

Rios, pontes e overdrives: trânsito e a (de)composição do espaço em Amarelo Manga

Ramayana Lira*

Resumo

O filme *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis, é visto como obra de um cinema que quebra com centralidade da figura humana e apresenta uma composição peculiar do espaço, em especial em relação à representação da decadência urbana do terceiro mundo. Procura-se investigar as manobras da narrativa e das imagens para, em última análise, apontar o filme de Assis como um exame do declínio da cidade que, ao mesmo tempo, instiga a crítica à vontade humana e a valores liberais.

Palavras-chave

Cinema brasileiro. Espaço urbano. *Mangue beat*.

O amarelo do carro, do cabelo, dos pêlos, da manga. O amarelo do pus, do bolor, do atraso. Há muitas existências assim matizadas dentro de um certo cinema. São amarelas da febre, do desejo, da falta. São amarelos o excesso, a barbárie, os dentes. O que fazer com esse tom menor de cor-fruta? Com o universo imaginado de pessoas de alpargatas e liquidificadores cobertos de saias de plástico, da rádio AM e de amores insatisfeitos? O que fazer da cidade gasta pelo uso, e o quê das pessoas? A presente discussão tem como objetivo ler o filme *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis, utilizando a noção de um cinema que quebra com centralidade da figura humana e apresenta uma composição peculiar do espaço, em especial em relação à representação da decadência urbana do terceiro mundo. Investigar, ainda que de forma breve, as manobras da narrativa e das imagens para, em última análise, apontar o filme de Assis como um exame do declínio da cidade que, ao mesmo tempo, cria produtivos paradoxos.

A noção de 'fluxo' (de capitais transnacionais, de informação, de pessoas) ganha cada vez mais força no mundo contemporâneo, delineando cada vez mais as experiências que temos, de forma que 'lugares' como nações, cidades, ruas tendem a perder seu status de entidades fixas. O fluxo constante das imagens cinematográficas desempenha papel cada vez mais relevante para o entendimento dos modos como

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

essas experiências se transformam com o tempo. Pois como coloca Giuliana Bruno, “O cinema surge de uma arena de mudança perceptual e das configurações arquitetônicas modernas. Cinema - a imagem em ‘movimento’ - habita a cultura urbana móvel da modernidade”¹ (p. 11). Com o processo de urbanização marcando a passagem para a modernidade, a cidade torna-se um importante elemento para o entendimento de uma sociedade e de sua cultura. É aqui que queremos flagrar Amarelo Manga, na sua produção de espaços urbanos e marginais, projetando linhas de fuga das leituras cristalizadas em torno da apropriação antropofágica.

O filme narra a intersecção, algo fortuita, ocorrida durante um único dia, das trajetórias de personagens díspares: um açougueiro psicopata, sua esposa evangélica, a dona de um bar, e uma plêiade de personalidades desajustadas, residentes de um hotel: um necrófilo, um gay efeminado, um padre sem rebanho. A trama tecida pela narrativa sugere uma forte relação entre os personagens e o meio – gentes de uma cidade que habitam e que os habita–, uma identificação que pode nos levar a uma tradição brasileira da literatura encarnada especialmente n’O Cortiço de Aluísio de Azevedo. O livro de Azevedo é paradigma do Naturalismo brasileiro, recriando o que poderia ser chamada de “a realidade” dos agrupamentos humanos sujeitos à influência da raça, do meio e da história. O comando dos instintos, os impulsos sexuais e uma versão de determinismo social estão presentes na obra, que, pela ênfase dada ao papel da cidade na narrativa, acaba por conferir ao cortiço feições de personagem. Com a sua negação do subjetivismo romântico, a obra de Azevedo desafia o individualismo de trabalhos anteriores e traz à tona um materialismo que refuta o sentimentalismo e a metafísica. Logo no início do romance temos a seguinte descrição do surgimento do cortiço:

O que aliás não impediu que as casinhas continuassem a surgir, uma após outra, e fossem logo se enchendo, a estenderem-se unidas por ali a fora, desde a venda até quase ao morro, e depois dobrassem para o lado do Miranda e avançassem sobre o quintal deste, que parecia ameaçado por aquela serpente de pedra e cal. [...] E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco.

