

## **Que cor é a cor do amarelo manga?<sup>1</sup>**

Marlivan Moraes de Alencar<sup>2</sup>

Docente da Faculdade de Comunicação e artes do Senac

Doutoranda em Antropologia PUC SP

### **Resumo**

A cidade configurada no filme Amarelo Manga assume uma característica quase que indecifrável diante do modo como é tratada e posta sem praticamente nenhuma justificativa dentro da narrativa que compõe. O cinema como um tradutor da cidade coloca em xeque essa possibilidade, mas quase deflagra sua incompetência de decifração do que se esconde nos olhares que não comunicam nada além de sua própria existência.

**Palavras chaves: cidade, cinema, representação.**

Quantas cidades existem numa única cidade? A cidade grande existe como uma totalidade? Ela se oferece de modo completo? Como responder a essas questões estando dentro desse espaço que envolve e raramente devolve se não recorrermos a um subterfúgio que nos leve para fora dela, mesmo que nela ainda permaneçamos? Alguns desses recursos de afastamento são as formas de representação: cartografias, fotos, desenhos, pinturas, filmes, vídeos, textos, discursos. Construções que trazem seus lugares, seus fluxos, seus habitantes para fora, para o espaço da visibilidade. É nesse tipo de narrativa que as cidades “existem” como algo mais ou menos apreensível, como algo mais ou menos real, como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Visual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom .

<sup>2</sup> Marlivan Moraes de Alencar

Mestre em Comunicação e Semiótica PUCSP

Doutoranda em Antropologia no Programa de Ciências Sociais PUCSP.

Professora de Antropologia Visual: Design Gráfico do SENAC/SP: 2003/2004

Professora do Curso de Mídias nas oficinas: Interface Cinema /TV e A Cidade no Cinema - PUCSP

algo sobre o qual podemos nos debruçar e perguntar. É a partir de sua representação que podemos pensá-la.

Estar na cidade é viver a cidade, é se envolver e se deixar impregnar por ela de modo definitivo e sem a menor consciência da intensidade dessa relação. A esses apaixonados seres urbanos, Michel de Certeau denomina de “praticantes ordinários da cidade” (1994:171). São os “caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticante jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso ... Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada.” (1994: 171)

Estar na cidade e representá-la é um jogo arriscado que pode atravessar a carne de quem se propõe a aceitar o desafio. Muito mais quando essa representação é cinematográfica, capaz de registrar espaço e tempo de uma forma muito semelhante ao modo como é a própria cidade. O cineasta participa de um jogo cuja regra principal é aquela posta por Massimo Canevacci como o modo de leitura do espaço urbano, “estranhar toda a familiaridade possível com a cidade e, ao mesmo tempo, familiarizar-se com suas múltiplas diferenças.” (1993:30). Estar, portanto, desvendando e encobrendo ao mesmo tempo, assumindo uma atitude consciente e ativa de alguém que mantém os sentidos ligados nas possibilidades de representação via imagem, numa materialidade cinematográfica tradutora de um certo tipo olhar. Esse certo tipo de olhar, mediado por uma câmera, resultante de um corte e de um processo de seleção, permite a configuração de uma experiência estética que restitui ao espectador/sujeito do cinema a possibilidade de defrontar-se com imagens de uma cidade muitas vezes desaparecida sob sua própria imensidão, sob sua escuridão ou sob sua luz.

Compor uma poética da cidade é desenvolver um esforço em direção às redes que se intersectam e que lhe dão, afinal, concretude. Pensar a cidade é sair em busca do que não é auto-evidente como propõe Lucrecia Ferrara para quem “conhece-se o fenômeno urbano através da linguagem que o representa e constitui a mediação necessária para a sua percepção.” (1988: 202). A cidade tornada representação é também linguagem. Neste caso linguagem cinematográfica, e os que a habitam, tornados sujeitos, personagens, com desejos, expectativas, frustrações e corpos. Esses corpos ocupam espaço, têm um lugar ou passam por lugares da e na cidade; um lugar antropológico que segundo Marc Augé (1994) se contrapõe

