



# Neo-realismo americano em *Wendy and Lucy*<sup>1</sup>

TIAGO LIMA QUINTANILHA

Licenciado em Sociologia cp, pós-graduação em Gestão de Recursos Humanos pelo ISCTE-IUL, além de *Journal Editor/Manager* da revista científica *OBS\*Observatorio* e investigador no CIES-IUL

**Resumo:** O presente artigo propõe a análise do filme *Wendy and Lucy*, de Kelly Reichardt, com recurso aos estudos sobre neo-realismo no cinema. O objectivo do estudo passa por avaliar de que forma as condições descritas como fazendo parte do cinema neo-realista, se encontram, ou não, presentes no cinema de Kelly Reichardt e, em particular, no filme *Wendy and Lucy*. Este estudo de caso será sustentado pela análise de fragmentos importantes do filme, e pelo recurso a trechos importantes do livro que lhe deu origem e que contém a estória *Train Choir*. É também feita uma análise suplementar ao enquadramento do filme no contexto e nas circunstâncias em que foi filmado, tendo coincidido com o agudizar da crise de 2008 nos EUA, em especial no que diz respeito ao crescimento do desemprego jovem neste período.

**Palavras-chave:** Cinema. *Wendy and Lucy*. Kelly Reichardt. Jon Raymond. Neo-realismo.

**Abstract:** This article aims to analyse how Kelly Reichardt's movie *Wendy and Lucy* can be discussed according to the logic of neorealist studies in cinema. We try to understand if the basic concepts of neorealism are recognizable in this movie. This case study will be supported by the analysis of important fragments of the film and by the use of relevant sections of the novel *Train Choir* that gave rise to this movie. Further analysis will also help us to link the context and circumstances in which the movie was conducted, with the rising problems related to the 2008 crisis in the U.S., in particular towards its impact on youth unemployment.

**Keywords:** Cinema. *Wendy and Lucy*. Kelly Reichardt. Jon Raymond. Neorealism.

**Résumé:** Cet article nous propose d'analyser le film *Wendy et Lucy*, de Kelly Reichardt, ayant recours à des études sur le Néoréalisme au cinéma. Le but de cette étude commence par évaluer de quelle façon les conditions et les caractéristiques qui font partie du néoréalisme se trouvent, ou pas, chez Kelly Reichardt et, particulièrement, dans ce film. Cette étude sera assurée par l'analyse de quelques extraits importants du film et par l'emploi de quelques passages de l'oeuvre qui lui a donné origine et qui présente l'histoire *Train Choir*. On y fait l'analyse supplémentaire à l'entourage du film dans un contexte et sous des conditions où il a été fait. On doit ajouter que les filmages ont coïncidé avec les moments les plus compliqués de la crise de l'année 2008, particulièrement, en ce qui concerne l'accroissement du chômage parmi les jeunes, à cette époque-là.

**Mots-clés:** Cinéma. *Wendy et Lucy*. Kelly Reichardt. Jon Raymond. Néoréalisme.

## Introdução

Este é um artigo sobre o cinema de Kelly Reichardt e, em particular, sobre a obra *Wendy and Lucy* (REICHARDT, 2008), que não é, em primeiro lugar, uma obra original, na medida em que resulta da estória escrita por Jon Raymond, *Train Choir* (RAYMOND, 2009), em que Lucy é Lucy, mas Wendy era Verna. Jon Raymond e Kelly Reichardt são hoje vistos como duas referências do novo cinema e literatura americanos e estão já na quarta colaboração (*Night Moves*, 2014), tendo começado com *Old Joy* (REICHARDT, 2006), que trata o reencontro de dois amigos de longa data, Mark, interpretado por Daniel London, e Kurt, papel desempenhado por Will Oldham (Bonnie Prince Billy). O duo faz depois uma incursão no mundo de Wendy e do seu cão, Lucy, para passar para o ecrã a estória de Verna e Lucy, em *Train Choir*, obra que, de resto, serve de referência à redacção deste artigo. A terceira colaboração surge em forma de registo histórico, tratando um acontecimento importante da história da América e dos caminhos efectuados para Este em busca de outras vidas e outros territórios. O acontecimento específico, ocorrido num dos três históricos *Emigrant Trails*, o *Oregon Trail*, ganhou contornos de tragédia e ficou conhecido como *Meek Cutoff*.

Em comum, todas estas estórias encontram no estado do Oregon o local físico para poderem existir, e que vai do território a oeste das *Cascade Mountains*, casos de *Old Joy* e *Wendy and Lucy*, ao território árido na zona este do mesmo estado, em *Meek's Cutoff* (REICHARDT, 2010). Em comum também, todas estas estórias parecem seguir uma espécie de visão humanista da América, contada pelos dois autores (Jon Raymond nos livros e Kelly Reichardt no cinema), tratando estórias de desespero e decadência, solidão, desemprego, precariedade e vidas suspensas. Até mesmo *Old Joy*, cuja essência está fortemente relacionada com a simbologia das *Bagby Hot Springs*, parece passar a imagem de dois jovens adultos, amigos de infância, bloqueados numa espécie de marasmo emocional trazido por uma certa forma de adulez quase dissemelhante, ou, por outras palavras, duas formas de crescimento distinto: o crescimento normalizante e cheio de dúvidas de Mark, e o crescimento numa espécie de regime pária e profundamente itinerante de Kurt, num cenário de amizade quase ínvia que o tempo em ausência acabou por proporcionar.

1. O presente artigo se encontra grafado em português de Portugal.

A minha escolha por *Wendy and Lucy* é aqui óbvia, uma vez que é em Wendy que este cenário de solidão e decadência é agudizado. É em Wendy que, de uma certa forma, vejo o retrato de Tommaso de Pasolini, numa vida violenta e em crise. É em Wendy que podemos revisitar aquela realidade social degradada do proletariado da periferia romana, profundamente pauperizada, e do universo contado pelo neo-realismo no cinema. Na Itália de Tommaso era o pós-guerra, a delinquência e pobreza, condições de uma época e de uma sociedade quase imorais. Na América de Wendy e Verna é a crise global, ou o resultado de um sistema económico selvagem, que desprotege e condena numa lógica de darwinismo económico e social.

