

# Etnografia Fílmica

## Lugares, corpos e subjetividades nas cenas de *Amarelao Manga*

Cícero Rogério do Nascimento

“O olho já está nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem. É o que Bergson mostra: a imagem é luminosa ou visível nela mesma, ela só precisa de uma ‘tela negra’ [écran] que a impeça de se mover em todos os sentidos com as outras imagens, que impeça a luz de se difundir, de se propagar em todas as direções, que reflita e refrate a luz. ‘A luz que, propagando-se sempre, jamais teria sido revelada...’ o olho não é a câmera, é a tela. Quanto à câmera, com todas as suas funções proposicionais, é antes um terceiro olho, o olho do espírito” (grifos do autor).

Deleuze (1998, p. 72)

### RESUMO

Este artigo faz uma análise do filme *Amarelao Manga* ao relacionar os conceitos sociológicos de tempo, espaço e biografias de vida como elementos que caracterizam as subjetividades políticas contemporâneas. Trata-se de estabelecer conexões entre a produção da imagem cinematográfica e a construção de sentidos culturais nos campos da sociologia e da antropologia que permitem a compreensão de expressões subjetivas de uma técnica de reprodução artística, em especial, o cinema. Os procedimentos metodológicos utilizados neste artigo seguem os seguintes passos: 1- a análise da imagem, a partir dos conceitos descritos por Deleuze de imagem-movimento e imagem-tempo. 2 - As decupagens das cenas que compõem o filme presente nesse trabalho, bem como a construção/desconstrução dessas imagens. 3- A construção de uma metodologia própria de análise de imagens cinematográficas, que desloca as cenas dos filmes do écran (tela escura) para o artigo, sendo a palavra o recurso de descrição dessas imagens aqui reagrupadas, ora seguindo a sequência das cenas tal qual é apresentada nos filmes, ora realizando uma nova sequência de imagens para melhor analisar a temática aqui proposta.

**Palavras-chave:** Análise do filme *Amarelao Manga*. Tempo, espaço e biografias de vida. Imagem cinematográfica e a construção de sentidos culturais.

### ABSTRACT

#### Filmic Ethnography

#### Places, bodies and subjectivities on *Amarelao Manga*'s scenes

This article analyses the film *Amarelao Manga* related with sociologic concepts of time, space and life biographies as elements which characterize the contemporary politic subjectivities. It

intends to provide connections between cinematographic image production and cultural meaning construction on the field of study of sociology and anthropology which allows an understanding of subjective expressions from a technique of artistic reproduction, specially cinema. The methodological procedures used in this article are: 1- Image analysis based on the concepts described by Deleuze with respect to "movement-image" and "time-image". 2 - The decupagens of the scenes as the construction and deconstruction of these images. 3 - The construction of a proper methodology for the analysis of cinematic images, which shifts scenes from movies of the "écran" (black screen) described in this article. They follow the sequence of scenes presented in these movies, performing a new sequence of images to analyze the theme proposed here.

**Keywords:** Analyses the film *Amarelo Manga*. Time, space and life biographies. Cinematographic image and cultural meaning construction.

### **A primeira impressão**

Na sala escura, quando as primeiras imagens vieram à tona, a sensação era de curiosidade em saber o que viria a ser apresentado. A primeira cena: o corpo nu de uma mulher que acabava de acordar e começava a se arrumar para enfrentar mais uma vez a rotina de vida. Em *off*, o texto narrado pela personagem falava da dificuldade e por vezes do desespero de viver mais um dia, com a mesma rotina, sem nenhuma intensidade. Aos poucos, o olhar foi se acostumando com a enxurrada de imagens que apareciam na tela escura. Cada cena apresentada no filme instigava-me a questionar como o diretor foi capaz de descrever minuciosamente o cotidiano e os dramas de pessoas anônimas que viviam na periferia do Recife. As cenas mostravam ao mesmo tempo lugares conhecidos, por onde eu já havia passado. A impressão seguinte foi de alívio e ao mesmo tempo de prazer ao estar assistindo a um filme brasileiro. O cheiro, o gosto, as imagens eram nossas, caracterizavam minha identidade. Assim, a identificação com as imagens foi também imediata.

O filme prosseguia sua narrativa e qual era a minha surpresa. A história chamava-me a atenção pela estrutura narrativa escolhida pelo diretor pernambucano Cláudio Assis. Falar em história como a gente conhece com início, meio e fim não é bem o que se vê em *Amarelo Manga*. Não há uma narrativa linear. Pelo contrário. As histórias de vida dos personagens são apresentadas na medida em que cada um (a) é apresentado (a) ao público. O ponto de

interseção entre eles é justamente as ruas da cidade do Recife, o bar e o hotel Texas onde eles (as) transitam boa parte do filme. O encontro de cada narrativa ou biografia de vida dos personagens é o que vai uni-los ou separá-los. São suas idiossincrasias que vão servir de pretexto para a história e que vão caracterizar suas subjetividades.