---

a um não-lugar. O lugar antropológico corresponde “àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar (...); o lugar antropológico é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa.” (Augé, 1994: 51)

Aqui estão postas duas experiências diferentes em relação a este lugar: uma da vida vivida e outra que pressupõe a consciência da existência desse lugar como um espaço definido – com seus limites e fronteiras – tornado objeto de observação e de reflexão. E também aqui encontramos o objeto de análise deste *paper*: o filme *Amarelo Manga* e a cidade de Recife posta no filme. Uma cidade cinema que, apesar de ser construída sobre uma base concreta que é Recife propriamente, assume a forma proposta pela equipe de filmagem com uma intenção narrativa que traz para a tela uma metrópole que é ficcional mas com forte carga documental. O propósito é pensar o filme e flagrar essa cidade tanto na ficção dos seus lugares privados quanto dos espaços públicos aqui representados pela ruas, pontes e becos.

O primeiro longa metragem do pernambucano Cláudio Assis assume uma estrutura cheia de ambigüidades que se espalham durante os 90 minutos de sua duração. Recife é seu espaço de ação. Retalhada, e colocada em cena de modo independente, a cidade insiste em desviar a atenção da câmera que se perde num passeio sem intenção explícita e sem uma justificativa coerente em relação à narrativa ficcional com quem compõe. Que realidade é essa que está posta em *Amarelo Manga*? Que amarelo é o amarelo da manga? É a cor do excesso, nos diz Cláudio Assis, ou da crueza da vida para alguns que insistem, apesar dos pesares, em suas fantasias ou sonhos – talvez pesadelos – como um esforço de se sentirem sujeitos, mesmo que seja através de atos secretos e nada nobres.

Pessoas indecifráveis em sua insignificância, anônimos, abandonados, deixados de lado, mas que nas entranhas estão vivos compondo uma paisagem feia e enrugada cujo movimento se dá nos subterrâneos da metrópole. Lugares escondidos não por opção mas por ausência de um olhar, pessoas invisíveis não por opção, mas por ausência de um olhar. “O olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão”, diz Jacques Aumont (2001:59).

Essa situação de visibilidade e invisibilidade é o que dá corpo a este filme brasileiro que, de Pernambuco, veio injetar algum tipo de desconforto na cinematografia nacional

cheia de belas, ainda que não tão reconfortantes, imagens.<sup>3</sup> A própria estrutura narrativa do filme, com seus enquadramentos e suas histórias leva para a superfície esse estado de indefinição. A (não)relação estabelecida entre uma base ficcional e outra documental reforça de modo inevitável o fosso que há entre o que se mostra, o que se deixa ver e o que realmente é objeto do olhar. E aqui está o motivo deste texto: o estado de ambigüidade de Amarelo Manga ou a necessidade de se ater as aparências para se chegar ao que importa: os olhares do filme sobre a cidade e seus moradores.

### **Um estado de estranheza**

Tudo acontece de modo estranho em Amarelo Manga, nada parece estar no lugar certo e a convulsão se estabelece além das histórias narradas, indo até o modo como são narradas. Mas para que esta afirmação não se perca é preciso que nos debrucemos sobre suas imagens e sons buscando o que nos mostram, e, se Oscar Wilde (2000:94) tiver razão, descobrir que “o verdadeiro mistério do mundo está no visível e não no invisível”.

O filme parece narrar um cotidiano que se repete num giro infinito, mas esse giro é interrompido em sua trajetória pelo caminhar retilíneo de Kika, que coroa a vida num salão de beleza de periferia decidida a mudar a cor dos cabelos. “Uma coisa meio amarelo, uma coisa mais manga, um amarelo manga”, diz de modo agressivo para o cabeleireiro que ainda a julga pelas roupas – uma mulher vestida de evangélica – e sugere mudanças mais suaves. Pronto, está dado. O giro não se fecha. A câmera, nesta caminhada, está na altura de Kika, acompanhando seus passos como mais um personagem no meio do barulho da rua que ainda tem algumas portas fechadas, mas que se abre aos poucos para mais um dia que começa. Esse caminhar pelas ruas, na altura dos ombros dos pedestres é o máximo de aproximação permitida, levando a uma situação de distanciamento respeitoso em relação aos moradores da cidade, sejam os que, nesse espaço público, são mesmo moradores da região ou figurantes contratados.

