

## A PROPÓSITO DA AURA NO CINEMA

Paulo Custódio de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** O cinema, segundo o texto “A obra de arte nos tempos de sua reproduzibilidade técnica”, famoso artigo de Walter Benjamin, provocou um grande número de alterações nos modos de se perceber a realidade. O articulista defende a ideia de que o cinema aumentou nossa percepção, o que equivaleria dizer que ele “aumentou nossa realidade”. De certa maneira, essa afirmação recebe grande consenso. Sobretudo por parte dos que veneram os trabalhos desse grande crítico da Escola de Frankfurt. O texto que segue concorda com isso. No entanto, a questão da Aura, ou melhor, da “perda da Aura”, também defendida por esse mesmo trabalho, é revisitada aqui de forma questionadora. Esses, que consideramos os dois elementos mais incisivos presentes neste artigo, são analisados a partir do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, de Sérgio Bianchi.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; cinema; aura.

**ABSTRACT:** The film, according to the text “The work of art in the age of mechanical reproduction”, by Walter Benjamin in his famous article, caused a large number of changes in how we understand the reality. The writer supports the idea that cinema has increased our perception, which would mean it “has increased our reality”. In a way, that statement gets a wide consensus. Especially by those who revere the work of that great critic of the Frankfurt School. The following text agrees with that. However, the question of the halo, or rather the “loss of halo”, also supported by this same work, is revisited here in critical view. Those concepts, which consider the most important elements presented in this article, are used to analyse the film *Quanto vale ou é por quilo?* by Sérgio Bianchi. **KEY WORDS:** Literature; film; halo.

### 1. Introdução

O filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), dirigido pelo paranaense Sérgio Bianchi, é inspirado no conto “Pai Contra Mãe” de Machado de Assis. Sua narrativa faz um paralelo entre o antigo comércio de escravos e a atual exploração da miséria pelo *Marketing* social, com o intuito de mostrar as semelhanças entre as injustiças nessas duas épocas.

Do ponto de vista estético e ideológico, o filme se inscreve no movimento já recorrente no cinema brasileiro de participar de denúncias sociais por meio de obras que parecem almejar relação com o espectador baseada nas formas da reportagem de jornal.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor pela UNESP de São José do Rio Preto-SP. Professor Adjunto da UFGD/FACALE. Responsável pela disciplina de Estágio Supervisionado em Literaturas de Língua Portuguesa do curso de Letras.

Tal é o caso de filmes como *Bicho de sete cabeças*, *Carandiru*, *O invasor*, *Cidade de Deus*. Esses filmes, como o de Bianchi, podem ser inscritos na categoria de crônica, um gênero bastante ambientado na imprensa.

O cineasta estrutura seu trabalho a partir de uma coletânea de narrativas que migram dos tempos da escravidão para o século vinte e um com relativa desenvoltura. Apenas planos fechados separam os dois tempos e não há preparação maior que o figurino e o cenário para nos orientar a travessia. Coerentemente, reservou-se a locução de Milton Gonçalves para as histórias ambientadas no Brasil escravocrata do século XVIII e as de Valéria Grillo e Jorge Helal para as que acontecem no nosso tempo.

Nesses casos em que apenas aparece a voz do narrador orientando nosso olhar, a narrativa se vale de histórias retiradas de documentos oficiais guardados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. De uma forma geral, o filme parece transpirar necessidade de ser aceito como ícone da realidade, como só ocorre com o jornal. Ao mesmo tempo em que reconhece sua condição de relato, lança mão de questionamentos técnicos que procuram informar o leitor de sua condição ficcional, capturando a autenticidade perdida. Recuperando o antigo *status* da arte como instauradora da verdade, com o fito de retomar a Aura que lhe foi roubada pela consciência do signo.

É sabido que todo filme articula campos semióticos distintos. O que antes estava separado pelas categorias de tempo (letra) e espaço (imagem) na tradição crítica, se encontra amalgamado na sétima arte. Isso é particularmente interessante em *Quanto vale ou é por quilo?* O filme mostra-se preocupado com o embate secular do *Ut pictura poiesis*. Notadamente o questionamento de Lessing (1998), que colocou a questão no âmbito dessas duas grandezas (a saber: o tempo e o espaço).

