

**PAULO RICARDO DOS SANTOS**

**MALANDRAGEM, MARGINALIDADE E (DES)ESPERANÇA:  
A (Des)Ordem em *Amarelo Manga***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Simão Vugman

Florianópolis

2009

**PAULO RICARDO DOS SANTOS**

**MALANDRAGEM, MARGINALIDADE E (DES)ESPERANÇA:  
A (Des)Ordem em *Amarelo Manga***

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 01 de Junho de 2009.

---

Dr. Fernando Simão Vugman  
Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul)

---

Dr. Mauro Pommer  
Universidade Federal de Santa Catarina (Ufsc)

---

Dr. Fábio de Carvalho Messa  
Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul)

À minha esposa e companheira Silvia Spagnol  
Simi dos Santos.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, por me dar saúde para a batalha do dia-a-dia. Sem ele, nunca conseguiria forças para finalizar este Mestrado. Agradeço também a toda minha família: pais, irmãos, avós, tios, primos, entre outros, por terem entendido a minha ausência durante esse Curso. Vocês foram e sempre serão o alicerce na construção da minha vida. Agradeço à Unoesc, *Campus* de Joaçaba, por ter me ajudado nessa fase importante do meu crescimento profissional. Ao Alex Baseggio, grande amigo, que entendeu que minha ausência semanal era necessária para a construção de algo importante. Ao meu orientador, professor Fernando Vugman, que, mesmo a distância, contribuiu com seu conhecimento para a construção deste trabalho. Gostaria, para finalizar, de fazer um agradecimento especial à minha esposa e eterna companheira Silvia S. Simi dos Santos, que presenciou momentos de pensamentos confusos, noites mal dormidas, angústias e todo tipo de reação que um trabalho dessa natureza revela. Com sua maneira doce e calma de levar a vida, ajudou-me na construção do conhecimento.

“O que fazemos na vida ecoa na eternidade”

(Filme: Gladiador)

## RESUMO

Neste trabalho, é apresentada uma panorâmica da figura do bandido no cinema brasileiro. Buscou-se, através de pesquisa teórica, investigar os aspectos sociais das representações do malandro de Candido (1970) e do marginal de Rocha (2004); bem como conhecer os ritos e rituais brasileiros que contextualizam a vivência desses dois personagens. A pesquisa teve como objetivo contribuir para a discussão sobre a representação da figura do bandido no cinema brasileiro, em especial no filme *Amarelo Manga*, e verificar quais as implicações dessa representação. A pesquisa demonstra que a figura do bandido está se modificando, em compasso com as transformações pelas quais têm passado a sociedade brasileira, das últimas décadas até o momento atual. Candido e Rocha dão suporte à discussão sobre o bandido ficcional, considerando seus pressupostos teóricos sobre a representação do mal no cinema brasileiro. A partir desse levantamento teórico, fez-se uma análise do longa-metragem *Amarelo Manga*, do diretor Cláudio Assis (2003), na qual são descritas cenas do filme e características dos personagens, em busca de uma possível correspondência entre os conceitos teóricos que caracterizam as figuras do malandro e do marginal e o contexto representado. Percebeu-se que a estruturação do enredo complica uma classificação dos personagens dentro das noções de “malandro” e de “marginal”, especialmente porque o filme não apresenta uma divisão tradicional entre os mundos da ordem e desordem, no sentido que lhes dá DaMatta (1990). No enredo, não há mocinhos e bandidos. Os personagens são pessoas que vivem à margem da sociedade e do direito e que, menos do que viver, sobrevivem, segundo valores e crenças ditadas pela necessidade de adaptação ao meio.

Palavras-chave: Amarelo Manga. Malandro. Marginal. Cinema brasileiro.

## **ABSTRACT**

In this work, it is presented an overview of the villain role in the Brazilian cinema. We search the social aspects of the representations of the crook of Candido (1970) and of the criminal of Rocha (2004), as well as an analysis of the Brazilian rites and rituals that contextualize the experience of these two characters. The research has as objective to contribute for the discussion on the representation of the villain role in the Brazilian cinema, focusing the *Amarelo Manga* movie, and to verify which are the implications of this representation. The research demonstrates how the villain role is modifying, in compass with the transformations that the Brazilian society has been passing, in the last decades until the current moment. For this, a bibliographical research was done in which it was worked with the notion of crook, of Antonio Candido, and criminal, of João Cezar Castro Rocha. These authors had given support to the discussion on the fictional villain, considering its theoretical basis on the representation of the evil in the Brazilian cinema. From this theoretical survey, it was done an analysis of */Amarelo Manga/* movie from the director Claudio Assis, in which they described scenes of the film and characteristics of the characters, in search of a possible correspondence between the theoretical concepts that characterize the crook and the criminal roles and the represented context. It was perceived that the structure of the plot complicates the characters classification in the meanings of “crook” and “criminal”, especially because the movie does not present a clear division between the worlds of the order and clutter, in the direction given by Roberto Da Matta. What we have, are people who live in the edge of the society and law and that, less than live, survive according to values and beliefs dictated for the necessity of adaptation to the place they live.

**Keywords:** Brazilian Cinema. Crook. Criminal. Villain. Order. Clutter.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Isaac (Jonas Bloch) com cadáver ao .....	37
Figura 2: Bar Avenida .....	57
Figura 3: Plano aberto em O Encouraçado Potemkin .....	59
Figura 4: Plano Fechado em <i>Amarelo Manga</i> .....	60
Figura 5: Bar Avenida (amarelado) .....	62
Figura 6: Texas Hotel (amarelado) .....	62
Figura 7: Kika (Dira Paes) e Isaac (Jonas bloch) .....	63
Figura 8: Welington (Chico Diaz) .....	63



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Relação Malandro <i>versus</i> Marginal.....	21
Quadro 2: Relação Ordem <i>versus</i> Desordem .....	26
Quadro 3: Semelhanças/diferenças entre Cidade de Deus e Amarelo Manga .....	29
Quadro 4: Relação Cidade de Deus, Amarelo Manga e Barravento .....	35
Quadro 5: Pré-relações: Kika, Wellington e Isaac .....	67
Quadro 6: Pós-relações: Kika, Wellington e Isaac .....	67

## LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1: Relação Contexto <i>versus</i> Personagem .....	26
--	----

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
2	<b>MALANDRO, MARGINAL E CONTEXTUALIZAÇÃO DOS PERSONAGENS</b>	17
2.1	DO MALANDRO AO MARGINAL: OS BANDIDOS NO CINEMA BRASILEIRO	17
2.2	DA ORDEM À DESORDEM: RITUAIS BRASILEIROS .....	21
2.3	REFLEXÕES ACERCA DE <i>CIDADE DE DEUS</i> DE FERNANDO MEIRELLES .....	28
2.4	REFLEXÕES ACERCA DE <i>BARRAVENTO</i> DE GLAUBER ROCHA .....	30
2.5	MALANDRO E MARGINAL NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO FILME <i>AMARELO MANGA</i> .....	36
2.6	CONTEXTO E INFLUÊNCIAS ACERCA DE <i>AMARELO MANGA</i> .....	36
2.7	AS FORMAS EM <i>AMARELO MANGA</i> .....	49
2.8	PERSONAGENS, CENÁRIOS E RECURSOS CINEMATOGRAFICOS EM <i>AMARELO MANGA</i> .....	56
2.9	MALANDROS E MARGINAIS IDENTIFICÁVEIS (OU NÃO).....	62
3	<b>CONCLUSÃO</b> .....	71
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	74
	<b>FILMOGRAFIA</b> .....	78
	<b>ANEXOS</b> .....	80

## 1 INTRODUÇÃO

Desde o princípio, o cinema vem encantando a todos. Quando os homens das cavernas faziam suas marcas rupestres nas paredes e outros as observavam, eles jamais imaginariam que, por milhares e milhares de anos, o mundo das imagens fosse fascinar os homens. Assim como esses nossos parentes antigos, considero o mundo das imagens, ou melhor, do cinema, um tanto quanto intrigante, principalmente como criador de personagens.