O dia dessa cidade é o grande personagem da história, é nele que está o enredo anunciado na primeira seqüência por Ligia, “a santa mal comida”, como a ela se refere a música cantada por Fred 04. Dada a angústias existenciais, a dona do Bar Avenida, é a primeira imagem de Amarelo Manga. Deitada em uma cama de casal, sozinha, acorda num quarto ocupado por um armário, abajur, uma penteadeira com um espelho oval, engradados

---

<sup>3</sup> Exceções: Cidade de Deus (belas imagens de situações cruéis) e Redentor (claustrofobia na Cidade Maravilhosa do Rio

de cerveja e um chinelo branco no canto onde bate a luz do sol. A cena é vista de cima, ela se levanta, calça o chinelo, se veste e se perfuma como se estivesse programada a fazer isso todos os dias. Com esse ritmo compassado, sem nenhuma urgência, vai conquistando o espaço composto por mais dois ambientes: uma cozinha e o salão do bar. Ao espectador é dado o poder de acompanhá-la a uma distância segura, dando conta de tudo o que acontece nesse início de jornada.

Enquanto ela cruza as portas internas, a câmera passa sobre as paredes. Com um olhar panóptico vai se apropriando do chão gasto, dos móveis simples, da primeira porta que se abre para um homem que dorme na rua, da segunda e da terceira que ostentam sacos de plásticos cheios de água pendurados no alto, engenho da crença popular que diz que a água espanta os mosquitos do ambiente. Em cada parede cartazes escritos a mão informando preços e promoções concorrem com uma decoração quase barroca de um ambiente popular, um lugar de encontro. Não é bem isto que Lígia pensa. Para ela, não há encontros. A solidão é algo que dói e que corrói sua vida, seu corpo. Ela tece sua desesperança no automatismo de suas ações e na fala em *off* queixosa e exasperada. “Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia, até chegar a noite que é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez e vai e vai e vai, e é sem parar”. Aqui o que está dito, está dito. Tudo acontece naquele dia que pode ser um dia qualquer e, a despeito de tudo, outros dias virão.

A dona do bar se entedia com o mundo, com as pessoas, com a rotina. Mesmo sabendo que tudo é possível, ainda assim nada muda substancialmente e ela continua solitária, queixa que é dirigida diretamente para a câmera transformada em plataforma de exibição dos desejos mais íntimos. Os personagens de Amarelo Manga conversam com o espectador, confessam seus pecados, conspiram diante dele. O que esperam com essa atitude? Reconhecimento? Aprovação? Lígia chama atenção dos homens por sua postura e frieza. Parece puta, diz um freguês do bar, mas não dá para ninguém. Lígia quer alguém que a mereça e não permite que qualquer um chegue perto. Ela se debate entre a necessidade de ser olhada e a qualidade do olhar que atrai que não lhe satisfaz e agride. Reage esfregando sua nudez na cara do homem que a desafia e, fazendo isso, num primeiro plano obscuro e público – o espaço da encenação é a mesa do bar lotado –, escancara possibilidades aprisionadas no campo do imaginário. Lígia recusa esse tipo de atenção, mas se sente reconhecida. O reconhecimento, nos diz Todorov (1996:94), se dá em duas

etapas: “o que pedimos aos outros é, em primeiro lugar, que reconheçam nossa existência (é o reconhecimento ao pé da letra) e, em segundo lugar, que confirmem nosso valor (denominemos essa parte do processo de confirmação).” E aqui está a explicação para o comportamento de Lígia. Ela se sente reconhecida mas não do modo como deseja, ela quer alguém que a mereça e conclui que “só se ama errado.”

