



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSOR ORIENTADOR: ALEXANDRE HUMBERTO G.
ROCHA
ÁREA: CINEMA

**A narrativa simbólica do filme Amarelo
Manga
A composição da cor “amarelo manga”**

Daiane Alves Neto
2036392/3

Brasília, maio de 2007

Daiane Alves Neto

A narrativa simbólica do filme Amarelo Manga

Trabalho apresentado à
Faculdade de Ciências Sociais
Aplicadas, como requisito parcial
para a obtenção ao grau de
Bacharel em Jornalismo do
UnICEUB – Centro Universitário
de Brasília

Prof . Alexandre Humberto G.
Rocha

Brasília, maio de 2007

Daiane Alves Neto

A narrativa simbólica do filme Amarelo Manga

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em dizer o nome do curso e da habilitação quando for o caso do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Banca Examinadora

Prof. Alexandre Humberto G. Rocha
Orientador

Prof. Cláudia Busato
Examinador

Prof. Severino Francisco da Silva Filho
Examinador

Brasília, maio de 2007

Este estudo é dedicado a todos que apreciam o cinema e sonham com um Brasil diferente, mas com oportunidades iguais a quem quer que seja, independentemente de gênero, cor ou região. Àqueles que idealizam um cinema nacional livre de ideais lucrativos e sem conteúdo .

Agradeço às forças superiores por conseguir chegar onde cheguei, apesar das dificuldades. Ao meu pai que sempre me apoiou, financeiramente e moralmente, à minha mãe que sempre me orientou em toda a vida. Ao meu marido que também sempre incentivou meus objetivos e esteve ao meu lado em todos os momentos. Meu muito obrigado ao meu orientador Beto Rocha, pela força e dedicação dedicadas; aos professores examinadores, Cláudia Busato e Severino, sinto-me honrada por terem aceitado o convite.

Só sabemos com exatidão quando sabemos pouco; à medida que vamos adquirindo conhecimentos, instala-se a dúvida”.
Johann Wolfgang von Goethe, escritor
(Alemão)

RESUMO

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 de uma metrópole ficcional. Com a complexidade de seus personagens, o filme traz à tona questões atuais da nossa sociedade. Pessoas indecifráveis em sua insignificância, anônimos, abandonados, deixados de lado, mas que nas entranhas estão vivos compondo uma paisagem feia cujo enredo se dá na periferia da cidade. Tendo em vista a relevância de estudar os fenômenos do pós-modernismo, onde tudo se transforma tão rapidamente, o presente trabalho tem o seguinte propósito: pensar o filme e flagrar seus lugares “escondidos”, tentar compreender o universo dos personagens e traçar paralelos com a Pós-Modernidade.

Palavras-chaves:

Cidade. Cinema. Representação. Solidão. Sociedade pós-moderna.

Sumário

Introdução.....	09
1 Apresentação de Amarelo Manga.....	11
1.1 Narrativa do filme.....	11
1.2 A ligação do filme com o niilismo.....	12
1.3 A ligação do filme com a Pós-Modernidade.....	14
2 Conhecendo os personagens.....	17
2.1 Kika.....	17
2.2 Lígia.....	19
2.3 Dona Aurora.....	20
3 Fundamentação Teórica.....	22
3.1 Comparação de Kika e Lígia.....	22
3.2 Desvendando os personagens.....	24
Conclusão.....	27
Referências Bibliográficas.....	
Anexos.....	

Introdução

Que realidade é essa que está posta em Amarelo Manga ? Que amarelo é o amarelo manga? É a cor do excesso, disse Cláudio Assis (autor do filme) ou da crueza da vida para alguns que insistem em suas fantasias ou sonhos (ou talvez pesadelos) como um esforço de se sentirem sujeitos, mesmo que seja através de atos secretos e "não nobres".