Mas o que na tradição tinha apenas dois elementos, agora abriga um número muito maior de variantes. Antigamente era apenas poesia *versus* pintura. Hoje, o cinema articula poesia, música, pintura, fotografia e, agora, até a escultura com os avanços da tecnologia 3D.

Este sincretismo de campos semióticos é bastante consciente de si no filme de Bianchi. A tentativa de registrar a realidade do fenômeno real é caricaturada, instaurando o exato contrário. As fotos produzidas são montagens, a posição das personagens é cuidadosamente calculada. O que se vê é uma “pose para foto”. A plateia acompanha cada passo das personagens. Registra-se apenas a aparência desses seres postos em exibição, como denunciando um impossível retorno à condição primária da fruição estética. As personagens ficam alheias ao contexto. Concentram-se artificialmente para a objetiva. Como já se disse alhures “se as fotografias não mentem, os fotógrafos o fazem isso com frequência”. Pois retiram a imagem do contexto e as exibem isoladas, atribuindo-lhe valores e significados completamente diferentes dos originais. Nesse movimento, eles têm muitas oportunidades de promover deslocamentos na pretensa verdade dos fatos.

No caso de *Quanto vale ou é por quilo?*, ao lançar mão da fotografia ao estilo do jornal, pode-se dizer que o filme retoma a discussão do *Ut pictura poiesis*. As personagens

que posam tornam a película interessante para se discutir tanto a temporalidade da letra quanto a espacialidade da imagem, uma vez que cinema pode ser entendido, de uma maneira simplificada, como fotografias em movimento. Esse movimento questiona o exercício da verdade como transcendência. Ou seja, se no passado a questão era discutir a realidade da pintura como algo que transcende o mimetismo alcançado pelas linhas, formas e cores, se no passado mais recente, nos envolvemos com o questionamento da verdade fotográfica como algo maior do que se vê no enquadramento da cena, cumpre discutir a condição da película como signo, não como verdade transcendental. Colocar as personagens para fazer pose antes da foto traz à tona o exercício de crítica. Como se fosse possível ouvir a assertiva do diretor nas cenas: esteja atento, nos diria ele por meio delas, “se a foto que vês foi produzida com tanto esmero, o mesmo pode ser dito do filme que assistes”.

## 2. Verdade e objetividade

O nosso tempo está mais que interessado que os anteriores nessa dialética da realidade e de sua imagem. Entre outros motivos, interessa-me apontar a dimensão que o jornal adquiriu no cenário da escrita. Até sua institucionalização da imprensa escrita, ocorrida ainda nos séculos dezessete e dezoito, a grande mensageira do Ocidente era a Literatura. Eram os livros de viagens, com suas narrativas românticas que noticiavam os costumes e a geografia de outros lugares, que fixavam o olhar do leitor no desconhecido. O jornal cobriu um filão que era da Literatura e separou-se dela, ocupando-se dos relatos que procuravam distanciar-se da ficção.

Apesar de, nos seus primórdios, o jornal não ter conseguido ocupar devidamente o espaço da Literatura no cenário de portador da verdade, os ditames de objetividade e impassibilidade da ciência moderna terminaram por colocá-lo à frente da Literatura no quesito “informação confiável”. Por longo tempo, a Literatura se viu restrita à porção de subjetividade de todo discurso, delegando à notícia a função de informar sem misturar sujeito e discurso. Mas a objetividade da ciência moderna fez reduzir um pouco o alcance da Literatura que não se alinhava ao procedimento pragmático da informação. Isso se torna crítico em finais do século dezenove, quando se assistiu uma revolução nessa hierarquia. O Realismo, momento literário ao qual se filia Machado de Assis, em muitas situações assumiu a posição de defesa da verdade transcendental, da denúncia social, antes atribuída apenas ao jornalismo e à ciência.

Entendemos ser esse o motivo da escolha de Sérgio Bianchi por essa obra de Machado. Essa discussão é traduzida de maneira muito inteligente nesse filme, que flerta o tempo todo com o relato puro e simples da realidade sensível. E, com essa atitude, recupera a raiz de um dilema instaurado pela crise da representação de finais do século dezenove.