Esse espaço criado pela linguagem de Azevedo remete a uma animalidade (“serpente de pedra e cal”, “minhocar”, “larvas no esterco”), a uma “coisa viva” que não significa, necessariamente, o “rebaixamento” do humano ao animal, mas, antes a uma indistinção, uma indiferença, um estado próprio vaporoso (“naquela terra encharcada e fumegante”). Assim como fogo-fátuo, a vida que é gerada nesse meio é acidente que cria luz, fenômeno da decomposição. A vida é o que se eleva do que foi ex-cretado, o que se forma a partir do informe. É o que resta apesar da ruína.

¹ No original: “Film emerges out a shifting perceptual arena and the architectural configurations of modern life. Cinema – the ‘motion’ picture – inhabits modernity’s moving urban culture” (tradução nossa).

Ainda nesse trecho podemos ver o engajamento da linguagem literária na construção de um espaço urbano que deve ser lido, também, à luz da epígrafe que abre a obra: "A verdade, toda a verdade, nada além da verdade". Para Flora Süssekind (1984), romances como *O Cortiço* parecem buscar por um sentido fora, no contexto extra-literário, reforçando sua natureza como "documento". Ela nota que não é por acaso que a obra inicia com um brocardo do Direito Penal, pois "quando um romance tenta ocultar sua própria ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade" (p. 37). Tal estratégia legitima uma abordagem que traça um paralelo direto com o mudo extratextual e que constitui uma continuidade na literatura brasileira produzida nas décadas de 1880, 1930 e 1970. Tal continuidade vejo se estender à parte da produção no cinema brasileiro contemporâneo, nos termos de um paradoxo que se instaura entre o que é informe, ex-cretado das ruínas, e a busca por um regime de transparência, que ergue um edifício sólido de inteligibilidade.

O recurso à estética Naturalista reforça tópicos familiares, não apenas porque faz reverberar obras literárias anteriores mas porque promove a apaziguadora noção de uma realidade já conhecida. A lógica do senso comum está profundamente enraizada no que é discursivamente familiar e, como afirma Cathereine Belsey, "o mundo evocado na ficção, seus padrões de causa e efeito, de relações sociais e valores morais, confirma amplamente os padrões do mundo que parecemos conhecer"² (p. 51).

Ismail Xavier (2005) fala do Naturalismo em um sentido amplo, em interseção com a noção de Naturalismo literário, mas indo além. Ele define Naturalismo como o esforço de reproduzir o mundo físico e o comportamento humano, uma tentativa de fazer o espectador se sentir em contado direto com o mundo. É dessa forma que o discurso cinematográfico seria "natural", um meio transparente que revela a realidade. E é o renovado interesse nesse discurso "imediato" que se materializa do que Leonardo Mecchi chama de Cinema Popular Brasileiro do século 21. Mecchi faz um levantamento das maiores bilheterias da primeira década dos anos 2000 e percebe uma tendência em direção ao que chama de filme-verismo, ou seja, a afirmação da legitimidade cultural da obra através do apelo à representação de um aspecto da realidade. Em narrativas fílmicas desde a década de 90, a pobreza e a violência são consumidas como algo "típico", ou "natural", sobre as quais nada pode ser feito. Ivana Bentes argumenta que "Filmes que quase nunca se pretendem 'explicativos' de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como 'espelho' e 'constatação' de um estado de coisas." (p. 249) O impulso em direção à realidade descrita por Süssekind contribui para a pacificação de contradições e fraturas. Tal como os romances naturalistas, filmes como *Cidade de Deus*, *Cidade Baixa* e *Amarelo Manga* tendem a apelar para um real construído como imediato, como se os personagens estivessem "denunciando" a realidade brasileira. Essa busca pelo "real" encontra-se metaforizada nos usos de grande angulares em *Amarelo Manga*, dispositivo que abre a imagem, estendendo os limites do quadro e incluindo mais informação. Um desejo de mostrar tudo, de ver tudo, um olho-mágico.

