



Crueldade e pensamento em Amarelo Manga: uma análise estética¹

Flávia Garcia GUIDOTTI²

Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, SC

RESUMO

Neste artigo apresento uma análise estética do filme brasileiro *Amarelo Manga* (2002), dirigido por Claudio Assis. Para analisar o filme utilizo a cartografia como método e portanto privilegio os encontros com esse objeto e registro as intensidades presentes nesses momentos de confluência. Parto do princípio que *Amarelo Manga* é um filme cruel, no sentido nietzscheano do termo e possui positivities formativas. A análise baseia-se na taxionomia desenvolvida por Deleuze em seus estudos sobre o cinema e portanto são analisados no interior da narrativa alguns elementos expressivos próprios do cinema, tanto os pertencentes a gama das imagens-movimento como das imagens-tempo. Concluo que o filme possui imagens cruéis com potências afetivas capazes de deflagrar pensamentos diferentes, virgens, genitais.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; crueldade; pensamento, formação.

Introdução

Este artigo apresenta uma análise estética de um filme brasileiro contemporâneo, *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2002), atentando para as potências da crueldade como forma de afecção com a imagem. A leitura ocorre através da descrição de alguns elementos estéticos que servem como chave para uma reflexão a respeito de certa "estética da crueldade" como elemento deflagrador de incômodos físicos capazes de *afectar* e facilitar o surgimento dos pensamentos sem imagens, sem pressupostos, sem representações, o pensamento virgem, genital (ARTAUD, 2006). Para tanto tento identificar neles situações óticas e sonoras puras, imagens-tempo que surgem a partir do intolerável no mundo, gerando o impensável no pensamento.

Amarelo Manga foi o primeiro longa-metragem dirigido pelo brasileiro Cláudio Assis, teve como base o roteiro de Hilton Lacerda e tem como cenário a cidade

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

² Professora adjunta do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e-mail: flaviaguidotti@gmail.com.



de Recife, a capital do Estado de Pernambuco. Além de *Amarelo Manga*, Cláudio Assis dirigiu também outros dois longas – *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011) – e diversos curtas-metragens e ficou conhecido no Brasil e fora dele não apenas pelos prêmios que recebeu, mas também pelas palavras polêmicas que costuma pronunciar tanto nos seus discursos proferidos nas cerimônias de recebimento dos prêmios quanto nas entrevistas que concede.

Os três longas resultantes da parceria entre Cláudio Assis e Hilton Lacerda configuram-se como uma trilogia do estado de Pernambuco, região nordeste do Brasil, uma das primeiras regiões a ser ocupada pelos portugueses, que possui uma cultura bastante diversificada, com características estéticas resultantes das contribuições tanto de índios, como de africanos e europeus.

Cláudio Assis possui um estilo impactante e visceral que se repete em seu segundo longa-metragem, *Baixio das Bestas*, ambientado na zona da mata pernambucana; e no terceiro, *Febre do Rato*, quando Cláudio Assis volta a cidade de Recife porém agora com um novo olhar sobre ela, em preto e branco e baseado em um roteiro atravessado por uma poesia marginal. Neste texto vou me ater mais profundamente à análise estética do primeiro filme, *Amarelo Manga*, que creio ser onde reside o germe de certo estilo que tem sido praticado por Cláudio Assis e que depois vai, aos poucos, configurando-se através dos outros filmes.

A análise que apresento a seguir mostra, portanto, as estratégias utilizadas pelo realizador Claudio Assis e por sua equipe na composição do filme, atentando para as potências da crueldade presentes na obra, para além do bem e do mal. A crueldade, como algo que nos punge, não necessariamente vem de seu argumento, de sua história, mas também, e sobretudo, de suas imagens organizadas em uma narrativa diferente, carregada de Imagens-tempo (DELEUZE, 2005) que conseguem *afectar* e através dessa *afecção* gerar o impensável no pensamento, constituindo-se, portanto em potentes estímulos autoformadores para os espectadores.

