se, e da necessidade de se dizer, está em pauta em Kieslowski e em Aïnouz. O corpo de Alice boiando corresponderá a uma imagem ambígua, ao mesmo tempo de prisão e de liberdade, como aquela do nadar de peixes num aquário. A liberdade será também aquela de Alice sobre si, que engravidará, experimentando as modificações corporais e as dificuldades de um aborto provocado por um assalto.

O aborto.

No episódio 6, o aborto decorrerá de um sequestro relâmpago, que levará a protagonista a uma elevada tensão emocional e ao sangramento. No âmbito geral da série, o evento se dará paralelamente ao rompimento final das relações entre Alice e seu noivo de Palmas. Ao aborto físico propriamente dito, corresponderá o aborto de uma relação pessoal, com o início de uma nova etapa de maturação pessoal de Alice em São Paulo.

A viagem ao centro-núcleo do país = núcleo de si.

Em diversos dos episódios, a cidade se colocará como o palco de uma busca desesperada, culminando com perseguições ou deslocamentos automotivos noturnos, que

expõem as veias de um organismo doente. A busca é a condição física e mental de diversos dos personagens. No último episódio, Alice descobrirá a verdadeira história de sua mãe, que morrera ao vagar em direção ao nada, de carro nas dunas do Jalapão (TO). Alice percorrerá assim o itinerário inverso de sua viagem inicial, indo de São Paulo a uma espécie de centro do Brasil, em busca de seu passado, e tomando a realização do percurso físico como o remédio para preencher o seu vazio interno. Assim, o percurso físico corresponde ao mergulho para dentro de si.

Diálogos estilísticos com a produção em longa-metragem de Aïnouz.

Os traços estilísticos aqui referidos, a partir de *Alice*, dialogam com traços presentes na obra em longa-metragem de Aïnouz, seja ela anterior ou posterior à realização da série. Entre tais presenças pode-se apontar: a abertura ao fortuito; os grandes deslocamentos espaciais; a sensação de não pertencimento; o acúmulo de referências espaciais; os objetivos que parecem longínquos ou nunca-realizáveis; o gosto por momentos de deslocamento (automotivo ou aéreo). Em termos da constituição de uma linguagem própria e autoral, antes de *Alice* (2008) Aïnouz realizara apenas dois longas, *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely* (2006). Em tais filmes há alguns traços narrativos, que serão reapropriados no contexto de *Alice*, a partir de uma linguagem muito particular aos seriados televisivos. Do primeiro longa, podemos pensar sobretudo no olhar ao mundo das minorias sociais e sexuais, com o questionamento do tema da homossexualidade. Se em *Madame Satã* é inquestionável a reverberação da atuação de Lázaro Ramos no papel principal, em *Alice* um dos núcleos narrativos é composto pelas personagens Luli e Dora, mulheres que redescobrem suas tendências sexuais depois dos 50 anos de idade, iniciando uma relação homoafetiva e encarando os possíveis preconceitos sociais existentes. Em ambos os casos, pode-se falar em uma construção das minorias sexuais a partir de um olhar que lhes identifica sua força em termos de luta e afronta social.

Já em *O céu de Suely*, filme que trata de uma situação de não pertencimento por excelência, identificamos diversos traços narrativos que serão reapropriados na série televisiva. No filme de 2006, trata-se de uma personagem feminina, que experimenta uma situação de deslocamento social e sensitivo, no contexto de sua volta à cidade natal no interior do Ceará. Apesar de corporalmente presente, Mila está mental e sensitivamente fora de Iguatu (CE). A construção de um estar entre mundos é representada, por exemplo, pelo