O que se pretende com o presente projeto é decifrar o que está por trás dessa cor, representada pela dureza da vida através de personagens densos, com mistérios e complexidades particulares. Pessoas indecifráveis em seus anonimatos, deixados de lado, mas que nas entranhas estão vivos compondo uma “paisagem” grotesca e grosseira, cujas histórias se passam pelas periferias da cidade. Lugares isolados não por vontade própria dos seus habitantes, mas por falta de opção, falta de um olhar. Essa questão da visibilidade e invisibilidade constituem o que dá corpo ao filme, ou seja, a falta de atenção que os personagens sofrem e um certo desconforto nas imagens descritas. O filme demonstra ambigüidade na relação entre ficção e realidade; o que há entre o que se mostra, o que se deixa ver e o que realmente é o objeto do olhar. Aí está o que se pretende: identificar os olhares do filme sobre a cidade e seus moradores e o resgate com o mundo Pós-Moderno.

Tudo acontece de modo estranho, nada parece estar no lugar certo e a “convulsão” se estabelece além das histórias narradas. Como diz Oscar Wilde: “o verdadeiro mistério do mundo está no visível e não no invisível”.

Os personagens de Amarelo Manga conversam com o expectador, confessam seus desejos e mostram seus lados “pecaminosos”. O filme faz exatamente isso: meche com o imaginário do expectador no decorrer das

cenar e o propósito é tentar compreender o universo dos personagens com o pós-modernismo e os elementos que compõem a cor amarelo-manga.

Cabelos cor-amarelo-manga, como a de colchões mofados, paredes desgastadas, carros velhos, rostos sofridos, escarros, remelas, vômitos e coisas gastas pelo tempo; a tudo isso se associa uma cor imunda, o embrutecimento do humano que caminha nas ruas de Recife.

O objetivo da presente pesquisa é utilizar ferramentas antropológicas e filosóficas para “desvendar” os elementos que compõem a cor amarelo manga. Além disso, “decifrar” o universo de três personagens intrigantes e inseri-los no mundo Pós-Moderno, trazendo à tona o que se esconde no indivíduo, que cada vez mais se concentra em si mesmo.

Também faz parte do que se pretende alcançar com o trabalho chamar a atenção dos leitores em relação ao processo social no qual estamos passando, suas profundas transformações. A deserção de valores sociais, como a religião, o político e o ideológico, o trabalho e tudo que nos cerca direta e indiretamente.

1 Apresentação de Amarelo Manga

1.1 Narrativa do filme

“Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarréias, dos dentes apodrecidos...”. Este trecho da crônica *Tempo Amarelo*, de Renato Carneiro Campos, resume bem a virulência e crueza do filme *Amarelo Manga*, o primeiro longa metragem do pernambucano Cláudio Assis, que 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. As histórias de *Amarelo Manga* se passam no centro antigo de Recife (PE), entre o Texas Hotel e o Bar Avenida. Nestes dois ambientes, o filme mostra uma trama ousada e provocativa. Levando à reflexão dos contrastes mais chocantes da sociedade brasileira, o filme quebra preconceitos há tempos estabelecidos quando, por exemplo, traça paralelos entre religião e libido, culpa e instinto sexual, fé e dúvida, amor e traição, hétero e homossexualismo. O cenário vai se tornando cada vez mais complexo, a exemplo da própria realidade brasileira, a ponto de chocar o público. Religião, morte e medo circundam sempre os conflitos dos personagens. Percebe-se, então, a intenção do autor em mostrar o lado amarelo e podre desta manga. O submundo representado pelo açougueiro que é casado com uma protestante devota, mas tem um caso complicado com uma amante. O açougueiro é amado sem saber por um gay, cozinheiro do Hotel Texas de meia estrela. Um hóspede do mesmo hotel troca

maconha por cadáveres que são desviados por um funcionário do Instituto Médico Legal, e que ele, por sua vez, fuzila em galpões abandonados. Veja Isaac satisfazendo seus desejos por corpos mortos:



Vários desses personagens se encontram no Bar Avenida, dirigido por uma mulher amargurada e durona. Os personagens criados e vividos com intensidade por atores brilhantes, são exemplos dos nossos maiores fantasmas. Seus problemas e sua miséria revelam a enorme desigualdade entre os mundos que se formam nas grandes cidades. Produtos de seu meio, os personagens do filme são rudes, seus desejos e temores correspondem à desgraça geral. Magnífico em simbolismos, o filme é o retrato do pessimismo. Igrejas jogadas ao relento, como entulhos de uma cidade soterrada por religiões; "loucuras", como a necrofilia* do traficante vivido por Jonas Bloch; o contraste da Mercedes amarela em meio ao asfalto da grande cidade; falsos moralismos, como o da evangélica Kika. Tudo parece estar lá para mostrar os caminhos de um mundo cru, onde a miséria e tudo que a cerca, domina, corrompe, suja.