Durante a pesquisa surgiram várias hipóteses e questionamentos sobre como ocorre a representação do bandido<sup>1</sup> no cinema brasileiro e sobre qual o contexto da sua personificação. O modo de ser do bandido é observado, nesse trabalho, a partir da constituição de dois personagens distintos: o malandro e o marginal. A personalidade e o discurso do malandro povoam o imaginário da população brasileira. Prova disso é que em todo tipo de manifestação cultural que acontece no Brasil sua figura pode ser encontrada. Seja no cinema, na publicidade ou no anedotário popular, o malandro permeia toda a sociedade brasileira. Ele é mais do que um personagem reconhecido estritamente pelo seu gingado, seu modo de falar e vestir.

A caracterização do malandro foi desenvolvida por Candido (1970) no ensaio “Dialética da Malandragem”. Para o autor, o malandro é aquele personagem popular que utiliza como moeda de troca a conciliação, que é uma condição de harmonia entre ordem e desordem na comunidade em que está inserido. Candido (1970) desenvolveu esse estudo a partir de investigações no livro *Memórias de um Sargento de Milícias*<sup>2</sup> de Manuel Antonio de Almeida.

O malandro é uma figura popular que vive de pequenos golpes. Ele tem qualidades como flexibilidade, oralidade desenvolvida e um certo charme para com o sexo oposto. Em geral, é bem sucedido em seus pequenos golpes, porque sabe de quais situações tirar proveito. Normalmente, não usa força física e prefere fugir de uma briga a entrar em conflitos desnecessários.

---

<sup>1</sup> Aqui, convém deixar claro que entendemos o bandido, neste trabalho, como todo personagem que, de alguma forma, coloca-se do outro lado da lei ou à margem dos valores dominantes.

<sup>2</sup> O livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, escrito em 1852, foi a única obra literária realizada por Manuel Antonio de Almeida. Nele, o autor retrata as classes média e baixa, algo muito incomum para uma época em que os romances passeavam por ambientes aristocráticos.

Acerca da representação do bandido, há uma segunda conceituação para esse tipo de personagem: o marginal. A partir do filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, baseado na obra homônima de Paulo Lins, Rocha (2004), outro pesquisador, escreve sobre os tipos de bandidos brasileiros e, principalmente, sobre a estética da violência. Rocha (2004) concentra seus estudos na investigação daquilo que chama “dialética da marginalidade” (em clara alusão à dialética da malandragem), revelando, assim, a periferia como o cenário por onde circula o personagem marginal. A caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análise. Para Rocha (2004), uma outra conceituação, além daquela do malandro, é necessária para dar conta de bandidos presentes em filmes nacionais como *Cidade de Deus*. Dessa forma, surge o marginal, o qual não pode ser considerado a substituição do malandro, mas que caracteriza um novo personagem que começa a aparecer nas telas do cinema nacional.

O marginal é o sujeito que está à margem da sociedade, ou melhor, à margem do que é produzido e desejado como questão de bem-estar, ou mesmo o que possa ser considerado como mero *status*. Ainda que possa obter poder de compra por meio de atividades consideradas ilícitas, sua presença nas esferas da ordem não pode ser ostensiva. Desse modo, fica à margem de certos bens culturais, do poder político, ou da simples aceitação em certos meios. Sua existência em relação a uma sociedade que se pretende organizada torna-se indesejada e, ao contrário do malandro, ele não busca a conciliação e não se preocupa em evitar o conflito. Seus objetivos são individualizados, ou seja, preocupa-se apenas consigo, muitas vezes praticando roubos, mortes e outros crimes para satisfazer desejos pessoais.

Enquanto o malandro é um personagem permitido na sociedade, pois busca maneiras de ser aceito por intermédio do seu jeito “fácil”, conquista pela “lábria” e deixa de lado o confronto direto, o marginal não é aceito e não parece estar preocupado com isso. Antes, está atento às oportunidades das quais ele possa tirar proveito. Dessa forma, o marginal passa a ser o excluído, aquele que vive à margem.

Em meio a essa discussão a respeito da representação desses dois tipos de bandido, surge DaMatta com seu livro *Carnavais Malandros e Heróis*. DaMatta (1990) faz um levantamento sobre os ritos e rituais brasileiros e descreve os diversos eventos populares para separar o mundo social em duas partes: a ordem e a desordem.

No mundo da ordem encontramos uma sociedade que vive de forma hierárquica, que tem seus valores bem definidos mediante uma ordem estabelecida que possa valer para todos que ali vivem. Caso surja alguma figura que aja contra os princípios estabelecidos, ela é automaticamente excluída e colocada à margem. Já em uma sociedade permeada pela

desordem encontramos indivíduos vivendo em um caos absoluto. Não há hierarquia, nem formas de se manter a pacificidade. Para exemplificar, DaMatta (1990) menciona dois eventos populares: o Dia da Pátria e o carnaval. O primeiro aparece como representante da ordem, com sua hierarquia enaltecida e visível a todos. O desfile do Dia da Pátria representa de forma clara as diferentes formas sociais que existem, por intermédio dos uniformes, das marchas e até mesmo dos olhares. Já no carnaval há um caos instaurado. A hierarquia não é visível, todos são iguais e parecem agir de forma invariavelmente caótica.

Situando o malandro e o marginal, além de contextualizar a sociedade em que vivem em ordenada e desordenada, é que estabelecemos um recorte para este trabalho. Utilizamos como objeto de pesquisa o primeiro longa-metragem do diretor Cláudio Assis, *Amarelo Manga* (2003). O filme é considerado “lado b” ou “alternativo” por não ter sido exibido nas principais redes de cinema do Brasil. O longa, da mesma forma que o livro de Manuel Antonio de Almeida, faz um retrato das pessoas das classes mais baixas do nosso país, ou melhor, são protagonistas de ambos os enredos aqueles que têm uma existência conformada a ambientes limitados por diversos fatores, ainda que predomine o baixo poder aquisitivo.

Dessa maneira, nossa proposta está focada em uma única questão: Os conceitos de malandro de Candido (1970) e de marginal de Rocha (2004) dão conta dos personagens de *Amarelo Manga*, ou não? Contextualizaremos, tomando como base, em alguns momentos, o filme *Cidade de Deus* e a análise feita por Muller (2007) acerca da existência das figuras do malandro e do marginal, e contextualizaremos a existência desses personagens no mundo da ordem e da desordem, para responder a esse questionamento. Também faremos uma contextualização dos personagens em *Barravento* de Glauber Rocha a fim de identificar malandros e/ou marginais na trama. Para essa análise estaremos fundamentando em Gatti (1987).

A escolha de *Amarelo Manga* se deve ao fato de ser um filme diferente, pois não há um final feliz para nenhum dos personagens. Pelo menos não no estilo a que a maioria das pessoas está acostumada a ver retratado, seja nos contos infantis, nas novelas televisivas, ou ainda em alguns filmes hollywoodianos. Para não nos estendermos no trabalho focamos nossos estudos somente no filme *Amarelo Manga* e, em alguns momentos, citando e comparando *Cidade de Deus* que tem em seu enredo semelhanças importantes a serem destacadas, e também por ser este o filme que Rocha (2004) utiliza para desenvolver sua argumentação sobre a noção de marginal.