próprio corpo do filho de Mila, bebê que tem o nome e a fisionomia do pai ausente, companheiro esperado que não corresponderá à espera de Mila. A presença/ausência corporal é reafirmada, paralelamente, pelos recorrentes usos do Orelhão como elemento de ligação entre o aqui sertanejo e o alhures urbano. O orelhão poderia assim ser pensado como ponte entre mundos. Grande parte da narrativa é construída a partir do gosto por espaços de passagem: rodoviária, postos de gasolina, acostamentos e ruas abandonadas. A sensação de desterro temporal é construída pelas presenças granulares de materiais em Super-8, que parecem evocar um idílio sonhado e familiar – imagens de um desejo de liberdade romântico e infantil. A atenção ao corpo, tomado como local de prisão e liberdade, já desponta em *O céu de Suely*, como instrumento da personagem de nome duplo Mila/Suely, que se rifa para conquistar a liberdade. Na série televisiva, Aline também usará o corpo como forma de ascensão social e, por outro lado, como maneira de autoliberdade íntima. Em termos formais, em *O céu de Suely* já presenciemos a tendência aos *travellings* automotivos, tomando personagens de dentro de automóveis ou ônibus com a paisagem em transição ao fundo, ou então, os *skylines* de estradas com o vazio predominando nos horizontes. Na série tal tendência será revisitada, sobretudo a partir da imagem de longos vôos sobre a cidade, tomada como *skyline* diurno ou noturno que sobrepõe significados; entre eles, o mergulho do pai de Alice para a morte, o mergulho da própria personagem em sua ânsia de vida, e os deslocamentos pela cidade como um eterno recomeçar, inspirado pela referência a *São Paulo S. A.* de Sérgio Person. Pelo acúmulo destes significados, os vôos sobre a cidade de São Paulo em *Alice* parecem reafirmar a ideia da cidade como local ambíguo, de morte e vida insaciável, associado a um sentimento de incompletude ou não pertencimento. Por fim, vale lembrar que em *O céu de Suely* os momentos de festa já despontam como passagens importantes, com reminiscências particulares da ambiguidade, relacionadas ao despregar-se de si, à fusão de temperaturas de cor e às experiências do corpo. Da mesma maneira, em *Alice*, muitas das festas apontam para uma experiência extasiante de si e da cidade.

Os elementos narrativos presentes nos trabalhos em longa sofrem um tipo de transposição bastante particular. As marcas autorais de Aïnouz são amenizadas, devido a uma recontextualização para um tipo de trabalho onde a rapidez de produção e a importância das ações e intrigas previstas por roteiro ganham relevância particular. Os diálogos e o concatenar de ações ganham espaço importante, tirando o poder de um possível estilo de Aïnouz gestado desde *O céu de Suely*. Apesar disso, as permanências estilísticas

unem-se para a construção de uma sensação geral de não pertencimento, essa sim, marca autoral de grande importância para a obra em longa-metragem e para a série *Alice*.

Alice e o cinema de Aïnouz: paisagens do não pertencimento.

De fato, entre *O Ceu de Suely* e *Alice*, os traços estilísticos já apontam para a construção daquilo que poderíamos chamar de paisagens de não pertencimento. Trata-se de uma construção com traços físicos, psicológicos e culturais, próprios a personagens que realizam grandes deslocamentos físicos, por locais situados entre campo e cidade, carregando com sigilo os reflexos de uma situação entre culturas.

Nos estudos do audiovisual recente, percebemos uma inflação da ideia de paisagem, onde o risco é uma perda de precisão do conceito. Há muito se sabe, a partir de autores da geografia humana, que a noção de paisagem comporta fenômenos que são ao mesmo tempo físicos, enunciativos e culturais. Os descompassos históricos e culturais, próprios à ideia de paisagem que seria aprofundada por parte da geografia humana, remonta à noção de desenvolvimento desigual e combinado – ou seja, noção de descompasso entre infraestrutura (econômico/material) e superestrutura (ideologias). Um desdobramento de tal noção será aplicado à área da cultura, sob os reflexos das transformações sociais do maio de 1968, por Henri Lefebvre em *Le manifeste différentialiste* (1970). Sua aplicação aos estudos da geografia humana é bem sintetizado a partir de Ana Fani A. Carlos que, em *O espaço urbano*, define a paisagem como uma obra coletiva, contemplando todas as dimensões humanas (sentidos, cheiro, tátil, visão, afetos), capaz de representar as contradições das forças produtivas num determinado contexto histórico, sendo cheia de vida e história, presente e passado:

[...] liga-se ao plano do imediato, aquele da produção do espaço analisado como produto das transformações que a sociedade humana realiza a partir da natureza em um determinado momento do desenvolvimento das forças produtivas sob múltiplas formas de uso, seja através da construção da moradia, do lazer, das atividades de trabalho. [...] A paisagem, por sua vez, contém mistérios, beleza, sinais, símbolos, alegorias, tudo carregado de significados; memória, que ‘revela múltiplas impressões passadas’, imagens impregnadas de história. [...]

