

A sociologia vê o cinema? uma janela para ver as cores berrantes de Amarelo manga

A partir da análise de um filme brasileiro, este ensaio destaca um tema caro à história da arte e à formação das nações: a representação de dramas e personagens do povo. Observando a construção do roteiro, o tratamento visual e dramaturgico de Amarelo manga, se estabelecem relações desta película com algumas matrizes do cinema e da literatura moderna. E, ainda, se põe em foco um eixo da formação brasileira, as heranças ibéricas. O estudo orienta-se por uma questão teórica, o exame de limitações epistemológicas da sociologia no trato da arte, exercitando, em resposta, uma possibilidade analítica aberta por estetas contemporâneos, que conciliam poética e linguagem com sociologia e história.



Starting with an analysis of Brazilian films, this essay separates out a theme dear to the history of art and the construction of nations: the representation of popular dramas and personalities. Looking at the construction of the screenplay, the visual and dramaturgic treatment of Yellow Mango, the essay establishes relationships between this film and some of the patterns of modern cinema and literature. And, moreover, it puts into focus one of the axes of Brazilian formation, the Iberian legacies. The study is oriented by a theoretical question, the examination of the epistemological limits of sociology in treating art. In rejoinder, it applies an analytical possibility opened by contemporary aesthetes, which reconciles poetry and language with sociology and history.

Ana Maria Roland: Doutora em Sociologia pela UnB/Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (Flacso), ensaísta e pesquisadora de literatura e cinema.

A SOCIOLOGIA VÊ O CINEMA? UMA JANELA PARA VER AS CORES BERRANTES DE AMARELO MANGA

Desde que, vencedor, o povo passou a dilatar os campos, um muro mais longo a envolver a cidade, e o Gênio a ser aplacado nas festividades com vinho em pleno dia impunemente, uma licença mais larga penetrou nos ritmos e melodias. Com efeito, que gosto podia ter um campônio sem instrução, forrado aos trabalhos, confundido com os cidadãos, um pé-rapado entre a gente distinta? (Horácio, Epístola aos pisões)

1. É longa a epígrafe extraída da epístola do literato romano. Maior ainda o seu tédio para tratar de modificações sentidas nos hábitos, na arte e na própria circunscrição da cidade, alterados pela presença das gentes do povo. Presença indesejada, mas inexpugnável. A visão aristocrática do romano, escrita quase um século após o estilhaçamento do mundo grego e a usurpação da cultura helênica pelo império romano, é mais ciosa quanto à defesa advinda da tradição clássica helênica, do que seria a de um grego culto: “Não fica bem à tragédia a paroleira em versos chochos”.¹ Falava de arte ou da história social? Voz do império, não levava em conta a origem popular da tragédia, havida na Grécia e não em Roma, que remonta aos arcaicos ditirambos, festas do vinho, populares, em homenagem a Dionísio – refere Aristóteles, na *Poética* – cortejos que assaltavam as vias das cidades.

A má vontade de Horácio serve, entretanto, a sinalizar certas transformações na cultura e a revelar que uma arte popular ganhava espaço nas cidades, e já alterava a arte erudita. Não seria vão constatar que a frase lamentosa de Horácio tem como sujeito o próprio efeito daquela presença – “uma licença mais larga penetrou nos ritmos, nas melodias”. Era fato consumado. Revela ainda que este povo ladeava-se com os cidadãos distintos, eles lá nos seus modos diferentes, gestos mais largos, que parecem ter predominado nos italianos até hoje. Digamos, com uma licença, Horácio antevia o triunfo do latim vulgar - *vulgari eloquentia*, a ser utilizado por Dante na *Comédia*, que passou a se chamar “divina”. Era demais esta interferência para uma aristocracia sem tantas tradições nativas, que retirou da Grécia, do Egito, as formas da arte, da arquitetura,

da religião, da língua – e se dispunha a dominar o mundo conhecido pelas armas, a romanizar povos e línguas. O filósofo perde a compostura e escreve impropérios rudes – consta na tradução brasileira de Roberto Brandão, “um pé-rapado”.

Horácio, ao seu tempo, estranhava. Mas terão mudado as elites, ao longo da história, diante de pessoas do povo? Não dirão também, “língua entre dentes”, diante de um popular, noutras circunstâncias históricas, “à menor contrariedade”: “...essa gente...”. E um popular na contemporaneidade pode ser um africano, um árabe, um latino-americano. E as gentes do povo mudaram no curso da história das nações?

Estas especulações me ocorrem provocadas por um filme brasileiro, *Amarelo manga*, de Cláudio Assis. Nele encontra-se a ousadia de representar o drama popular de uma cidade brasileira de ângulo *sui-generis*: o “povaréu” conquistou a cidade aristocrática. Trata-se de um filme rico em possibilidades de leitura tanto do ponto de vista da cinematografia quanto da representação do povo e da cultura brasileira, pelo cinema. Estas são também as primeiras impressões que anotei do filme, as relações feitas ainda sem as necessárias amarrações, como aquelas de que se servem os viajantes, ou os antropólogos, para definir seu roteiro e seu olhar dirigido às formas culturais. Com elas desenvolvo este ensaio. Mas devo ainda situar certa possibilidade que vejo, no âmbito das ciências sociais, sociologia em particular, para tratar da arte do século XX – o cinema – a partir de um objeto único, um filme, e das diferentes referências que dele se desprendem.

Este tema da representação do povo tem raízes antigas no Ocidente, mas torna-se fundamental na modernidade, quando, nas artes eruditas, irrompe a presença das pessoas comuns como protagonistas da cena – refiro-me agora especialmente às artes pictóricas e dramáticas. Há, nos primórdios, um paralelo desse fenômeno com a realidade das cidades, onde se recriam as relações espaciais entre as classes sociais, por exemplo.

O cinema vem há décadas lançando um olhar sobre o povo, de variadas perspectivas narrativas. Um olhar interrogador, trágico, lírico ou épico; de denúncia das injustiças, de exame dos “vícios” decorrentes da condição subalterna, isto para mencionar alguns. Não podemos esquecer que, no Brasil, a literatura erudita começa intensamente por volta de 1930 a ensaiar formas estéticas modernas – já o romance abriga crônica, tragédia, saga, memória, confissão, poema épico – e questões de linguagem e estilo, no mesmo passo que traz para o centro da cena personagens e dramas populares, mesclados ou não a tipos de outras origens sociais. O cinema seguiu esta vocação e encontrou uma diversidade de possibilidades narrativas, nitidamente a partir da filmografia do Cinema Novo. E este processo de representação está em curso, está vivo, no Brasil e noutras filmografias. E o situo nesse eixo da história e literatura do Ocidente: a representação do povo na arte. Desnecessário dizer que no Brasil as manifestações populares são fruto da convergência entre as heranças luso-afro-ameríndia, sobressaindo ora uma, ora outra, de acordo com o elemento da cultura de que se trate.

Com as ciências sociais pode-se dizer que, grosso modo, se constituem alheias ou avessas às artes. E que a descoberta do povo deu-se preferencialmente na perspectiva da história social – dos conflitos sociais – muito embora a arte antecipe visões vigorosas até mesmo para entender-se a história da cultura. Não reconhecia tampouco, no geral, a função heurística, a condição de fonte de saber das artes poéticas e narrativas – onde o cinema se abrigou. A rigor, os problemas estéticos são “o primo pobre” das ciências sociais, da sociologia especialmente, e desconfio que nessa longa indiferença estejam, ou talvez ainda subsistam, cortes operados na constituição da *epistémé*, que em regra desautorizaram a arte como fenômeno relevante, com autonomia ainda que relativa. Com isto, em regra, as universidades desaparelharam os pesquisadores para a observação e análise do produto artístico, no período de formação acadêmica.

2. A lembrança de trazer o filme *Amarelo manga*, do diretor pernambucano Cláudio Assis, foi motivada pelo desejo de tratar de um filme brasileiro atual, realizado por um autor estrepante, bastante original, capaz de mobilizar um debate nestes dois campos, a arte e a sociologia, obedientes a regras bem distintas. O filme não é dócil à análise, ainda quando aparenta simplicidade formal e narra situações banais. Põe problemas, exige a busca de instrumentos de leitura em outros campos, para entender o seu gênio e situá-lo no tempo.

Creio que a originalidade deste filme está em produzir certa desordem numa linhagem nobre do cinema brasileiro, que vem representando ambientes e personagens populares, há mais de cinco décadas. Se o compararmos a alguns filmes inaugurais do Cinema Novo, com que este tem parentesco temático, vamos ver que *Amarelo manga* altera o ponto de vista narrativo, desconcerta na tessitura dramática, diverge no procedimento de construção das personagens. E não só por ser muito “novo”, mas por trazer evocações muito antigas, na sua concepção visual e dramatúrgica. Guarda forte vocação pela expressividade barroca, carnavalesca, excessiva. Acentua as “cores fortes” da tradição cultural ibérica e brasileira, celebrando as combinações vibrantes daquilo que se guarda de cor, da dramaticidade e visualidade populares brasileiras.

Amarelo manga teve sua estréia na 36ª edição do Festival de Cinema de Brasília,² em 2002. Naquele ano, nesta cidade brasileira que em geral acolhe as diferenças com boa dose de generosidade, este filme realizou a proeza de fazer convergir, por aclamação, os prêmios de melhor filme do júri oficial e do júri popular, além do prêmio da crítica – fato significativo para se entender sua *vocação* artística. Ganhou ainda outras premiações neste e noutros festivais, no Brasil e em países estrangeiros.³ No Cine Ceará, na edição de 2003, obteve uma das mais polêmicas premiações havidas em festivais brasileiros, ao arrebatá-los todos os prêmios previstos neste concurso – dez, no total – para filmes de longa metragem.