As cenas de *Amarelo Manga* não saíram de minha mente até hoje. Depois do filme, os comentários entre os amigos que estavam na mesma sessão foi inevitável. Notavam-se os olhares e expressões atordoados. Via-se claramente em seus rostos a mesma pergunta que me fiz: como um cineasta foi capaz de pensar, filmar aquelas imagens? Um comentário de um amigo me chamou a atenção. Ele disse na época: “não precisava ter chocado”. Argumentei com ele que o “choque” era necessário, porque o público e o cinema brasileiro precisavam acordar de seu sono. Até hoje este meu amigo não concorda comigo. Recentemente ele comparou *Amarelo Manga*, com o filme *Volver* de Pedro Almodóvar. Um parêntese. O genial cineasta espanhol ao mostrar as histórias de estupro, incesto, preferiu neste filme usar o recurso narrativo que mostra estas situações apenas nos diálogos das falas das personagens. O espectador é poupado das imagens de um estupro ou de um pai que transa com a filha e esta fica grávida, sendo ao mesmo tempo mãe e irmã da garota.

Esta não foi a escolha do cineasta pernambucano Cláudio Assis. As imagens de *Amarelo Manga* podem expressar para alguns espectadores mais sensíveis algo chocante. Mas as cenas que desnudam e desconstroem o corpo e os desejos humanos são necessárias. Só para se ter uma ideia, a frase que resume o filme e é apresentada nos cartazes e na capa do DVD é: *o ser humano é estômago e sexo*. O cineasta faz questão de mostrar na própria obra que o *Amarelo Manga* representado nas imagens do filme é o amarelo do pus, do catarro, das remelas, da hepatite, “do tempo interior, amarelo, velho, desbotado, doente”. Do tempo subjetivo.

Cláudio Assis dialoga com o espectador, sempre. Ele convida o público a participar do filme. A entrar, fazer parte da imagem-movimento, da imagem tempo. A usar “o olho do espírito” para poder participar da trama. Tal recurso ficou mais evidente em outra produção do cineasta pernambucano. Em *Baixio das Bestas* é o personagem de Matheus Nachtergaele que ao olhar para o público, convida-o para o espaço da trama: “Sabe o que é que é o melhor do cinema?” O personagem fuma um cigarro de maconha, olha para a câmera e responde: “É que no cinema tu pode fazer o que tu quer”. Em entrevista (inédita), o professor Walter Matias já havia percebido este tipo de recurso utilizado pelo cineasta Cláudio Assis:

Muita gente escreveu sobre Amarelo Manga. É um filme que o diretor procura buscar várias formas de narrar acontecimentos. Tem justamente essa ideia de romper com linearidades, a ideia de que uma história pode ser contada não só por vários personagens diferentes, mas a ideia de que esses novos personagens diferentes exige outro personagem que é o espectador. Aquele que assiste ao filme termina se tornando também, pela própria forma como o filme é narrado, um partícipe da narrativa, que eu acho isso fantástico em *Amarelo Manga*. O filme está constantemente convidando o espectador a participar para construir uma espécie de *puzzle* (grifo meu) que é muito mais do que um quebra-cabeça. Se eu assisto ao filme eu tenho que montá-lo. É uma ideia muito boa, a imagem, a cor do filme é fundamental. A locação, a linguagem que os personagens utilizam que ora é mais erudita, ora é uma linguagem bem senso comum, inclusive para mostrar que pessoas que não só de classes sociais diferentes, mas das mesmas classes podem ter um discurso erudito ou não. Acho isso importantíssimo, porque você vê hoje pessoas consideradas criminosas que estão lendo aí filosofia, sociologia, sofisticando o seu discurso, criando uma retórica, que pode ser sofista ou falaciosa, mas que tem como fonte a chamada cultura erudita. Em *Amarelo Manga* aparece muito isso (MATIAS, 2007. Entrevista inédita gravada no corredor do ICHCA. Campus da Ufal/Maceió).

É importante esclarecer a concepção deleuzeana de cinema. Segundo Deleuze (1998), o cinema é a imagem-movimento, a imagem-tempo. Em *Conversações*, o filósofo cita em entrevista a Pascal Bonitzer e Jean Narboni, realizada em 13 de setembro de 1982 e publicada na edição nº 352 da revista *Cahiers du Cinéma*, uma taxinomia, uma classificação das imagens e dos signos no cinema. Deleuze refere-se aos planos (primeiro plano, segundo plano, plano geral) como definidores de tipos de imagens, que aliados a outros fatores como a luz, o som e o tempo intervêm na imagem-movimento, cria e revela um máximo de imagens diversas que se compõem entre si através da montagem.