² No original: the world evoked in the fiction, its patterns of cause and effect, of social relationships and moral values, largely confirms the patterns of the world we seem to know. (tradução nossa).

Nesse entendimento, os realizadores encontrariam legitimação na voz delegada do subalterno. A diretora Tata Amaral explicita a ansiedade para alcançar a “verdade” e a “realidade” das personagens em seu filme *Antônia*, em um texto intitulado, de forma reveladora, “Em busca do naturalismo no cinema”:

O que eu buscava era a verdade das situações e das emoções e estas nem sempre correspondiam ao que imaginávamos. Mais do que impor uma história, eu queria que eles contassem as deles [...] Que funcionasse como uma “espiada” na vida daquelas personagens que estão lá independentes da câmera.

Amaral diz “imaginávamos”, primeira pessoa do plural que pode ser lida como referência a a) a equipe e à diretora, b) o grupo de cineastas brasileiros do qual Amaral faz parte, c) a plateia do filme, na qual a diretora se incluiria. “Nós” imaginamos, mas é ainda mais importante que vejamos as “situações e emoções” como elas realmente são. A realizadora se torna um meio invisível através do qual as personagens fariam “independentes da câmera”. Ademais, a vontade de “dar uma espiada” nas vidas dos personagens indica um desejo de observar à distância, sem se implicar.

Em sua discussão sobre o Naturalismo literário também Sússekind reforça o fato de que os escritores foram motivados por um impulso para ver. Daí a metáfora que constrói com o cinema:

É preciso que do escritor se faça película virgem em busca de impressões reais, assim como da opacidade da literatura simples transparência para que o público possa ver o acontecido sem nenhuma barreira e sem as ambigüidades próprias ao ficcional. [...] Uma obra fica valorizada desde que análoga ao real. Um escritor, desde que semelhante a uma câmera. (101)

Há uma série de elementos em comum entre *Amarelo Manga* e *O Cortiço*. Assim como no livro de Azevedo, os espaços são fundamentais na caracterização dos personagens. Estes estão enclausurados em um mundo de corrupção e indignidade que coloca a sua própria ‘humanidade’ em risco. Tomando emprestado de Antonio Candido a leitura da contaminação ideológica presente na ideia corrente no século XIX de que “para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir e pau para trabalhar” (1991, p. 114) – contaminação que aproxima o humano do animal –, podemos colocar o filme de Assis em um quarto pê: pour épater le bourgeois, uma construção que se distancia da leitura proposta por Candido d’*O Cortiço*. Para Candido, os três termos da anedota se desdobram, em uma análise mais profunda, na figura do explorador capitalista (português), do trabalhador reduzido a escravo (negro) e do homem rebaixado a animal (burro). Se for possível traçar alguma analogia com *Amarelo Manga*, é necessário observar que as duas primeiras figuras estão esmaecidas, já não apresentam uma força interpretativa tão grande quanto no livro, uma vez que a cidade do filme, até mais do que o cortiço, evoca um papel definidor para as pessoas que a habitam: faz aflorar a animalidade do desejo e dos instintos, trancando os personagens em uma rede de relações mórbidas e fechadas que não remetem às posições de classe, mas, antes, nivelam as existências nas suas formas

mais bárbaras. Aqui, uma leitura intertextual que inclui Amarelo Manga pode servir para reforçar essa ideia, passando pela sua ligação com os textos (canções, fotos, entrevistas, vídeos) do movimento Mangue Beat na capital pernambucana.