Digamos, houve uma febre da paleta amarelo-manga. Deve-se anotar logo que esta cor pálida, o amarelo cantado em poema numa seqüência do filme, comparece dentro de escala cromática vasta, que inclui cores e tons fortes, combinações faiscentes, popularmente muito difundidas, concentrando-se no verde-e-vermelho – ou “encarnado”, palavra que melhor define esta cor – alternando-se com o azul e o amarelo. Estas combinações variadas compõem o quadro, em todas as seqüências deste filme. Não por acaso, são vistas nas cidades e vilas brasileiras, praieiras e interioranas. Um signo da cultura ibérica.

Amarelo manga é filme autoral, que se pode associar a duas vertentes originárias do cinema: uma, de vocação eisensteini-ana, investe na elaboração da *mise-en-scène*, na gramática do plano, do ritmo, na dramaturgia fílmica. A outra dá curso ao caminho marginal, livre, inculto. Tem a paixão da rua, ambição de abarcar uma cidade, e neste sentido o desejo de libertar-se do enquadramento. Pode vir da fonte de Rossellini: “Cinema é uma coisa muito pequena... é muito fácil fotografar um rosto; difícil é fotografar o mundo.”⁴ *Anima* vertoviana, como Rossellini, Cláudio Assis vem “aprendendo com o povo e com os livros” – e com o cinema. Nasce um autor brasileiro, fazendo cinema de anseio libertário e popular, buscando, entretanto, o rigor da linguagem para expressar-se. É *cinematografia*, a escrita da imagem em movimento, conforme a entendeu o cineasta russo, Sergei Eisenstein, realização cênica e visual presidida pela colisão dos movimentos, desde o argumento à “dramaturgia da forma do filme”, plano a plano; e decisivamente é montagem, a alma desta arte.⁵

Mas no filme, as duas direções são reconciliadas, o cinema-virtuoso e intelectual, de Eisenstein, que influenciou sobremodo os cineastas brasileiros; e o cinema-livre, de Vertov e Rossellini, ambos desenvolvidos por Glauber Rocha. No filme de Cláudio Assis, o primeiro filão, mais teatral, incide mais nos espaços interiores – o “estúdio”. O outro, nas seqüências de rua, o movimento da cidade popular. Facilmente se diz que

o filme dialoga com o registro documental. É certo. Mas o que é documentário se converte numa imensa cidade cenográfica, erigida na película, dialogando com os espaços interiores ou servindo aos deslocamentos das personagens. Esta cidade a céu aberto tem parentesco com as personagens do drama. É também dela que o filme retira as suas cores, como elemento plástico e de significação,⁶ a partir da observação das manifestações culturais. O tema das cores é uma espécie de estandarte para passar o cortejo *Amarelo manga*.

3. Imaginei uma pergunta, para conduzir, no plano teórico, este ensaio: a ciência do social vai ao cinema? Mas preferi ainda uma outra, que se direciona aos quadros teóricos e de observação e interpretação, da sociologia em particular, por abranger não apenas as escolhas ou hábitos temáticos preferidos pelos pesquisadores do campo, mas o seu próprio recorte da realidade: a sociologia “vê” o cinema? Não se pode responder a esta pergunta sem uma exegese ampla e rigorosa, que apresente os tratos da sociologia com esta arte do século XX. Mas cabe um breve exame do lugar da arte nas principais matrizes fundadoras desta ciência, como um quadro de referência para apresentar um exercício de análise de um filme.

E por que o cinema? – diria algum professor universitário, pelo menos até fins dos anos 1980. Porém, à medida que diminuiu o ímpeto do cinema-arte, e se intensificou e se ampliou a produção da indústria de cinema, alcançando espaço jamais imaginado – para além das salas, na televisão, em casa, no telefone celular – já ninguém duvida que o cinema, como fenômeno social, demonstrou ser capaz de reformular sensibilidades e hábitos de um público vasto, é um fenômeno de massas. Mas não é o espetáculo do cinema, afeto ao mundo dos negócios, ao campo econômico, que estou considerando na pergunta, mas o cinema-arte, compósito de outras artes, bastante complexo. Desde logo digo que os caminhos que levam a sociologia ao cinema e à arte em geral me aparecem não raro

espinhosos. Na estrada imperial da ciência moderna, divorciada da arte e antigos saberes, corre-se sempre o risco de não se encontrar a vereda onde pousa a musa da poesia, a primeira entre todas, e de não se operar o transporte, sobreelevar-se à circunstância vîgil, que a arte exige, para se fazer entender.

Entretanto o que desejo apresentar é um caminho que julgo plausível, um diálogo entre as duas musas, da poesia e da história, desde que resguardada de antemão esta ressalva: as ciências sociais ou históricas – não apenas a sociologia – necessitam buscar recursos da própria arte, para responder à arte. O que pode a sociologia ler desta peculiar escrita, a cinematografia? Que instrumentos de observação e conceitos dispõe para responder a uma obra de arte? Ou antes, haverá lugar nos quadros desta ciência para abrigar a arte – a *thécne*?

A sociologia no seu nascedouro preocupou-se mais em abrigar no seu corpo certas questões sociais e criar um modelo teórico e metodológico que a entronizasse no estatuto da ciência. E buscou desvincular-se de outras ciências, tais como a economia e a psicologia. Ciência jovem, foi fundada de fato no final do século XIX, sobre matrizes epistemológicas divergentes entre si, porém cúmplices naquilo que celebram, cada uma a seu modo, o “progresso” e especialmente o triunfo da própria ciência, como aferiu Max Weber nas suas famosas conferências sobre as vocações científica e política.⁷ Cabem alguns comentários sobre o lugar da arte nas matrizes fundadoras da sociologia.

Weber entendeu que o domínio do utilitarismo radical passara a escrever a nova prosa do mundo. Valendo-se do idealismo alemão e da contribuição de um discípulo, o esteta húngaro Georg Lukács, afirmou ser ainda possível “existir obras de arte”, neste tempo em que “o desencantamento do mundo levou os homens a banirem da vida pública os valores supremos e mais sublimes”. A arte, no mundo “desencantado”, se refugiou na intimidade. Uma nova teogonia laica, acima dos deuses da poesia e da voz da sabedoria milenar dos povos, si-

lenciava as musas. Da poesia resta um sopro, e “só em pianissimo se encontra algo que poderia corresponder ao pneuma profético que abrasava comunidades antigas e as mantinha solidárias”.⁸ O curso da ciência é inelutável, avassalador, cria a fugacidade de todas as coisas - admitia o erudito alemão, profundamente melancólico. Weber foi grande leitor da arte, das religiões, da cultura e deixa preciosos rastros dos seus procedimentos de leitura. Mas, comprometido ele próprio com a *ratio* do progresso, na sua ascese limitava-se a descrever esta visão sombria da história, atento aos destinos da arte, como um médico diagnosticasse uma patologia mortífera no último suspiro de Werther:

O trabalho científico está ligado ao curso do progresso. No domínio da arte, ao contrário, não existe progresso no mesmo sentido. [...] Uma obra de arte verdadeiramente “acabada” não será ultrapassada jamais, nem jamais envelhecerá. [...] No domínio da ciência, entretanto, todos sabem que a obra construída terá envelhecido dentro de dez, vinte ou cinquenta anos[...] Quem pretenda servir à ciência deve resignar-se a tal destino.⁹

Não abraçou a arte, a religião e tampouco a promessa revolucionária deixada por outro alemão, Karl Marx. A obra de Marx, pela sua complexidade excedente, não será possível tratá-la neste espaço. Apenas lembramos que esta outra matriz que deu partida à sociologia antes que se organizasse o campo que levasse este nome – afinal Marx se quer filósofo e Weber declara-se “nós os economistas” - inscrita no campo da economia política, privilegia “em última instância” a determinação da infra-estrutura econômica sobre a superestrutura ideacional, normativa e de valores. Marx manteve a arte dentro da vigilância histórica e a vida do espírito reduzida à consciência, mesmo quando revelada sob a forma de “consciência do possível”, e aí podendo antever para além dos limites do presente histórico. A arte, determinada pelas contradições históricas, estaria a serviço de forças sociais. Não se desviará pois do curso da história e jamais encontrará a musa da poesia. Mas, como toda grande obra, graças às suas tensões internas – en-

tre a economia política e a filosofia da práxis revolucionária – a obra de Marx vai além dos seus limites. É um possante sistema de interpretação da sociedade que tem sido tomado como referência por correntes importantes da filosofia estética, desde Lukács e seguidores. O esteta húngaro, “desviando-se” do fundamento doutrinário do marxismo, restabelece uma supervisão da literatura, decisiva para a Poética contemporânea, e com repercussões nas ciências humanas.

A terceira vertente, bastante efetiva na sociologia, fundada por Émile Durkheim, é certamente a mais distante do trato com a obra de arte. O sociólogo investiu num modelo que capacitasse a sociologia ao estatuto de ciência positiva, tal como a biologia, de onde extraiu um modelo para a sociologia. Entusiasma-lhe poder tratar, metodicamente, os fatos sociais como “coisa” alheia aos indivíduos, definidos pelos critérios da exterioridade, generalidade e regularidade de ocorrência. Sob efeito da engenharia social, esta sociologia supõe a eficácia do controle social, manifestada na regularidade da reprodução das rotinas instituídas, e garantida pela capacidade de coerção do quadro normativo e de valores sobre os indivíduos. Acontecimentos excepcionais e únicos, no plano da cultura, que na matriz weberiana encontram lugar na “sociologia da autoridade carismática”, não são considerados de interesse no campo da sociologia francesa. Nenhuma palavra também sobre as manifestações emergentes na sociedade, as lentas ou bruscas rupturas de edificações sociais sólidas, que marcam um curso histórico. Limitação aguda à apreciação da arte, quando entendemos que uma verdadeira obra artística é um fenômeno insurgente, excepcional e singular.