O dia começa triste no Bar Avenida, mas na rua é potencializado por uma engrenagem de um motor de carro em primeiro plano e por um programa de rádio que avança sobre a cidade a bordo do velho mercedes amarelo dirigido por Isaac. O locutor nos localiza no tempo e no espaço, é 16 de junho em Recife, é domingo. Ele começa as notícias matinais. “Dona de casa muito respeitável encontrou seu marido com amante, aí a coisa ficou preta. Ela, uma evangélica, partiu para cima da fulana e foi um tal de Deus nos acuda. Resultado: amante no hospital, ferida e a corna... Ninguém sabe, ninguém viu” Esse fato jornalístico, verdadeiro *fait-divers*, não teria nenhuma importância se não fosse exatamente o que iria acontecer com Kika<sup>4</sup>. Iria acontecer ou já teria acontecido? Será que o locutor está falando de Kika, a traída; de Dayse, a amante e de Wellington, o marido? Ou Cláudio Assis quer de novo nos dizer que não há diferença entre um dia e outro? Que tanto faz os nomes das pessoas, que tanto faz o que acontece nesse mundo miserável habitado por gente comum e desinteressante que age sempre do mesmo jeito como condicionada a isto.

Um outro momento de dúvida sobre a veracidade e a importância dos fatos narrados é vivido por Lígia quando está apostando no jogo do bicho. Ela diz ter sonhado com o dia de hoje e afirma já ter visto o que está vivendo nesse momento, numa espécie de *déjà vu*. A data anunciada pelo locutor do rádio é confirmada pela conversa no bar. Hoje é mesmo 16 de junho. Essa confirmação aponta para as semelhanças dos dramas cotidianos. O drama de Kika é só mais uma repetição e a vida não passa disso, é sempre tudo tão igual.. Essa idéia justifica o uso de trechos da seqüência inicial no final do filme, o que reforça a fórmula de que tudo acontece e nada muda. A cidade grande é um espaço de indiferença onde os acontecimentos são esmagados pela necessidade da ação e o dinheiro define os destinos de cada um..

---

<sup>4</sup> Uma outra relação pode ser feita entre o uso do rádio para situar a narrativa em Amarelo Manga e o Bandido da Luz Vermelha de Rogério Sganzerla.

Isaac, na direção do carro, mostra vê através da janela uma paisagem que se descortina diante dos seus olhos<sup>5</sup>. Distante de todos, protegido pela velocidade, confortável no espaço interno do veículo, esse olhar é a metáfora de um filme que não se envolve, que não conhece seus personagens e que se estrutura sobre um câmara objetiva, fria e espectadora. Há somente uma única câmara subjetiva em *Amarelo Manga* (mas disso trataremos adiante). Se para as seqüências documentais esse procedimento é metodológico, na ficção causa estranhamento os olhares sem sujeito, ou melhor, este sujeito o tempo todo colocado fora de cena. Essa objetividade permite que os personagens sigam seu caminho enquanto ficamos nós acompanhando a agitação da cidade: lojas que se abrem, trabalhadores montando suas bancas e quiosques, alimentando um mercado informal que dá vida ao espaço público. Enquanto isso, em *off*, a locução continua com notícias do mundo cão. A seqüência acaba com um prédio decadente, onde pessoas velhas cospem do alto. Abandonados com a mesma intensidade, gente e habitação são substituídas por um primeiro plano de uma vitrola que apoia o culto de uma igreja evangélica. A câmara de Cláudio Assis continua nos apresentando seus personagens. Agora é a vez da religiosa e puritana Kika Canibal, mulher do açougueiro Wellington Canibal. A parada na cidade foi um intervalo nesse percurso que nos levará até Dunga e os moradores do Texas Hotel, passando antes pelo matadouro.