Deleuze enumera as imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção. Os entrevistadores citam que Bergson já havia descrito este conceito de imagem-movimento na obra *Matéria e Memória*, mesmo sem ele ter conhecido o cinema, e mesmo recusando-o depois e acreditando que o movimento pode ser reconstituído a partir de cortes fixos no tempo. Segundo Deleuze (1998), em *Matéria e Memória*, Bergson não coloca mais o movimento do lado da duração, mas estabelece por um lado uma identidade absoluta entre movimento-matéria-imagem e por outro lado descobre um Tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração, sendo a matéria o nível mais inferior. Para Deleuze, há inclusive signos internos que caracterizam cada um desses tipos de imagens seja do ponto de vista de sua criação ou composição, visto que os tipos de imagens não preexistem, mas são criados. A imagem plana ou a profundidade de campo precisam ser criadas e recriadas.

Mauro Luiz Rovai (2005, pp.79-80) contribui para essa discussão quando enfatiza que Deleuze não lida com a imagem “como se ela fosse produzida na mente, separada do

movimento”. Rovai entra no campo da fenomenologia e da perspectiva bergsoniana e esta perspectiva e a tradição filosófica que “localiza a luz no espírito fazendo” “[...] da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa.” Rovai, citando Deleuze, diz que:

a fenomenologia, por seu turno, segundo Deleuze, participa da tradição, com uma única diferença que “[...] em vez de fazer da luz uma luz de interior, abri-a para o exterior, um pouco se a intencionalidade da consciência fosse o raio de uma lâmpada elétrica (toda consciência é consciência de alguma coisa) [...]”<sup>1</sup>. Dessa perspectiva, as imagens não estão na mente, mas no mundo, como se a sociedade fosse uma massa de imagens que podem, ou não, encontrar o anteparo que impede sua dispersão. Isso significa que não há imagens formadas, esperando vir à tona, mas luz dispersa, sendo amparada por uma placa escura. As imagens estão lá, a fotografia e o cinema, dois tipos de imagem mecânica, “revelam-nas” e “repetem-nas”, encharcando a sociedade de clichês. Desse modo, “O olho já está nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem”; por isso, a noção, ou as noções acopladas ao “olhar” não precisam ter tanta importância para esse tipo de análise. Além disso, se a imagem é luminosa ou visível, só precisando de algo que impeça a propagação da luz, então “O Olho não é a câmera, é a tela”. A câmera seria como o olho do espírito, um terceiro olho, os estados de alma (ROVAI, 2005, p. 81, grifo do autor).

Esta necessidade de mostrar o cotidiano de pessoas que vivem à margem da sociedade, que vivem seus desejos, traições, angústias, que driblam a vida para continuar sobrevivendo me fez levar o filme para a sala de aula. Já havia trabalhado com este tipo de metodologia quando ministrei aulas no Curso de Comunicação Social da Ufal, nas habilitações de Jornalismo e Relações Públicas. Sempre achei que as imagens dos filmes falavam mais do que qualquer explicação ou debate sobre algum conceito, principalmente os que foram debatidos nas disciplinas de Estética e Cultura de Massa e Laboratório de Pequenos Meios. Foi nesta época que comecei a utilizar a apresentação de filmes em sala de aula como recurso didático, seguido também de letras de músicas e sons que caracterizam ou complementavam os assuntos abordados nas disciplinas que ministrava na Ufal, durante o início dos anos 2000.

---

<sup>1</sup> (DELEUZE, 1985, p.81, grifo do autor). Na bibliografia utilizada por Rovai consta: DELEUZE, Gilles. A Imagem-Movimento. Cinema I. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

É importante salientar que na continuação dos argumentos de Rovai, sobre a tradição filosófica em estabelecer o conceito de consciência a partir de uma interioridade, ele cita Bergson, que quebra com esta concepção e utilizando as palavras de Deleuze, descreve: Para Bergson, é exatamente o contrário. São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: toda consciência é alguma coisa, isto é, com a imagem de luz. (...) Se posteriormente uma consciência vem a se constituir de fato no universo, neste ou naquele lugar no plano de imanência, é porque imagens muito especiais terão aparado ou refletido a luz, e terão fornecido o écran negro que faltava à placa. Em suma, não é a consciência que é luz, é o conjunto das imagens ou a luz que é consciência, imanente à matéria. Quanto à **nossa** consciência de fato, será apenas a opacidade sem a qual a luz, “se propagando sempre, jamais tivesse sido revelada”. (DELEUZE, 1985, p.82)

Rovai explica em nota de rodapé que os negritos estavam em itálico e que essa passagem, em Bergson, está no primeiro capítulo de matéria e memória (1990, p.25).