Limitação mais grave é a visão do conhecimento científico como um ato inaugural que produz a nulidade de tudo que veio antes – a “ciência sem pressupostos”, que Weber muito estranhou. A cientificidade, em Durkheim, exige sejam afastados das ciências humanas os antigos saberes, o senso comum, qualquer crença, e por consequência “a memória das próprias

palavras". Aqui jaz a poesia, a magia da palavra que se nutre de revolver as camadas de tempo sedimentadas nos vocábulos e nas construções sintáticas. Eis um discurso triunfal, pós-diluviano: armado de um modelo teórico, um método, técnicas de observação e mensuração, o sujeito da ciência poderia – *hélas!* – conhecer e reinventar o mundo.

Entre a tristeza de Weber e o triunfalismo durkheimiano, onde encontrar Mnemósine?

Ora, a arte quer ser "lida", mas ela não serve a nada. A poesia, especialmente, vive dessa capacidade de criar obras singulares que, sem nenhuma utilidade prática, são capazes de mover paixões, mobilizar seguidores, transmitirem-se duráveis no tempo. Apenas lembrando, na raiz do verbo "mover" está a mesma do "mobilizar, comover, emocionar"; a ação é a substância que se move, que na língua inglesa passou a designar o próprio cinema, *movie* - termo derivado do latim, *motus*. As línguas neolatinas ficaram com o nome derivado do radical grego, *kine*, cinema. Ambas, cinema e *movie*, retêm o primeiro fundamento do *kinema* – como Glauber Rocha gostava de grafar, restaurando o significante arcaico – a representação da imagem em movimento.

Arte recentíssima, que passa a existir ao serem estabelecidos os seus principais elementos gramaticais e sintáticos, e os gêneros narrativos, a partir do final do segundo decênio do século passado. Neste período, o cinema a um só tempo se separa das demais artes e delas retém saberes ancestrais. Todavia, arte nova que realiza um desejo muito antigo, o da representação do movimento da vida. É a sétima das artes porque traz a si e rearticula elementos das artes precedentes – poesia, pintura, teatro, arquitetura, escultura, música – especialmente as expressões narrativas mais arcaicas, os mitos e as lendas, que representam a vida "em seu curso", recriando, com recursos visuais e sonoros, o movimento. Importante notar que a representação figural é revelada não só nas artes visuais, mas antes na poética. Está na linguagem, nos deslocamentos e na

dualidade do signo lingüístico. É o significante quem reproduz a imagem em movimento. Nesse registro imemorial, a narrativa está mitopoética como na pintura rupestre, mas só no cinema, constituindo-se com gramática própria, o movimento veio a realizar-se como forma visual.

Falamos de cinematografia. Propomos que a sociologia vá ao cinema para ver o filme, tendo em conta certos fundamentos de linguagem e recursos audiovisuais de que dispõe esta arte para construir a narrativa, que a permitam apreciar “o artifício” na sua costura singular, reafirmando que a construção do tempo e a representação de ações pela “mimésis” não coincidam com a temporalidade e a narrativa da história social – conforme a divisão feita por Aristóteles.¹⁰

4. O cinema de Cláudio Assis é todo artifício, do mesmo modo que torna artificiosa a vida tomada de empréstimo na “reportagem de rua” e pelo ensaio fotográfico. Nas incursões por este gênero, os populares posam fixamente olhando para a câmera. Entretanto, é necessário examinar de perto a função que preenche este registro da realidade, considerando que o narrador de *Amarelo manga* não quer a representação realista. Ao contrário, chama a atenção, por exemplo, para a cenografia carregada nas cores e episódios sangüíneos, atualizando a função significante na narrativa, do elemento cromático. Serve ali a acentuar os caracteres das personagens, como a interpretação carregada dos atores sugerem as cores quentes. Tem-se a impressão de que cada quadro é construído para abrigar o *pathos* – a patologia – das personagens. O narrador quer produzir estranheza, transbordar. Nada tem da contenção e economia de palavras e gestos, valores da arte moderna, no instante mais sublime. É dramaturgia popular e barroco-brasileira de ascendência ibérica, e sabe avizinhar-se do grotesco e do bestial. Os sonhos de Isaac e a *anima* carnívora de Kika são grotescos; mas feitos com refinamento, cuidado nos detalhes.

“Eu já vi este filme” – diz Ligia, a proprietária do Bar Aveni-

da, com a chegada de assíduos fregueses provocadores. Talvez sim, em algum lugar da memória, já vimos quadros com estas figuras, como fragmentos de texto gravado na experiência. Se os fragmentos isolados não formam enredo que valha um filme, em cada personagem se encontra um trecho de uma história a contar, um flagrante da cidade. O engenho está na composição, na tessitura. O filme reporta o dia dos que sustentam a cidade com sua luta “jornaleira”, mas põe foco nas personagens exorbitantes, seguindo-lhes na expansão de suas paixões. Contempla a “vida dentro dos eixos”, apascenta o mundo vígil para aflorar personagens histriônicas, fantasias mórbidas. A desordem é hóspede da ordem, como “o diabo na rua no meio do redemoinho”.

Repassando a galeria de personagens, encontramos entre eles apenas elos frágeis e histórias disjuntas. São moradores de um velho hotel e freqüentadores de um bar, ocupados com o seu trabalho, intrigas, achaques, com suas estranhas fantasias. A vida parece ordenada mas movimentada-se num fio, como este filme, sempre à beira do desabamento, mas salvando-se no curso. Não há um núcleo dramático central e a unidade da ação é construída sobre personagens díspares. Cada um vive isoladamente a sua sorte. Habitando no mesmo espaço, não possuem vínculos comuns nem se conhecem na intimidade. O mais emblemático é o velho Bianô, proprietário do Texas Hotel, que vive entre o balcão e uma cadeira, no *hall* de entrada. De tão confundido com os móveis, torna-se invisível aos que ali vivem. Nem mesmo Dunga, o cozinheiro, o único que o observa e tem por ele algum resquício de relação filial, sabe da sua vida. Vejamos no detalhe como o narrador encontra a pulsação para representar estes temperamentos “coracionais”.

- Seu Bianô, o silencioso e usurário dono do hotel, vive sozinho e fala apenas de assunto de interesse imediato do seu estabelecimento. Acinzentado, é como relíquia de outro tempo, que se perpetuou estável. Sua propriedade, sua única mania. Acompanha todos os movimentos do lugar com enorme

desfaçatez, colado ao balcão. A morte do velho serve a precipitar as ruínas do hotel.

- Dunga, a personagem vivida por Matheus Nachtergale, é o cozinheiro e valete do hotel. É apaixonado pelo magarefe Wellington, papel do ator Chico Diaz, entregador da carne para a cozinha do hotel. Dunga tudo faz para obter o amor do magarefe. Cria uma intriga traiçoeira que acabará por destroçar, em cena cruenta, o casamento e o caso amoroso de Wellington, mas não consegue a dádiva que deseja do carnicheiro.

- Wellington, trabalhador do matadouro, homem simplório, crédulo, considera-se feliz por ter uma mulher recatada, Kika, uma “crente”, em quem pode confiar (traz mesmo a inicial K estampada na nuca); mas paixão tem por sua namorada. O magarefe perde as duas, na intriga malévola de Dunga.

- Kika, a recatada evangélica, dona de casa, é a mulher de Wellington. Tão pudica que o medo “carnal” chega literalmente à fobia. A pretexto de ciúme agride cruelmente a namorada do marido. As crianças, aprendizes de feiticeiras, da vila onde mora, chamam-na de Kika canibal, entrevendo-lhe a *hibris* encarnada, caminho que a leva a Isaac.

- Isaac, o papa-defunto, morador do hotel, é entre todos o mais bizarro. Atua no tráfico de drogas e conta com a colaboração de um funcionário do IML, o Rabecão, para exercer sua perversão – a necrofilia. Vive só, entregue às suas fantasias e práticas perversas. Isaac é o periculoso, pega em armas quando é recusado, como faz com Lígia, a dona do bar.

- Dona Aurora, moradora do hotel, indiferente a todos, é uma cafetina arrependida dos seus excessos do passado, de que restaram uma grave falta de ar e lembranças de um tempo mais faustoso, e suas fotografias apagadas.

- O padre é ainda mais solitário e avulso, e nesta clave é a personagem mais agônica do drama. Não guarda vínculos com a família, desde que entrou para o convento. Comensal do hotel respeitado pelo velho Bianô, faz a pequena alegria da mesa do almoço, contando histórias, animando os presentes. Fora

desta graça desfrutada no hotel, o padre vive uma miséria inaudita. Não é um homem do povo e exerce sua sexualidade misteriosa em bairro de ruelas estreitas e casebres. Abandonado pelos fiéis, vive pobremente numa igreja fechada, em ruínas, dorme no chão, diante do altar. Expressiva é a imagem desse Cristo anônimo na igreja deserta, que nem recorda a suntuosidade barroca de outros tempos. Seus únicos seguidores são os vira-latas que rondam o átrio da igreja, a quem dá comida, afaga.