### **1) O novo cinema americano**

Queria começar este ponto por contrariar a ideia de que é correcto falar-se numa dicotomia entre cinema americano e cinema europeu, como se estivéssemos em presença de dois conceitos *ad-hoc* diametralmente opostos. É sabido que esta ideia sustenta o discurso de muitos autores que, em vez de desmitificarem este pensamento, atentam em códigos e ideias hegemónicas para separar o cinema americano, muitas vezes apelidado de cinema *blockbuster* ou de actividade profundamente lucrativa e de baixo risco (MOUL, 2005: 17), do cinema europeu, “com uma forte componente artística, concedendo um ênfase especial ao actor enquanto personagem e essência da própria produção” (QUINTANILHA *et al*, 2013: 82). É provável que, a dada altura do percurso histórico do cinema, tenhamos assistido a crises de talento (TAPLIN, 2007: 171) no cinema que tornaram inviável uma aproximação de géneros e estilos já por si separados geograficamente. Com efeito, se nas décadas de 50, 60 e 70, o cinema europeu crescia a contar estórias <do mundo real> com “uma sofisticação que não era aceite pelo código de conduta de Hollywood” (QUINTANILHA *et al*, 2013: 81), o cinema americano reinventava-se tirando partido de estratégias de *marketing* fortíssimas que começavam a fazer de Hollywood o centro da produção em massa de filmes comerciais, focados na avaliação da potencialidade do produto em termos de *merchandising*. Por outro lado, “o cinema europeu tem a reputação de ser mais liberal no que se refere às representações do corpo e nudez (ELSAESSER, 2005: 563).

Esta é, aliás, uma característica que o diferencia muito dos primórdios de Hollywood, onde existia um grande receio da potencial influência do cinema europeu nas normas morais da sociedade mais conservadora dos EUA (...) o cinema europeu sempre procurou reflectir o mundo real, enquanto o filme clássico de Hollywood se centra em torno de um protagonista activo que enfrenta vários obstáculos para alcançar determinados objectivos (...) não menos importante é o facto de o cinema europeu nunca ter atribuído uma grande prioridade à necessidade de atrair grandes audiências. (QUINTANILHA *et al*, 2013: 89)

Por outras palavras, esta ideia quase ontológica que reforça esta separação de estilos no cinema, podia ser entendida na altura como uma verdade tida como inequívoca. Parafraseando Godard, “tenho pena do cinema francês porque não tem dinheiro. Tenho pena do cinema americano porque não tem ideias”.

Contudo, importa destacar que esta é hoje uma versão redutora dos acontecimentos. Na verdade, não temos hoje sinais que apontem para um estilo de cinema americano, e duvido mesmo que possamos dizer que tal se tenha passado em décadas anteriores. No fundo, não há um cinema americano no sentido monolítico e homogéneo do termo. Como acontece no cinema europeu, também existem formas distintas de olhar para e produzir cinema americano. Não podemos assumir com rigor que “os EUA estão para o entretenimento de cariz popular como a Europa está para o cinema artístico” (DYER e VINCENDEAU, 1992: 2). Por outro lado, da mesma forma que não podemos garantir que as produções europeias contemporâneas, como as clássicas, “seguem uma linha que foi sempre considerada como sendo estética e culturalmente importante” (VINCENDEAU, 1998: 31), também não temos forma de assumir com precisão que o cinema americano segue hoje, como no passado, apenas e só a lógica pura do lucro e da produção em massa, não havendo lugar a outras vias de produção de filmes.

Hollywood é parte integrante do cinema que se produz nos EUA, e aqui estaremos todos de acordo, mas Hollywood não é o cinema americano *ipsis verbis*. O cinema americano existe para além de Hollywood e Hollywood já não esgota e limita as fronteiras do cinema que se produz naquele país. Hoje, mais do que nunca, podemos falar de um novo cinema americano. Um novo cinema americano que suporta cada vez mais festivais de

2. “A definição ideal de um filme independente é a de um filme de baixo orçamento sobre um tema que reflecte a visão pessoal do seu realizador” (LEVY, 1999: 2). “O cinema independente representa sobretudo liberdade de produção” (SANTOS, 1994: 70). “O cinema independente é livre por natureza e esta liberdade é basicamente intelectual (ROCHA, 2003: 118).

cinema do chamado novo circuito e um novo cinema americano que cresce, ele próprio, em estilos e temas. Mais revelador desta espécie de contraciclo na indústria americana de cinema é o aparecimento sustentado de alguns subgéneros na chamada indústria independente<sup>2</sup> de cinema americano. Um caso muito particular, que pode ser entendido numa espécie de lógica *nemesis* com toda esta ideia concebida de cinema americano monolítico, é o caso do *Mumblecore*, que reforça fortemente, à boa maneira do cinema europeu, o papel dos actores e seus diálogos, em produções de baixo custo. Um bom exemplo do real impacto deste género na indústria de cinema americano tem sido a cada vez maior aposta dos chamados actores amadores do *Mumblecore*, em grandes produções. O caso mais óbvio desta aposta é talvez a actriz Greta Gerwig, que começou a trabalhar com um dos signatários do movimento, Joe Swanberg, em *Hannah takes the Stairs* (Swanberg, 2007) ou *Nights and Weekends* (Swanberg, 2008). Outros casos de sucesso, em termos de impacto transversal na indústria, são o de Amy Seimetz ou Mark Duplass, que começou, em parceria com o irmão, no filme *The Puffy Chair* (Mark e Jay Duplass, 2005), e é hoje um dos principais rostos da série *The League* (Jackie e Jeff Schaffer, 2009). Seja como for, mesmo que grande parte destes actores optem por fazer incursões em áreas tidas como mais comerciais, acabam por não abandonar, de uma certa forma, as respectivas raízes que estabeleceram na representação. Greta Gerwig continua a trabalhar com produtores do chamado cinema menos comercial, como é o caso de Noah Baumbach (*Greenberg*, 2010 e *Frances Ha*, 2012), ou em filmes como *The Dish and The Spoon* (Alison Bagnall, 2011), ao passo que Mark Duplass, no mesmo ano que trabalha na série *The League* (Jackie e Jeff Schaffer, 2009), participa nos filmes *Humpday* (Lynn Shelton, 2009) ou *True Adolescents* (Craig Johnson, 2009), só para citar alguns.

O movimento independente de cinema nos EUA é forte e os seus intervenientes multiplicam-se: Aaron Katz, Kentucker Audley, Kate Lyn Sheil, Alex Karpovsky, Andrew Bujalski, Ry Russo-Young (numa primeira fase, com *You wont miss me* – Ry Russo-Young, 2009), etc. Além do mais, o assunto não fica arrumado ou não se resume ao *Mumblecore*. Os irmãos Safdie, por exemplo, conhecidos pelos filmes *Go Get Some Rosemary* (Joshua e Ben Safdie, 2009) e *The pleasure of Being Robbed* (Joshua Safdie, 2008), este último premiado em Cannes, recuperam uma certa

lógica de atribuir a um actor/actriz a centralidade dos papéis criados nos vários filmes, neste caso Eléonore Hendricks. Juntos, criaram o colectivo *Red Bucket Films*.