A partir da pergunta anterior, formulamos a hipótese: no filme *Amarelo Manga*, não há divisão entre o mundo da ordem e da desordem, eliminando, portanto, a possibilidade de

existência de dois personagens distintos: o malandro e o marginal. A sociedade de *Amarelo Manga* é moralmente ambígua. O bem e o mal são indefinidos. Essa representação de mundo onde as fronteiras entre o bem e o mal se tornam cada vez mais difusas, sobretudo na crescente temática de violência no cinema brasileiro, implica dificuldade maior para definir as figuras do malandro e do marginal. Chegamos a um ponto em que a ficção, que se identifica com a realidade, tem dificuldade em identificar malandros e marginais, ou em que tais noções não fazem sentido. A ambiguidade moral da sociedade invade as telas do cinema e seu retrato cabe nos quartos do Texas Hotel<sup>3</sup>, um local em que é visível a extrema depreciação, assim como estão ausentes os sonhos e as esperanças dos personagens que vivem lá.

O cinema, como parte integrante da sociedade e veículo de expressão desta, permite que, por intermédio de seu estudo, tenhamos melhor compreensão dos valores e costumes da própria sociedade. Estamos vivendo em uma época de grandes transformações sociais e econômicas. Podemos perceber, por meio de representações cinematográficas, a expressão dessas transformações. Um exemplo disso é que houve uma mudança na construção da figura do bandido, o que ocorre no momento em que a violência e a criminalidade parecem atingir níveis sem precedentes e aspectos que fogem às explicações de moldes teóricos convencionais. Ao longo do século XX, a sociedade ocidental passou por transformações em que o tecido social passou, gradativamente, a deixar de se organizar em torno do valor de uso e passou a se organizar em torno do valor de troca. O que se traduz, entre outras coisas, no intenso consumismo.

O objetivo principal deste trabalho foi verificar se os conceitos de malandragem e de marginalidade dão conta dos personagens de *Amarelo Manga*, ou se novas e necessárias representações podem surgir para expressar as relações sociais do Brasil contemporâneo.

Em sua elaboração, utilizamos a pesquisa bibliográfica como fundamentação teórica para realizar a análise do filme *Amarelo Manga* de Cláudio Assis. Partimos do princípio das dialéticas do malandro de Candido (1970) e do marginal desenvolvido por Rocha (2004), em que temos dois tipos de bandidos representados no cinema brasileiro. Da mesma forma, utilizamos as ideias de DaMatta (1990) para analisar os personagens malandro e marginal num contexto de ordem e desordem e, dessa forma, descrever algumas características da sociedade representada em *Amarelo Manga*.

---

<sup>3</sup> O Texas Hotel é o ambiente onde acontece a maior parte das cenas do filme *Amarelo Manga*. Lá, existem todos os tipos de pessoas, dos homossexuais aos heterossexuais, dos gordos aos magros e dos jovens aos velhos. Porém, todos representam as classes mais baixas da sociedade, não há divisão entre ricos e pobres.

Realizado o percurso teórico, passamos para a análise do filme *Amarelo Manga*. A metodologia consiste em observar diferentes aspectos. Analisamos o contexto e as inspirações, bem como o enredo, a direção de arte, os tipos de enquadramento e também os personagens; três em particular: Kika, Wellington e Isaac, em quem procuramos identificar características de malandro e marginal através de suas atitudes e ações retratadas através do filme. Valemo-nos também de alguns recortes do longa para exemplificar algumas constatações.



## 2 MALANDRO, MARGINAL E CONTEXTUALIZAÇÃO DOS PERSONAGENS

Mencionamos, em nossa síntese teórica, sobre conceitos de autores como Candido (1970), DaMatta (1990) e Rocha (2004) em que se abordam a representação do bandido no cinema, suas principais características e o mundo em que vivem. O bandido é o personagem que vive do outro lado da lei, é aquele que vem na contramão da sociedade. A representação do bandido, a partir dos estudos de Candido (1970) e Rocha (2004), está dividida em duas figuras: “Malandro” e “Marginal”. Ambos têm as características de um bandido. Porém, cada um tem seu próprio modo de agir, atuar, perceber e se relacionar com a sociedade, conforme descreveremos a seguir.

### 2.1 DO MALANDRO AO MARGINAL: OS BANDIDOS NO CINEMA BRASILEIRO

Neste trabalho, conceituamos o bandido como aquele que viola uma norma imposta pela sociedade. Ele aparece na contramão da sociedade, não pensa na ordem coletiva, mas tem desejos singulares. Geralmente, aparece como o “invasor” de determinada sociedade. Ele não aceita as normas impostas e pretende transgredi-las em benefício próprio.

Interessam-nos dois tipos de bandidos: o “malandro” e o “marginal”. No primeiro temos uma figura tipicamente encontrada nos rituais do carnaval, cheia de gingado, como comenta DaMatta (1990). Esse personagem nos remete ao malandro carioca da década de 1950. É o bandido que se utilizava de estratégias para se misturar à sociedade e acabava se confundido com as outras pessoas. Na sua reflexão acerca de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, Candido (1970), em “A Dialética da Malandragem”, observa o discurso, a narrativa e a linguagem dos personagens. Ele apresenta uma descrição do malandro a partir da análise do protagonista desse romance de 1853.

Em contraposição a Candido (1970), surge nova noção de “bandido”, conceito apresentado por Rocha (2004), que comenta o envelhecimento parcial do conceito de “malandragem”. Segundo ele, hoje temos uma violência “atropelada” atingindo toda a sociedade e não mais aquele bandido malandro que busca a conciliação ao conflito. Dessa forma, surge o conceito do bandido “marginal”. “[o] conceito de malandragem desenvolvido

por Antonio Candido e Roberto DaMatta envelheceu e foi atropelado pela violência que atinge toda a sociedade” (ROCHA, 2004, p. 1).

Em seu ensaio sobre a dialética da marginalidade, Rocha (2004) comenta sobre dois mundos existentes. Usa dois filmes como referência para diferenciar esses mundos. Um deles, o ganhador da Palma de Ouro em Cannes em 1962, *O Pagador de Promessas*, do diretor Anselmo Duarte, aparece como representante de um mundo mais conservador ou o que se considera o mundo da ordem. No filme, Zé do Burro (Leonardo Villar) e sua mulher Rosa (Glória Menezes) vivem em uma pequena propriedade perto de Salvador. Um dia, o burro de estimação de Zé é atingido por um raio. Zé acaba indo a um terreiro de macumba, onde faz uma promessa a uma santa para salvar seu animal. Com a salvação do bicho, o homem começa a cumprir a sua promessa. Doa metade de seu sítio, para depois começar uma caminhada rumo a Salvador, carregando nas costas uma grande cruz de madeira. Mas a cruz não foi tão pesada quanto foi difícil ver sua mulher se engraçando com um cafetão “bonitão”. As coisas se complicam ainda mais quando o padre Olavo (Dionísio Azevedo) nega sua entrada na igreja, em razão de o Zé ter feito sua promessa em um terreiro de macumba.

Em uma análise mais contemporânea, Rocha (2004) discorre sobre a violência “real” do personagem Buscapé, no longa-metragem *Cidade de Deus*. O filme conta a história de Buscapé (Alexandre Rodrigues), jovem pobre, negro e muito sensível, que cresce em um universo de muita violência. Ele vive na Cidade de Deus, uma favela carioca conhecida por ser um dos locais mais violentos da cidade. Amedrontado com a possibilidade de se tornar um bandido, Buscapé é salvo de se tornar um criminoso por causa de seu talento como fotógrafo. É através de seu olhar atrás da câmera, que Buscapé analisa o dia-a-dia da favela onde vive, em que a violência aparenta ser infinita. De um lado, temos a favela com toda a sua criminalidade tentando transformar Buscapé em mais um bandido daquela comunidade; de outro, temos a própria consciência do personagem que luta para que a arte de recortar imagens com sua câmera o tire daquela possível situação marginal, levando-o numa viagem que vá do mundo da desordem para o mundo da ordem.