O matadouro, como o quarto de Lígia, também é flagrado através de uma câmara alta que nos mostra o desmembramento da carne de boi, em um espaço sujo de sangue com homens também sujos de sangue. Esse passeio aéreo se repetirá ainda algumas vezes durante. O mais incômodo desses avanços se dá no momento do velório de seu Bianor, gerente ou proprietário do hotel. Enquanto os moradores rezam e cantam o morto, dona Aurora mulher solitária e gorda, que sofre com crises de asma protagoniza uma cena das mais depressivas e grotescas do filme. Já no almoço de domingo, todos reunidos à mesa, ela se engasga com a farofa e, ao ser socorrida pelo padre, tem os seios manipulados pelas mãos do cúria de uma igreja decadente e entregue aos cães. O banquete é um dos momentos em que mais facilmente pode-se revelar o corpo grotesco, isto por estar em contato direto com o que lhe é externo, numa ação que Bakhtin descreve como um ato de interação com o mundo. No ato de comer “o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole,

---

<sup>5</sup> O cineasta iraniano Abbas Kiarostami ao falar do carro afirma que não se trata apenas de um meio de locomoção que nos leva de um lugar a outro, é também uma casinha, um habitáculo muito íntimo com uma grande janela cuja vista não pára de mudar. (...) a janela do carro é grande e, além disso, como numa tela em cinemascopo, reflete o movimento.” *Bernardet*, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. ... O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.”(1996:245) O que dona Aurora come a oprime, lhe tira o ar.

Essa cena é antecipada por mais uma incursão documental nas ruas de Recife. Em primeiro plano, o banquete público é degustado por moradores da cidade. Está na hora do almoço e uma profusão de tipos de comida invade a tela num espaço que não tem identidade. São lugares onde, para comer, não é preciso sentar, onde a comida é feita em panelas amassadas e envelhecidas pelo uso e a cai pelo canto da boca e dos pratos, espalhando uma sujeira cotidiana de quem não está interessado em etiqueta, mas em manter-se vivo. São pessoas que comem sozinhas ou, se estão acompanhadas, não conversam, somente comem. Sobre essas imagens, um diálogo se projeta. Ninguém da cena faz parte do que ouvimos: um teste de conhecimento sobre as capitais de diversos países. Estamos agora diante da grande mesa do Texas Hotel, onde a conversa de boca cheia é interrompida pelo engasgo de dona Aurora. A comida não se diferencia do que é servido na rua: arroz, farofa, frango e a carne do boi morto em um hiperbólico primeiro plano.

Retornando ao velório de seu Bianor, dona Aurora no andar de cima, se recusa a descer para prestar homenagens ao amigo. Sobre a cama fotos da juventude se misturam a documentos compondo uma cena agora sim invasiva. Em movimentos lentos, a câmera, de cima, se aproxima em primeiro plano. O movimento é lento, circular, como se acariciasse aquele corpo envelhecido e sem formas. A mulher abre os olhos como se estivesse em agonia. Ela sofre e com um aparelho de inalação respiratória tenta resgatar o ar que lhe foge. O vestido preto florido e enfeitado por pérolas não dá conta de cobrir seu corpo e a câmera, aproveitando-se da ausência de proibições, vai ficando, mostrando o que deveria se manter escondido. Dona Aurora se masturba com o inalador, ela se abre para o ar que o aparelho emite. A imagem é feia, grotesca, mas afirma uma posição: finalmente a câmera de Cláudio Assis se coloca dentro da cena e parece ter perdido qualquer pudor, articulando uma objetividade que desce e se aproxima dos corpos. A cena seguinte é Kika com Isaac exercitando sua recém adquirida liberdade sexual, coroada pela escova de cabelo enfiada em Isaac na hora do sexo, ato que a redime de uma vida puritana, travada e rancorosa.

Amarelo Manga não é uma única cor, é um filme em segredo, como a vida da maioria dos seres comuns postos ali à nossa frente, seres escondidos em uma pseudo passividade que não deixa brechas para se pensar em nada, além de um tempo morto de



uma vida vazia e sem sentido. Mas qual nada. O sentido cada um constrói, talvez de modo absurdo, talvez de modo agressivo, talvez até sem justificativa nenhuma, mas há um sentido, ou pelo menos a busca por um. Essa agonia é exposta por Lígia, a filósofa do cotidiano e do cansaço, a protagonista da única imagem subjetiva: um primeiro plano da vagina de pelo amarelo posta diante da cara de Isaac. Essa imagem estimula Isaac, o faz desejar um corpo quente e vivo, esse corpo será o de Kika, resgatada do inferno da ausência de prazer. Como mulher ela é uma santa, mas na cama..., a descreve Wellington Canibal, seu marido açougueiro.