Importante é também recordar que todo este apoio em exemplos do chamado novo cinema americano serve para legitimar a ideia de que esta abordagem mais autónoma de alguns produtores e dos seus filmes, fora dos grandes estúdios, não é uma exclusividade do cinema de Kelly Reichardt (fio condutor deste artigo), no sentido de uma certa emancipação às lógicas vigentes da produção de cinema que tem como fim último a questão do lucro e da mais-valia. A referência aos exemplos atrás descritos é, isso sim, uma forma de sustentar o argumento de que o cinema americano existe e cresce para além da lógica do potencial do mercado, e o cinema de Kelly Reichardt é, indubitavelmente, parte integrante deste tipo de cinema, com uma individualidade e um estilo mais vincados e bastante mais próximo do vulgo cinema de autor europeu ou asiático, como acontecia, por exemplo, no período do neo-realismo no cinema italiano.

## **2) Uma retrospectiva do tema. O contributo europeu.**

O Neo-realismo é “considerado praticamente por unanimidade por estudiosos de diferentes tendências, como A. Bazin (1985), Lino Micciché (1999), Deleuze (1995) ou Henebelle (1978), como a última revolução do cinema mundial, que inaugura a própria modernidade na sétima arte” (AUGUSTO, 2008: 141).

Os estudos sobre neo-realismo no cinema deixam antever algumas condições que devem ser satisfeitas no início da abordagem ao tema. Em todo o caso, estas condições gerais não podem ser entendidas como uma inevitabilidade. Como nos lembra Lino Micciché (2002), “foram tantos neo-realismos quanto foram os autores neo-realistas”, “dada a diversidade de estilos dos seus directores” (CHIARETI, 1975: 284). À partida, se analisarmos alguns contributos de autores que estudaram o neo-realismo no cinema, podemos garantir que, por natureza, há condições que se podem designar como primárias e num certo sentido mais transversais a um grande número de obras. A narrativa de uma realidade social e económica própria, característica de uma época, é, para muitos, a condição base e como que uma visão canónica do próprio movimento. Muitas



são as obras que exploram estórias protagonizadas por pessoas hostilizadas e ostracizadas por regimes que sentenciavam os seus cidadãos a ambientes de injustiça, fatalismo e pessimismo. *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Rossellini, é o mais claro exemplo de um movimento no cinema que começava a contar histórias de ambientes de injustiça e guerra, tentando recriar a realidade do momento, durante a ocupação nazi e a declaração de Roma como cidade aberta. Stefania Parigi (2005, 87) defende que o “neo-realismo se apresenta como um novo humanismo, uma exploração da pessoa oprimida pelas ditaduras”.

O próprio Fellini, “que trabalhou num grande número de produções neo-realistas antes de começar a sua própria carreira como director, em 1950, declarou que o neo-realismo é a forma de ver a realidade sem preconceito (...) olhando para a mesma de uma forma honesta, seja qual for a realidade, não apenas a realidade social, mas tudo o que dela resulte”. (BONDANELLA, 2007: 32)

Rossellini, por seu turno, entendia que “o neo-realismo era simplesmente a forma artística de contar a verdade, ligando o neo-realismo mais habitualmente a uma certa posição moral” (BONDANELLA, 2007: 32).

Um outro aspecto muito considerado tem que ver com a aproximação ao cinema documental, na mesma exacta medida em que é este o método que melhor aproxima a capacidade de contar uma realidade, sem grandes elaborações, tirando partido de cenários naturais e reais, e refugiando-se numa espécie de dogmatismo perante a possibilidade de edição de imagens e conteúdos. É, no fundo, recuperar a máxima de Godard, quando diz que “o cinema é verdade 24 vezes por segundo”, ou “cada acto de editar é uma mentira”.

Depois temos outras características se calhar mais diferenciadoras dentro do próprio movimento, como a questão do moralismo, num certo sentido definido como uma atitude ética (AUGUSTO, 2008: 158), que é muitas vezes percebido nestas obras como uma abordagem à condição humana associada a uma vertente de injustiça, como se resultasse de uma abordagem teórica em que a análise dessa injustiça é feita a partir do que a fere, isto é, a ganância e a intolerância. É assim por exemplo em *Uma Vida*

*Violenta* (1962) de Pasolini, autor que derivou um pouco da matriz estabelecida quando do primeiro neo-realismo no país, filmando muitas vezes de forma quase hiper-realista, mas que não deixou de relatar as condições deploráveis do pós-guerra e o surgimento de uma condição de subproletariado, com um realismo tal, que chegou a indignar dois lados distintos, católicos e comunistas. Esta questão da moralidade aparece-nos também muitas vezes associada a uma certa condição de esquerda e até como uma tomada de decisão no plano cultural dos valores de luta de classes do marxismo, passando a mensagem de uma classe oprimida de pessoas como o resultado da tal transgressão do princípio da igualdade, numa lógica de ontologia organicista a partir da qual um indivíduo em condição de precariedade, é-o em resultado da sua situação perante os outros e perante a sociedade. Basicamente, a mensagem de cariz marxista, se assim quisermos entender, resulta nestes filmes na ideia subliminar de um equilíbrio por atingir e de flutuações que devem ser eliminadas.

Curioso ou não, a primeira pessoa a instituir a palavra neo-realismo no cinema italiano foi Ugo Barbaro, marxista, assim como as primeiras críticas a estes filmes estiveram também a cargo de críticos muito próximos da corrente marxista (BAZIN, 1971: 14). O epíteto neo-realismo resulta de uma crítica de Barbaro ao filme *Quais de Brumes* (1938), de Marcel Carné, na revista *film*, a 5 de Junho de 1943, dois anos antes de *Roma, Cidade Aberta* (FABRIS, 1996: 33).

Em *Roma, Cidade Aberta*, a abordagem a uma época de coacção política era de tal forma um aspecto central do método de contar a realidade, que Rossellini optou mesmo por filmar o filme nesta cidade que era ainda ocupada pelos nazis. A aproximação ao filme documental e, num certo sentido, ao cinema-verdade – que tem origem no conceito *Kino-Pravda*, de Dziga Vertov (MICHELSON, 1984: 19) – resulta disso mesmo, isto é, do facto do realizador ter evitado utilizar equipamento de som e, entre outros, ter optado por recrutar actores amadores que eram, antes disso, elementos da própria resistência italiana, um movimento de oposição à ocupação de Itália pela Alemanha Nazi. “Rossellini, com sua invenção da verdade, com sua ficção que nascia da observação das coisas” (FABRIS, 1996: 78).

O movimento neo-realista em Rossellini é atingido durante os anos em que filma *Roma, Cidade Aberta* (1945); *Libertação* (1946); e *Alemanha, Ano Zero* (1948), numa trilogia

sobre a guerra, onde o primeiro filme marca a estreia de uma nova era no cinema, num drama sobre a ocupação nazi em Roma; o segundo que lida com a libertação do país em seis episódios que têm lugar de sul a norte do país; e um terceiro, talvez o mais poderoso e devastador dos três, que conta a história de uma cidade, Berlim, bombardeada, aos olhos de uma criança de 12 anos, numa abordagem ousada que nos desafia a perceber as consequências do fascismo e nazismo na Europa, para a sociedade e para os indivíduos.