No século vinte, a proximidade entre as linguagens do jornal e da Literatura provocou grandes alterações na condição do texto como representante da realidade recolhida pela letra e pelas malhas da enunciação. Os sucessivos processos de ruptura com

a verdade (nos moldes em que é entendida pelo senso comum) terminaram por diminuir o poder de persuasão de todos os textos. O que desaguou na falência dos metarrelatos da pós-modernidade. De forma que, nesse último tempo, todos os relatos assumem o seu quinhão de subjetividade e procuram encontrar-se com seu antigo *status* de portadores de verdade.

Em virtude disso, é comum vermos jornalistas produzindo Literatura, tornando a conceituação desta forma de conhecimento ainda mais complicada do que já era. Como um alento tardio, ou melhor, à maneira do Realismo do século XIX, muitos autores parecem encarar o seu trabalho como registro da realidade. Em outras palavras, a ruptura com todas as possibilidades de se capturar a realidade como transcendência forjou um desespero. O de reencontrar-se com ela. Uma considerável fatia da Literatura colocou a ficção em segundo plano. Procura agora dar notícia. Ou pelo menos manter-se dentro da dialética da relação entre ficção e notícia.

*Quanto vale ou é por quilo?* labuta dialeticamente com a questão. Observe-se, a título de exemplo, que o mais impactante desse filme não é tanto a denúncia das ONGs, que expõe as deficiências de um Estado negligente, mas a sistematização da violência contra os miseráveis que atende a necessidade de denúncia jornalística. Todavia, a energia do patético é conseguida literariamente. A tonalidade e a modulação da voz do narrador, ao recolher as crônicas de Nireu Cavalcanti, instauram uma subjetividade zero. Desnuda de qualquer emoção, a narração nos causa impacto. Assombra-se a plateia com sua insensibilidade diante dos problemas enfrentados pelos escravos ou pelos miseráveis atendidos pelas ONGs. Entendo que, nesse exemplo, a ficção dá a “volta por cima” fertilizando a objetividade monocular da notícia.

### 3. Epílogo da Aura?

Não é trabalho simples discutir os modos de relação entre texto e imagem. Esse filme articula a questão dos paradigmas semióticos aos da verdade/validade do discurso estético com muita criatividade. Elemento complicador do trabalho crítico.

Como se disse logo acima, o conto e o filme mimetizam as condições dilemáticas em que se encontram homens em situação de miséria. Os dois alinhavam os séculos dezoito e vinte e um tornando sensível a historicidade da injustiça social. Se o instante da enunciação machadiana institui um recuo implícito em todo enunciado, a retomada de seu conto pelo filme dobra essa instância da ação narrativa propondo novos diálogos a partir das possibilidades expressivas abertas pelo uso dinâmico da imagem fílmica.

Ao abrigar tais possibilidades, o filme solicita uma nova sensibilidade de seus interlocutores. Serão abertas novas vias de acesso à realidade e (o que todos nós esperamos) formas mais sofisticadas de processá-la.

Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin discute muito bem esse assunto. Ali está registrada uma interessante proposição desse grande pensador que poderia receber aqui o grosseiro resumo: novas formas de arte criam modos de percepção somente teorizáveis a partir de uma redefinição do sensível. Observe-se esse fragmento:

[...] tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em consequência, um aprofundamento da percepção. E é em decorrência disso que as suas realizações podem ser analisadas de forma bem mais exata e com número bem maior de perspectivas que aquelas oferecidas pelo teatro ou a pintura. Com relação à pintura, a superioridade do cinema se justifica naquilo que lhe permite melhor analisar o conteúdo dos filmes e pelo fato de fornecer ele, assim, um levantamento da realidade incomparavelmente mais preciso. Com relação ao teatro, porque é capaz de isolar número bem maior de elementos constituintes. (BENJAMIN, 1980, p. 28)

Ao ampliar as potencialidades expressivas da linguagem estética, o cinema ampliou a própria realidade. Segundo o pensador alemão, fez isso às custas de algum sacrifício. A reprodução do filme (a necessidade da cópia) rompeu com a antiga singularidade do objeto estético e a perda dessa propriedade teria desencadeado, segundo ele, a falência da Aura.