Também como o filme de Assis, o Mangue Beat coloca a representação do espaço urbano no centro de suas atenções. A canção "Rios, Pontes e Overdrives", de Chico Science e Nação Zumbi é paradigmática neste sentido, apresentando Recife como um ambiente urbano que "engole" seu a habitantes na lama do mangue. A canção diz:

Porque no rio tem pato comendo lama Rios pontes e overdrives -impressionantes esculturas de lama Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue!!!! E a lama come no mocambo e no mocambo tem molambo E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia O carro passou por cima e o molambo ficou lá Molambo eu, molambo tu É macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor É o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, BoaVista Dois Irmãos, é o Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU Capibaribe, é o Centrão Rios pontes e overdrives -impressionantes esculturas de lama Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira Molambo boa peça pra se costurar miséria, miséria...

As pessoas, reduzidas à miserabilidade, são identificadas com patos (lembre-se da conotação de estúpido, imbecil que acompanha essa palavra) e descritas comendo lama. Lama, aliás, é uma ideia central na canção, a substância que transforma as pessoas em coisas ("impressionantes esculturas de lama") e que corrói o "mocambo". A identificação das palafitas e casas com mocambos remete não apenas às condições de vida paupérrimas dos moradores da cidade, mas também enfatiza a linhagem africana, expressando um tema familiar à sociologia brasileira: a racialização da pobreza.

Aqueles que moram nos mocambos são "molambos", farrapos, cuja morte no asfalto da cidade não é notada. Tais molambos, na canção, são ubíquos, aparecendo desde os lugares mais renomados (Boa Viagem) aos mais carentes (Brasilit, CDU). De fato, Recife em "Rios, Pontes e Overdrives" promove a despersonalização e a reificação das pessoas, de tal forma que a presença dos molambos em diferentes partes da cidade implica na transformação do espaço urbano em um grande mocambo. A sensação de movimento, de trânsito de um bairro para o outro está em constante tensão com a imobilidade das estátuas de lama, sugerindo que a circulação horizontal é possível, mas não permitindo que as estátuas de lama deixem a condição de "coisa", acarretando a impossibilidade de movimento vertical, de mobilidade social.

O papel do espaço urbano é de grande relevância tanto no livro de Azevedo, quanto na música de Chico Science e no filme de Assis. Fredric Jameson oferece uma possibilidade de entendimento da questão espacial sob o regime da pós-modernidade. Sua tese central, de que em circunstâncias pós-modernas os sujeitos perdem muito da capacidade de mapeamento dos espaços, toma como ponto de partida uma análise do Hotel Westin Bonaventure; tal exemplificação, como tentarei mostrar mais adiante, pode ser lida comparativamente a Amarelo Manga na sua apresentação do Hotel Texas.

Em Jameson, podemos encontrar uma análise da mudança da vista da cidade. A leitura do espaço urbano, ou do espaço social comum, não está mais inevitavelmente associada ao espaço físico de concreto, vidro e asfalto, uma vez que o meio urbano se torna uma intrincada teia semiótica multimídia e de consumo, onde a distinção entre espaço material e linhas de comunicação está cada vez mais tênue. Jameson nota a correlação entre a desorientação espacial e a emergência de uma cultura global multinacional, descentrada e de difícil visualização, onde se torna cada vez mais difícil de se reivindicar uma posição própria. A estratégia que Jameson propõe como forma de lidar com essa condição é a noção de mapa cognitivo, emprestada do urbanista Kevin Lynch, que demanda a construção de modelos espaciais onde as concepções de poder social são transformadas em figuras espaciais, permitindo um melhor entendimento da sociedade.

Amarelo Manga oferece vários momentos de relativa perda do sentido de espaço e de desterritorializações e reterritorializações. Se espaços são nomeados, fixados, controlados e reconhecidos por seres humanos, o filme de Assis desafia a centralidade do corpo e produz uma representação de espaços interiores e exteriores que perturba e provoca.