O mesmo aconteceu com Sica, em *Ladrões de Bicicletas* (1948), tendo o realizador, um dos precursores do movimento neo-realista em Itália, optado por escolher actores amadores, em certo sentido mais próximos de uma realidade pauperizada do pós-guerra, mesmo tendo sido este um dos filmes que, até essa data, acabaram por beneficiar de um dos orçamentos mais generosos. Mais uma vez, o filme (um dos principais títulos do neo-realismo italiano) foi baseado em torno de pessoas pobres e da classe operária da cidade romana.

Bazin sistematiza o argumento do real, dizendo que há no cinema neo-realista “uma tremenda necessidade de contar a verdade e uma posição moral que se sobrepõe ao próprio estilo” (BAZIN, 1971: 24). Como resultado, “o cinema italiano tinha uma qualidade documental excepcional que não podia ser dissociada do guião, sem que daí resultasse a óbvia eliminação de todo o conteúdo e de toda a substância do filme” (BAZIN, 1971: 24). Em duas palavras, realidade documentada.

### **3) A realidade de Wendy ou os jovens e a crise na América**

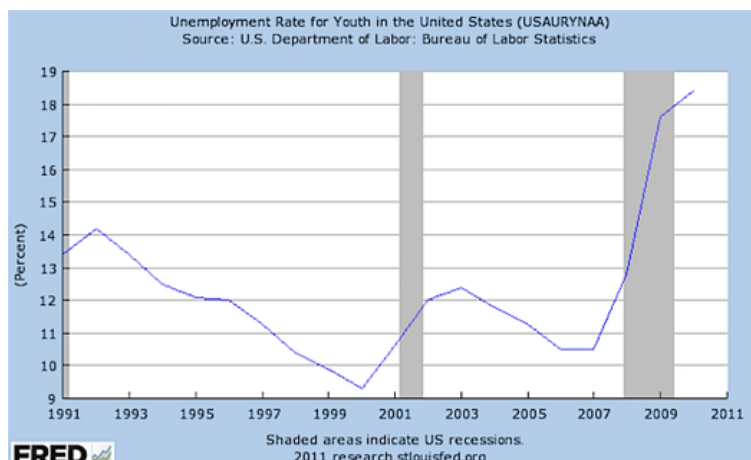
Como já vimos, há duas condições gerais maioritariamente aceites pelos estudos em neo-realismo no cinema, que servem muitas vezes de base na abordagem ao tema: a lógica do documentário e a representação da realidade social e económica de uma época.

Em relação ao carácter documental de um filme, a aproximação em *Wendy and Lucy* é mais ou menos óbvia, resultando do exercício que cada um de nós poderá fazer na substituição da actriz Michelle Williams por alguém que, como conta a estória *Train Choir*, tenha vivido em Muncie, Indiana, e abandonado a

cidade à procura de uma vida melhor, a milhares de quilómetros de distância. Na verdade, a estória, tal como nos é contada no filme, praticamente dispensa grandes e trabalhados processos de edição, não sendo, por exemplo, acompanhada por uma banda sonora (apenas o som de comboios e o sussurrar de Wendy).

O filme é, todo ele, Wendy e Lucy, apenas e só, e Wendy pode na verdade ser qualquer pessoa, assim como a sua situação é a situação de muitas individualidades que sofrem mais fortemente o resultado de uma depauperização de todo um sistema económico. Wendy procura trabalho e uma condição que lhe permita ir vivendo longe do processo traumático de um dia-a-dia sem tecto e de uma figura em colapso permanente. Wendy é, basicamente, o retrato de um ambiente injusto e fatalista que se agudiza e multiplica nos últimos anos.

Já o segundo aspecto está muito ligado à essência do cinema-verdade do filme documental (do conceito *Kino-Pravda*), na medida em que reporta às condições de uma época e respectiva repercussão nas várias dimensões da vida dos cidadãos. O filme, lançado em 2008, é a imagem do retrocesso de décadas, ou um reviver de uma crise sistémica que lança, entre outros, os jovens no desemprego e os força a ajustar e a aproximar por defeito as expectativas construídas no caminho para a adultez. É importante reparar, até por uma questão de lógica do artigo, que o filme surge no mesmo ano em que ocorre o maior *boom* de desemprego jovem nos EUA, no espaço de duas décadas, característica bem demonstrativa da realidade de um país em crise.



Fonte: WORSTALL, 2011

Na verdade, e na actual conjuntura de ciclo económico de crise do capitalismo, o poder do emprego, ou, neste caso, a ausência do mesmo, é transversal em várias zonas do globo. Seja como for, e porque o filme se reporta a uma realidade muito própria dos EUA, interessa considerar que o mesmo surge num momento de forte aumento do desemprego neste país e, em particular, um forte aumento do desemprego jovem, no rescaldo da crise do *subprime* que levou à crise económica de 2008. Confrontada com a questão em inúmeras entrevistas, Kelly Reichardt ajuda-nos a compreender que o filme acontece num período crítico.

As raízes de *Wendy and Lucy* surgiram logo após o furacão Katrina, à medida que ouvíamos dizer que as pessoas tentavam manter-se à tona pelos seus próprios esforços, mas também ouvindo a ideia presunçosa de que a vida das pessoas era precária devido a alguma preguiça da sua parte. (BOMB, 2008)

O declínio de tudo, durante toda a administração Bush, como o fosso entre ricos e pobres, que tem aumentado (...) todos têm dito que a <bolha tem de rebentar> e é claro que vai acontecer. (WINTER, 2008)

Os números divulgados pelo gabinete de estatísticas do trabalho (*Bureau of Labor Statistics – Us Department of Labour*) reforçam a ideia de que o desemprego jovem disparou nos EUA a partir de 2008, precisamente o ano de entrada do filme em distribuição, ultrapassando os 16%. Alguns autores falaram, à data, de uma aproximação ao estado de *euroesclerosis*, conceito atribuído a períodos de retracção económica na União Europeia, com elevadas taxas de desemprego e fraca criação de emprego contrários a um período de expansão económica. O conceito, que significa basicamente uma situação de estagnação económica, ou imobilismo económico, tem sido utilizado para identificar condições de aproximação da situação nos EUA àquela que se verifica do outro lado do Atlântico, na União Europeia. “A taxa vai-se aproximando da taxa média de desemprego jovem na Europa, que está perto dos 24%” (CHAFUEN, 2013).

Portanto, em última análise, se uma das condições para enquadrar um filme na óptica do neo-realismo no cinema, é a aproximação que este estabelece com a realidade social e

económica do momento, então *Wendy and Lucy*, pelas razões atrás evidenciadas, posiciona-se claramente neste tipo de abordagem.