1.2 A ligação do filme com o niilismo

O ser humano é apenas estômago e sexo", é a frase que surge num diálogo do padre desgarrado que, afinal, conversa com Deus.

Fala o diretor: *"[Os pobres] não são coitados. Amarelo Manga mostra que pobre também é ruim. A burguesia não quer matar o pobre? O pobre também, se tiver vez, se deixarem, vai acabar com o rico. É uma luta, uma guerra. O filme não é para ter pena de ninguém. Tem que ter é respeito. O que essas pessoas estão dizendo é para prestarmos atenção nelas, que elas existem. Têm desejos, vontades, querem amar, viver, comer, ter prazer"*.

O padre niilista que diz coisas como: *"Pode ser que a morte dele tenha sido um sinal. Mas é muito provável que não"*. O niilismo é a desvalorização dos valores supremos, o desencanto com a vida. Com isso, Nietzsche agride a Razão, o Estado, a Ciência, a organização social moderna por domesticarem o homem, anulando seu instinto e criatividade. Para Jair Ferreira, três conceitos e valores ocidentais vão ser desconstruídos: Fim, Unidade, Verdade. Na concepção de Nietzsche, a própria criação de valores supremos significou niilismo, decadência, pois trocou-se a vida carnal, instintiva, por modelos ideais (o Belo, o Bom, o Justo). Mas vendo-se abandonado no universo, o homem ocidental projetou valores supremos que lhe acalmassem a angústia, lhe justificassem a existência. Fim (para garantir um sentido, um final feliz); Unidade (para assegurar que o universo é um todo conhecido pela ciência) e Verdade (para guiar-se pelo ser, pela real natureza das coisas). Quem se preocupa hoje com a verdade? Quem busca hoje a salvação eterna? Finalmente, Nietzsche acredita que o niilismo será a fonte para uma transvaloração de todos os valores. Novos valores virão, em bases mais sólidas. A superação do niilismo será um rejuvenescimento cultural.

“Niilismo, do latim *nihil*,(nada), é uma corrente filosófica que, em princípio concebe a existência humana como desprovida de qualquer sentido. Na visão de Nietzsche, o

niilismo renega os valores metafísicos, redirecionando para a destruição da moral. No entanto, após essa destruição, tudo cai no vazio: a vida é desprovida de qualquer sentido, reina o absurdo e o niilista não pode ver outra alternativa senão esperar pela morte (ou provocá-la). No entanto, esse final não é, para Nietzsche, o fim último do niilismo: no momento em que o homem nega os valores de Deus, deve aprender a ver-se como criador de valores e no momento em que entende que não há nada de eterno após a vida, deve aprender a ver a vida como um eterno retorno”. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/niilismo>).

1.3 A ligação do filme com a Pós-Modernidade

Em sua origem, pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim da "grande narrativa" - o que no campo estético significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, o apagamento da fronteira entre alta cultura e da cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado. A densa obra de Fredric Jameson, Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio – entende o Pós-Modernismo como a terceira fase do capitalismo e o indivíduo perde sua identidade e torna-se impessoal.

Lugares escondidos e pessoas invisíveis não por opção, mas por ausência de um olhar. No entanto, Nietzsche diz que o indivíduo vendo-se abandonado no universo, projeta valores supremos que lhe acalmam a angústia, lhe justificam a existência. Uma vez projetados, a História Ocidental se encarrega de desvalorizar os valores supremos, substituindo-os pela banalidade cotidiana, o conformismo, o pessimismo, a passividade.

"A antiarte pós-moderna se desestetiza porque a vida se acha estetizada pelo design, a decoração", (Coleção Primeiros Passos, O que é Pós-moderno).