Amarelo Manga

Em uma noite quente de sábado perambulávamos sem destino pela Cidade Baixa, em Porto Alegre, tentando fugir do calor da tarde que ainda não tinha se despedido do apartamento. Passando pelo Nova Olaria nos chamou a atenção um cartaz preto e amarelo com um nu frontal feminino recortado da cintura até o meio da coxa. Acima o slogan “o ser humano é estômago e



sexo”. O cartaz nos pareceu ousado, o slogan também... resolvemos entrar para assistir ao filme. Saí do cinema impactada. Meu companheiro me pergunta se gostei do filme. Digo a ele que não sei. "Não quero emitir opiniões sobre o filme agora, mas posso te adiantar que me chocou bastante. Depois conversamos sobre isso". Pensei em *Amarelo Manga* por algum tempo. Algumas imagens do filme não saíram de minha cabeça, isso significava que eu tinha sim gostado de *Amarelo Manga*, para além do bem e do mal. (Relato da autora)

Amarelo Manga é um filme para quem tem estomago forte, diziam algumas críticas que tive a oportunidade de ler depois de já ter assistido ao filme. E o que isso pode significar? Se isso significa que tenhamos que sair do cinema da mesma forma como entramos, prefiro aguentar meu estômago fraco se manifestando e indicando que algo fez diferença em mim.

Amarelo Manga é um filme paradoxal. Poucos filmes conseguem reunir dentro de uma mesma obra cenas tão cruéis de forma tão harmônica: cruelmente agradáveis aos sentidos; e cruelmente causadoras de mal-estar.

O filme conta a história de seis principais personagens que se entrecruzam circulando por dois principais espaços: o Bar Avenida; e o Texas Hotel. Lígia (interpretada por Leona Cavalli) é a dona do Bar Avenida, que é ponto de encontro de homens que se reúnem para beber e "olhá-la". Isaac (Jonas Bloch) é um traficante necrófilo, que mora no Texas Hotel. Kika (Dira Paes) uma crente de uma igreja evangélica. Wellington (Chico Diaz), que trabalha em um matadouro, é marido de Kika e amante de Dayse. Dunga (Mateus Nachtergaele) é um homossexual que trabalha nos serviços gerais no Texas Hotel e é apaixonado por Wellington.

A história de *Amarelo Manga* é construída através de uma narrativa circular que inicia e acaba com o lamento da personagem Lígia, que olha para a câmera, nos olha.

As vezes fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, e tudo acontece naquele dia até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, vai, vai... é sem parar. A única coisa que não tem mudado nos últimos tempos é o Santa Cruz nunca mais ter ganho nada. Nem título de honra. E eu não ter encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado (pausa) Ah! Eu quero é que todo mundo vá tomar no Cu. (Lígia)



Essa repetição nos dá uma ideia de eterno retorno e de falta de saídas desta narrativa que se constrói a partir de fragmentos das vidas dessas pessoas que são arrancadas do vazio e logo nele recaem. Lígia, Isaac, Dunga, Wellington, Kika, todos eles estariam como o *ouroboros* que morde sua cauda, voltam-se para si mesmos, como que aceitando a provocação do demônio, tal qual a enuncia Nietzsche no aforismo 341 de sua obra *A Gaia Ciência*.

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!" (NIETZSCHE, 2005, p. 223)

A ideia de eterno retorno para Nietzsche está relacionada com a série de fenômenos que se repetem na vida e aos quais estamos presos inexoravelmente. *Amarelo Manga* traz esse movimento circular através de sua narrativa que ocorre em ciclo. Em meio às vidas dos personagens da história, temos outras vidas ordinárias que juntam as cenas e nos dizem o mesmo: não há saídas.