Quando comecei a lecionar no Centro Universitário Cesmac a disciplina de Tópicos Especiais em Comunicação, deparei-me com uma ementa que dentre outros temas abordava as relações e valores éticos da sociedade contemporânea com os meios de comunicação de massa. O filme *Amarelo Manga* presta-se perfeitamente para este fim. E após a exibição do filme é sempre realizado um debate e os estudantes ficam responsáveis por apresentar uma resenha. Assim, desde o segundo semestre de 2005, quando comecei a ministrar aulas no referido Centro adicionei ao programa da disciplina a exibição do filme *Amarelo Manga*. A dinâmica seguiu nos dois semestres subsequentes dos anos 2006 e 2007.

### ***Amarelo Manga* na sala de aula**

Até o segundo semestre de 2006, a exibição do filme não havia ocasionado tantos comentários dentro e fora da sala de aula. Os valores religiosos, éticos e morais dos estudantes contrapuseram-se aos valores da obra de arte cinematográfica. Tive que me expressar de forma veemente para lembrar que o uso das cenas de sexo, corpos mutilados, canibalismo, dentre outras imagens que soaram mais chocantes eram necessárias para o enredo e que era preciso distinguir e refletir sobre estas imagens a partir do contexto em que elas foram produzidas e de forma mais pragmática, que eram necessárias à construção narrativa do filme. Ou seja, as imagens de *Amarelo Manga* não tinham a intenção de banalizar indiscriminadamente a violência, o sexo, o corpo e desejo humano. Pelo contrário.

Quando decidi exibir *Amarelo Manga* para estudantes que estão finalizando o curso de jornalismo tinha em mente a necessidade de poder construir com os alunos diálogos acerca da representação midiática, entendendo o cinema como um representante dos meios de comunicação social, evidente. Parti do pressuposto de que as narrativas e imagens ficcionais na sociedade contemporânea falam mais da realidade, da verdade, do que o material jornalístico, apresentado principalmente na mídia televisiva. A partir do filme quis mostrar aos estudantes como o jornalismo sensacionalista trata personagens da periferia, comparando-os ao tratamento dado pelo cineasta Cláudio Assis.

Enquanto a mídia televisiva, e em Alagoas temos os exemplos de programas como o *Fique Alerta*, da TV Pajuçara e o *Plantão de Polícia* da TV Alagoas, que explora a violência culpabilizando, desrespeitando e agredindo de forma grotesca os moradores da periferia, principalmente aqueles que cometem crimes, no filme isto não acontece. Os personagens, embora fictícios, são nitidamente inspirados em pessoas que moram na periferia e que ainda

não são representados ou ganharam a devida representação na mídia televisiva comercial, a não ser nas notícias que envolvem crimes e atos de práticas violentas, claro, excluindo algumas reportagens recentes que abordam os movimentos culturais e artísticos da periferia do Brasil. Mas ainda no início dos anos 2000, antes do programa *Central da Periferia*, a Rede Globo de Televisão veiculava e ainda apresenta imagens negativas dos moradores das periferias de cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo ou Recife. O exemplo que ilustra este fenômeno pode ser lembrado nas reportagens que abordavam o início do movimento cultural do funk carioca. Os garotos e garotas da periferia que frequentavam esses bailes eram caracterizados como marginais, traficantes e as mulheres prostitutas que até transavam na hora em que dançavam o funk.

Em *Amarelo Manga*, Cláudio Assis mostra com dignidade, respeito e ética os valores e desejos de tais personagens. Eles são mostrados como gente, seres humanos anônimos, comuns, com desejos, vontades, valores culturais e éticos. Não são apresentados nem como vítimas, nem como criminosos. Não há o sentimento cristão de culpa, embora no filme alguns personagens sejam evangélicos, católicos, adeptos do candomblé. Eles vivenciam suas práticas religiosas. Um exemplo da forma como são apresentados no filme é uma das últimas cenas que mostra pessoas anônimas em imagens 3X4 (relembrem aquelas fotografias que usamos em documentos). Os closes são do trabalho de pessoas que vivem na periferia. As imagens mostram mulheres, homens, crianças, idosos, ora trabalhando, se divertindo ou apenas pousando para as lentes de Assis.

### ***Amarelo Manga***

O enredo central do filme conta a história do personagem Dunga, um homossexual que trabalha no Texas Hotel. Dunga é apaixonado pelo açougueiro Wellington Canibal, que embora seja casado com a evangélica Kika, tem uma amante, a camelô Dayse. A trama principal se desenrola a partir da realização do desejo de Dunga em transar com Wellington, tendo para isso que usar meios escusos para satisfazer seu desejo. Dunga então arma uma cilada para Dayse, quando encaminha uma carta anônima que relata o encontro entre o açougueiro e sua amante.

A cena em que a evangélica Kika descobre que seu marido Wellington Canibal a trai com a camelô Dayse é carregada de simbologia. Kika, como não perdoa a traição, acaba

cortando com os dentes a orelha de Dayse. Kika então segue seu caminho, quando se encontra com o necrófilo Isaac, hóspede que mora no Texas Hotel.