A estética tradicional capta um mundo cada vez mais fragmentado. O indivíduo pós-moderno consome como um "jogo personalizado" bens e serviços. O hedonismo – moral do prazer (não de valores) buscada na satisfação aqui e agora. E a paixão por si mesmo, a glamurização da sua auto-imagem pelo cuidado com a aparência. Extravagantes e apáticos, vivendo em ritmo acelerado, os indivíduos que formam a massa pós-moderna estão criando uma paisagem social diferente daquela desenhada pela massa moderna. Apatia essa que salta aos olhos quando, no indivíduo, se juntam vazio e colorido na danceteria, tédio e curiosidade ante um filme pornô, banalidade e excitação no shopping.

A proposta de Jameson para o entendimento da pós-modernidade passa pela crítica da posição marxista tradicional, segundo a qual as formas culturais comporiam o mecanismo ideológico, que distorcem e impedem a visão da real relação econômica de uma sociedade. Trata-se de entender como a lógica da mercadoria entra na esfera dos produtos culturais, simbólicos, transformando-os na principal mercadoria do estágio atual do desenvolvimento do capitalismo. A separação entre cultura e produção econômica está, segundo esse autor, ultrapassada no mundo contemporâneo. No estágio mais avançado do capitalismo, não há meio disponível para separar a cultura das outras coisas.

Seguindo a linha interpretativa de Jameson, os artefatos culturais na pós-modernidade podem ser encarados como tentativas de expressão e representação de uma nova realidade econômico-social ligada ao fenômeno da globalização e também como um esforço de grupos organizados no sentido de nos distrair e nos desviar da realidade, disfarçando suas

contradições, na medida em que as resolve só na aparência. No seu intuito de entender claramente o funcionamento da produção cultural pós-moderna, Jameson analisa todo artefato cultural como portador de elementos ideológicos - que servirão, portanto para a efetivação de processos necessários à presente fase do capitalismo -, mas também como contendo elementos utópicos, embora na forma inconsciente, amiúde distorcida e recalçada - que refletem nosso imaginário mais profundo sobre a maneira como vivemos em sociedade e a respeito de como deveríamos organizar a vida social (Jameson, 1995: 34-35) .

2 Conhecendo os personagens

2.1 Kika

Kika, uma evangélica protestante e puritana é a mulher do açougueiro Wellington Canibal. O marido de Kika se orgulha quando a descreve, em um diálogo com Guga, diz: “Kika é ajuizada, é crente, qualquer dia embarco nessa, estou precisando parar de fumar. Kika na cama é fraquinha, ela é boa como mulher: é crente”.

Kika, ao sair do culto evangélico caminha até o ponto de ônibus, chegando lá, é abordada por um estranho, que diz: “pudor: é a forma mais inteligente de perversão”.

A evangélica, ao chegar em casa, como uma dona-de-casa padrão, vai preparar o almoço para o marido. Ao mexer na carne, sente vontade de vomitar, como esteve repugnando a carne também no sentido sexual e talvez refletindo ainda a frase do estranho. No momento do almoço, Kika conversa com seu esposo e comenta: “Uma coisa que eu não tolero é traição. Assassinato, violência, roubo, tudo isso eu perdô; traição, não. É repugnante. Quem com ferro fere, com ferro será ferido”. Enquanto isso, Canibal fica inquieto, como se quisesse disfarçar.

Canibal tem Dayse, essa sim é “gostosa”, uma mulher fogosa que supre as carências de um casamento sem graça. Mas é o K de Kika que ele leva esculpido na cabeça.

Guga, ou Guguinha para os mais íntimos, uma bicha apaixonada por Canibal. Entrelaçando o destino do trio Canibal, Kika e Dayse, em prol de si mesmo e de sua paixão. “Bicha quer bicha faz”, afirma. Veja Guga a seguir:



Guga arma um plano e escreve anonimamente para Kika, para que esta flagre o marido com a amante. Após o flagra, a mulher traída parte para cima da amante e arranca sua orelha. Caminhando pelas ruas, Kika é vista por Isaac, que a convida para entrar em seu veículo. A mulher entra e é questionada: “Essa mancha aí na sua blusa é sangue?” Kika responde: “rasguei a orelha da amante do meu marido”, e dá gargalhadas. Depois diz: “eu era uma mulher morta por dentro”.