Vamos identificar, aqui, um fenômeno que vem ocorrendo nos últimos anos. Como é um evento bastante novo, estamos construindo algumas suposições para analisar essa situação. A “dialética da malandragem” de Candido (1970) está dando espaço à “dialética da marginalidade”, conceito criado por Rocha (2004). É um choque nas duas formas de ver o nosso país nas telas dos cinemas. Em alguns filmes presenciamos o malandro com seu gingado aparentemente inofensivo. Essa figura pitoresca dá lugar ao marginal que aterroriza a sociedade. Porém, ambos são perigosos, visto que o malandro anda disfarçado e o marginal

não utiliza mais máscaras. A verdade é que a cultura brasileira está sendo palco de uma disputa simbólica. No cinema, essa disputa está cada vez mais evidente, com um número significativo de produções recentes que têm se pautado por críticas à desigualdade social e suas implicações na estruturação da sociedade brasileira.

Por já não dar conta de expressar novos tipos de bandidos e de violência, a “dialética da malandragem” vem dando espaço para a “dialética da marginalidade”. Observamos isso em toda a indústria cultural contemporânea em que a violência é o denominador comum. Segundo Rocha (2004), as regras da ordem no Brasil têm sido parcialmente substituídas pelo seu oposto, a da ordem conflituosa. O malandro não reconhece mais como seus os espaços sociais periféricos cada vez mais violentos, onde o marginal, uma figura mais adaptada a um contexto no qual o confronto substitui a negociação, passa a habitar e dominar. Rocha (2004) recorre ao *Pagador de Promessas* para indicar, por meio da ingenuidade do surpreendido Zé do Burro, o contraste entre o interior atrasado e a capital, Salvador. O autor cita esse contraste para explicar que a paciência do protagonista só é possível em um Brasil que ainda tenta evitar o conflito aberto. “Há em todos os níveis essa recorrente preocupação com a intermediação e com o sincretismo, na síntese que vem, cedo ou tarde, impedir a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política”. No filme, o malandro é o cafetão, não o Zé do Burro. O autor (2004) chama a atenção para o esgotamento (parcial) desse mecanismo que amortece o confronto em cima de uma suposta promessa de superação das desigualdades via negociação; na metáfora da formação social comprometida com o acordo, em lugar da ruptura; com o “deixa disso”, em lugar do conflito. É esse mecanismo que cria o espaço para o malandro. Rocha (2004) observa ainda que, em virtude das dimensões apenas individuais da ação do malandro, sua existência implica na existência do otário e no eterno adiamento de soluções realmente coletivas. Por isso, a substituição da negociação do malandro pelo confronto do marginal.

Apresentando outro ponto de vista sobre a figura do “malandro”, Rocha (2004) cita Paulo Lins e afirma que o malandro tem o lado oculto da sua ginga. Esclarece que esse malandro só pode agir à custa de uma pessoa mais ingênua, aliás, sua vítima geralmente é algum otário. E este deve ser alguém do povo. Já o marginal pressupõe nova forma de relacionamento entre as classes sociais brasileiras e não dispõe de uma perspectiva definida de absorção pela sociedade. Não se trata mais de conciliar as diferenças, mas de evidenciá-las.

Candido (1970) lança um olhar cuidadoso sobre o personagem central do romance de Manuel Antonio de Almeida para observar que esse personagem não se encaixa na definição

de pícaro<sup>4</sup>, tipo de personagem ao qual o protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* vinha sendo associado; e, por conseqüência, contesta a classificação do livro como romance picaresco. Em sua argumentação, o autor enumera algumas peculiaridades do pícaro. A primeira delas é acerca da narrativa em si. É o pícaro que narra suas próprias aventuras, coloca nelas todo seu conhecimento pessoal e a torna parte de si mesmo. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa. Já em *Memórias de um sargento de milícias*, segundo Candido (1970), há um narrador que não participa do enredo, embora haja uma característica importante atribuída ao pícaro, que é a de sobreviver graças à sua astúcia. De certo modo, isso faz com que o personagem da ficção espanhola ganhe semelhanças em relação ao malandro. Para o autor, o pícaro é um personagem de origem humilde, assim como o são todos os que compõem o enredo de *Amarelo Manga* e também os personagens centrais de *Cidade de Deus*. Todavia, as semelhanças entre os três exemplos acabam por aí. O pícaro é um personagem ingênuo que se torna astuto após um choque com a realidade. O malandro não é pragmático como o pícaro; ele pode praticar pequenos golpes apenas pelo prazer de entrar no jogo e não necessariamente em benefício próprio. Para Candido (1970), o malandro é definido a partir da sua interação social e não por suas realizações. Já o marginal tem as características definidas por uma sociedade consumista, ou seja, vale tudo para conseguir ser um consumidor ativo do interminável *shopping center* em que se transformou a sociedade contemporânea. Ele não é como o malandro, que se preocupa em ser aceito na sociedade. Está mais interessado em tirar dela tudo que for de valor para benefício próprio.

Segundo a “Dialética da Malandragem”, de Candido (1970), o “malandro” aparece como um bandido estranho. Ele é espontâneo nos seus atos, não se preocupa com a responsabilidade; além disso, ele pode até ser amável e risonho. O autor (1970) definiu desta forma o bandido “malandro”: Esse personagem carnavalesco precisa se utilizar de artimanhas para ser aceito na sociedade.

Em contraposição a Candido (1970), surge novo conceito de “bandido” que é apresentado por Rocha (2004). O autor comenta o enfraquecimento do conceito de “malandragem”. Segundo ele, a sociedade contemporânea presencia uma violência generalizada que atinge todas as camadas sociais. Neste contexto, as características do malandro não dão mais conta de definir o bandido tal como aparece representado no cinema

---

<sup>4</sup> Oriundo da Espanha, o pícaro é um personagem típico de escritos dos séculos XVII e XVIII com características de malandragem. Uma das suas principais características é estar sempre transitando entre várias classes sociais para buscar seu sustento.

brasileiro. Construimos um quadro para ficarem mais nítidas as diferenças entre malandro e marginal.

<b>Malandro</b>	<b>Marginal</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Permitido na sociedade.</li> <li>• Preocupa-se em ser aceito na sociedade.</li> <li>• Busca certo <i>status</i>.</li> <li>• Gingado carnalizante.</li> <li>• Fuga dos conflitos.</li> <li>• Não é consumista.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vive à margem da sociedade (excluído).</li> <li>• Ações individualizadas.</li> <li>• Não busca conciliação.</li> <li>• Busca o conflito.</li> <li>• Não está preocupado em ser aceito.</li> <li>• Consumista.</li> </ul>

Quadro 1: Relação Malandro *versus* Marginal

Fonte: elaborado com base em Candido (1970) e Rocha (2004).

A essas características correspondem às da sociedade brasileira em diferentes momentos históricos. Sendo assim, investigar como malandros e marginais escolhem e desenvolvem suas estratégias de sobrevivência nos permite lançar alguma luz sobre as transformações e os conflitos enfrentados pelo povo deste país em seu dia-a-dia e verificar como isso tem se reproduzido no plano simbólico e cultural em que acontece o cinema.

## 2.2 DA ORDEM À DESORDEM: RITUAIS BRASILEIROS

Toda sociedade é permeada por rituais. A palavra ritual vem do latim *Ritualis* e é, muitas vezes, compreendida como sinônimo de cerimônia. Neste trabalho, no entanto, ao falarmos em rituais estaremos nos referindo ao conjunto de determinadas regras e práticas de conduta que devem ser seguidas em ocasiões específicas, ou por determinados atores sociais, como o malandro e o marginal, por exemplo.