- Lígia é a proprietária do Bar Avenida. Mora no seu estabelecimento. É uma mulher bonita, solitária e vive entediada com a luta diuturna, aturdida para manter-se firme num lugar que exige a força de um homem. Reage com violência ao assédio de fregueses. Sua náusea a distancia do ambiente e permite-lhe ocupar na narrativa função curiosa: só ela, a flor do mangue, em monólogo, tenta articular alguma coisa vivida. Lígia quer ser narradora, mudar aquilo que vagamente presente e não se fez história, mas falta-lhe discurso, horizonte para prosseguir. Desesperada, abandona o monólogo e fala para o olho da câmera, insulta o espectador, rebela-se - contra quem? Representa mesmo assim dentro da narrativa um lugar para a necessidade de falar. Torna-se uma espécie de protonarradora que, tragada para dentro do roteiro, quer dizer, traída pelo criador, renuncia e conforma-se magoada com a sorte.

- Os demais moradores do cortiço são figurantes sem fala e o diretor os faz também surdos, criaturas de aspecto estranho, velhos em maioria, famílias silenciosas, espectros imóveis numa pequena sala escura de TV. Entre eles, apresenta-se uma variante, um sanfoneiro, que se entretém às vezes em extrair uma plangente melodia, como pausa na solidão e na mudez do lugar. A câmera alguma vez segue essa música que sai pela janela e se espalha pelo telhado do casario, e ganha o céu.

5. Não é ainda fácil adequar esta dramaturgia aos gêneros

narrativos tradicionais - ou às suas derivações. Representa um extrato popular. Mas não destaca heróis, nem defensores nem opressores do povo. Acompanha certas personagens e a gente das ruas, de uma cidade brasileira, no curso de uma jornada, do alvorecer a outro, do dia seguinte.

O espaço de um sol, que foi no teatro grego o tempo da representação da tragédia, neste filme aparece como evocação ao épico-trágico da contemporaneidade, metaforizado na odisséia inglória do herói joyceano. Logo na primeira seqüência, uma referência ao calendário é introduzida pelo rádio, o mais popular veículo de comunicação de massas, numa emissão matinal que reza a ladainha de efemérides da cidade - crimes, envolvimento da polícia com droga. Tem elegância o anúncio deste dia, o 15 de junho da cidade de *Amarelo manga*, mesmo dia que, em 1904, Leopold Bloom, o herói do *Ulisses*, viveu sua aventura de dilaceramento, pelas ruas de Dublin.

Porém, no filme, este anúncio remete à construção formal, indicativa do gênero narrativo. Este é só mais um dia entre os *faits divers*, a dizer que tratará de pequenas histórias, como aquelas reportadas nos jornais. Os casos narrados - de Bianô, Dunga, Isaac e o Rabecão, Kika e Wellington, do padre - dariam notícias sensacionais nessas emissões de rádio, poderiam ser transformadas em crônicas da cidade. O anúncio do rádio é também senha para passar o curso prosaico das horas. Os fragmentos não têm, não poderiam ter o halo sublime da tragédia ou o poderoso sentido épico, da epopéia homérica. A odisséia moderna não mais pode ser a do herói íntegro; nem tampouco ter a destinação trágica dos humanos, guiados pelos deuses, quando as vias da cidade eram sinalizadas pelas estrelas - na bela expressão de Lukács.¹¹ Nem possui a força do dilaceramento heróico do sucedâneo romanesco, cervantino, do cavaleiro cindido entre os dois mundos - o épico e o prosaico - e duas imagens da amada Dulcinéia.

Só por alusão, em pequenos interregnos, eleva-se a sombra fugidia do esplendor épico e as ruínas da tragédia no "he-

rói problemático”, aquele que é obrigado a resolver sua incerteza e dor, na solidão, órfão na babel erguida sobre as ruínas de outras épocas – como o choro continuado de Wellington ao perder Kika. O velho hotel arruinado é também palco de misérias grandiosas. Ali não se estabelece um verdadeiro *páthos* dramático. Não se instala um conflito, uma situação antagônica consistente e uma tensão transformadora que conduzam as ações ao ápice dramático, seguido de algum desenlace. As obsessões de cada personagem pouco se entrelaçam, não tecem teia consistente. Mas os pequenos painéis têm força. Por quê?

O cinema herdou do romance este lugar de narrador da prosa do mundo. Pensou-se que seria a televisão. Ora, a televisão é um veículo, uma caixa vazia. Glauber Rocha já a festejava como a melhor possibilidade de veiculação para o cinema. Em três décadas de existência, o cinema já havia recuperado e traduzido para sua linguagem tanto formas narrativas populares, quanto eruditas. Eisenstein representou em estado quase puro a epopéia heróica, “esculpe” o herói do povo, dentro do espírito da Rússia revolucionária. No mais emblemático dos seus filmes, *O encouraçado Potemkin*, traça o herói popular, o líder marujo morto, com o porte de um Heitor, na *Ilíada*, aquele que se levanta contra a condição opressiva, lidera os insurgentes, e é morto em combate, num confronto de forças desiguais.

Na vertente popular da cinematografia, recuperou-se a farsa, a tragicomédia, o melodrama, especialmente na filmografia do triste Carlitos. Também o drama sombrio, com Murnau e outros do expressionismo alemão. Bem distante é a visão de mundo do povo da cidade de *Amarelo manga*, dessa condição dos pobres famélicos de *O garoto*, por exemplo, a visão lírica do miserável que põe uma máscara cômica na dor, todos os dias, e para continuar a batalha de meramente viver e salvar um menino. Há, entretanto, nesse filme de Cláudio Assis e Hilton Lacerda, traços farsescos, tragicômicos e melodramáticos que não constituem uma dominância de gênero.

Haveria de buscar filiação no cinema brasileiro, entre os clássicos do cinema novo, mas não a encontramos tão nítida. *Rio Zona Norte*, com a verve rosseliniana, traz o herói popular, Espírito da Luz, negro e pobre, o artista vilipendiado na cidade cindida entre áreas incomunicáveis, entre o morro e o asfalto, como se dizia então. E quem não lembra de *Vidas secas*, na versão para o cinema, de Nelson Pereira dos Santos, do triste exemplar dos “homens fortes”; um Fabiano humilhado pelo soldado amarelo, sem mesmo o poder da fala para defender-se; e de sinhá Vitória, sonhando com o ideal de humanidade, a cama de couro e uma vida decente para os meninos sem nome? Na direção da saga heróica, nem um longínquo traço do épico glauberiano, aquele do vaqueiro transmutado em penitente e cangaceiro, e enfim livre, no encontro do sertão com o mar – de *Deus e o diabo na terra do sol*. Nada tem da impostação farsesca do herói sem caráter, *Macunaíma*, transposto magistralmente para o cinema, apesar de igualmente barroco e carnavalesco. Talvez haja em *Amarelo manga* algum traço de similitude com novos diretores, Karim Ainouz, por exemplo; com o ambiente e a personagem de *Madame Satã*. Entretanto o foco e a tessitura dramática são distintos. Aqui, há um drama intimista de um herói popular, no detalhe mínimo, na proximidade à flor da pele.

Amarelo manga se tece de pequenos retalhos de cores intensas, na pele de tristes figuras sem fôlego para uma travessia. Poderíamos invocar semelhanças com outras formas dramaturgicas que vêm sendo constituídas, representando sintomas da urbe desfigurada. A de Wim Wenders, em *Hotel de um milhão de dólares*, dominado pelo lirismo e pela paixão. Talvez alguma coisa do espírito que animou Alejandro González Iñárritu, em *Amores perros*, que extrai do encontro acidental das personagens, agregadas por mera contiguidade espacial, uma série de dramas, fios narrativos simultâneos e independentes.

Creio entretanto que a marca distintiva do filme pernambu-

cano é o narrador. Este narrador não é um observador, um aristocrata olhando para o povo, com tolerância, piedade ou horror. Transita com familiaridade no mundo narrado. Fala do que conhece, entra em ambientes populares e pode caminhar nas ruas como um pedestre. O narrador contempla, sim, admirado, a tenacidade desse povo múltiplo, que desempenha “os doze trabalhos” hercúleos, a cada jornada, e ainda é capaz de reunir-se para beber e dançar uma roda de samba no bar – como faziam os escravos, às escondidas, no recesso das matas. Esses pobres rezam a céu aberto o canto profano, podem virar lobisomem, exercer terríveis perversões ou usufruir da mais sublime alegria litúrgica. O narrador não alivia nem contemporiza. Tem algo do cronista, construindo perfis a partir de fatos cotidianos, que ali não são banais.

Esse narrador revela um ponto de vista algo *sui generis* na cinematografia. Representa os tristes, os infelizes, os fracos, os loucos. Mas não se apieda, não os condena, não desenha uma só inflexão lastimosa. Pode-se inferir uma dor repressa, isto sim, embora não haja pretensão de defender as personagens contra as maldades e injustiças do mundo. Tem até um particular gosto em apontar-lhes caracteres obscuros, danosos, pusilânimes, como atributos que estão no povo, no mesmo passo que estão em qualquer humano. Não está para satirizar ou ridicularizar o povo, obedecendo à tradição da comédia escrachada brasileira, por exemplo. Nem muito menos quer explorar malignidade da pobreza, em espetáculo de violência e horror, esta que faz escola em significativa fatia do cinema brasileiro. Por este narrador o povo da cidade não é mais perigoso do que aqueles que no filme estão invisíveis – os que vão ao cinema.

Talvez não se divise afinal a que gênero pertence este filme. Mas com segurança se pode dizer que resulta de uma pluralidade de formas dramáticas, antigas e contemporâneas, que ganha corpo com esta atitude de íntima veracidade do narrador, capaz de imprimir grandeza à prosa e dar consistência

visual e dramatúrgica a pequenas histórias.