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 e travada.

A deserção é como a massa reage ao que surge. Dentre ela está a religião. As religiões antigas cedem lugar aos credos menos coletivos, mais personalizados, como a yoga, o esoterismo. O homem pós-moderno não é religioso, é psicológico, como afirma Jair Ferreira dos Santos. O pensamento hoje está na expansão da mente e não da alma, a vantagem é que a cultura religiosa era culpabilizante, enquanto a psi é libertadora. Ao sujeito pós-moderno interessa um ego sem fronteiras, não uma consciência vigilante.

2.2 Lígia

O dia dessa cidade é o grande personagem da história, é nele que inicia o filme: Lígia, "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 de cerveja. 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. A dona do bar se entedia com o mundo, com as pessoas, com a rotina. Enquanto ela cruza as portas internas da casa, a câmera mostra as paredes, o chão já gasto, os móveis velhos, a primeira porta que se abre para um homem que dorme na rua, da segunda e da terceira que mostram sacos de plásticos cheios de água pendurados no alto, que mostra as crenças do povo de Recife, que diz ser bom para espantar moscas. Nas paredes existem cartazes escritos à mão, informando preços e promoções, demonstram um ambiente popular, um lugar de encontro do bairro. No entanto, não é com isso que Lígia, a dona do bar, sempre sonhou. Para ela a solidão e a desesperança estão presentes: “Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, até chegar a noite que é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez e vai e vai e vai sem parar”. É como se todos os dias fossem iguais, como se nada fosse mudar. A dona do bar se entedia com o mundo, com as pessoas, com a rotina, com a vida.

Lígia chama a atenção dos homens que freqüentam o bar por sua postura e frieza. Parece puta, diz um freguês, mas não dá para ninguém. Lígia quer alguém que a mereça e não permite que ninguém se aproxime. Ela vive um conflito: a necessidade de ser olhada e por outro lado a qualidade desse olhar. Quando Isaac juntamente com seu companheiro

chega ao Bar Avenida a câmera mostra lentamente Isaac encarando Lúgia, quando se senta à mesa pergunta ao seu colega: “Quem é essa aí?”. Ele responde: “Essa mulher é muito doida: parece puta, mas ninguém aqui nunca comeu ela”. Isaac se sente atraído em conseguir tamanha façanha e faz uma aposta.

No dia seguinte retorna ao bar e provoca Lúgia: “Eu queria saber se todos os seus pêlos são dessa cor (loiro)?”

Ela reage mostrando sua nudez na cara do homem que a desafia, que fica perplexo. Por trás está o bar lotado, dando margem para imaginações.

2.3 Dona Aurora

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 seus seios apalpados pelas mãos 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, 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 lhe oprime, lhe tira o ar.

Nessa cena é incluído um aspecto das ruas de Recife que Cláudio Assis pretende nos mostrar. O “banquete” público é degustado por moradores da

cidade: está na hora do almoço e uma mistura de tipos de comida nos salta aos olhos numa localidade que não é identificada. São lugares onde, para comer, não é preciso sentar, onde a comida é feita em panelas amassadas e envelhecidas pelo uso. São pessoas que comem sozinhas ou, se estão acompanhadas não conversam, somente comem. A leitura do próprio De Certeau, no livro *A invenção do cotidiano* (1994), na parte intitulada “Práticas do espaço”, permite caracterizar as intervenções do grupo de excluídos na paisagem cultural da cidade de Recife. Isso porque, além de evidenciar que a organização da cidade exclui tudo aquilo que não pode controlar e que “esses detritos” voltam de alguma forma a fazer parte da rede metropolitana, o autor estabelece uma analogia entre a enunciação lingüística e o que chama de enunciação pedestre, descrevendo os movimentos dos pedestres, dos andarilhos e dos marginais pela cidade. Não é sem razão que De Certeau afirma:

“Os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, se pode aí fabricar e fazer. São feituas de espaço” (De Certeau, 1994, p.207).