No texto de Benjamin, a discussão começa pela distinção entre os modos de produção de uma arte tradicional - presa a um autor e destinada a ser objeto de culto - e o ambiente de criação do cinema, nascido para ter grande número de cópias, a serem exibidas em muitos lugares. Essa relação diádica de autor e obra existente na crítica tradicional não poderia ser aplicada ao cinema. Neste último, perdeu-se a singularidade da manufatura, uma vez que sua produção e fruição não podiam mais ser reportadas diretamente ao trabalho do homem, como costumava ocorrer com a pintura e o teatro. No caso do cinema, vê-se um grupo enorme de profissionais responsáveis por tarefas muito distintas entre si. Ao mesmo tempo, ele é um produto conseguido com o apoio de máquinas e vinculado a elas.

Segundo Benjamin, um objeto produzido e copiado assim nos posiciona de forma diferente da do leitor clássico. Se para a tradição a experiência estética nos dava a sensação de um convívio com as musas, depois da reprodução técnica, a experiência perdeu sua condição sagrada. O filme não nos resgata da banalidade do cotidiano. Antes nos emerge nela, visto que a sociedade foi tornando-se tecnológica. Depois dessa afirmação, será necessário criar novos conceitos para o objeto estético sob pena de considerarmos que as mudanças estão sendo feitas com o sacrifício da dignidade e qualidade da arte. Pelo antigo ângulo crítico, o cinema perderia seu posto de obra de arte e como tal não poderia mais reclamar o direito de representar a condição humana.

#### **4. A arte como culto e exibição**

Walter Benjamin sugere que a perda da Aura coloca em evidência dois aspectos em digladio no universo da arte, quais sejam: a obra de arte como objeto de culto e o dela como objeto de exibição.

Não é possível definir com precisão a natureza dos objetos estéticos de tempos muito remotos. Infere-se que alguns seriam para culto religioso porque não estão em lugares onde possam ser vistos por todos. Essa conclusão é tirada a partir da observação dos espaços onde esses objetos se encontram: cavernas quase inacessíveis que abrigam a pintura rupestre. Nossa relação com as obras de arte é diferente. Nosso tempo coloca a arte em lugares onde pode ser facilmente encontrada. Foi-se criando uma portabilidade cada vez maior de objetos estéticos.

De fato, o período moderno foi deslocando esses objetos de seu antigo espaço. Eles se encontram hoje em lugares onde são rodeados de certa reverência, mas nada que lembre o antigo culto e as antigas funções religiosas. Atualmente, muito mais que no tempo de Benjamin, podem ser vistos em qualquer lugar, vivem recortando o nosso olhar nas ruas das cidades e estão sobre a mesa do almoço cotidiano. Eis uma das coisas que configurou a perda de sua Aura, de sua antiga dignidade.

O cinema seria um dos grandes aceleradores desse processo quando investe na exibição. Ao longo do tempo, criou-se uma ressaca decorrente desta super exposição. Sérgio Bianchi apresenta-nos uma experiência eivada de nostalgia. Seu filme olha o passado com reverência distante. As fotos tiradas no filme, depois dos movimentos de preparação, apresentam-se na cor sépia, que lhe dão tonalidade antiga, inserindo um signo do passado na imagem contínua. Essas fotos parecem querer resgatar o sentido da transitoriedade da imagem. Parecem querer recuperar a Aura que se esvaiu.

O congelamento da imagem cinematográfica em uma foto envelhecida traz à tona de nossa discussão a questão do culto e da exibição anunciada por Benjamin. Embora seja entendida aqui como forma de caricaturar a imagem fotográfica. As fotos encenam uma falsa problemática da relação entre cinema e fotografia, também anunciada por Benjamin. A questão não é se será possível retornar às antigas sensações que espiritualizavam o objeto estético, que o recobriam de uma Aura. Mas sim a impossibilidade de vir a ocorrer uma fruição nos moldes do passado. Não há mais ingenuidade no que tange à condição da representação.

De modo geral pode-se afirmar que Benjamin está certo quando trata desta “dessacralização” que ocorre na recepção do objeto (e na consciência crítica de seus criadores), porém sua noção de Aura é insustentavelmente romântica. Isto é, apoiada em algo simplesmente dado, colhido e entendido dentro do objeto estético como transcendência pura e, justamente por isso, recoberta de absoluto.