6. O hotel, o bar e as ruas de populares formam uma cosmogonia intrigante. Que cidade é esta representada em *Amarelo manga*? Eis uma questão relevante do ponto de vista da arte poética, bastante sugestiva para a sociologia. Nela não figuram os espaços das elites, excluídos do campo visual, sem estarem subentendidos no extracampo. A supressão deste termo é radical. A câmera seleciona apenas um roteiro popular da cidade, transbordante das gentes. Se não há os ricos e poderosos, dentro dela não há excluídos. Logo o filme é conduzido por um roteiro, este, sim, excludente: recorta uma cidade e ignora todas as outras. É provável que esta radicalidade seja fonte de desconforto no público.

O cenário das ruas merece uma apreciação cuidadosa. Este povo, como é apresentado, vive em trechos decadentes da cidade, mora em ruelas estreitas e bairros apartados, é pedestre ou transporta-se em ônibus; e, sobretudo, começa a jornada de trabalho desde o primeiro raio de sol. São vendedores ambulantes, donos de quiosques, prestam serviços vários à cidade. Vivem o dia-a-dia com extraordinária vitalidade, persistem. Uma imensa faixa da cidade é por eles ocupada. Produzem riqueza. Este povo está vivo, uma cidade lhe pertence.

Mas, atenção ao procedimento da câmera e da montagem com a cidade popular. A rua é capturada como reportagem televisiva, editada em caráter incidental, desenvolvendo-se em curso paralelo aos dois outros eixos – o hotel e o bar. Estabelece à primeira vista uma oposição com os primeiros, porque os populares não falam, são fotografias descritivas, estão vivendo lá suas vidas. A reportagem assemelha-se a um telão fantástico que informasse o que se passa no “lá fora” da cidade dramatúrgica. Entretanto assinala deslocamentos da narrativa, de figuração e situação, meras locuções adverbiais no fundo da cena passam a sujeito coletivo. Este povo vive sua luta. A multidão é ordeira, nos demorados *travellings* por essa cida-

de de vendedores ambulantes. Nos becos e favelas onde vive, suas mulheres carregam água e crianças se adestram como se brincassem. Esta cidade olha o cinema. No ensaio fotográfico final, populares aparecem posando fixamente para a câmera, em trajos domingueiros. A rua difere dos outros espaços porque nela se apresenta a rotina da vida “dentro dos eixos”, sob aparência do caos. Esta cidade não está “lá fora”, ela é berço das personagens do drama.

É a montagem que traga a reportagem para dentro da narrativa, introduzindo elos de continuidade, por paralelismo e simultaneidade – “enquanto isso, durante, depois – e orações descritivas, pronominais – “eles são bonitos, são sizudos, observadores”. O espetáculo popular tem moto próprio mas é também o território comum das personagens e desses inusitados figurantes. É então que as ruas se transformam em cidade cenográfica e os populares em corifeus de praça, participando da feitura dos episódios dramáticos, dessa comédia humana tropical, ocupada nos sete dias de feira. Formam um tapete vívido de motivos e cores, ou mural de azulejos, mercado que nem o rico Oriente jamais presenciou igual...

Mas há um conflito permanente, móvel do drama, tensão permanente, invisível mas sentido: esta cidade é também uma clausura, dela ninguém sairá – suspira a dona do bar, Lígia, resignada, impotente para realizar um filme diferente de sua vida. A cidade de *Amarelo manga* lembra algumas experiências históricas, quando o povo esteve recluso em território livre – sem temer o oximoro. Seria um mucambo que passou a ocupar a área inteira da cidade aristocrática, esta que existe no plano histórico e é, no silêncio do narrador, evocada. Reedição de um quilombo, território de deserção e liberdade. Ou um arraial pacífico, antes de eclodir em chamas sob o peso da “matadeira” – como foram as comunidades religiosas em diversos pontos do Brasil. Olhando o filme mais de perto, pode-se entender esta cidade como um círculo infernal, que já não se fecha completamente ao exterior. Representação de um

drama potencial, encerrado no tempo presente. A cidade popular repleta pode figurar como uma praça ocupada, militarmente, a reeditar a epopéia guerreira.

Talvez reste pouco dizer para boa parte das interpretações sociológicas correntes desta cidade sem os conflitos sociais explícitos, advindos do monopólio da riqueza; sem um centro de governo, sem o poder econômico, sem especuladores, e até mesmo sem aparelho repressor do Estado. Ali nem sequer se trata da tão festejada violência das classes subalternas. Sem pobres para proteger ou execrar, revela-se a fragilidade da sociologia reprodutora da ordem, sem visão histórica, no trato da arte e da história.

Também o espectador de cinema pode se surpreender nos seus hábitos, vendo desenhar-se no centro desta cidade um hotel arruinado, situado no cume da hierarquia espacial, enfeitando todo o resto, sobrepondo-se ao bar, às ruas e pontes, à favela, à igreja – abandonada e fechada. Acima, o Texas Hotel, com este nome carregado de evocações no império do cinema, ali o reino da danação. No centro da cidade o mundo está à deriva. Os fragmentos reiteram um tema principal: este mundo à deriva se erige sobre ruínas e nele nada se constrói de comum e durável. Sob a vida amarelo-manga subjaz, em movimento, a pulsão encarnada, a mesma de Dunga, Kika, Isaac. O hotel, o bar e a rua completam as “cenas da cidade” – que Balzac iluminou para se poder ver. Falou mais alto aos criadores desta obra cinematográfica a adesão pela aventura.

7. Cabe uma digressão de interesse da sociologia brasileira. A escolha do hotel é sugestiva. Gilberto Freyre dizia que os hotéis não têm alma, não guardam a presença do dono, como fazem as casas. Escreveu estas observações sobre a vida de exceção dos hotéis, durante uma longa viagem a Portugal e ao “mundo luso-tropical” de África e Ásia, estando ele “longe de casa”, passageiro de hotéis impessoais – como são por princípio os hotéis. Na tradição ibérica os abrigos populares e con-

gêneres – a hospedaria, a pensão, a estalagem, o parador – são lugares de pouso para forâneos. Nos ambientes populares das cidades brasileiras esta instituição ficou associada às casas de pensão, prostíbulos ou cortiços pobres.

É fato significativo a escolha do diretor Cláudio Assis, que já havia realizado, em 1999, o curta-metragem *Texas Hotel*, tema a que retorna e desenvolve neste outro filme. Em contraposição ao lugar da casa doméstica, senhoril ou servil, identificadas por Gilberto Freyre como núcleo estável originário da cultura e organização social brasileiras, o cineasta pernambucano escolheu uma residência provisória, abrigo de estranhos, como cenário principal da cidade popular, e colocou-a no centro da trama. O hotel, de todo oposto ao espaço íntimo e próprio, é “uma casa às avessas, um signo da vida fora da rotina”. E concebe um velho casarão empobrecido, situado numa área decadente da cidade, habitado por criaturas avulsas.

A visão do filme contrapõe-se, não por acaso, à cidade aristocrática habitada pela linhagem fundada por Gilberto Freyre que, lembramos aqui, é múltipla de feição. Inclui Manuel Bandeira, Cícero Dias, Zé Lins do Rego – poeta, pintor e romancista de peso. Doutra parte, esta cidade popular representaria a geração rebelde emergida da arte nas ruas, formada de músicos, poetas e cineastas – a escola de Cláudio Assis. Dito assim, parece tratar-se do confronto entre o sobrado e o mucambo, que lá se complementam e mantêm certo equilíbrio. Não é isto. Há colisão entre duas cidades, entre a geração consolidada e uma geração adventícia, que resolveu ocupar diversamente a cidade. Mas, vale a pena antes reexaminar a visão engenhosa de Gilberto Freyre, o fundador da casa nobiliárquica moderna, para situar a insurgência desse cinema pernambucano que celebra a vida transitória e o cortejo verde-e-encarnado das “multidões sem cantor”.

Gilberto Freyre surge escritor em 1933, introduzindo algumas novidades que surpreenderam à época. A primeira que se pode destacar é a aceitação, ou melhor, a valorização da he-

rança lusitana, na fundação do Brasil. Outra surpresa foi reverter a miscigenação, tida até a publicação de *Casa-grande & senzala* como um defeito de origem, de que o país se envergonhava. Freyre entendeu que a miscigenação era uma resultante da plasticidade e adaptabilidade do colonizador português, ele próprio um europeu mestiço. E por último, surpreendeu no estilo freyriano o traço moderno de escritor memorialista.

Enquanto a intelectualidade lavrava, não sem melancolia ou derrisão, a terra dos “males do Brasil”¹² – a fragilidade da herança lusitana, a condição periférica, a decadência do patriarcado, os contrastes sociais e a pobreza – o escritor pernambucano buscava no passado colonial o momento do apogeu da história brasileira há muito decadente, no primeiro ciclo produtivo da colônia – por oposição aos ciclos extrativistas iniciais. E fazia o elogio à mestiçagem. Freyre buscava o elemento viril que teria viabilizado tão grandiosa empresa. O valor atribuído ao passado colonial pode ser visto também como a necessidade de saudar o que há de forte e resistente nesse “novo mundo criado nos trópicos”, tão plástico e tão feminino, aberto ao exterior. Somos luso-afro-brasileiros, e ibéricos – com orgulho – declarou ao mundo.

Encontrou o elemento másculo da cultura em formação na “ordem” instituída na “casa-grande” da família patriarcal, “indissociável da senzala”,¹³ que detinha, num mesmo domínio, a grande propriedade agrária, o poder econômico, político, jurídico e submetia o poder religioso. Os engenhos possuíam no seu conjunto arquitetônico a igreja e a senzala adstritas à casa-grande. Submetiam as cidades portuárias e comerciais, circunscritas à sua área de influência. Os senhores de engenho concentraram poderes a ponto de rivalizarem com as ordenações da Metrópole – são conclusões freyrianas.