O autor faz a mesma distinção, apenas invertendo a proposição de Lucrecia Ferrara, no que se refere aos dois termos. Para a autora, o espaço é mais abstrato e o lugar, mais concreto – o espaço informado; enquanto para De Certeau, “o espaço é o lugar praticado”.

Voltemos agora à 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 abatido.

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. A mulher abre os olhos como se

estivesse em agonia e conversa consigo mesma: “Agora foi o velho Bianor, às vezes me parece que tudo vai morrendo, menos eu. Não dizem isso? Que gente ruim por último. Eu tenho medo de ficar sozinha, minha casa já foi cheia de gente, de festas; agora é só falta de ar – não sobrou nem fantasmas”; Diz, melancolicamente. 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 todo o seu corpo. Dona Aurora se masturba com o inalador, ela se abre para o ar que o aparelho emite: a imagem é feia, grotesca.

3 Fundamentação Teórica

3.1 Comparação de Kika e Lígia

Tudo acontece de modo estranho em *Amarelo Manga*, indo além das histórias narradas até o modo como são narradas. O filme parece narrar um cotidiano que se repete num giro infinito, mas esse giro é interrompido quando a puritana Kika, mulher do açougueiro Canibal decide ir a um salão de beleza da 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 a julga pelas roupas: uma mulher vestida de evangélica e sugere mudanças mais suaves. Daí o giro não se fecha mais. A câmera está mostrando Kika, acompanhando seus passos como mais um personagem no meio do barulho da rua. “Como mulher é uma santa, mas na cama ...”, a descreve seu marido açougueiro.

Kika e Lígia compõem-se como figuras complementares, mas simetricamente opostas. Diferentemente desta, a abstinência sexual da primeira delas é inconscientemente produzida, o que a configura

como uma histérica que tem na religião um forte instrumento de repressão sexual. Na exagerada cena em que começa a vomitar diante da carne que prepara, a repugnância é indicativa do violento recalque sexual.

Distintamente de Kika, a abstinência sexual de Lígia resulta de uma opção, fruto que é de uma resistência à prévia determinação de sua submissão sexual devido a sua condição de mulher. O processo de transformação de Kika e a inversão de sua conduta religiosa alcançam colocar fora de combate, a um só tempo, os dois “machos” do filme. A partir de então, ela se torna apta a submeter Isaac (traficante) e a liberá-los para que pratiquem as suas próprias fantasias homossexuais. Com isso, o filme desmascara o macho, confirmando a sabedoria popular segundo a qual a exagerada afirmação da masculinidade funciona como uma proteção contra a emergência da feminilidade latente. Evitando, no entanto, compor esse quadro como um estado inevitável, a metáfora do "amarelo-manga" não realiza apenas uma inversão do ouro; tampouco resulta unicamente de uma crítica à estética glamourosa do cinema nacional contemporâneo. Trata-se também do amarelo "dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos".

3.2 Desvendando os personagens

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”.

Eis a explicação para o comportamento de Lígia: ela se sente reconhecida, mas do modo como deseja, ela quer alguém que a mereça e conclui que “só se ama errado”.

O reconhecimento que introduz o *Homo sapiens sapiens* na existência é resultado, como todo fenômeno social, de um acoplamento estrutural entre indivíduos. Esse acoplamento é definido por Humberto Maturana e Francisco Varela como condutas entre os membros de uma unidade social que são coordenadas e se desencadeiam mutuamente. Ele demanda interações e um despertar recíproco de mudanças de estado, que são efeito da comunicação. A vida do dia-a-dia, então, é um contínuo tecer de tramas comportamentais, que se coordenam reciprocamente.

Para Jameson a mesmice toma conta da sociedade, uma sociedade sem antagonismos, onde reina o Um absoluto, o reino da cultura. A sociedade pós-moderna para Jameson é marcada pela falta de profundidade, pelo excesso de superficialidade, segundo o próprio autor "talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos". A imagem é distorcida no pós modernismo, a profundidade substituída pela superficialidade. “O afeto que se encerra...”.