Referindo-se a rituais brasileiros, DaMatta (1990) observa que todos eles, ou a sua grande maioria, têm um discurso específico que reproduz e reforça os comportamentos e aspectos que predominam na estrutura da sociedade brasileira. Ele afirma que esses rituais podem ser separados em três tipos: o Dia da Pátria, o carnaval e as festas religiosas. No Dia da Pátria o autor afirma que é salientado o sistema hierárquico encontrado dentro da

sociedade brasileira; enquanto que no carnaval a hierarquia deixa de ser visível e o foco desse rito é o conjunto de sentimentos, ações, valores, grupos e categorias que quotidianamente são inibidos por serem problemáticos. Nas festas religiosas, por sua vez, temos uma estrutura social na qual o foco são simultaneamente os valores locais e universais.

Segundo DaMatta (1990), o Dia da Pátria é o ritual do mundo da *ordem* pois apresenta à sociedade uma ordem coletiva e a defesa da ideologia dominante. Nesse tipo de ritual o foco recai sobre os aspectos internos do sistema social, ou seja, aquilo que é especificamente brasileiro: a Bandeira Nacional, as cores nacionais e o poder nacional são evidenciados. De acordo com o autor, ao contrário do carnaval que é um festival do povo, marcado por uma orientação universalista que dá ênfase à alegria em oposição à tristeza, o Dia da Pátria é um momento totalmente orientado para dentro da sociedade brasileira, em que se destaca um Brasil organizado, a Bandeira Nacional, as cores do país e o poder hierarquizado. Isso não significa que nesse tipo de discurso não seja criado um momento de sentimentos de solidariedade e fraternidade entre os participantes. Afinal, todos eles reproduzem atitudes que reforçam o mundo da ordem. DaMatta define o mundo da ordem apresentando exemplo de uma parada militar. Na hora em que se canta o Hino Nacional, a continência é uma representação comum a todos os indivíduos (DAMATTA, 1990, p. 56).

Continuando sua análise dos rituais brasileiros, DaMatta (1990) discorre sobre o principal (ou o mais estereotipado) ritual brasileiro: o carnaval. Este é um ritual do mundo da *desordem*, do mundo do caos, no qual uma hierarquia social não existe da mesma forma que esta pode ser percebida no discurso do Dia da Pátria. Apesar desse caos aparente, até no carnaval existem certa estrutura e normas bem definidas. Muitas das ações, dos sentimentos, valores, grupos, entre outros comportamentos que são exacerbados durante o ritual carnavalesco, não são aceitas no cotidiano.

DaMatta (1990) esclarece que essas ações são inibidas no dia-a-dia por serem consideradas problemáticas. O carnaval é uma festa popular, um festival do povo marcado por uma orientação universalista como, por exemplo, a vida em oposição à morte, a alegria em oposição à tristeza, entre outras. Mesmo nesse momento, não podemos afirmar que uma estrutura não se faz presente. De fato, o carnaval é uma espécie de preparação para a penitência; no caso, a Quaresma. Parece que toda aquela estrutura carnavalesca de alegria precisa ser extravasada em cinco dias uma vez que, depois disso, o indivíduo terá que voltar ao mundo da ordem, estabelecido aqui como os quarenta dias de tristeza representada por uma espécie de penitência. A quaresma constitui um ciclo no qual o comportamento deve ser marcado pela abstinência de carne, e os excessos (exacerbados no carnaval) devem ser

controlados. Por outro lado, o próprio carnaval tem a sua ordem e suas formalidades. Existem modos prescritos de participar da festa: dançar, cantar, vestir-se e organizar-se em grupo. Notamos que as atividades carnavalescas são da ordem do coletivo. Por meio de blocos e escolas de samba, as pessoas se unem a fim de parecer que são parentes, amigos, irmãos, entre outros. Talvez seja este o período em que a sociedade brasileira esteja mais livre, em que é permitido às pessoas brincar sem censura, crença ou valores que dominam o dia-a-dia. Trata-se do povo organizado para brincar (DAMATTA, 1990, p. 56-57).

Cabe-nos fazer uma relação entre esses dois discursos brasileiros: O Dia da Pátria e o carnaval. Ambos estão relacionados por meio de uma lógica bastante simples e complementar. No Dia da Pátria, ou no ritual da ordem, a hierarquia é enaltecida, e essa diferença é exposta de maneira explícita aos presentes por meio de desfiles com apresentações da estrutura social vigente. Já no carnaval, o ritual da desordem, a festa dissolve essa hierarquia e faz com que todos estejam no mesmo patamar da sociedade durante a apresentação pública. No Dia da Pátria, durante o acontecimento do ritual, a hierarquia dos papéis é bem definida, deixando bem evidente as diferenças de poderes. Já no ritual do carnaval acontece o oposto. Durante o acontecimento, a hierarquia de papéis é dissolvida e todos têm a mesma importância naquele contexto. No entanto, quando a festa termina a dissolução desaparece e as pessoas voltam ao mundo real hierarquizado.

Segundo DaMatta (1990), no Dia da Pátria há um reforço da hierarquia que é realizado de modo aberto durante o evento, mas ao seu final ele é dissolvido na multidão. Nesse momento os papéis sociais vigentes do mundo cotidiano são outra vez reassumidos. No carnaval, porém, a festa enfatiza uma dissolução do sistema de papéis e posições sociais, já que os inverte no decorrer, havendo uma retomada destes no final do ritual, quando mergulhamos no mundo cotidiano.

Referindo-se a festas religiosas, outro tipo de ritual brasileiro, DaMatta (1990) afirma que há uma tentativa de conciliar o povo com o Estado por intermédio do culto a Deus. Exatamente como o Dia da Pátria, esse outro tipo de ritual também pode ser considerado um ritual da ordem. O discurso das festas religiosas permite perceber uma perspectiva da estrutura social na qual o foco é local e também universal. A Igreja é a corporação que tem o monopólio das relações com o espiritual. Assim, os diversos elementos descontínuos da estrutura social encontram-se nela. As festas religiosas colocam lado a lado o povo e as autoridades, os santos e os pecadores, os homens sadios e os doentes. Atualizam, em seu discurso, uma neutralização de posições, grupos e categorias sociais, exercendo uma espécie de “todos pela igreja”. Nessas cerimônias há momentos rígidos, quando o foco são os dois

níveis hierárquicos em representação: a união dos homens entre si e a égide da Igreja. Apesar de ser um ritual da ordem, nas cerimônias religiosas encontramos momentos semelhantes ao carnaval, o ritual da desordem. Temos, em ambos, um encontro legitimado de categorias e grupos sociais, seja na procissão, seja ao final da festa.

Para DaMatta (1990), o motivo de existirem os ritos está relacionado a um problema mais complexo: toda a vida social é composta de uma série de rituais; todo o mundo social é baseado em convenções e símbolos. Todas as ações sociais são atos ritualizados.

Assim, é muito provável que as imensas possibilidades de se terem ritos estejam relacionadas a um problema mais difícil e mais profundo, qual seja: ao simples fato de que toda a vida social ser de fato, um “rito” ou “ritualizada”. Sendo o mundo social fundado em convenções e em símbolos, todas as ações sociais são realmente atos rituais ou atos passíveis de uma ritualização (DAMATTA, 1990, p. 59-60, grifo do autor).

Todos vivem seus rituais, sejam eles malandros, marginais ou qualquer tipo de pessoa. As próprias nações não vivem sem os seus rituais, os quais podem ser caracterizados pelo mundo da ordem ou da desordem. Não podemos imaginar que a sociedade americana, por exemplo, deixe de comemorar o Quatro de Julho, a não ser que esteja envolta em absoluto caos. É possível que, se alguma nação deixar de realizar determinados festivais, “cairá” no dia seguinte. Portanto, comportamento ritualístico significa que o mundo ritualizado é um mundo onde tudo está relacionado (DAMATTA, 1990, p. 61).