Nos engenhos operou-se a passagem do regime de exploração errática das riquezas, para a “colônia de plantação”. O sociólogo distinguiu no modelo patriarcal, assentado a um só tempo no domínio de grandes propriedades agrárias, mono-

cultoras e escravistas, uma forma de fixar os colonos à terra; produzir a opulência dos feudos e ainda viabilizar comercialmente a colônia. Um sistema social capaz de preencher as funções sociais de reprodução da família e do poder, de riqueza e de cultura. Foi daí o primeiro núcleo civilizador, resistente e estável, da sociedade brasileira, estabelecido no regime colonial.¹⁴ É neste sentido que o engenho assentou fundamentos das instituições e do *ethos* brasileiro.

Ao mundo da “rotina” sedentária institucionalizada na propriedade agrária opunha-se outra vertente da colonização, “a aventura de exploração do território”,¹⁵ vagas humanas incessantes que deixaram atrás o rastro da devastação. As fronteiras móveis da aventura bandeirante não produziram uma ordem social e cultural. Recordemos que a visão freyreana representou a seu tempo o cume de um grande esforço, iniciado pelos românticos, em meados do século XIX,¹⁶ empreendido por historiadores, ensaístas,¹⁷ para entender o curso da formação histórica brasileira, identificando características que se sedimentaram e tornaram possível a existência da sociedade nacional. O que dá uma idéia do quanto foi problemática a “odisséia” dessas ex-colônias, de criarem instituições nacionais e consolidarem-se como nações independentes.

A dinastia freyriana interferiu no mundo letrado devido a uma obra vasta e vigorosa. Persiste nos muitos livros e traduções reeditadas, em diferentes países, nas muitas homenagens, comendas de nações estrangeiras, cátedras *honoris causa*, na participação em sociedades do conhecimento e prestigiosas revistas. Freyre foi o que se pode dizer o fundador de uma casa senhoril, uma linhagem intelectual, aristocrática, sim, mas celebrando o que há de vigoroso, de engenhosidade no seio do povo.

8. O filme de Cláudio Assis “erige-se como uma cidade popular sem acrópole e encerrada no presente”. A *manguetown* contra a cidade aristocrática e senhoril, a última empurra-

da literalmente para fora do quadro, por elisão. Oposição tão radical entre a visão do homem de ciência e do artista interessa de perto. A visão da cidade popular excludente e a-histórica é programática. Temos de buscar na gênese insurgente dos movimentos culturais de Pernambuco, especialmente o Manguebeat, o substrato desta colisão.

Cláudio Assis participou destes movimentos desde seus primórdios, fez *clips* para banda de rock, documentários com artistas de rua, cantadores. As expressões musicais do Manguebeat, a banda de Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A., liderada por Fred Zeroquatro, associaram-se ao cinema, no *Baile perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira; e em *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (1999), de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Cláudio Assis também traz expressões desse movimento, na trilha sonora, Lúcio Maia e Jorge Du Peixe. O manifesto do Manguebeat, *Caranguejos com cérebro*, tem esta causa de “injetar energia na lama” – alusão aos mangues do Recife. Este manifesto “preconizava para a cena cultural da cidade o reflexo da caótica realidade das ruas em constante mutação. Na manguetown, a beleza dos rios e das pontes deveria compor um cenário mais amplo, incluindo os becos sujos, bandidos, musas de biquini, ônibus velhos e catadores de lixo”.¹⁸

A crítica social que porventura exista na visão de Cláudio Assis quer abranger a explosão da cidade revolta. Volta o olhar para o “mangue”, não só o dos miseráveis, mas o território indômito da cidade tal como foi apropriado por essa geração de artistas, que encontrou expressão fora dos nichos artísticos legitimados. Recusam a cidade aristocrática e o mucambo ordeiro. No lugar da casa, oferecem a rua. Não se reconhecem na tradição, querem a ruptura. Uma ostensiva desmesura na atitude e talvez certa ingenuidade. Ariano Suassuna certa vez declarou já impaciente que não entendia como Chico Science podia ser equiparado a Euclides da Cunha. Os “caranguejos” que-rem-se contemporâneos, com um programa assentado em afo-

rismos, alguns elementos estéticos e políticos, especialmente na música. Por exemplo, reunir na concepção rítmica e melódica a batida do maracatu com a música eletrônica *high-tech*. Ou criando símbolos como uma “parabólica enterrada na lama” para representar o Recife contemporâneo.

O caminho de Cláudio Assis sofisticou-se bem mais, inclui estâncias em outras fontes e vias do cinema. O diretor e o roteirista Hilton Lacerda estão antenados com as transformações do romance e os novos procedimentos da narrativa cinematográfica. Mostram-se capazes de estabelecer uma linha dialógica com outras representações estéticas e com a cinematografia. O diretor tem atraído colaboradores competentes e refinados. Mesmo o jovem Paulo Sacramento se revela um montador versátil e produtor competente. O percurso de Cláudio Assis inclui agora outro longa, *Baixio das bestas*, de 2006,¹⁹ também com a fotografia apurada de Walter Carvalho. De volta ao cinema, rodou este filme na Zona da Mata pernambucana, mergulhando em região ainda muda na cinematografia. Entre os elementos em colisão, vemos ali uma falange lúdica popular, o maracatu, invadir uma casa pobre, do patriarcalismo degenerado e perverso – perversão tão ou mais intensa no oprimido do que no opressor. Já é possível avaliar a produção deste diretor, em termos comparativos, no adensamento dramaturgico e aprimoramento estético, nas reincidências temáticas e ampliação do seu repertório de referências.

É decisiva a presença de Walter Carvalho na direção de fotografia, nestes dois filmes de Cláudio Assis. Solidifica um cinema militante na seara rebelde e intuitiva, com o rigorismo minucioso e imaginativo de um mestre. O diretor tira da experiência do fotógrafo imenso proveito na composição visual do filme. Fotógrafo e diretor de cinema, o primeiro parai-bano de outra geração, cedo deslocou-se para o Rio de Janeiro, conviveu na universidade com grandes nomes do *design* e das artes plásticas brasileiros. Engajou-se no cinema por influência do irmão, o documentarista Vladimir Carvalho. Vem

desenvolvendo via larga no diálogo do cinema com outras artes, na composição dos planos, no uso das cores – manifestados desde *Abril despedaçado*, de Walter Salles. Vem principalmente refinando processos de transposição da pintura e do desenho, na cenografia de obras extraordinárias como *Filme de amor*, e o mais recente, *Cleópatra*, de Julio Bressane. A paleta amarelo-manga beneficiou-se da visão artística desse pintor da fotografia.

É assim, assentando o lastro, que Cláudio Assis torna-se um emergente de uma linhagem rebelde, de Pernambuco para o mundo do cinema, e se põe em marcha para representar o protagonismo do povo criador de cultura e a presença ostensiva do drama popular das cidades brasileiras, buscando um caminho próprio, entre os já percorridos pelo cinema brasileiro.

9. Cai o pano. Um entreato trágico. Recordemos a seqüência do filme. A jornada desse dia se prolonga em noite vígil, por efeito de inesperado acontecimento: o dono do Texas Hotel morreu, serenamente sentado em sua cadeira no *hall* de entrada. Nenhum dos hóspedes toma conhecimento do fato. Só Dunga, o cozinheiro, percebe que o velho já não dormia. Grita por socorro, se contorce, e ninguém atende. A morte de “Seu Bianô” interrompe bruscamente a coreografia desenvolvida do cozinheiro. Abre-se um fosso. Sempre tão trejeitoso nos seus gestos afeminados, cheios de espertezas, é tomado pelo desespero, torna-se grave e desfeito da sua caricatura cômica. Dunga, para quem o hotel é arremedo de casa, vive nesta noite um pesadelo, noite insone, para ele anúncio de outra morte, a do próprio hotel. Quebrou-se a viga-mestra de sustentação do casarão. Os hóspedes mantêm-se indiferentes – “O que eu tenho com isto?”, diz Isaac, ao ser informado da morte – índice extremo do isolamento e da solidão.

É bela a representação visual da dor, o solo de Dunga, iluminado com marcados elementos expressionistas. Em

“claro escuro”, o vermelho e o negro dividem o quadro ao meio, e tingem igualmente de sombra e cor o rosto do cozinheiro. Mergulhando na obscuridade, ampara-se ao muro, como o último arrimo do mundo. A câmera recorta o rosto do ator, e nele se vê, por uma vez, a máscara trágica. Neste breve momento, a tragédia invade os registros da farsa e do melodrama predominantes.

10. Subitamente, na cidade de *Amarelo manga*, como um sonho muda de curso, o roteiro se desvia para um aflente manso e terno. A atitude beligerante e deliberadamente anárquica do narrador cede lugar agora ao entreato solene. Surge na tela o inesperado, um ritual de velório, cerimônia religiosa, católica, exercida com a antiga solenidade deste ato. O velho Bianô coberto de rosas brancas e fisionomia serena. Um leigo paramentado executa a função, abençoa o morto e os presentes. Velas acesas e coroas de rosas para o falecido. Um coro piedoso de mulheres, cânticos acompanhados pelo sanfoneiro, seguido a distância por indiferentes figurantes – os que aproveitam o lanche servido, como de costume. Tudo a caráter, “como manda a tradição do rito”, como um recuo à antiga ordem, impondo descontinuidade súbita na desordem do hotel. A morte introduz um andamento diverso no drama. Na urbe imensa, no seio daquele ajuntamento de criaturas desemparelhadas, a morte religa-as pelo arcaico sentimento comunitário, emprestando dignidade à miséria dos hóspedes. Entoam-se hinos, coral de vozes à luz de velas, no ambiente transformado em finura de rosas e incenso.