Como por exemplo quando o dia começa triste no Bar Avenida; mas na rua é potencializado por uma engrenagem de um motor de carro e um programa de rádio que avança a cidade em um 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. Iria acontecer ou já teria acontecido? Será que o locutor está falando de kika, a traída; de Dayse, a amante de Canibal, o marido? Ou Cláudio Assis quer de novo nos dizer que não há diferença entre um dia e outro?

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. 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 de ação e o dinheiro define os destinos de cada um.

O matadouro, como o quarto de Lígia, também é flagrado através de uma câmera sem pudores que nos mostra o abatimento de um boi, em um espaço sujo de sangue com homens também sujos de sangue. Como nos mostra a foto abaixo:



A agonia por um sentido ou a busca por um é exposta por Lúcia, a “representante” do cotidiano e do cansaço: a vagina de pêlo amarelo posta diante da cara de Isaac. Essa imagem o estimula, o faz desejar um corpo quente e vivo, esse corpo será o de Kika, resgatada do inferno da ausência de prazer. Veja a seguir Isaac provocando Lúcia no Bar Avenida:



Conclusão

Nada fenomenal resta à maioria dos seres humanos, o filme parece nos dizer. Mas também não nos enganemos, por trás daquela aparente indiferença, daquele silêncio ensurdecador, 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 Cláudio Assis não diz. Ele constrói sua ficção de 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 câmara, 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. A filmagem traz uma espécie de gente entediada, se virando para garantir o “buraco da gente”, como aparece escrito na entrada de uma das casas.

No término desta pesquisa concluí que os personagens descritos no presente trabalho possuem características fortes com o mundo pós-

moderno. Como por exemplo a indiferença, a solidão, o ficcional. Infelizmente, essa falta de perspectiva é a realidade de todos nós, incluindo a parte da periferia da cidade, que é sempre esquecida por todos nós.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: arte de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FERRARA, Lucrecia. *Ver a cidade*. São Paulo, Nobel, 1988.

JAMESON, Fredrick. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1997.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento*. Campinas: Editorial PSY II, (1995).

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, Primeiros Passos, 1989/2000.

TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

Wilde, Oscar. *Aforismo ou Mensagens Eternas*. São Paulo: Landi, 2000.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA:

WIKIPÉDIA. Niilismo. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Niilismo>.

ANEXOS



Ficha Técnica

Título Original: Amarelo Manga

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 100 min

Ano de Lançamento (Brasil): 2003

Estúdio: Olhos de Cão Produções

Distribuição: Riofilme

Direção: [Cláudio Assis](#)

Roteiro: Hilton Lacerda

Produção: Marcello Maia e Paulo Sacramento

Música: Jorge du Peixe e Lúcio Maia

Fotografia: Walter Carvalho

Direção de Arte: Renata Pinheiro

Figurino: Andrea Monteiro

Edição: Paulo Sacramento

Elenco

Matheus Nachtergaele (Dunga)

Jonas Bloch (Isaac)

Dira Paes (Kika)

Chico Diaz (Wellington)

Leona Cavalli (Lígia)

Conceição Camarotti

Cosme Prezado Soares

Everaldo Pontes

Magdale Alves

Jones Melo

Premiações

- Ganhou o prêmio de melhor fotografia, no 7º Festival de Cinema Brasileiro de Miami, 2003.

- Prêmio da Confederação Internacional dos Cinemas de Arte e Ensaio como melhor filme do Fórum do Festival Internacional de Berlim, 2003.

- Levou nada mais nada menos do que 10 prêmios para casa, no XIII Cine Ceará, 2003, nas seguintes categorias: melhor filme, melhor diretor, melhor ator (Matheus Nachtergaele), melhor atriz (Dira Paes), melhor roteiro, melhor fotografia, melhor edição, melhor trilha sonora, melhor direção de arte e melhor figurino, que recebeu também um prêmio de R\$15.000,00.

Curiosidades

- O filme, que ganhou o prêmio do Minc (Ministério da Cultura) para filmes de baixo orçamento, custou R\$ 500 mil.