## 5. A Aura e a voz

Se a perda da Aura é uma quebra da espiritualidade da experiência estética, em virtude do fruidor perceber ali a falta do elemento humano, o caso deve ser revisto. Em que pese as razões de Benjamin, ou não entendemos bem a natureza da dignidade do humano, ou não sabemos em que termo se pode dizer que a Aura seja sagrada.

Isso não desmerece o que o seu artigo nos ensina. O cinema realmente promove uma reengenharia em nossas formas de percepção e democratiza a experiência estética. Esse grande feito é colocado em seu artigo em posição diametralmente oposta à hiperexposição da imagem na política do fascismo. Essa conquista é insofismável. Sobre ela há grande acordo.

Mas, sobre a questão da Aura não. Estou convencido de que “ou ela nunca existiu ou existe até hoje”. Criticá-la implica dizer que, na experiência sensível do cinema, há elementos que denunciam a humanidade do ator. E, muito embora a espiritualidade não possa ser tratada em nosso tempo sem algum receio, o que ocorre na experiência da assistência pode ser prontamente associado ao *élan* vital que se atribuiu a ela até os tempos de Benjamin.

Notemos, para efeito de exemplo, que não há dispersão do *hic et nunc* autenticador da experiência estética como ele sugere. A assistência identifica a humanidade do homem que aparece na tela. Em alguns casos, nem é necessária sua imagem, pode ser apenas a sua voz.

A maioria dos cinéfilos estrangeiros, por exemplo, recusa a versão dublada dos filmes que assistem justamente por isso. Segundo eles, esse critério se impõe porque a expressão da voz do ator se perde na dublagem. Atualmente, o esforço para se contornar esta situação nos filmes que precisam ser dublados, como o desenho animado, por exemplo, está no fato de se darem créditos de dublagem ou entregá-la a atores conhecidos. Isso demonstra o empenho de se colocar uma voz que tenha algum grau de personalidade no filme.

No caso específico de *Quanto vale ou é por quilo?*, a voz é uma personagem interessantíssima. Os momentos mais singulares estão, a meu ver, na narrativa quase jornalística de Milton Gonçalves. É fundamental que essa voz, narrando um fato que foi recolhido dos arquivos jurídicos do Rio de Janeiro, seja de um homem negro. A personalidade inteira de Milton Gonçalves, sua cor, está presente nesse momento e participa dele com todas suas peculiaridades.

## 6. Arte e recusa

A constante que sustenta as afirmações de Walter Benjamin acerca da Aura no seu artigo não recebe maiores investimentos de sua respeitada verve crítica. É um pressuposto

que vai se desdobrando em resultados e é aceito por todos em virtude de seus alicerces no senso comum. Qual seja, a ideia de que a arte guarda algo de superior a tudo que lhe circunda. Essa sensação entra em crise quando nos deparamos com a arte do século vinte. Temos a sensação de que não há motivos para a adorarmos e nem ter com ela uma relação pacífica. Como disse Eduardo Subirats,

Sentimos a cultura como algo fundamentalmente falso e opressor, do mesmo jeito que sentimos com amargura o relâmpago de sorriso, quando em sua sensual ternura adivinhamos o cálculo gélido e a ausência de uma dimensão cordial. (SUBIRATS, 1984, p. 73)

Um sorriso que não sugere amizade. É essa sensação, e não a própria arte, que altera a relação do homem com o objeto. Walter Benjamin a tratou como propriedade implícita do objeto, não como elemento subjetivo. Ocorre uma espécie de “personalização” do objeto.

Se, como disse D. M. Segal a propósito da teoria de S. M. Eisentein, “o *pathos* [...] baseia-se na semelhança estrutural indubitavelmente objetiva, entre o objeto estético e a reação humana que ele provoca” (SEGAL, 1979, 235). Podemos afirmar nesse início de século vinte e um que a recíproca também é verdadeira. Ou seja, que o patético também engendra signos que lhe legitimam. Nesse sentido, é lícito supor que a arte do século passado nasce de um estranhamento em relação à realidade circundante. O pensamento não é sucedâneo da experiência e esta, por sua vez, não pode ser entendida como consequência daquele. Não depois de Freud e Marx. Sabemos ser isso uma questão de perspectiva. Enquanto o russo entende a arte como motivo da sensação, aqui a tomamos como consequência dela.