Em *Carnavais, Malandros e Heróis*, DaMatta (1990) analisa como cada festival está relacionado a um setor específico da sociedade brasileira. Cada visão de cada ritual tem suas particularidades e são coerentes para aqueles determinados grupos. Por exemplo, o Dia da Pátria está ligado às Forças Armadas, as festas religiosas à Igreja e o carnaval é visto como a “festa do povo” (DAMATTA, 1990, p. 61-62).

Não há como negar a existência dos rituais. Pelo contrário, estes estruturam e organizam boa parte de cada momento do cotidiano na vida dos brasileiros. Ressaltamos a importância de perceber que toda a vida social é baseada em rituais e que estes não devem ser tomados como momentos diferentes daqueles que formam a vida diária. As palavras de DaMatta (1990) revelam que nos três rituais brasileiros que ele analisou são utilizados mecanismos sociais do cotidiano. Os rituais do Dia da Pátria e das festas religiosas podemos



afirmar que estão ligados ao mundo da *ordem*. Já o carnaval tem características do mundo da *desordem*.

Quando fazemos referência a rituais, estamos fazendo referência às relações sociais. Afinal, os rituais só podem ser realizados pela coletividade. Atrás de algo aparentemente complexo, existe uma estrutura bem simples e que é possível perceber se não tomarmos a mensagem pelo código, nem o fenômeno por seus elementos constitutivos.

Na contextualização da figura do malandro e do marginal é necessário fazer algumas considerações a respeito da diferença de contextos em que aparecem ambas as figuras. O contexto do processo de identificação da representação do malandro é a *rua*, lá ele *samba*. Nesse caso, a oposição de *rua* é a *casa*. A categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões. Já a *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. A *rua* implica movimento, novidade, ação; ao passo que *casa* subentende harmonia e calma.

Observemos, inicialmente, que o processo de identificação de Paulo Rigger como brasileiro remete a dois domínios sociais básicos. Um deles é, evidentemente, a *rua* — onde o herói *sambou* e sabemos que seu parceiro foi uma mulata. O outro é o domínio da *casa* (do *quarto*, para ser mais preciso), onde a amante francesa e traidora foi devidamente surrada. Temos assim:

Sambar: rua: surrar: casa (quarto)

e também, rua: descontrole e massificação: casa: controle e autoritarismo.

E, realmente, a oposição entre rua e casa é básica, podendo servir como instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro, sobretudo quando se deseja estudar sua ritualização. De fato, a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa descansa-se. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade. Assim, em casa, as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos. Desse modo, embora ambos os domínios devam ser governados pela hierarquia fundada no *respeito*, conceito relacional básico do universo social brasileiro (cf. Viveiros de Castro, 1974), o local básico do respeito situa-se nas relações entre pais e filhos, sobretudo no eixo entre pai e filho que, em muitos contextos, parece reproduzir nitidamente a relação patrão-empregado (DAMATTA, 1990, p. 73, grifo do autor).

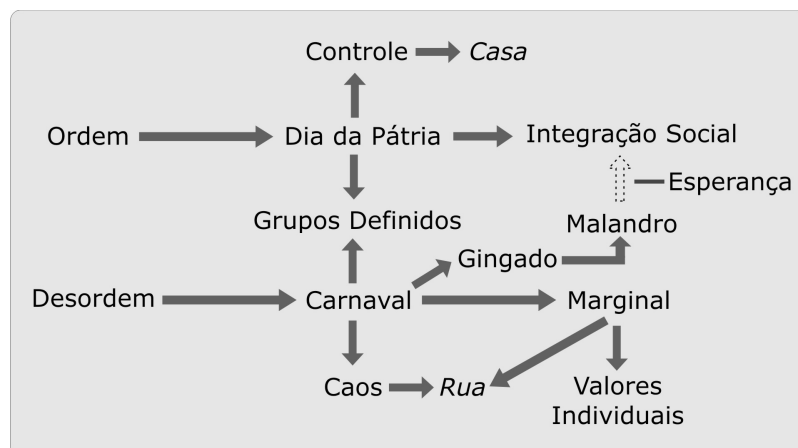
Analisando dessa forma, percebemos que os grupos sociais que se utilizam da *rua* se opõem aos que se utilizam da *casa*. Na *casa*, temos relações de parentesco e de sangue; na *rua*, as relações implicam a possibilidade de escolha. Sendo assim, em *casa* as relações entre

as pessoas são regidas por uma ideologia naturalizada, muitas vezes por hierarquia de sexo e idade, com homens e mais velhos tendo a preferência; enquanto que na *rua* é preciso fazer algum esforço para identificar essas hierarquias. Portanto, é lícito afirmar que a figura do marginal vive na *rua*, onde a relação social depende da escolha, fato que torna esse personagem um individualista. Remetendo-nos ao malandro percebemos que, se ele não tem, ele busca uma *casa* ou um abrigo na sociedade que não o aceita. Construímos o Quadro 2 para ficarem mais evidentes as diferenças entre *ordem* e *desordem*.

<b>Ordem</b>	<b>Desordem</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hierarquia clara</li> <li>• Valores definidos</li> <li>• Pacificidade</li> <li>• Casa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Falta de hierarquia</li> <li>• Valores indefinidos</li> <li>• Caos</li> <li>• Rua</li> </ul>

Quadro 2: Relação Ordem *versus* Desordem  
Fonte: elaborado com base em DaMatta (1990).

Apesar dessa perceptível divisão entre o mundo da *ordem* e o da *desordem*, a fronteira entre esses dois mundos é tênue. O marginal vive no mundo da desordem. Na *rua*, faz escolhas de parentesco, não se importando com hierarquias. Lá tudo pode para conseguir realizar seus desejos pessoais. Já o malandro, prematuramente colocado no mundo da ordem, não pode ser considerado totalmente desse mundo, pois apenas tem esperança em ser absorvido na *ordem*. Da mesma maneira que o marginal, o malandro vive na *rua*, como mostramos no Esquema 1.



Esquema 1: Relação Contexto *versus* Personagem  
Fonte: elaborado com base em DaMatta (1990).

Os rituais do Dia da Pátria e do carnaval, que representam sucessivamente o mundo da ordem e o da desordem, estão ligados unicamente pelo fato de ambos terem, de alguma maneira, grupos sociais definidos. Tanto o malandro quanto o marginal estão ligados ao mundo da desordem, pois ambos vivem na rua. O “gingado carnavalesco” citado por Candido (1970) a respeito do malandro também é empregado por DaMatta (1990) quando comenta o ritual do carnaval. Enquanto o marginal tem seus valores baseados no individualismo, na busca por objetos materiais em um mundo consumista, o malandro tem um traço de esperança de ser aceito num mundo pluralizado pelas relações sociais.

O malandro de Candido (1970) pode ser identificado pela vadiagem e pela astúcia. Ele tem essas características por se recusar a usar sua força de trabalho em qualquer profissão. Ele não quer pôr sua força de trabalho no mercado, já que isso implicaria uma moral bem definida. Essa astúcia e essa vadiagem podem ser identificadas no dia-a-dia do brasileiro, por intermédio de expressões como “o jeitinho brasileiro”, utilizada para justificar o modo irresponsável de agir, do qual se valem alguns para não fazer as coisas da maneira certa. Esse “jeito brasileiro” pode ser considerado uma das características do malandro. Sem muitas responsabilidades, vive a vida por viver, tentando ser aceito na sociedade.

Observamos que tanto os “marginais” (ROCHA, 2004) quanto os “malandros” (CANDIDO, 1970) trazem à tona as possibilidades de seguir um caminho criativo, mas estão na contramão da estrutura social dominante. O malandro tenta entrar no mundo da ordem. Apesar de não mostrar propensão a se enquadrar completamente, ele quer ser aceito. Já o marginal prefere o confronto, mostrando nítido desinteresse pelas estratégias carnavalescas do malandro.