Isaac adora cadáveres. Numa das cenas ele sonha com um homem na praia, carregando uma bicicleta nos ombros. O homem está com a boca cortada, como se ela tivesse sido costurada ou rasgada com arame farpado. Em outra cena do filme, Isaac, a partir da amizade que tem com o motorista do IML (Instituto Médico Legal), troca maconha por um cadáver. A cena também é chocante. Ele sente prazer atirando no corpo morto e depois lambe o sangue do defunto. Quando Isaac se encontra com Kika no meio da rua, ele está dirigindo seu carro, um prêmio, amarelo ouro, cor de manga. Ao ver Kika, para e a convida a entrar. Imediatamente ele percebe que Kika está suja de sangue, o que o deixa excitado. Ele lambe o sangue da roupa de Kika. Na cena seguinte, os dois estão transando num quarto de hotel, quando Kika tira sua escova da bolsa e a introduz no ânus de Isaac, que geme de dor e prazer.

Wellington, desesperado porque Kika descobre que ele a trai, sai em busca da ajuda de Dunga, que está no Texas Hotel, velando o corpo do Seu Bianor, proprietário do estabelecimento que sentou numa cadeira de balanço para descansar e acabou morrendo. Wellington chega ao Texas Hotel em prantos, desesperado porque perdeu o amor de Kika. Dunga o consola, encostando a cabeça do açougueiro em seu peito. Insinua a Wellington subir para o quarto dele. No caminho, Wellington se depara com o velório do Seu Bianor e acaba saindo do Texas Hotel, porque tem medo de defunto.

Os outros personagens secundários que são apresentados na trama são Dona Aurora, uma senhora que tem problemas de asma e seu único prazer é se masturbar com o nebulizador que a mantém viva. O padre, cujo nome não é mencionado no filme tem como fiéis de sua igreja, apenas os cachorros. E a garçonete Lygia, que é proprietária de um boteco e abre o filme com a seguinte fala: “Às vezes, eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, tudo acontece naquele dia. Até chegar a noite, que é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez, que vai, vai, vai... E é sem parar”. Essa fala da personagem Lygia retorna no final do filme, mostrando como o diretor quer expressar a rotina, inclusive repetindo a cena no filme, para deixar bem claro o quanto o cotidiano pode aprisionar as pessoas. Essa prisão em *Amarelo Manga* pode ser vista e entendida através da solidão, da tristeza, da dor e da individualidade que movem os principais personagens do filme como Dunga, um homossexual que se apaixona pelo açougueiro Canibal e que faz de tudo para ter pelo menos uma noite de sexo com a sua paixão.

## **Interpretando o filme**

Em todo o filme, as personagens vão demonstrar, a partir das relações de alteridade, seus conflitos internos e externos. O desejo é presente em praticamente todas as cenas. As personagens se movem pelo desejo de conquistar algo ou alguma coisa. Na medida em que as cenas vão demonstrando cada personagem, caracterizando-as a partir de suas ações, o diretor Cláudio Assis vai interpretando a forma como ele visualiza ou enxerga as relações sociais na contemporaneidade. O cineasta abusa das imagens das ruas, becos da periferia do Recife. Mostra personagens reais, que podem ser encontrados nas esquinas de qualquer cidade.

Ao mesmo tempo em que os personagens e suas individualidades são mostradas, ou seja, suas relações interpessoais, sócioantropológicas, Cláudio Assis demonstra como a estrutura social também interfere na vida desses sujeitos e deixa clara a sua opção pela subjetividade do de-fora (exterior), como característica predominante para a condução de escolhas, quando possíveis, de suas próprias vidas. Assim, podemos observar, por exemplo, na personagem Lygia, dona do boteco, que embora ela viva a rotina, que a atormenta e a massacra, repetindo exaustivamente seus movimentos de acordar, colocar o vestido, abrir as portas do bar, atender aos clientes, ouvir piadas, bater nos fregueses bêbados e voltar a dormir novamente, para no outro dia repetir as mesmas ações, ela consegue sua catarse, quando mostra a vagina para Isaac, o necrófilo que ironiza o órgão sexual de Lygia, comparando os pentelhos amarelos de sua púbis, com as madeixas da cabeça da garçonete, chamando os cabelos de ideias! A frase é a seguinte: “Seus cabelos são ideias”. Inúmeras vezes Isaac grita: “Puro barro. Pura ideias”. A transformação mais radical e subjetiva é da evangélica Kika. Numa cena, ao sair de um culto evangélico, aguardando o ônibus para chegar em casa, Kika ouve de um transeunte a seguinte frase: “O pudor é a forma mais inteligente de perversão”.