O mesmo se dá com a Aura de Benjamin. Pode ser entendida como propriedade intrínseca do objeto, como é o caso do crítico de Frankfurt, ou como consequência da relação que o espectador mantém com ela.

Evidentemente, que a instauração dos ângulos de observação é da natureza da conceituação. Afinal, todos os conceitos estéticos são leituras que os críticos fazem de objetos que não podem dizer por si mesmos o que se diz deles. Sempre foi assim. Por que retomar isso agora? Porque os parâmetros que orientam o olhar revelam formações ideológicas dos observadores. É necessário pensar que as afirmações críticas não se dão no vazio, no inominado, e, portanto, o ambiente humano é que sugere esta ou aquela intuição intelectual ou mesmo uma dada sensação.

Benjamin carrega o peso de uma época que perdeu o sentido da vida. A tragédia das guerras silenciou artistas, fez as cores vibrantes tornarem-se plúmbeas. Creio ser este o movimento que faz ruir sua concepção de sagrado na arte. Mas o oráculo da arte estava a lhe dizer o que devia e podia ser dito. Se não há beleza a ser registrada, não é digno insistir na ilusão. O sagrado da arte está a salvo em sua postura ética.



## 7. Considerações finais

Portanto, a relação de culto, resguardadas as peculiaridades típicas do objeto religioso e das possíveis relações com ele, estão salvaguardadas na relação que mantemos com o cinema no nosso tempo. Se durante a exibição do filme não estamos diretamente ligados à realidade do ator, nem por isso tem-se a sensação de que ele seja algo diferente do humano que ele está ali a significar. Se o *hic et nunc* celebrado por Benjamin dava ao objeto estético tradicional uma condição especial. Nossa opinião é que as salas de cinema e mesmo o ambiente das salas de TV domésticas criam essa atmosfera de veneração que presume uma relação estética que poderia muito bem ser considerada a partir do conceito de Aura. Ou reconstituímos todo o paradigma que dava à Aura um lugar especial no passado, ou destruímos o sagrado que lhe emprestava dignidade. Estou propenso a aceitar a primeira hipótese. O sagrado é um conceito antropológico tomando como sucedâneo de uma experiência cultural localizada em dado tempo e em certo espaço (e, portanto, possível nos dias de hoje). Ou bem ele existe por aqui, ou não terá existido por lá.

## 8. Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In. **Os Pensadores**. Traduzido por José Lino Grünnewald [et. all]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

LESSING, G. E. **Laocoonte**: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Traduzido por Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SEGAL, D. M. O Problema do Substrato Psicológico do Signo em Algumas Concepções Teóricas de S. M. Eisenstein. In. SCHNAIDERMAN, B. (org.) **Semiótica Russa**. Traduzido por Aurora Fornoni Bernardini et. all. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Col. Debates), p. 235.

SUBIRATS, E. **Da vanguarda ao Pós-Moderno**. Traduzido por Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Nobel, 1984.

## 9. Filmografia

**QUANTO vale ou é por quilo?**: Direção Sérgio Bianchi, Produção Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira. Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim e Newton Canitto, baseado no conto "Pai Contra Mãe", de Machado de Assis. Intérpretes: Ana Carbatti, Cláudia Mello, Herson Capri, Caco Ciocler, Ana Lúcia Torre, Sílvio Guindane, Myriam

Pires, Lena Roque; Lázaro Ramos, Leona Cavalli, Umberto Magnani, Joana Fomm, Marcélia Cartaxo, Odelaire Rodrigues, Ariclê Peres, Zezé Motta, Antônio Abujamra, Ênio Gonçalves, Calara Carvalho, Noemi Marinho, Caio Blat, José Rubens Chachá, Milton Gonçalves (locução), Valéria Grillo (locução), Jorge Helal (locução); Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda, Distribuição: Riofilme-Brasil, 2005. 1 filme (104 min).