Ressurge – de onde viria? – inesperadamente o “sobrado aristocrático”, no miserável cortiço, e o próprio rito escreve este trecho do roteiro, em rumo contrário à fugacidade dos vínculos na impossível *communitate*. Não se deve ver na surpresa deste deslocamento da dramaturgia alguma inverossimilhança de ponto de vista narrativo, mas um regresso do narrador “à mesma casa, de onde jamais saiu o odisseu pobre”. Só então, no

centro da sala, o pai ausente é reconhecido pelo filho órfão, em obediência a leis que estão muito aquém das circunstâncias e, apesar delas, as regem. O sobrado apareceu intacto, rememorado no fluxo do sonho – e o senhor de Apipucos achegou-se à porta, e esboçou um sorriso, e desapareceu.²⁰ Passado o concerto fúnebre, todos podem retornar ao lugar prosaico em que se encontravam.

Persiste um signo da cultura, nessa emergência inusitada do rito antigo, metonimicamente, a antiga casa senhoril. Subjaz na memória das palavras, por isso retorna em obras de arte e inventários do conhecimento. Transmite-se pela linguagem. A casa originária pode então, outra vez, ser aproveitada pela análise sociológica da cultura, aviada pelo saber que, produzido pela mimésis, é revelador de um processo cultural, no plano da história.

É uma chance para a sociologia e para a cinematografia fazer um recuo às obras fundadoras da sociologia brasileira, não como “revisão bibliográfica”, museu de livros esquecidos; mas para reencontrar, com surpresa, aqueles livros mais preciosos que estão na base de toda edificação durável. Entre a “região e a tradição” há livros, como *Casa-grande & senzala*, *Sobrados e mucambos*,²¹ intérpretes de realidades que deram partida à fundação do Brasil. Escrituras de uma língua nova, valeram-se de recursos da dramaturgia para falar, e não podem ser suprimidos por simples elisão, nem pela arte nem pela ciência.

Com muito cuidado em não confundir o que é da obra de arte e o que é da história, podemos fazer ilações a partir do episódio dramático. O funeral solene, emergindo no olho do redemoinho, recorda que camadas resistentes do antigo regime colonial podem ressurgir como o *temps retrouvé* proustiano, pela abertura franqueada ao artista a cenas apagadas da memória brasileira. O cientista não está dispensado de considerar certas ressurgências dos “tempos mortos”.²² O casarão ruinoso não está tão apartado da história, como também as

chamadas “cidades-satélite” vinculam-se à órbita do poder. Decadente, sim, mas originado sob o influxo da ordem patriarcal. Nada mais representativo da ordem patriarcal do que um ritual fúnebre católico, realizado ao abrigo da casa, aristocrática ou popular. O cerimonial é um lugar de legitimação da autoridade. Mesmo um “rito sem dono” como o carnaval tem algum centro ordenador e pode ser identificado: “em todos os ritos sempre encontramos um centro, uma zona focal, geralmente controlada por um sacerdote ou quem faz as vezes dele”.²³ Nas sociedades complexas, cuja inserção social é individualista, “o ritual tende a criar um momento coletivo, fazendo sucumbir o individual e o regional no coletivo e no nacional”. Dessa trincheira sólida, em linha sincrônica, morada da força libertária aliada ao saber da história, ciência e arte podem entrar, com a antiga saudação: “Oh, de casa!”.

11. E o povo, por que o povo? Este filme brasileiro trata, numa perspectiva incomum, da “nobreza popular”. Entende que a alma da cidade, onde hoje habita o gênio nacional, é ainda popular e territorializada. Ora, já se disse, a representação do povo pela arte é fato da maior importância na história da arte e da cultura. Lembramos que a inclusão dos segmentos populares é um problema que surge na modernidade, na definição das modernas nações. Muitos consideram que toma impulso na arte romanesca, no primeiro romance moderno, quando um obscuro homem da Mancha, armado cavaleiro Dom Quixote, resolve reviver o heroísmo e brilho dos romances de cavalaria. Cervantes definia um signo emblemático do povo espanhol e da modernidade – prosaico e sublime a um só tempo.

Daí que a inclusão do indivíduo comum permanece uma questão da arte moderna. No cinema, cuja representação se faz com a evidência sensorial realista, com base em material sonoro e figural, apresentam-se especialmente delicadas certas decisões da construção de ambientes e personagens populares, para os criadores, que podem estar mais distantes des-

ses patrícios do que estão as cidades antigas da Itália. É delicado desde o tratamento do roteiro à realização da composição visual e dramaturgia filmica.

Horácio revisitava Aristóteles, que foi o primeiro a sistematizar a poética do mundo grego. Este filósofo ouviu a tradição dos mitos, fundo que sustenta aquela civilização, e que gera o poema épico e o teatro. Ao escrever a *Poética*, distinguindo e hierarquizando os gêneros, situando-lhes as origens históricas mais remotas, estabelecendo enfim as “regras da arte”, o filósofo apenas obedecia a rigorosa distinção com base na história social da arte. Embora sistematizando a arte como um saber, Aristóteles escreve de dentro do mito e da poesia. Os “gêneros sérios”, no mundo grego, que representam os deuses e os nobres, os “homens elevados”, são a tragédia e a poesia épica. O outro gênero, a comédia, era dirigido aos cidadãos comuns, representando as gentes do povo, os homens inferiores, de linguagem pedestre. Esta classificação serviu de referência para a filosofia estética moderna, até pelo menos a *Estética* de Hegel, e foi alterada dentro da própria arte poética e romanesca. Pode-se dizer que a referência clássica atravessou a história das artes e as teorias estéticas, no Ocidente, caminho reencontrado no Renascimento.

É necessário dizer, a representação da presença popular na arte e na história reflete uma tensão continuada, de fundo social, transfigurada – traduzida preferem alguns – ao plano estético. Na *Epístola aos Pisões*, Horácio já revela uma tensão entre a arte dos homens excelentes e a presença transbordante das manifestações populares no espaço da cidade, tratando-as a golpes, como vimos ao início. Mas não sabia ainda o literato o que um seu compatriota, Petrarca, no final da Idade Média, viria a descobrir: o povo, inventor anônimo da língua, do romanceiro, dos saberes da cultura e das artes, é o primeiro fundamento das nações modernas. Em todos os países, a modernidade artística foi produto de refinamentos da cultura, criada pelo povo, por representantes das elites. No Brasil, país

extremamente diverso culturalmente, a abertura à presença de artistas populares em algumas expressões artísticas expandiu-se desde o “século do ouro” da colônia portuguesa, na música, pintura e escultura sacras. Também na literatura erudita, no final do século XIX. Creio que nesta linha histórica se pode situar boa parte da cinematografia brasileira, nela figurando com destaque a genealogia que dá passe ao filme *Amarelo manga*.

O povo, enfim, porque na história política e na representação artística, é a novidade da modernidade, antecipada pela escrita na língua vulgar, por Dante Alighieri. Este critério histórico de largo alcance, para seguir a evolução das formas de representação aristocráticas e a-históricas às formas democráticas modernas e contemporâneas,²⁴ vem orientando certas análises estéticas, e pode ser mais aproveitado na sociologia, junto aos recursos da poética e da lingüística.

12. Ao fim da vertigem, quando passa o cortejo amarelo-manga, fica na lembrança a massa colorida na tela, encimada pelo estandarte de cores berrantes desta cidade popular. O espectador dá-se conta de que este estranho filme é muito familiar. Se fechar os olhos, pode ter a impressão de que já sonhou este filme em algum lugar da memória. Como a lembrança de um dia de feira, a mancha imensa permanece na retina como um painel movente, em tela grande. Quem não se lembra da chita ou chitão, o popular tecido em cores fortíssimas, com desenhos florais ou geométricos – verde-e-encarnado, amarelo, azul, branco e contornos pretos – de largo emprego no Brasil, utilizado em casas populares na confecção de roupas, revestimento dos colchões, cortinas, toalhas de mesa? Nas feiras e mercados serviam para adornar tabuleiros de feirantes, forro nas paredes, divisórias; nas festas, ainda vestem os figurantes de autos populares, da dança do boi e maracatus. Estavam nos brinquedos artesanais, nas bruxas de pano, e a cada verão inspiram ainda reinterpretações

das suas padronagens pela indústria de tecidos.

A mesma paleta de cores está ainda nos bordados, nos tecidos de redes, nas fachadas das residências e estabelecimentos comerciais. E não quer dizer casas pobres. “Casas de bairros” ostentam um carmesim com amarelo, verde e vermelho, como signo de “melhoria de vida”.²⁵ Com a substituição massiva dos materiais e técnicas artesanais pela indústria, permanecem colorindo a profusão de bugigangas expostas por vendedores ambulantes – agora com o concurso da China – placas e *outdoors* que assaltam a vista, e saturam de luz as ruas brasileiras, nas procissões diárias. Quanto mais popular, maior profusão e intensidade das cores.

O elemento cromático já foi explorado com características de cenografia popular, na cinematografia brasileira, em *O dragão da maldade contra o Santo guerreiro* (1968), por Glauber Rocha e o fotógrafo Affonso Beato. Neste *Amarelo manga* é o elemento mais relevante da dramaturgia da forma, decisivo para definir pulsação equivalente à *mise-en-scène*, com função expressiva e emotiva na composição da partitura dramática. Através da intensificação da cor, cria-se uma tensão entre a realidade observável e a transposição estética, que exaspera a visão, e se expõe o artifício cinematográfico ao centro da atenção. Produz impressões semelhantes à de um retábulo colorido e dos quadros da paixão, nas igrejas barrocas brasileiras. Ou, um cortejo de maracatu ou reisado.