Outro filme que trabalha a temática da pobreza do Brasil assim como *Amarelo Manga* é *Cidade de Deus* e, na dissertação de Muller (2007), a autora identifica malandros e marginais neste longa, porque, embora haja semelhanças, diferenças importantes também podem ser verificadas.

### 2.3 REFLEXÕES ACERCA DE *CIDADE DE DEUS* DE FERNANDO MEIRELLES

O filme *Cidade de Deus*, do diretor Fernando Meirelles, foi lançado no Brasil em 2002 e é considerado uma importante obra para a cinematografia nacional. Na época, recebeu 4 indicações ao Oscar, uma indicação ao Globo de Ouro e ganhou diversos outros prêmios. O filme conta a história de Buscapé, um jovem pobre, negro e com uma sensibilidade superior a dos seus colegas de favela. Ele cresce em um universo de muita violência numa favela do Rio de Janeiro, entre as décadas de 60 e 70. Buscapé vive na Cidade de Deus, favela carioca conhecida por ser um dos pontos mais violentos da cidade. Amedrontado com a possibilidade de se tornar um bandido, ele acaba sendo salvo por causa de seu talento como fotógrafo. É através de seu olhar fotográfico que faz recortes da sua realidade: uma violenta rotina no dia-a-dia daquela favela.

Observando sempre as mudanças de poder que acontecem na favela, Buscapé está presente nos momentos decisivos da história da comunidade, aos quais é levado inconscientemente e por acaso. O ápice do filme, segundo Muller (2007), acontece quando Buscapé precisa escolher entre duas fotos. Diante da possibilidade dessa escolha, o que está em questão é colocar-se em risco. Ele prefere não ter problemas e escolhe a foto menos importante. Na primeira foto aparece o cadáver de Zé Pequeno com o rosto cheio de marcas de cartucho; a segunda é um flagrante da polícia recebendo dinheiro de Zé Pequeno para libertá-lo. Buscapé percebe que a foto do suborno pode render uma “capa de revista”, porém tamanha exposição poderia colocar a polícia na “sua cola”. Já a foto do cadáver também é sangrenta o bastante para ser publicada e não vem com o agravante da polícia. Sendo assim, ele opta pela foto do cadáver em vez de se comprometer mais com a outra imagem.

Em sua dissertação *O Brasileiro em Cidade de Deus: Da Malandragem à Marginalidade*, Muller (2007) apresenta o personagem Buscapé com características do malandro de *Candido* (1970). Essa questão da escolha da foto é um exemplo. O confronto é adiado, evitado: traço característico do malandro. Além disso, o personagem tem um perfil permanente de conciliar situações.

Outra situação importante destacada pela autora referente ao personagem Buscapé é a sua busca constante pelo mundo da ordem. Apesar de viver em uma favela onde o caos permeia e a pacificidade é inexistente, ele ainda é retratado como um adolescente que vai à

escola, tem família e pai que trabalha. No filme, há também uma nítida referência à elite, a qual se manifesta no comércio de drogas: a favela vende, e a elite compra.

Para caracterizar o personagem marginal, a autora encontra em *Cidade de Deus* Zé Pequeno. Este nunca ultrapassa os limites geográficos da favela. Embora esses limites apareçam, a opção do personagem é de não sair de lá. Já Bené, outro personagem, deseja ser absorvido pelo mundo da ordem, o que, ao final, não consegue porque acaba morrendo.

*Amarelo Manga* apresenta algumas semelhanças ao filme *Cidade de Deus*. A principal delas é o retrato que ambos fazem das classes mais populares que vivem em favelas das grandes cidades brasileiras. A diferença, faz-se necessário citar, é que em *Cidade de Deus* temos a impressão de existir uma outra sociedade aquém daqueles limites; já em *Amarelo Manga* é apresentada uma única situação social. Aparentemente, não temos camadas sociais divididas de forma explícita. A fim de deixar mais clara as semelhanças/diferenças entre *Amarelo Manga* e *Cidade de Deus*, traçamos o Quadro 3.

<b>Cidade de Deus</b>	<b>Amarelo Manga</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apresenta em seu enredo locações representando o mundo da desordem e da ordem.</li> <li>• Apresenta personagens com características do malandro de Candido (1970) e do marginal de Rocha (2004).</li> <li>• Poder e hierarquia vêm da relação entre Estado e indivíduo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não aparecem dois mundos, todo filme acontece apenas numa situação social.</li> <li>• Todos os personagens vivem uma única situação social; desse modo, não há caracterização de malandro e de marginal.</li> <li>• Relação de poder e hierarquia se constroem entre os indivíduos daquela sociedade.</li> </ul>

Quadro 3: Semelhanças/diferenças entre *Cidade de Deus* e *Amarelo Manga*  
 Fonte: elaborado com base nas discussões de Muller (2007) e análise dos filmes.

Sobre as relações de poder e hierarquia em *Amarelo Manga*, não encontramos a polícia, por exemplo, aparecendo com uso da força para recriminar algum ato que vai contra as normas pré-estabelecidas. Pelo contrário, a única menção à polícia é feita por um personagem corrupto que trabalha na Polícia Civil e aparece na história para vender cadáveres a Isaac. As relações de poder e hierarquia no filme acontecem entre os próprios indivíduos que se misturam numa confusa situação. Suas relações se estabelecem na convivência do dia-a-dia. Podemos citar dois personagens e suas relações, como exemplo: um deles é Seu Bianor o outro é Dunga. Seu Bianor é o dono de um hotel. Ele vive atrás do balcão da recepção

ouvindo seu rádio, entregando a chave aos hóspedes e fazendo outras pequenas coisas. Dunga é seu funcionário. Ele é uma espécie de “faz tudo” no hotel: limpa o chão, cozinha e toma conta de tudo. Apesar de ser funcionário, Dunga toma conta do Seu Bianor e do hotel. Além disso, ele sai à hora que quer, solicita afazeres ao seu patrão, entre outras coisas. Já em *Cidade de Deus* temos retratada a polícia como entidade superior àquela comunidade, deixando visível a intervenção do Estado, a qual ocorre mediante o uso da força e evidencia as relações de poder.

Muller (2007) conclui seu trabalho mencionando que em *Cidade de Deus* não há espaço para malandros e tampouco para heróis. Com base nessas reflexões podemos concordar com Muller quando afirma que o personagem Buscapé do filme *Cidade de Deus* tem as características do malandro de Candido (1970). O personagem vive no mundo da desordem. Porém, em alguns momentos faz a travessia entre os mundos e parte para a ordem. O que se verifica é que essas divisões de mundo e caracterização de malandro e marginal não podem ser identificadas no filme *Amarelo Manga*. Além disso, a referência à elite no filme é nula. Apenas uma camada social é apresentada no longa de Cláudio Assis, e os limites geográficos são bem definidos, não mostrando outros olhares além da comunidade em que vivem os personagens da trama.

#### 2.4 REFLEXÕES ACERCA DE *BARRAVENTO* DE GLAUBER ROCHA

Na transição do conceito de malandro para marginal, na representação do bandido no cinema brasileiro, um filme certamente merece destaque. Trata-se de *Barravento* (1962) de Glauber Rocha. Baseado no Neo-realismo italiano e na Nouvelle Vague francesa surge no Brasil, na década de 50, um movimento que priorizava as seguintes máximas: liberdade e criação. Entusiasmados com a moda neo-realista italiana, cineastas cariocas e bahianos buscavam novos ideais para o nosso cinema. Empenhavam-se na realização de um trabalho que descolonizasse a linguagem e tivesse um baixo custo de produção feito com *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça* (Glauber Rocha). Através da celebre frase de um dos maiores ícones do cinema brasileiro, Glauber Rocha inaugura o movimento chamado Cinema Novo com seu primeiro longa-metragem: *Barravento* (1962). Neste movimento, e através de filmes que retratam o subdesenvolvimento do Brasil e cujo enredo é voltado à realidade

social da época, cineastas como o próprio Glauber Rocha, e outros como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla e Ruy Guerra produziam, de forma quase artesanal, filmes que retratavam um Brasil pobre e um povo com poucas esperanças em relação a uma melhora futura.