Em todo o tempo em que a personagem Kika aparece na trama é demonstrado como sua subjetividade é preponderante à estrutura social em que ela está inserida, visto que, mesmo sendo evangélica, Kika guarda dentro de si o desejo sexual, enrustido pela religião. A traição de seu marido fez com que seus “demônios” fossem colocados para fora, primeiro sob forma da violência, quando arranca com os dentes a orelha de Dayse e segundo quando libera sua energia sexual, literalmente “comendo” Isaac com o cabo da escova. Outras cenas demonstram a “libertação” de Kika. O batom que ela usa logo depois de descobrir que seu marido a traiu e a ida ao cabeleireiro, a última cena do filme, quando ela pede para cortar o cabelo, raspá-lo, pintando-o de amarelo, amarelo manga.

O próprio personagem Isaac, que se rende à Kika, transformando-o num homem passivo na cama, é outro exemplo de mudança subjetiva que o cineasta aborda no filme. Diferente do necrófilo que sente prazer ao sonhar e viver atirando, lambendo sangue e gozando em cadáveres. Na cama com Kika, depois do sexo, Isaac chora!

A religião, da forma em que é tratada no filme, demonstra, talvez, o que vai acontecer com a igreja católica. A igreja está fechada. Um padre em crise existencial, que ouve Deus se comunicar com ele, mas que só tem os cachorros como companheiros de fé. Numa cena, o padre diz: “Sem ostentação não tem igreja”. As cenas que são retratadas dos cultos evangélicos demonstram claramente o crescimento e a presença de Igrejas, como a do Evangelho Quadrangular, na periferia das cidades. Antes de se encontrar com Dayse, Wellington para em frente a uma igreja evangélica, entra no culto e é praticamente hipnotizado pela música e dança, como se estivesse passando por um processo catalisador de emoções e sentimentos.

No filme podemos ver ainda a postura existencialista do diretor, que numa das frases faladas por um personagem secundário, uma espécie de intelectual que adora frequentar e filosofar em botecos, revela: “O ser humano é estômago e sexo”. Em outra cena, Cláudio Assis é o próprio Jean Paul Sartre, quando o mesmo personagem, o filósofo do boteco diz: “O ser humano terá obrigatoriamente que ser livre”. E ainda: “Morrer não dói”. Ou: “Estamos todos eternamente condenados a ser livres”. Em outra cena do filme a referência ao filósofo francês é direta. Isaac está passeando com seu carro por Recife, ouvindo rádio, quando o locutor anuncia que um estudante da Escola Jean Paul Sartre foi assassinado por causa da maconha. Fica nítida, na cena, a partir do áudio da voz do radialista, como na vida das pessoas da periferia, os programas policiais têm espaço garantido. Outras cenas do filme também fazem referência à mídia. Uma delas mostra cerca de seis pessoas sentadas na sala, assistindo a TV. As características das pessoas são evidentes, entre elas, um índio, um sanfoneiro e um casal de idosos, que lembram nitidamente o rosto e a expressão dos sertanejos.

Enfim, para resumir a expressão de sentido do filme *Amarelo Manga* é preciso relatar o que o diretor quis mostrar na obra, que pode ser expressa com a seguinte fala de um dos personagens: “Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretas, dos cabos de peixeiras, da enxada, da estrovenga, do carro de boi, das casas, 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. Tempo interior,

amarelo, velho, desbotado, doente”. As palavras são do poeta pernambucano Renato Carneiro Campos, segundo informa o intelectual de boteco.

É uma das cenas mais bonitas do filme, porque as imagens que cobrem o *off* são retratos 3X4 de pessoas que vivem nas periferias das grandes cidades. Crianças com bucho de lombrigas. Mulheres carregando latas e baldes de água. Homens vendendo caldo de cana nas ruas. Mulheres sentadas, homens trabalhando, mulheres e crianças trabalhando. Para finalizar nossas considerações vamos lembrar de uma das falas dos personagens, sobre o tempo interior, sobre o tempo amarelo.

Em resumo, a discussão que Giddens (1991) faz sobre o tempo moderno é, grosso modo, demonstrar como na pré-modernidade, a tradição, os hábitos e costumes ditavam o tempo das pessoas. Com o advento da Modernidade, o tempo passou a ser racionalizado, cronometrado. Houve um deslocamento do tempo, não só conceitual, mas socialmente falando.

O autor do livro *A Condição Pós-Moderna* defende uma mudança do tempo e do espaço na Pós-modernidade, em relação à Modernidade, visto que, segundo Harvey (1992, p. 195, grifo do autor), a discussão do tempo e do espaço individual, na vida social, pode ser configurada enquanto “biografias individuais que podem ser tomadas como ‘trilhas de vida no tempo-espaço’, começando com rotinas cotidianas de movimentos” [...] e estendendo-se a movimentos migratórios que alcançam a duração de uma vida”.