Essas pessoas infames são mostradas em dois principais momentos da narrativa e possuem uma função dramática bem definida: no primeiro ciclo aparecem comendo, em seu impulso de ação vital; no segundo elas estão paradas, elas não mais reagem às ações. Estes interstícios, tomadas das ruas de Recife mostram rostos que são postos em primeiro plano, muitas vezes em *close-up*, deflagrando imagens-afecções que surgem



mostrando toda sua força. Toda a caótica urbanidade, mostrada em segundo plano, é esvaziada diante da potência dos afetos expressos nos rostos. *Amarelo Manga* invade essas vidas e expõe sua visão cruel.



A claridade dessas imagens tomadas nas ruas contrasta com as cores fortes que pintam as cenas ficcionais com um colorido quente, com muitas luzes e sobras. Há muito amarelo e para contrastar muito verde e vermelho. O amarelo perpassa o filme: está presente no cabelo de Lígia e também denota o tempo amarelo, de que fala Renato Carneiro Campos, em sua *Crônica do Tempo Amarelo*, e que é recitada por um dos fregueses do bar Avenida

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretos, dos cabos das pexeiras, da enxada e da estrovena. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, do charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarréias, dos dentes apodrecidos... Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente. (Renato Carneiro de Campos)

É exatamente este tempo amarelo que é mostrado em *Amarelo Manga*.

Os planos superiores (*ploungées*) corroboram com ideia da falta de saídas, do encurralamento entre as paredes descascadas do Bar Avenida e do Texas Hotel. Os personagens, vistos de cima e cercados de paredes altas, mostram-se aprisionados e esmagados ao chão, denotando o lugar que lhe é reservado no filme. Entre os *ploungées*, destaque: o do prólogo, onde vemos Lígia repetir uma série de atos mecanicamente, numa sequência decorada, como que sem pensar no que está realizando, pois já se tornou uma rotina que a deixa encurralada e a impede de mover-se livremente; o momento da descoberta da morte de Seu Bianor, instante em que não há mais o que fazer; a cena da música pátio interno do hotel, que nem o som da gaita consegue movimentar; e a brincadeira do homem que espia a mulher tomar banho sobre a divisória do banheiro.



O ato de comer é um signo potente em *Amarelo Manga*. A referência ao estômago, já suscitada pelo slogan do filme se materializa em várias imagens do filme que representam a ação de comer. Come-se e bebe-se muito em *Amarelo Manga*. As cenas ambientadas na mesa do Texas Hotel ou na cozinha da casa de Kika são cerimônias de partilhamento; além dessas há o longo interstícios entre as cenas, compostos de uma sequência de *takes* de pessoas desconhecidas comendo, nas ruas de Recife. Os diversos personagens resignificam o ato de comer cada um ao seu estilo. Kika vomita ao cortar a carne que irá preparar para o almoço; enquanto no Texas Hotel está presente uma comilança coletiva e animada pela sabedoria do Padre e pelos engasgos de Aurora.

A carne é a principal comida de *Amarelo Manga*, expressa na morte, em primeiro plano, do boi brutalmente esfaqueado no matadouro e tendo suas vísceras retiradas num ambiente banhado pelo seu sangue ainda quente; e a relação de Isacc com os corpos que ele consegue com Rabecão, um funcionário do IML, e com o próprio Bianor morto no sofá do Hotel. Várias cenas remetem a carne crua, onde os cheiros da vida e da morte misturam-se borrando a fronteira que os separam, e tingindo-os do vermelho do sangue.





Wellington, açougueiro, é chamado de “Canibal”, mas é Kika quem come a orelha de Dayse, amante do marido, trocando de papéis com o marido. Os signos da carne, do sangue e do corpo são encenados como desejos fisiológicos e antropofágicos, indo ao encontro com as ideias de Oswald de Andrade, que tentou inverter a noção negativa de canibalismo como um ato selvagem, através de frases como: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago" e segue, dizendo que é um momento de "transfiguração do tabu em totem. Antropofagia" (ANDRADE, 1928).

Rolnik, reinterpretando o Movimento Antropofágico nos domínios da estética e da cultura, opõe a imagem identitária à antropofagia dizendo que antropofagia é o movimento de "engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação" (ROLNIK, 2000, p. 452-453).