Há quatro principais interiores no filme: o hotel, o matadouro, o bar e a igreja. O hotel é chamado Texas Hotel, uma irônica reterritorialização do estado estadunidense em um contexto de terceiro mundo. A sua decadência está presente em todos os lugares, da fachada corroída aos corredores imundos. Os vários cômodos são mostrados no mesmo estágio de deterioração, sem uma hierarquia ou marca distintiva entre eles. A câmera viaja com os personagens pelas suas entranhas, o trânsito constante pelos corredores favorecendo uma comparação com uma cidade. E, realmente, o hotel se configura como um microcosmo para os moradores destituídos, onde os quartos substituem as casas, ainda que um hotel, por definição, seja um lugar de passagem e não de morada. É problemática a relação de 'enraizamento' dos personagens com esse ambiente, que se torna um híbrido, uma espécie paradoxal de "passagem definitiva", ao mesmo tempo desterritorializando e reterritorializando.

Existe uma marcante diferença entre esse espaço do Texas Hotel e o espaço dos sistemas de comunicação em Los Angeles descritos por Fredric Jameson. A marca irônica de uma forma periférica de pertencimento espacial delimita as possibilidades dessa comparação. Não por acaso, salta aos olhos a presença, no filme, de um grupo de índios mesmerizados diante da televisão ligada. A perda dos vínculos com a cultura nativa é revelada pelo deslocamento dessas pessoas de suas origens. No Hotel, eles se tornam parte da mobília, sem reação aos eventos. São absorvidos pela sala onde estão sentados, como camaleões indistintos do ambiente.

Ao longo do filme há uma série de tomadas de cima, que verticalizam o eixo visual, produzindo um mapa dos interiores. Esta verticalização promove uma sensação de promiscuidade, pois nos é revelado o que ocorre nos cômodos adjacentes. As barreiras entre público e privado tornam-se menos explícitas uma vez que o trânsito do olhar não encontra barreiras físicas. Em um momento paradigmático, em uma sequência que acontece nos banheiros do Hotel, um homem é revelado espiando, por cima da parede, uma mulher que se banha. O enquadramento partindo de cima reduz o tamanho da figura humana e maximiza o espaço; cria uma cartografia cujas fronteiras são elasticadas pelos movimentos (algumas vezes ilícito) das pessoas.

No abatedouro, o enquadramento funciona de forma similar. Vistos de cima, os corpos dos trabalhadores se misturam aos pedaços de carne, fazendo da presença humana uma presença-ausência. Em outro momento, o uso dessa visão vertical mostra-nos, no início do filme, o bar, e mais uma vez desafia a distinção público-privado quando a câmera acompanha a figura da mulher que se levanta de sua cama e vai trabalhar no bar, que, vemos, é contíguo ao seu espaço individual. Também o bar é um lugar de trânsito. Personagens vêm e vão, mas para os fregueses, ele é uma “segunda casa”. A proximidade das mesas permite que as conversas sejam ouvidas por todos, de tal forma que os personagens (algumas vezes a contragosto) acabam por interagir de maneira que assuntos privados se tornam públicos.

Outro interior importante em Amarelo Manga é a igreja. A primeira vez que ela é mostrada é imediatamente após a apresentação do matadouro, a edição pode sugerir uma comparação entre as duas locações, um comentário irônico sobre a desintegração dos valores religiosos. A igreja mostra-se vazia e em ruínas e, o cotejo com os cultos da Igreja Universal mostrados no filme resulta na representação de uma igreja alienada das massas, apesar da sua localização em uma favela, um ambiente patentemente necessitado de assistência. Sua utilidade como templo está acabada, transformando-se um lembrete da fragilidade das promessas de redenção e ressurreição.

As cenas que ocorrem em externas exploram um eixo horizontal que remonta, em certo aspecto, à leitura de Gilles Deleuze sobre a relação com a cidade iniciada no Neo-realismo, regime de transição entre a imagem-tempo e a imagem movimento. Os personagens perambulam pela cidade são apresentadas através de cortes das favelas para as pontes, de casebres para altos edifícios, enfatizando a ideia de aproximação entre os espaços urbanos. Em vários momentos, as caminhadas e passeios de carro não têm destino certo, como se os lugares pudessem substituir uns aos outros indiferentemente. Na verdade, são poucos os marcadores topográficos explícitos: no filme apenas dois lugares têm um nome, o bar e o hotel.