Para Harvey (1992), essa percepção do tempo vai se transformando, ou melhor, se confundindo com a presença humana situada em determinado ambiente. Segundo este autor há uma ligação entre o cotidiano vivido, construído, experimentados pelos indivíduos e sua relação com o tempo. Harvey mostra que a noção de tempo é diferente ou vai se transformando da Modernidade para a Pós-Modernidade. Isso significa dizer que a percepção do sujeito, de sua subjetividade, a história de seu cotidiano ou ainda sua biografia individual vai justamente demarcar, ou melhor, caracterizar a noção de tempo.

Nesse sentido, o tempo não é social apenas porque os seres humanos foram responsáveis pela construção de um conceito abstrato ou elaborou condições racionais de controle do tempo, como por exemplo, na Modernidade. Mas sim porque, as histórias de vida, os processos de subjetivação dos sujeitos vão caracterizar o tempo, a existência e as interações

que são construídas em determinados espaços e num determinado período, pelos próprios sujeitos, indivíduos, de acordo com sua própria vontade.

Assim, pode-se inferir que metaforicamente, o tempo e o espaço estão em nossas mãos. É também nesse sentido que o tempo e o espaço podem se transformar num jogo ou brincadeira. O tempo e o espaço podem ser construídos, representados, e se pensarmos dessa forma, podemos observar no cinema, um dos exemplos dessa, digamos, condição pós-moderna.

Sendo assim, o filme *Amarelo Manga* realiza essa transição do tempo moderno para o pós-moderno. Os personagens costumam suas relações num tempo imaginário criado pelo cineasta Cláudio Assis. A noção de tempo pós-moderno está presente em todo o filme, visto que é abordado na trama, a rotina, o cotidiano dos personagens (tempo), na periferia do Recife (espaço). A personagem Lygia, por exemplo, que é garçonne de um boteco, é ela quem “controla” o tempo do filme. É através da biografia dessa personagem, da referência do cotidiano de Lygia, que o filme começa e termina.

Podemos dizer que Lygia é a senhora do tempo, numa comparação com os telejornais atuais, a garota do tempo. É a personagem que demarca o desenrolar da trama que vai sendo mostrada no filme. Desde o momento em que ela acorda, primeira cena, vive o seu dia, servindo bebidas aos frequentadores do bar, vai dormir e acorda novamente para começar, todos os dias, a mesma rotina. Até o prazer, o sexo, Lygia obtém servindo os clientes, quando mostra a vagina para Isaac, depois da insistência perturbadora do necrófilo.

No filme, o tempo não só é preenchido, claro, pelo cotidiano de Lygia, mas também dos outros personagens. E é justamente esse tempo fragmentado, subjetivo, amarelo, amarelo manga, que é vivido pelos personagens na ficção. É um tempo criado pelo cineasta Cláudio Assis, um tempo presente, imediato, efêmero, fugidio, escorregadio, líquido, cansado, tal qual a vida se apresenta hoje.

O cineasta pernambucano Cláudio Assis demonstra essas biografias individuais situadas num tempo e num espaço, que podemos caracterizar, segundo Harvey (1992), como elementos da pós-modernidade, na medida em que a subjetividade, a fragmentação e a individualidade se sobressaem em detrimento de explicações dos movimentos da vida coletiva dos atores sociais, em particular, dos personagens do filme.

Para colaborar com a discussão, o cineasta e autor do livro *O que é cinema*, Jean-Claude Bernardet (1985, pp. 36-37) enfatiza que o ato de “filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise”.

Por exemplo, a recepção do hotel, os quartos dos personagens, Seu Nicanor na cadeira de balanço na entrada do hotel, na recepção a hora do jantar em que os personagens são mostrados, indígenas vendo TV, senhor sentado em frente a uma igreja, numa cadeira de balanço, lendo Jean-Paul Sartre, Isaac funcionário do IML atirando num corpo e depois provando o gosto do cadáver. O gosto da vida, desbotada, catarrenta, amarela, amarelo manga.

As mudanças econômicas surgidas no capitalismo globalizado, o fim das fronteiras e a expansão dos fluxos de capitais para um mercado global, a substituição dos conceitos de empresa multinacional pelo de transnacional e a vigência de um mercado de capitais circulante nas principais bolsas de valores do mundo caracteriza o panorama financeiro atual. Essa expansão ocorreu por causa do desenvolvimento tecnológico que a partir da formação de redes ou sistemas de informação puderam disseminar essa teia de informações, serviços e mercadorias para praticamente todo o Planeta. Aliado a isso, o trabalho de circulação dessas informações, divulgados pela publicidade, mostrados pelo telejornalismo, pelo cinema, pela internet e pelos demais meios de comunicação asseguram não só a proliferação e recepção dessas informações, mas também a própria formação e disseminação de imagens e outros tipos de linguagens que não só as visuais, de ideologias que reforçam ou refutam o fenômeno da globalização. A partir dessas relações foi possível construir teias de relações socioculturais que têm implicações com os sentidos e significados que damos à nossa existência, o que a Antropologia chama de Cultura, podendo ser entendida, ora no singular, ora no plural.