Vimos como o fotógrafo Walter Carvalho recupera da pintura moderna certos procedimentos, na substituição do traço pela cor, e associação de certas cores a ambientes e personagens. O encarnado predomina no ambiente das personagens sangüíneas, Wellington e Kika, e o verde-e-encarnado no quarto do papa-defunto. Verde-azul e dourado o quarto de Lígia, melhor, o *set* de filmagem de paredes vazadas. Lígia se veste de azul anil, suave, e só o batom vermelho indica o seu caráter marciano e sensual. Por vezes, essas combinações fortes ganham autonomia e protagonizam seqüências inteiras. As com-

binações berrantes “falam” pelas personagens.

Convergências cromáticas que nos são familiaríssimas, possuem vinculação com antigas tradições culturais peninsulares. Antes das conquistas marítimas, a Península ibérica, ocupada pelos mouros, revestia-se das cores do Oriente – da Pérsia, da Mesopotâmia, da Síria. Essa paleta de cores está na azulejaria mais antiga deste oriente, na tecelagem e tapeçaria, difundida nos países peninsulares e mediterrâneos. Daí se espalhou pelas colônias ibero-americanas.²⁶ A Espanha coloriu-se mais intensamente, dominada pelos mouros durante sete séculos, que foram expulsos só em 1492, quando as línguas hispânicas, as artes e o espírito da nação se haviam impregnado de arabismos.

Em Portugal, a antiga arte do azulejo, embora mais tardia do que em Espanha, incluía de início as cores fortes popularizadas, antes que viessem a destacar-se as cores aristocráticas da casa real lusitana – o azul sobre fundo branco do escudo, da cruz de malta e da esfera armilar – nos símbolos nacionais e por extensão noutras manifestações da cultura. Também têm esse colorido – que combina verde, vermelho, azul e amarelo, com preto e branco – diversas manifestações tradicionais do Portugal popular, como os tecidos dos trajes, xales e adornos festivos; barcos e procissões fluviais. Iluminam a paisagem das vilas, estabelecendo notável contraste com o negro das mantilhas das procissões fúnebres, a sisudez dos ciclos inverniais, a tristeza do negro-roxo das quaresmas, também muito fortes naquele país. Entretanto é verde a cruz florida da Ordem de Avis (século XII), símbolo que remonta ao tempo da Reconquista e expulsão dos mouros, e unificação do Reino de Portugal, em 1249. É vermelha a cruz da poderosa Ordem de Cristo (1318). A adoção dessa paleta nos símbolos republicanos deste país talvez possa ser entendida como vitória eloqüente do substrato popular da tradição nacional: o verde-e-encarnado com detalhes do escudo em amarelo, branco, azul e contornos

pretos, estampados na bandeira de Portugal, desde 1910. Nacional e popular como são as cores do Benfica, o mais popular clube de futebol deste país.

De volta ao cinema, nestes tempos em que a técnica cinematográfica permite-se a qualquer artifício aleatório, para a representação, entendo essa homenagem às cores do coração da herança popular, culturalmente múltipla, sob este sol tropical, encontrada neste filme de Cláudio Assis, que tem a cor por título, é no mínimo um caminho bastante original para o cinema brasileiro. A história, que não é apenas feita de decisões conscientes, como a arte, tem dessas peripécias. Arte e história extraem suas formas no movimento da vida, por isso transformam, com obras fundadoras, de impacto, que recriam, com seu progressivo efeito, “como um deus o curso da história”, como o vento, lentamente, desenha as dunas e altera a paisagem.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p.26.
- EISENSTEIN, Sergei. *Le film: sa form/son sens*. Paris : Christian Bourgois, 1976.
- EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Lisboa: Arcádia, 1992.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. O manguebeat cinematográfico de amarelo manga: energia e lama nas telas. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 6., 2005, [S.l.]. Trabalho apresentado... [S.l.]: Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0607-1.pdf>>. Acesso em ago. de 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Sugestões para o estudo da arte brasileira*

em relação com a de Portugal e a das Colônias. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n.1, p.41-44, 1937.

HORÁCIO. Carta aos Pisões. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.61.

LUKÁCS, Georg. *La théorie du Roman*. Paris: Gauthier, 1971.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985. p.124.

ROLAND, Ana Maria. Terra de exílio e sertão redimido. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito p'ra chover*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2003.

WEBER, Max. *Ciência e política – Duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 1970.

NOTAS

¹Horácio, “Carta aos Pisões”, In: Aristóteles, Horácio e Longino. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 61.

² Popularmente chamado « Festival de Cinema de Brasília”, o nome oficial é Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

³*Amarelo manga* ganhou ainda o prêmio de Melhor Fotografia, no 7º Festival de Cinema Brasileiro de Miami, em 2003, e o Prêmio da Confederação Internacional de Cinemas de Arte e Ensaio, como melhor filme do Fórum do Festival Internacional de Berlim, em 2003.

⁴ Citado por Glauber Rocha, em *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985, p.124.

⁵ Cf. Eisenstein, Sergei. *Le film : sa form/son sens*. Paris: Christian Bourgois, 1976.

⁶ Cf. Eisenstein, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Lisboa: Editora Arcádia, 1992.

⁷ Weber, Max. *Ciência e política – duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 1970.

⁸ Weber, Max, op. cit., p.51.

⁹ Op. cit, p. 28-29.

¹⁰ Cf. Refiro-me à distinção aristotélica entre poesia e história. Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

¹¹ Lukács, Georg. *La théorie du Roman*. Paris: Gauthier, 1971.

¹² A expressão é destacada da saga farsesca de Mário de Andrade, Macunaíma, o herói

A SOCIOLOGIA VÊ O CINEMA? UMA JANELA PARA VER AS CORES BERRANTES DE AMARELO MANGA

sem nenhum caráter (1928). São diversas orientações e tratamentos das interpretações do Brasil. Lembremos que são deste período os livros Retrato do Brasil (1928), de Paulo Prado; O Quinze (1930), de Raquel de Queiróz, e Menino de engenho (1932), de José Lins do Rego.

¹³ Freyre chamou de “o complexo casa-grande & senzala”, com o sinal de vínculo de pertencimento, assinalando a posse e continuidade da escravaria pelos senhores, inclusive espacialmente, na disposição arquitetônica.

¹⁴ Podemos dizer que a maior parte da obra de Gilberto Freyre concentra-se principalmente neste supratema da ordem patriarcal e escravista, entre os outros a que se dedicou. Desde Casa-grande & senzala (1933) e Sobrados e mucambos (1936), passando por outros estudos como Nordeste (1937), Açúcar (1939), Brazil: an interpretation (1944), Oh, de casa!, Assombrações do Recife velho, e vários outros.

¹⁵ Os estabelecimentos desses critérios aparecem na historiografia, extraídos de romances de Alencar, desde O Guarani. Foram retomados por Euclides da Cunha, n’Os Sertões (1902), e por Capistrano de Abreu, nos Capítulos de história colonial, publicado em 1907.

¹⁶ O Romantismo no Brasil teve este papel decisivo. Alencar forjou uma pátria e uma língua literária brasileira, antes mesmo de haver uma nação instituída. São fontes a serem reaprendidas. Cf. Roland, Ana Maria. “Terra de exílio e sertão redimido”, In: Carvalho, Gilmar de (org.) Bonito p’ra chover. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2003.

¹⁷ O fronte é numeroso: inclui o historiador Capistrano de Abreu, os ensaístas Euclides da Cunha, Oliveira Viana, Manuel Bonfim, Gustavo Barroso, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado, Gilberto Freyre, entre outros.

¹⁸ Figueirôa, Alexandre. « O mangubeat cinematográfico de Amarelo manga: energia e lama nas telas”, Trabalho apresentado no VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, s/d, www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0607-1.pdf.

¹⁹ Baixo das Bestas recebeu os prêmios de Melhor Filme e Melhor Fotografia no Festival de Brasília (2006), além de prêmios por outras categorias.

²⁰ Um ano antes de morrer, Gilberto Freyre foi levado a São Paulo, ao INCOR, para ser submetido a uma cirurgia. De volta ao Recife, disse ao chegar: “Agora estou em casa, meu Apipucos”.

²¹ Gilberto Freyre adotou a grafia mucambo, seguindo de perto o étimo: “quimb. mu’kambu ‘cumeeira’, ou mu + kambu ‘esconderijo’, introduzida no Brasil pelos escravos africanos, com datação de 1535, segundo o dicionário de Houaiss. A primeira acepção: “refúgio, mata de escravo(s) foragido(s); quilombo”. Por derivação, torna-se “habitação precária e desconfortável; cabana, tapera”. A terceira, “construção tosca em meio à lavoura, usada para abrigar o(s) seu(s) vigilante(s)” ou mata cerrada onde se escondem reses. E finalmente “agrupamento de habitações miseráveis”.

²² Gilberto Freyre intitulou sua autobiografia de Tempos mortos – e outros tempos.

²³ Damatta, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 26.

²⁴ Deve-se a Erich Auerbach a recuperação da mimesis na análise da obra literária, e o

estabelecimento de um eixo estruturante, em linha histórica, da representação da realidade na literatura ocidental. Cf. Auerbach, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

²⁵ O *Correio Braziliense* de 31.8.2008 traz matéria sobre as cores utilizadas em casas da Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, em franca expansão. Sobrados de famílias em ascensão social apresentam estas cores referidas.

²⁶ Cf. Freyre, Gilberto, "Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das Colônias", In: *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro: SPHAN, 1937, nº 1, pp 41 a 44.