#### **4) Wendy and Lucy, por Kelly Reichardt e Jon Raymond**

Chegámos ao ponto crucial deste artigo, e reparamos que, tal como nos primeiros filmes italianos de Rossellini e Sica, *Wendy and Lucy* aproxima-se muito de uma certa forma de ideal-tipo de cinema neo-realista. No fundo, este é também um filme sobre a realidade de um país, tal como os seus antecessores o eram sobre a realidade da Europa da guerra e dos pós-guerra, e uma espécie de espelho de decadência da civilização humana, resultante de uma crise económica profunda e de elevadíssimas taxas de desemprego, nomeadamente o desemprego jovem. Wendy é neste filme retratada como só mais um rosto da miséria humana, carregando em si a imagem de uma rapariga vulnerável e ao mesmo tempo lutadora, profundamente disciplinada e com uma candura quase contrária à situação, aproximando-se, num certo sentido, da ideia de Rousseau (*O contrato social*) e do humano que é por natureza bom e que é a sociedade a verdadeira culpada pela degeneração do mesmo. *Wendy and Lucy* é, na maior parte do tempo, um filme sobre sobrevivência, um solilóquio profundo, e um filme sobre a quase indiferença que recebemos de uma vida em comunidade, que na verdade não chega exactamente a sê-lo, na medida em que, para o ser, necessita de referenciais de participação, institucionalização e organização, tudo condições deficitárias na vida de Wendy. Este é um filme sobre a aproximação do momento de derrocada final, ou, se quisermos ser justos e precisos, é sobre uma espécie de fronteira entre decadência e colapso, e uma vida melhor.

Interessa agora pegar nas condições descritas anteriormente como fazendo parte do conceito geral de neo-realismo no cinema, integrando-as e relacionando-as com pontos-chave do filme.

Uma vez que a análise do filme não deve dispensar aquilo que na verdade lhe deu origem, importa recuperar também algumas partes da história *Train Choir*, para identificar o significado de alguns silêncios no contexto geral da estória e da passagem para a discussão da integração na lógica do neo-realismo.

**a) Retrato do Mundo real, a condição perante o desemprego e o ajustar forçado de expectativas de vida.**

Há uma série de cenas no filme e trechos no livro que deixam perceber a situação de Wendy e a real situação de uma região onde é escassa a possibilidade de encontrar trabalho, como as primeiras páginas de *Train Choir*, que fazem um resumo da viagem de Verna (Wendy), e uma das frequentes conversas que Wendy (Verna) teve com o guarda de um *Wallgreens*.

Página 207 (*Train Choir*):

Por um momento, debaixo das estrelas, praticamente a meio caminho entre Muncie, Indiana, e o dinheiro fácil na pesca do Alasca, Verna permitiu-se pensar em tempos melhores que estariam por chegar (...) Em quatro dias, tinham conduzido quase duas mil milhas (...) tinham sobrevivido a uma tempestade torrencial nocturna no Iowa, com um céu fracturado por relâmpagos, e uma escalada perigosa através das montanhas rochosas quando parecia que o carro podia falhar e colapsar (...) em mais quatro dias estariam no Alasca. Alasca. Só a palavra soava forte e pura. Pelo que Verna tinha ouvido falar, um trabalhador nas fábricas de pesca e conserva ganhava pelo menos oitocentos dólares por semana, habitação prevista, e sem nada para gastar o dinheiro (...) tudo o que ela queria era terra firme para os seus pés. O sonho de uma casa com uma cerca e um quintal iria esperar por outro momento.



Minuto 47:45 (*Wendy and Lucy*):

Wendy: Não há muito trabalho por aqui, hunh?

Jack (guarda): Não sei o que as pessoas fazem todo o dia. Costumava haver uma fábrica, mas já se foi há muito tempo. Não sei o que fazem.

Wendy: Não se consegue um trabalho sem ter um endereço, de qualquer forma... ou um telefone.

Jack (guarda): Não consegues um endereço se não tiveres um endereço. Não consegues um trabalho se não tiveres um trabalho. Está tudo feito assim.

Wendy: É por isso que vou para o Alasca... ouvi dizer que precisam de pessoas.

## **b) Explorar histórias de pessoas marginalizadas. Fatalismo.**

Minuto 5:10 (*Wendy and Lucy*):

Nos primeiros cinco minutos de filme, Wendy encontra um grupo de jovens-adultos, *hobos*, no verdadeiro sentido do termo, que percorrem o país à procura de trabalho e de sítio para ficar. Este encontro não é da iniciativa de Wendy, que apenas segue Lucy e o resultado da sua curiosidade. Wendy, por algum motivo, sente a necessidade de estabelecer uma certa forma de distanciamento, dizendo que está de passagem e que segue para norte, para ir trabalhar. Ao ouvir isto, a rapariga que se afeiçoou a Lucy, chama um outro amigo, que terá trabalhado no mesmo local para onde se dirige Wendy, no Alasca.

Rapariga: Qual é o supermercado mais perto?

Wendy: Não sei, não sou daqui. Só estou de passagem.

Rapariga: Para onde?

Wendy: Vou para o Alasca.

Rapariga: Oh, eu vou para sul. O Icky trabalhou nas fábricas de conserva o ano passado. Hey, Icky, esta rapariga vai para o Alasca.

Icky: Whooo, o Salmão Rei! Vais para trabalhar? Para onde vais?

Wendy: Ketchikan.

Icky: Ketchikan (pausa) é bom para principiantes. Copper River também é bom. Mais a norte, mas com muito trabalho (...) devias procurar a indústria de pesca no noroeste, porque as casas são espantosas (...) Diz ao Myke Murphy que me conheceste. Ele é porreiro.

Wendy: Talvez diga, obrigado.

Icky: O dinheiro também é melhor lá. Sem despesas, sabes, saís de lá com tudo.



Minutos 16:46 (*Wendy and Lucy*):

Depois de, na noite anterior, ter feito contas e reparado na pouca margem que tinha para chegar ao Alasca, e já depois de saber que o seu carro, um Toyota Camry de 1996, estaria avariado, Wendy decide correr a cidade à procura de garrafas, para poder trocá-las por algum dinheiro. Chegada ao ponto de troca automática de garrafas por moedas, Wendy encontra uma fila de pessoas. Desanimada, e sem tempo a perder, decide dar tudo o que apanhara à primeira pessoa que a aborda.

Homem em cadeira-de-rodas: Hey, há uma longa fila. Acho que algumas destas máquinas estão avariadas. Vai demorar um bocado. Mas olha, proponho o seguinte: eu fico com essas... olá cão... fico-te com essas e dou-te o dinheiro mais tarde. Quero dizer, tens apenas... não vale a espera. Eu procuro-te depois.

Wendy: Fique com elas, está bem.

Homem em cadeira-de-rodas: Tens a certeza?

Wendy: Sim, sim.

Homem em cadeira-de-rodas: Hey obrigado, muito obrigado.