A paisagem revela uma história, o passado inscrito nas formas geradas por tempos diferenciais acumulados, mas sempre atuais, sincrônicos e diacrônicos, que produzem uma impressão apreendida pelos sentidos. Olhos cegos de tantas cores, ouvidos encharcados de sons, que se esvaem em uma atonia, às vezes, insuportável; cheiros que se misturam; sentidos agredidos por todo tipo de poluição. (CARLOS, 2004, p.33)

Trnspondo a noção aos estudos da linguagem cinematográfica, pesquisadores como Denilson Lopes e Andrea França exploram os aspectos interculturais e fronteiriços da paisagem. Em “Paisagens transculturais”, a proposta de Lopes é pensar na paisagem afastando-se da mera adesão à celebração mercadológica e tecnocrática à globalização, com a eleição de um diálogo em particular com a noção de “entre lugar”, a partir de Silviano Santiago, tomado forma de redefinir a nação, extrapolando-se a centralidade de termos como aquele de classe social. Assim, o entre lugar é um questionamento da hierarquia internacional, “[...] é uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais por meio do comparativismo para apreender nosso hibridismo, fruto de quebras de fronteiras culturais.” (LOPES, 2010, p.93) Como desdobramento do debate do entre lugar, Lopes propõe a noção de paisagens transculturais, numa procura por transversalidades que atravessem diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder. (LOPES, 2010, p.94). Parte-se da ideia de que fenômenos culturais e midiáticos se complementam: as diásporas e as interculturalidades midiáticas são complementares. A noção de paisagem intercultural é propícia para questionar diversos tipos de paisagens: paisagens étnicas; paisagens midiáticas, paisagens tecnológicas; paisagens financeiras e paisagens ideológicas. Em “Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo” (2002), Andréa França investe na mesma linha de raciocínio, em busca de definir o cinema no contexto da redefinição/contradefinição das noções de nação. Para isso, França examina a noção de fronteira, considerando as relações mantidas pelo cinema com o espaço, tratando-se aqui não de fronteiras físicas ou geográficas, mas sobre as referências imaginadas pelo cinema, inserindo-se “*entre* aquilo que diz respeito a um estado de coisas (histórico-social), e aquilo que é materialidade sensível, formada e determinada.” (FRANÇA, 2002, p. 61) Isso se desdobra no debate de cinemas, em diálogo com as propostas de Appadurai, que refletem uma comunidade de sentimento remodeladora da fronteiras nacionais; um tipo de cinema que acentua a experiência do desenraizamento, do estranho e da comunidade de diferentes; em busca de definir seus espaços de (re)identificações imaginárias, que são precários e ambíguos.

A série *Alice*, em diálogo com o cinema em longa-metragem de Aïnouz, caracteriza-se por certa itinerância (entre culturas, espaços ou países) que pode ser pensada como uma construção de paisagens de não pertencimento. Grande parte dos traços seriais que perpassam os 13 capítulos de *Alice* relacionam-se à construção da situação de não pertencimento da protagonista e do espaço como local de transito, a partir de traços

narrativos particulares, como: a construção da cidade como espaço de projeção e transformação; a multiplicação de referências espaciais, dentro e fora de São Paulo, borrando possíveis fronteiras internas ao país; as coexistências temporais, unindo presente e passado, a partir da oscilação dos regimes visuais; a fotografia *kitsch*, unindo temperaturas, cores e referências culturais; a reincidência do uso de *travellings*, colocados como figuras da morte e da liberdade. Assim sendo, para o aprofundamento interpretativo das figuras presentes em *Alice*, é aparentemente promissor explorar as relações entre os traços de estilo mencionados e a construção de uma cidade como espaço de não pertencimento – que articula o borrar das fronteiras nacionais, a mescla de temporalidades históricas e de tratamentos de imagem, a reverberação das figuras do espelho, do vidro e do corpo boiando, bem como a reafirmação da cidade como espaço projetivo.

Referências.

- APPADURAI, A. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- AUMONT, J. **La mise en scène**. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Edusp, 2014.
- CARLOS, A. F. A. **O espaço urbano**. São Paulo: Contexto, 2004.
- CARROLL, L. **Alice no país das maravilhas**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- BERNARDET, J-C. **O vôo dos Anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- _____. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- ECO, U. A inovação no seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FRANÇA, A. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. **Alceu**, v2., n.4, jan-jun. 2002. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n4_Franca.pdf>. Acesso: 07 jul. 2015.
- JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- _____. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- LEFEBVRE, H. **Le manifeste différentialiste**. Paris: Gallimard, 1970.
- LOPES, D. Paisagens transculturais. In: LOPES, D.; FRANÇA, A. (Org) **Cinema, globalização e interculturalidade**. Ed. Unochapecó: Chapecó, 2010. p. 91-108.
- MACHADO, A. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- PEIXOTO, Ne. B. **Paisagens Urbanas**. Senac: 1998.
- SCHAPIRO, M. **Style, artiste et société**. Paris: Gallimard, 1982.