Kika engole Deyse e transmuta-se, libera-se das amarras religiosas, das saias compridas, das blusas recatadas, dos cabelos longos, da sua cor. Em sua última sequência no filme, Kika aparece andando pelas ruas com um sorriso calmo do rosto, mas seu coque desajeitado e seu andar determinado nos causa certa estranheza. Ela entra em um salão e senta na cadeira do cabeleireiro.

Cabeleireiro: - O que vai ser?

Kika: - Corta esse negócio e depois pinta.

Cabeleireiro: - Cortar muito ou só aparar?

Kika: - Arranca quase tudo e depois pinta.

Cabeleireiro: - Mas vai pintar de que cor?

Kika: - Uma coisa meio amarela.

Cabeleireiro: - Uma coisa meio barro? Laranja?

Kika: - Não. Uma coisa mais manga. Amarelo Manga!



A identidade fixa de Kika desaparece na medida em que surge uma nova Kika, que não é senão uma única saída para a personagem antropófaga. A imagem de Kika, no espelho, já não é mais a mesma. Ela perde a razão em nome de sua perversão, como diz o próprio diretor Cláudio Assis em uma breve participação como transeunte da história, para quem "O pudor é a forma mais inteligente da perversão".

A igreja, a religião e a fé estão muito presentes em *Amarelo Manga*. Há a igreja evangélica que aparece como um instrumento de controle de Kika; o terreiro frequentado por Dunga e Dayse, onde ambos fazem seus "trabalhos" espirituais a fim de conseguir o homem que querem, o mesmo homem, Wellington; a igreja católica, representada pelo Padre desiludido que sabe que seus fiéis foram embora porque gostam de "ostentação" e hoje possui como seus aliados alguns cachorros que vivem ao redor da igreja.



O Padre possui também uma função metanarrativa, ou metacinematográfica no filme. Frequentemente ele pronuncia frases que refletem sobre o homem e suas humanidades como seu pensamento alto, que surge no momento em que ele caminha entre barracos e ruas estreitas. "Na estrada em que você caminha podem faltar montanhas de coisas para satisfazer a vontade de um homem. Mas o homem é ímpio e a satisfação de um coração não faz parte de sua audácia. O homem é sexo e estômago". Com essa frase o padre bestifica o ser humano, ao mesmo tempo em que humaniza os animais, corporificados nos cães, que são os únicos fiéis da história.

A estética do grotesco aparece na dramatização das perversões dos personagens, cada uma com seu estilo. A cena em que dona Aurora, uma velha prostituta masturba-se com seu nebulizador possui uma explicitude chocante que gira entre o cômico e o trágico. Outra cena grotesca, que dá origem ao cartaz do filme, é a que Lígia expõe-se aos olhos de Isaac, quando ele a indaga: "Todos os seus cabelos são dessa cor, ou a moça só tem dinheiro para pintar os da cabeça?". Lígia, calada, põe um pé sobre uma cadeira e o outro sobre a mesa em que Isaac está sentando e levanta seu vestido. Isaac, em uma sequência posterior ironiza "Todos seus cabelos são ideias. Puro barro. Pura ideia."



É opondo às ideias ao barro, à plasticidade do colorido dos que vivem à margem, e a crueza das imagens excessivas e grotescas, que estão os paradoxos de *Amarelo Manga*, que nos arrebatam, nos desorientam e nos transmutam.

No final do filme, o lamento de Lígia, mais do que uma simples repetição nos conduz a uma situação ótica e sonora pura. Não há mais reações possíveis, não há mais forças para isso. É um novo tipo de imagem que surge, sem movimento, sem ação.