### c) Retratos de solidão e de uma sociedade pouco solidária.

Minuto 19:40 (*Wendy and Lucy*):

Wendy saiu de Muncie, Indiana, com um plano bem estruturado e pensado para chegar a Ketchikan em uma semana. A meio do percurso, em Provo, no estado do Utah, deparou-se com as primeiras avarias no seu carro. Perdeu algum dinheiro com o arranjo, mas voltou a ter problemas no Oregon, no exacto ponto

onde decorre o filme, entre as zonas de Wilsonville e Portland. Wendy dorme no carro e acorda um dia sem comida para o cão, depois de passar parte do tempo da noite anterior a contar dinheiro e a apontar despesas no seu caderno. Wendy decide entrar num supermercado e tentar arranjar comida para si e para Lucy. É aqui que decorre uma das cenas mais perturbadoras do filme. Um dos empregados, depois de descobrir que Wendy roubara alguma coisa, decide enfrentá-la à saída do supermercado. Agarra-a e leva-a ao gerente de loja, que assume uma postura mais cordial e pensa deixar Wendy seguir, com a condição de devolver tudo o que tirara à loja. No entanto, o empregado, que já entrara em modo conflito, decide contrariar o chefe, dizendo que não é política da empresa deixar as coisas acontecer daquela forma e que terá de haver sanção. O gerente de loja é assim, de uma certa forma, manipulado, e optam por chamar a polícia. Wendy é presa. Depois de horas nas instalações da polícia local, e mediante pagamento de 50 dólares de fiança, Wendy regressa à loja para recuperar Lucy, que entretanto teria sido levada sem que alguém desse conta. Wendy volta a encontrar o empregado da loja e pergunta-lhe se tudo aquilo o fez feliz, ao que o rapaz reage com indiferença e desprezo.

Andy (empregado da loja): Senhora, acho que se está a esquecer de alguma coisa.

Wendy: Largue-me.

Andy: Ok, vou ter de lhe pedir que entre novamente na loja, ok?

(Dirigem-se para o gabinete do gestor da loja.)

Andy: Sente-se aqui, por favor.

Gerente de loja: O que é que se passa, Andy?

Andy: Esta cliente recusou pagar alguns produtos. Eu assisti a tudo.

Wendy: Não, desculpe, isso não é verdade.

Gerente de loja: Espera, estamos a falar de quê?

Andy: Perdão...

(Andy agarra a mala de Wendy e começa a tirar alguns produtos da mala, como comida para cão.)

Wendy: Senhor, eu ainda não tinha terminado as minhas compras. Fui até à porta por acidente, sem pagar estas latas, porque queria ver como estava o meu cão... o meu cão está preso do lado de fora da loja.

Andy interrompe Wendy.

Andy: Senhor, acho que é óbvio aquilo que se passa aqui.

Wendy: Senhor, o seu empregado ficou com a ideia errada.

Andy: As regras aplicam-se da mesma forma, a toda a gente.

(Wendy olha durante alguns segundos para Andy.)

Andy: Se uma pessoa não pode comprar comida para cão, então não devia ter um cão.

Wendy: Senhor, eu cometi um erro e foi só isso. Peço muitas desculpas e não volta a acontecer. Peço mesmo muitas desculpas.

Andy: Senhor, esta não é a questão. Tem tudo a ver com estabelecer o exemplo.

Wendy: Eu não sou daqui, senhor, não posso ser o exemplo.

Gerente de loja: Hmm, nós temos uma política, senhora.

(Gerente de loja olha para Andy. Andy indica ao gerente de loja que deve pegar no telefone. O gerente de loja fica apreensivo e constrangido com a situação, mas acaba por indicar a Andy que faça o telefonema)

(Wendy vai presa.)

#### *Train Choir*, página 221:

“Senhor,” diz Verna, “isto não é mesmo o que o seu empregado julga”.

“Pensa que é especial,” diz Andy, interrompendo-a. “Pensa que as regras não se aplicam a si, é isso?”

“Não”, diz Verna calmamente, dirigindo-se ao senhor Hunt. “Cometi um erro e é só isso. Peço desculpa por isso. Compreendo que foi um erro”.

“Qual foi o erro?”, pergunta Andy em tom jocoso. “Ser apanhada?”

“Andy”, diz o senhor Hunt. “Por favor”.

“Senhor Hunt,” diz Andy, “Isto é exactamente sobre aquilo que temos falado. O senhor disse que precisamos de ser mais proactivos...”

“Eu sei, Andy,” diz o senhor Hunt. “Por favor, deixa-me pensar”.

Continuou a trincar a unha, olhando para as latas de comida para cão, incapaz de olhar para Verna. Verna estava em silêncio.

(...)

Enquanto esperavam, Andy tirou uma polaroid de Verna. Antes da imagem se tornar nítida, adicionou-a à parte dos retratos expostos

na parede, numa grelha de larápios anteriormente repreendidos.

(...)

“Jamie”, diz o senhor Hunt. “Obrigado por passar por cá”.

“Sem problema, senhor Hunt.”

(...)

“Foi isto que roubou?” perguntou Jamie. Verna sentiu-se encorajada pelo seu tom desinteressado e a sua leve aversão por Andy. Imaginou uma série de histórias de má relação entre eles, que pudesse levar a uma divisão final de julgamentos neste dia.

Minuto 32:00 (*Wendy and Lucy*):

Wendy, depois de perder Lucy e de passar um dia difícil, decide telefonar para casa, no Indiana. Mais indiferença.

Pessoa a quem liga Wendy: Sim?

Wendy: Olá Dan.

Dan: Wendy? Espera um momento, deixa-me baixar a televisão.  
(pausa) Onde estás?

Wendy: Oregon.

Dan: Então, o que se passa?

Wendy: Nada, só decidi ligar. Só estou...

Dan: Nada?

Wendy: O carro avariou-se. Não sei, é grave, acho. A Lucy está perdida.

Mulher do outro lado da linha: Quem é?

Dan: É a tua irmã. Parou com avaria no Oregon.

Wendy: Olá Deb.

Deb: Oregon? O que é que ela quer que se faça?

Wendy: Não... nada, nada, só estou a ligar.

Dan: Ela só queria ligar.

Deb: Bem, não podemos fazer nada. Estamos amarrados. Não sei o que é que ela quer.

Wendy: Eu não quero nada, só estou a ligar.

Deb: Não posso estar ao telefone. Adeus, querida.

Dan: Está tudo bem?

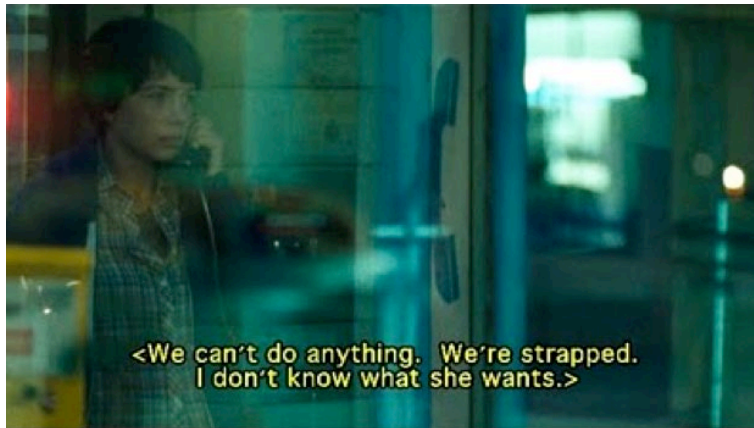
Wendy: Está tudo ótimo. Parece que estás ocupado aí, por isso...

acho que te ligo depois.