Por isso Wellington tem Dayse, essa sim é gostosa, uma mulher ferosa, quente que supre as carências de um casamento sem graça e virginal. Mas é o K de Kika que ele leva esculpido na cabeça de cabelos curtos. Ainda tem Guga, Guguinha para os mais íntimos, uma bicha apaixonada pelo açougueiro. Um grande demiurgo, entrelaçando o destino do trio, Wellington, Kika e Dayse, em prol de si mesmo e de sua paixão. Bicha quer, bicha faz, ele afirma. Por isso Kika vira canibal na acepção da palavra, ela que tanto reclamava quando era chamada assim pelos meninos da rua onde mora.

Amarelo Manga é tomado por objetos e corpos sem concessões ao belo. Homens e mulheres decadentes vivem em espaços com cheiro de sujeira e de morte. A morte no matadouro para sustentar a vida de humanos carnívoros; a morte no hall do hotel – ou seria do pardieiro Texas Hotel? – redesenhando a vida de seus ocupantes; a morte de Lígia gritando inutilmente em busca de uma saída para sua própria vida; a morte de Guga que, fazendo o que faz, não consegue o que quer. A morte, ou seria vida de Kika, sentada em frente ao espelho de uma salão de beleza de cinco reais, buscando um novo corpo, um nova cor. A morte de Wellington Canibal, chorando sem esperança a perda da segurança; a morte de um padre que relativiza tudo num exercício tranquilizador, mas não apaziguador sentado no chão de uma igreja em ruínas, sem fiéis mas com cachorros.

Morte como metáfora de uma vida presente, não a vida gloriosa, não a vida iluminada, ou luminosa, mas uma vida escondida num marasmo aparente, num abjeto medo de morrer ou de ver todos morrendo e ficando, ficando, ficando numa solidão própria àqueles a quem só restam fotos antigas, testemunhas de um passado que nada mais é o do que isso. Nada fenomenal resta à maioria dos seres humanos, parece nos dizer. Mas também não nos enganemos, por trás daquela aparente indiferença, daquele silêncio ensurdecido, há um turbilhão de emoções e de ações represadas prestes a romper as comportas da humanidade e a se fazer ação num frenesi exacerbado, sem desculpas e sem

perdão. Mas isso Claudio Assis não diz. Ele constrói sua ficção de um modo estranho apoiada em imagens documentais que ficam distantes como se não merecessem uma troca de olhares, no máximo o registro frio dessa existência pacificada pela falta de esperanças e pela consciência da perda que toma conta de todos ao final de tudo. Dunga chora sua incapacidade de conquistar Wellington, este chora o fim do casamento, Isaac olha pela janela a cidade que mais uma vez amanhece, Lígia abre novamente o bar e Cláudio Assis a faz repetir a frase do início, dessa vez não mais em off. “Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia, até chegar a noite que é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez e vai e vai e vai, e é sem parar”. Tudo continua do mesmo jeito. O trem avança sobre os trilhos, carros, caminhões e barcos dão movimento à cidade que não pode parar. Pessoas trabalham, comem, bebem, esperam no ponto de ônibus, varrem a rua, se amontoam no espaço público e finalmente olham para a câmera, mas não tem nada a dizer. Sem o ficcional nada mais há a fazer e cada rosto vira um retrato de olhar triste e sem perspectiva. O primeiro plano traz uma espécie de gente entediada, se virando para garantir o “buraco da gente”, como aparece escrito na entrada de uma das casas.

#### Referência bibliográfica

- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Nobel, 1993.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: arte de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- FERRARA, Lucrecia. *Ver a Cidade*. São Paulo, Nobel, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *A Vida em Comum: ensaio de antropologia geral*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- WILDE, Oscar. *Aforismo ou Mensagens Eternas*. São Paulo: Landi, 2000.