Notas sobre um filme cruel e suas múltiplas possibilidades de pensamento

Minha opção por trabalhar com o filme *Amarelo Manga* foi realizada para tentar expor uma ideia que tem me acompanhado há algum tempo e que diz respeito à capacidade que alguns filmes possuem de nos transmutar. Na tentativa de mostrar como isso ocorre tentei mapear as estratégias utilizadas pelo realizador na construção da narrativa fílmica, tentando descobrir os elementos estéticos capazes de nos afetar, de possibilitar o surgimento de pensamentos virgens, pensamentos sem imagens, sem pressupostos.

A escolha de *Amarelo Manga* deu-se também pelo fato de o filme apresentar paradigmas estéticos baseados em uma organização do caos, que, de certa forma é cruel, uma crueldade estilística mais do que temática. "Diríamos que a luta contra o caos implica em afinidades com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, contra a opinião que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos", como afirmaram Deleuze e Guattari (1992, p. 261) a respeito da passagem do caos do cérebro na conclusão de *O que é a filosofia?*.

O filme *Amarelo Manga* estabelece uma relação estreita com a pobreza com a doença, com a vida, com a morte e com a mudança. Isso, é claro, pode ser reflexo da condição social do Brasil e, especialmente, da região que ele retrata, porém, embora a temática do filme seja de certa forma cruel, não é ela a principal responsável pelos *afectos* produzidos pelo filme, e sim a forma como ele apresenta-se esteticamente.

Com relação às imagens pode-se afirmar que o filme é primoroso com relação à fotografia, atribuindo uma beleza singular às temáticas cruéis das quais trata. As luzes, as sombras e as cores são cuidadosamente tratadas, resultando em um filme excessivamente colorido, que utiliza predominantemente cores quentes, bastante saturadas e contrastantes.

Há também uma forma peculiar de aproximação com os personagens – sejam eles atores ou não – e de apresentá-los na tela. *Amarelo Manga* é excessivo ao mostrar algumas coisas íntimas dos personagens. Essa proximidade traz um teor de crueldade diferente, por vezes constrangedor ao espectador.

Em *Amarelo Manga* são utilizados muitos super *ploungées* que mostram certo confinamento, já que são todos realizados em lugares fechados e pequenos. Essas angulações funcionam reforçando a ideia labiríntica e apresentando essas construções com suas muitas divisões e passagens, dispostas de modo confuso, das quais é difícil



escapar, ou ainda, nos mostrando o tipo de labirinto ao qual estamos submetidos no momento em que assistimos ao filme.

O filme incorpora imagens filmadas em cenários naturais – que não foram montados especialmente para o filme –, assim, além de reunir fragmentos das paisagens urbanas do centro antigo da cidade de Recife, ele também mostra os habitantes daqueles espaços no interior da narrativa. Essa relação com o "natural" também possui suas especificidades, já que em *Amarelo Manga* as imagens de pessoas da comunidade servem de transição entre as cenas ficcionais e lineares, trazendo momentos de quebra na imagem-movimento e fazendo surgir outros tempos, imagens-tempo (DELEUZE, 1985, 2005).

Quanto à narrativa, o filme apresenta-se como uma espécie de fábula labiríntica: uma fábula urbana, violenta, carnívora, grotesca e excessiva. Há em *Amarelo Manga* uma narrativa labiríntica circular que nos remete a ideia nietzscheana de eterno retorno e de falta de saídas, que nos possibilita diferentes interpretações, já que exige que preenchamos as ausências criando sentidos sobre os buracos na narrativa.

A narrativa fechada, colorida, abafada, minada de cenas exageradamente grotescas e violentas de *Amarelo Manga* culmina com uma mudança, no final da história, a transmutação de Kika, uma espécie de morte e renascimento. É neste momento que eu, espectadora, também sinto-me transformada diante dos incômodos trazidos pela narrativa do filme e, sem ter outra opção, calo-me e penso. Não sou mais a mesma.

Referências

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**. Originalmente publicado em Revista de Antropofagia, n.1, ano 1, maio de 1928, São Paulo. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em: 26 dez 2005.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho e Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema 1).

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2).



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção Trans).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropologia. In: ALLIEZ, Éric. (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica.** Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção TRANS). p. 451-462.