Dan. Ok. Está tudo bem. Até breve.

Wendy: Sim, até breve. Adeus.

Dan: Adeus.



Minuto 74:00 (*Wendy and Lucy*):

Wendy, depois de perder o carro (recuperá-lo significava ter de pagar mais de 2000 dólares por um motor novo), e depois de decidir que o melhor para Lucy seria ficar na casa de acolhimento da pessoa que a encontrara no supermercado, dirige-se, mais sozinha do que nunca, para uma zona onde circulam comboios de mercadorias. Wendy entra no primeiro comboio que passa por ela, um comboio lento, um *hobo train*. É neste cenário que o filme termina, com Wendy a dirigir-se para norte e com o futuro em aberto, mas uma vida já hipotecada.

*Train Choir*, página 259:

Verna deu a volta à casa e desceu o pedaço de terra inclinada até ao quintal. A cerca estava aberta e ela entrou. (...) Do outro lado do pátio, um motor puxava uma cadeia de vagões e carruagens. Verna aproximou-se e ficou parada, enquanto o comboio ganhava velocidade. A luz do sol que atravessava as portas abertas dos vagões batia no rosto de Verna, uma e outra vez.

Uma plataforma vazia. (...) Verna esvaziou o pensamento e atirou as mochilas para a plataforma em movimento, subindo-a logo em seguida. (...) Verna arrumou as mochilas e posicionou-se ao canto da porta do vagão, segurando um objecto ruidoso. A casa

de acolhimento de Lucy ficava cada vez mais distante. (...) Verna viajava mais do que nunca para um território estéril, um planeta seco de rocha e céu.

Verna sentou-se e colou os joelhos ao peito. Lá longe, o apito do motor fez-se ouvir bruscamente. E apitou novamente. Verna observou a bola de Sol em oscilação no céu. Ela sabia que ia ouvir este som por muito tempo.



##### **5) Aproximação ao filme documentário e os cenários naturais.**

Relativamente a este ponto, é importante considerar, desde logo, que este filme dispôs de um orçamento relativamente pequeno, que terá rondado os duzentos mil dólares (IMDb, 2008). O filme não dispõe de banda sonora e os únicos sons esgotam-se no cantar em surdina de Wendy, nos sons dos comboios a passar e nas conversas de Wendy com terceiros. É, também aqui, uma tentativa de aproximação à realidade. O filme passa-se, todo ele, num cenário real, um pedaço de terra que fica algures entre Portland e Wilsonville, no Oregon. Como em *Roma*, *Cidade Aberta*, todo o filme é rodado num pedaço de cidade, onde, pela conversa de Wendy e Jack, não há muito para fazer. O emprego é escasso e os personagens interrogam-se sobre a forma como os habitantes da cidade passam o tempo e fazem dinheiro. A imagem do filme é muitas vezes crua, sem qualquer efeito, e realça o retrato de uma terra estéril, no sentido em que não gera trabalho, movimento, e onde pouco se passa.

Tal como nos clássicos do neo-realismo, também aqui temos alguns actores amadores, como é o caso das pessoas que compõem o grupo de Icky (Will Oldham, Bonnie Prince Billy).

O papel de Wendy é desempenhado por Michelle Williams, que não é propriamente uma actriz desconhecida do grande público, mas a forma como a personagem é trabalhada faz-nos pensar que podíamos facilmente estar perante uma imagem real. “Não mais se aceita a simplista e reducionista definição de realista como ‘um cinema feito nas ruas’, sem atores profissionais, de poucos recursos e criatividade” (AUGUSTO, 2008: 143).

Todas as cenas que destaquei anteriormente, particularmente aquelas que incluí na vertente das estórias de pessoas marginalizadas, podiam facilmente ter acontecido no formato documentário, sem que, na verdade, a diferença fosse grande. A aproximação a relatos reais, quase como se de entrevistas se tratasse, é muito grande e fácil de conceber. Em todo o caso, toda esta abordagem não é imutável. Há, e haverá sempre, segundo alguns críticos do neo-realismo, a possibilidade de uma certa relativização da norma, uma vez que o critério não é estanque. Para alguns críticos de cinema, como André Bazin, há até a possibilidade de que um certo dogma associado à decisão de olhar para o neo-realismo como algo homogéneo, possa pôr em causa a própria essência do movimento.

Mas o realismo na arte só pode ser alcançado de uma única maneira – através de artifícios. Mas como esta estética visa, na sua essência, criar ilusão da realidade, como acontece no cinema, essa escolha cria uma contradição fundamental, que é ao mesmo tempo inaceitável e necessária: necessária porque a arte só existe quando essa escolha é feita. Sem isso (...) voltaríamos directamente para a realidade (...) é por isso que seria absurdo resistir a cada nova técnica e a cada novo desenvolvimento com o objectivo de acrescentar realismo ao cinema, nomeadamente em questões de som, cor, e estereoscopia. (BAZIN, 1971: 26)

## 6) Notas conclusivas

A ideia para este artigo partiu de uma lógica de tributo que fazemos a um filme preferido. A ideia com que fiquei, assim que vi o filme, foi a de uma certa aproximação aos filmes sobre a guerra e o pós-guerra na Europa. Essa aproximação começou a desenhar-se no primeiro contacto que tive com o filme e com as condições de vida de Wendy: o desemprego, a solidão, a vulnerabilidade, a escassez e o colapso permanente. De algum modo, revisei as grandes personagens do cinema de Rossellini e

Sica, percebendo à partida que esta comparação é a mais óbvia que alguma vez atribuíra entre filmes gravados com tantas décadas de diferença. Durante a década forte do neo-realismo, a realidade social difícil da guerra e do pós-guerra era o foco da análise: “um ciclo que abrange dez anos da produção cinematográfica italiana no período bélico e pós-bélico” (FABRIS, 1996: 23). Em *Wendy and Lucy*, o retrato é o de uma recessão e uma crise de impacto global que afectam vidas de pessoas que não são propriamente a imagem e o resultado de uma desintegração progressiva ou de escolhas menos boas. Wendy é um retrato e o símbolo de uma depressão social que é transversal e que arrasta também pessoas mais organizadas e profundamente disciplinadas. No fundo, é um regresso ao fatalismo de períodos de guerra e retracção económica na Europa do pós-guerra e é o retrato de uma sociedade profundamente desequilibrada e cheia de flutuações.