As ruas são mostradas de forma documental e os personagens se tornam ‘observadores’ e ‘observados’, e não ‘agentes’ ao errar pela cidade. O anonimato das faces das pessoas torna-se objeto de um olhar impiedoso, que as usa como marcador de tempo: a justaposição de diferentes lugares e situações que acontecem ao mesmo tempo implica um pertencimento à mesma comunidade (imaginada, certamente). Esta comunidade é a dos despossuídos e subalternos, como no curta de Camilo Cavalcante (também de Recife), Ave Maria, ou a Mãe dos Oprimidos. Este filme explora a tradição das rádios populares de tocar a Ave Maria de Gounod às seis da tarde, hora do ângelus e utiliza a edição paralela para revelar situações ocorrendo àquela hora na cidade. Tem-se em ambas obras um painel da vida na cidade, apoiado, contudo, em uma generalização da perversão que acaba por incluir as faces anônimas no mundo sórdido da ficção.

O espaço em Amarelo Manga apresenta uma série de desafios para a espectadora. É possível ouvir a ressonância de um certo Naturalismo em sua abordagem, ainda que as questões que o filme propõe sejam de uma outra ordem. Aqui, o espaço é mais fluido, as ambientações mais permeáveis. A organização

espacial do filme nos leva a perguntar sobre a relevância de análises sobre o excesso pós-moderno para obras que mergulham nas promessas inconclusas da modernidade. Parece haver, no filme de Assis, uma leitura sardônica das relações entre seres humanos e espaço urbano que leva a uma conclusão semelhante à de Fredric Jameson, ainda que por outras vias. O mapeamento cognitivo dos espaços continua a ser cada vez mais problemático, mas aqui, pela ruína dos signos, pela falência dos sistemas de comunicação, não pelos seus excessos.

Paradigmaticamente, na sequência em que o padre vaga pelas ruas estreitas da favela, a narração em off declara que “estamos todos eternamente condenados a ser livres”. A tensão que se cria entre essa obrigação de ser livre repercute no espaço labiríntico em que ele se encontra. Assim como os outros personagens, o padre está condenado a ser livre, mas o espaço à sua volta restringe-lhe esse livre arbítrio. Assim como grande parte da produção cinematográfica nacional se encontra nesse estado paradoxal dentre movimento e imobilidade. Por um lado, presa a princípios explicadores e até mesmo à má-consciência da denúncia, por outro lado, frestas abertas na imagem que permitem vislumbrar passagens onde tudo antes parecia encarcerado em um discurso de verdade. Talvez seja este o grande paradoxo que Amarelo Manga nos apresenta.

Referências

- AMARAL, Tata. **Em Busca do Naturalismo no Cinema**. Pressbook do filme Antônia. Disponível em:
<http://antoniaofilme.globo.com/dowld/PRESSBOOK_PORTUGUES_2007.pdf>
- BELSEY, Catherine. **Critical Practice**. Londres: Methuen, 1980.
- BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. ALCEU. Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242 a 255, jul./dez. 2007
- BRUNO, Giuliana. **Site-seeing: architecture and the moving image**. Wide Angle. Baltimore, v. 4, n. 19, p. 8-24, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **De Cortiço a Cortiço**. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, n. 30, p. 111-129, julho de 1991.
- _____. **Um conventillo transpuesto: Aluísio Azevedo**. Ensayos e comentários. Campinas: UNICAMP, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance: uma ideologia estética e sua história, o naturalismo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Title

"Rivers, Bridges and Overdrives": transit and the (de)composition of space in *Amarelo Manga*

Abstract

Amarelo Manga, directed by Claudio Assis, is here analysed as a film that breaks with the centrality of human figure and presents a peculiar composition of space, mainly in relation to the representation of urban decay in the third world. This article aims at investigating the narrative and imagetic maneuvers undertaken by the film and at pointing out how Assis' work examines the decline of a city at the same time that it constructs a strong critique of human will and liberal values.

Keywords

Brazilian cinema. Urban space. *Mangue beat*

Recebido em 12/04/2012. Aprovado em 28/06/2012.