Assim, embora o econômico, o político, o ideológico possam estar relacionados à produção material (tecnologia) ou simbólica (cultura) dessa sociedade global, cabe às ciências humanas, em especial a Sociologia e a Antropologia do século XXI decifrar os impactos que todos esses elementos têm na própria produção simbólica (cultural) que os seres humanos construíram. Os discursos atuais da sociologia e da antropologia precisam entender os conflitos e os consensos de culturas que se deslocam em espaços distintos, muitas vezes limitados, outras vezes sem fronteiras ou desterritorializadas.

A meu ver, a principal característica dos pensamentos sociológico e antropológico, é mostrar como consequência dos diferentes panoramas da globalização, não só as imprevisibilidades ou disjunções, mas também a compreensão de que essas culturas se reelaboram, se ressignificam, se reinterpretam entre si, seja de modo conflitante ou não, mas que exigem espaços de visibilidade, de limites, inclusive territoriais, mas principalmente, de expressões de seus conteúdos ideológicos e simbólicos em vários campos, como a religião, a arte, a comunicação, enfim, as mais variadas e distintas expressões culturais, como o cinema.

Sendo assim, entendendo tais características da chamada cultura global a partir de uma série de fenômenos que estão interligados entre si, num sistema que se retroalimenta para se manter vivo. Digo, a retroalimentação é conduzida justamente porque nós seres humanos fomos capazes de construir uma gama de valores e expressões simbólicas que se materializam no tempo e no espaço e que ao longo da História ganham sentidos que nós mesmos fomos capazes de criá-los e reorientá-los.

É por isso, que o cinema pode ser uma das chaves para compreendermos nossa vida, ou as construções que fazemos do mundo e das coisas que propusemos refletir ao elaborar esse trabalho. A sétima arte pode nos dar a dica de como vemos o mundo e as pessoas que movimentam o cotidiano, que estão presentes, ocupando lugares em determinados espaços e num tempo histórico. O cinema pode ser um dos instrumentos para abrir caminhos para a construção de um novo mundo ou sociabilidade, principalmente quando buscamos e praticamos em nossa vida o que poderíamos chamar de uma ética da imagem que:

consiste em recusar o movimento de câmera estetizante e exibicionista pelo qual tudo aparece, tudo se vê, tudo se toca, tudo se estende, pelo qual entramos onde nunca estivemos e por procuração cinematográfica vivemos o que os outros viveram e nessa proximidade promíscua com a abjeção e o passado no fundo tudo se equivale e uma imagem vale a outra pois afinal tudo é imagem, mundo pleno de *déjà vu*, em que tudo é visível e tangível e compreensível, portanto possível (PELBART, 2000, p. 210, grifo do autor).

Fica então a sugestão de construir um novo campo de análise da pesquisa social, na Universidade Federal de Alagoas, especificamente no Instituto de Ciências Sociais, no sentido de propor a efetivação de corrente teórica nos campos da sociologia e da antropologia, da cultura e da arte, especificamente, da sociologia e antropologia do cinema para podermos entender as complexas relações socioculturais da contemporaneidade, sendo a imagem fílmica, reflexo dessas relações sociais contemporâneas.

Cícero Rogério do Nascimento – Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

### **Referências**

**AMARELO Manga.** Direção e Argumento: Cláudio Assis. Produção: Paulo Sacramento e Cláudio Assis. Elenco: Chico Diaz, Matheus Nachtergaele, Leona Cavalli e outros. Roteiro: Hilton Lacerda. Trilha Sonora: Jorge Du Peixe e Lúcio Maia. Brasil, Parabólica Brasil, 2003. 1 DVD (101 min.), widescreen, color. Produzido por Olhos de Cão. Coprodução: Labocine (Laboratórios Cinematográficos LTDA), Quanta (Centro de Produção Cinematográfica de São Paulo), Globo Media Proparties, Inc.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema.** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985. (Coleção primeiros passos: 57).

DELEUZE, Gilles. **Conversações 1972-1990.** Tradução, Peter Pál Pelbart. 2ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade.** Tradução, Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** Tradução, Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1992.

MATIAS, Walter. ICHCA. Campus Ufal/Maceió, 2007. **Entrevista inédita,** concedida a Cícero Rogério do Nascimento, gravada em arquivo MP3.

PELBART. Peter Pál. **A Vertigem Por um Fio. Políticas da Subjetividade Contemporânea.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

ROVAI, Mauro Luiz. **Imagem, Tempo e Movimento. Os afetos “alegres” no filme O Triunfo da Vontade, de Leni Riefenstahl.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.