O passo seguinte foi compreender de que forma poderia eu começar por abordar a questão do neo-realismo em *Wendy and Lucy*, a partir do cinema de Kelly Reichardt e estória de Jon Raymond. A primeira medida foi tentar entender de que forma podemos desmitificar a ideia de que o cinema americano é uno e voltado para o *marketing* e lucro. *Wendy and Lucy* enquadra-se nesta lógica de contra-argumentação, bem como um grande número de filmes que fazem crescer nos Estados Unidos o peso que festivais do circuito independente vêm assumindo ao longo dos últimos anos. Porque, convenhamos, o cinema americano não é, apenas e só, o cinema *blockbuster*. O cinema americano é também uma enormíssima quantidade de filmes realizados a baixo-custo, dos quais *Wendy and Lucy* é apenas um exemplo.

O segundo passo foi tentar perceber que tipo de condições temos quando falamos em neo-realismo, ou, por outras palavras, que factores permitem enquadrar um filme na lógica do neo-realismo no cinema. *Wendy and Lucy* enquadra-se nesse espectro de análise: a realidade social e económica de uma época; a abordagem de estórias de pessoas marginalizadas, geralmente de uma classe operária desfavorecida, imersas em ambientes de injustiça e fatalismo; o enquadramento em cenários reais a partir de imagens quase cruas e com pouco recurso a trabalhos de edição complementar; a questão da moralidade e muitas vezes o carácter ideológico com que essa representação moral da sociedade é feita.



É certo que nenhum destes aspectos resulta numa espécie de doutrina ou paradigma do neo-realismo. O que para alguns autores é condição indispensável ao neo-realismo, para outros não é. Se para alguns autores, como Fellini, a condição primária de representação social redundava numa lógica de propaganda, descurando por isso a posição moral associada à lógica do movimento, para outros, como Bazin, a realidade, ou a forma como é representada, é a forma crucial e o fundamento primário do processo histórico em que se desenrolou este movimento no cinema. “Definimos como ‘realista’, assim, toda a narrativa que pretende trazer realidade ao ecrã” (BAZIN, 1971: 27). O que para alguns é a soma de um conjunto de aspectos invioláveis na prossecução da representação da realidade no cinema, através da completa ausência de intervenções, para outros, como Bazin, a forma de representar essa realidade no cinema só pode ser atingida com o recurso a uma certa forma de ilusão, porque, de outro modo, temos a realidade propriamente dita e não a sua representação (BAZIN, 1971: 26). Ou, como refere Augusto (2008: 144), “a realidade no cinema é sempre um efeito da representação da realidade, a consequência de uma estratégia de *mise-en-scène*, o resultado de um aparato de mediações e ficções”.

Para concluir, importa referir que a realidade de Wendy é tão verdadeira quanto mais se considerar que, no plano actual, a fronteira entre o que controlamos e aquilo que nos pode ser prejudicial e lançar na miséria, sem que tenhamos uma relação óbvia entre resultado das nossas acções e o seu efeito, é uma fronteira ténue. É a realidade de um país (EUA) que sofre as consequências de uma crise económica e a ideia quase existencialista de que os projectos de vida são determinados pelo curso da história e de que é ilusório o plano estritamente pessoal da busca e da realização. No fundo, é o mesmo que dizer que o heroísmo de Wendy não resulta de uma espécie de realização, mas da resignação e combate a uma certa forma de destino.

## REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo*. v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez, 2008.
- BAZIN, Andre. *What is Cinema, Volume 2*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- BOMB - Artists in Conversation. *Kelly Reichardt by Gus Van Sant*. Vol. 105, Outono 2008. Disponível em: <<http://bombsite.com/issues/105/articles/3182>>. Acesso em: Janeiro de 2014.
- BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. Third Edition. New York: The continuum International Publishing Group Inc, 2007.
- CHAFUEN, Alejandro Forbes. *Nosebleed Youth Unemployment: Will The U.S. Follow The Sclerotic Lead Of Europe?* (26-06-2013). Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/alejandrochafuen/2013/06/26/nosebleed-youth-unemployment-will-the-u-s-follow-the-sclerotic-lead-of-europe/>>. Acesso em: jan de 2014.
- CHIARETI, Tommaso. La maniera di Visconti. In: MICCICHÈ, Lino. (Org.). *Il Neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 1975. p. 284.
- DYER, R. e VINCENDEAU, G. *Popular European Cinema*. London: Routledge, 1992.
- ELSAESSER, T. *European cinema face-to-face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- IMDb. Wendy and Lucy (2008). Kelly Reichardt. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1152850/>>. Acesso em: jan de 2014.
- LEVY, E. *Cinema of Outsiders: The rise of American Independent Film*. New York: New York University Press, 1999.
- LOUIS PROYET: *The Unrepentant Marxist Wendy and Lucy*.

- (06-12-2008). Disponível em: <<http://louisproyect.org/2008/12/06/1261/>>. Acesso em: jan de 2014.
- MICCICHÈ, Lino. *Filmologia e filologia: studi sul cinema italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.
- MICHELSON, Annette. *Kino-Eye, the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- MOUL, C.C. *A concise handbook of movie industry economics*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- PARIGI, Stefania. Le carte d'identità del neorealismo. In: TORRI, Bruno (org.). *Nuovo cinema (1965-2005): Scritti in onore di Lino Micciché*. Marsilio Editori: Venezia, 2005. p. 80-102.
- QUINTANILHA, Tiago Lima *et al.* O P2P e o futuro em rede do cinema europeu. In: CARDOSO, Gustavo (Org.). *A Sociedade dos Ecrãs*. Lisboa: Tinta da China, 2013. p. 67-122.
- RAYMOND, Jon. Train Choir. In: *Livability*. New York: Bloomsbury, 2009. p. 206-260.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2003.
- SANTOS, N.P. dos. *Um Olhar Neo-Realista?*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- TAPLIN, J. Crouching tigers: emerging challenges to U.S. entertainment supremacy in the movie business. *OBS\* Observatorio*, nº 1(2), p. 167-190, 2007.
- VINCENDEAU, G. Issues in European Cinema. In: HILL, J. e GIBSON, P. (Eds). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 440-448.
- WINTER, Elisa Gothamist. *Filmmaker Kelly Reichardt, Wendy and Lucy*. (08-12-2008). Disponível em: <[http://gothamist.com/2008/12/08/filmmaker\\_kelly\\_reichardt\\_wendy\\_and\\_php](http://gothamist.com/2008/12/08/filmmaker_kelly_reichardt_wendy_and_php)>. Acesso em: jan de 2014.
- WORSTALL, Tim Forbes. *The Minimum Wage is Too High: Youth Unemployment Proves It*. (23-12-2011). Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/timworstall/2011/12/23/the-minimum-wage-is-too-high-youth-unemployment-proves-it/>>. Acesso em: jan de 2014

Data do recebimento:  
04 de setembro de 2013

Data da aceitação:  
08 de novembro de 2013