Glauber Rocha é um dos principais precursores do Cinema Novo. O cineasta começou a sua história cinematográfica no Nordeste, região na qual participou de programas de rádio, grupos de teatro e também fez cinema amador. Suas primeiras filmagens foram realizadas na Bahia, onde fez seu primeiro curta-metragem *Pátio* (1959). A partir de então, passa a utilizar o cinema como manifestação cultural e social, defendendo ideais de um mundo melhor. Glauber pensava o cinema enquanto arte associada ao pensamento e empregava uma estética diferente da que vinha sendo criada até então. A sua era uma estética crítica da realidade. Nem mesmo a rigorosa censura, em vigor durante a ditadura militar, fez com que ele se calasse. Atualmente, Glauber Rocha é considerado um ícone do cinema transgressor. Seu trabalho fez história, através de dezenas de produções extremamente importantes para o cinema brasileiro (Anexo F - Filmografia de Glauber Rocha).

O longa-metragem inaugural do movimento Cinema Novo e também o primeiro da carreira de Glauber Rocha: *Barravento*. Neste filme o cineasta, baseado na história de Luiz Paulino dos Santos, constrói um enredo no qual os personagens são pescadores que vivem em uma aldeia. Seus antepassados foram trazidos da África como escravos e deles os personagens herdaram a prática de antigos rituais do candomblé, os quais permanecem como tradição naquela comunidade.

O personagem Firmino Bispo dos Santos (Antônio Pitanga) é um antigo morador que, fugindo da pobreza, se mudou para Salvador. No entanto, volta para a aldeia e começa a alterar a rotina pacata das pessoas que nela vivem. Firmino sente atração por Cota (Luíza Maranhão), mas não consegue esquecer Naína (Lucy Carvalho), que também não esquece de Aruã (Aldo Teixeira). Para atacar o rival, Firmino encomenda uma obra mística (despacho) para estragar a rede de pesca e acabar com Aruã. Sua tentativa é vã pois o feitiço, além de não atingir seu inimigo, acaba por afetar toda a aldeia. Em determinado momento, toda a vila de pescadores vê a rede arrebentada ser o fim do trabalho da pesca. No entanto, o desastre não fora causado por nenhuma força oculta. O próprio Firmino havia destruído a rede sem que ninguém visse, para depois incitar os pescadores a se rebelarem contra o dono da rede.

No enredo, Firmino apresenta conduta contraditória. Ao mesmo tempo em que age como vilão, atentando conscientemente contra a vida de seu rival e pondo em risco os demais, também representa a luta contra a exploração dos pescadores do vilarejo. Em sua defesa, ele

se indis põe com o mestre (Lídio Cirillo dos Santos), que é um intermediário entre os pescadores e o dono da rede. Em diversas ocasiões tenta demonstrar aos pescadores a inutilidade de certas práticas, ou ainda a ingenuidade com que realizam as transações financeiras com os intermediários. A ingenuidade é tanta, e o misticismo tão determinante na conduta dos pescadores, que um deles consegue convencer Aruã a pescar sem a rede, argumentando ser ele uma pessoa casta e, portanto, um protegido de Iemanjá. Na pescaria, Aruã é bem sucedido. Ao voltar para a vila com dezenas de peixes, torna-se uma espécie de herói entre os pescadores. Naína revela para uma preta velha o seu amor impossível por Aruã. Já Firmino, apesar do fracassado resultado de seu apelo às forças místicas, convence Cota a tirar a virgindade de Aruã. Seu intuito é quebrar a proteção religiosa que este teria de Iemanjá, uma vez que Firmino acredita que tal proteção se deve ao fato de seu rival ser uma pessoa casta. Aruã acaba cedendo à tentação e a partir desse momento uma tempestade parece anunciar o barravento que, segundo GATTI (1987) é o castigo do santo para os pescadores.

Só que no *Barravento* de Luís Paulino tinha uma outra concepção, era um filme em que a palavra 'barravento' era exatamente o castigo, quando o santo está zangado e castiga os pescadores. Existe uma mudança de vento, de maré, que é como se fosse sudoeste ou pior, um desencontro total, e as pessoas morrem (GATTI, 1987, p. 43, grifo do autor).

Na tempestade, dois pescadores são mortos: Vicente e Chico. Firmino denuncia a perda de virgindade de Aruã, fazendo com que o mestre o renegue. Naína decide se casar com Aruã, que promete casar-se com ela. Mas antes resolve partir para a cidade em busca de dinheiro para comprar uma rede nova para os pescadores. Da mesma forma que Firmino voltou à cidade, Aruã parte dali em busca de dinheiro, como fica claro através da música que é executada enquanto Aruã parte da vila ao final do filme: *Vou pra Bahia, pra ver se dinheiro correr, se dinheiro não correr, de fome ninguém, não morre*.

Glauber Rocha construiu em *Barravento* uma trajetória agressiva e terna ao mesmo tempo, na qual representou realidades distintas: a vila de pescadores com seu modo de vida simples e místico, enraizado no culto místico do candomblé trazido da África por seus antepassados; e a "malandragem urbana", que aparece como sendo uma forma de aculturação a manifestar-se naquela vila. O personagem Firmino chega à localidade trazendo seu "gingado" da cidade, do qual tenta se valer para conquistar Cota e a liderança dos pescadores. Logo no início do filme, o personagem aparece retornando à vila todo de branco, com um gingado e um figurino característico do malando de Cândido (1970). Os pescadores da Praia do Buraquinho logo comentam que Firmino está com a vida ganha, que basta olhar para sua



roupa. Segundo GATTI (1987), Firmino inaugura o diálogo com um discurso dualístico, em função de conhecer dois mundos distintos.

E o discurso de Firmino, por sua vez, não é uma mensagem homogênea, totalmente externa à comunidade. Pelo contrário, é carregado de dualidade, pois Firmino vive o limiar de dois mundos. Além da “infalível” superioridade da cultura urbana/industrial. Firmino mantém uma paradoxal familiaridade com a cultura da aldeia (GATTI, 1987, p. 62, grifo do autor).

Notam-se em Firmino as características do malandro de Candido (1970) e percebe-se que ele é aceito naquela sociedade, ainda que se apresente de uma maneira diferente, muitas vezes ostentando certa superioridade em relação aos demais personagens. Ele foi buscar sua “ginga” na cidade, lugar em que vivem as pessoas cultas e ricas. Com seu “gingado carnalizante” adquire certo *status* perante os pescadores analfabetos da praia. Isso fica claro através de diálogos nos quais Firmino comenta que os pescadores só sabem assinar o nome; ou ainda através do seu figurino e trejeitos de malandro, dos quis se vale querendo aparentar ser superior. Em uma de suas diversas falas, Firmino discursa em primeiro plano para a câmera: *Trabalha, seu bando de besta. Preto veio pra essa terra para sofrer, trabalhar muito e não comer nada. Menos eu que sou independente, já larguei esse negócio de religião.* De uma forma explícita, o personagem separa seu modo de vida da dos pescadores. Há, nesta cena, uma forte crítica ao trabalho forçado e à alienação religiosa daquela comunidade.

Em determinado momento, o personagem Firmino parece cruzar as fronteiras da malandragem para a marginalidade. O malandro, que até então fugia dos conflitos, paga cachaça para os pescadores, corta toda a rede de pesca e enfrenta o mestre e os pescadores com uma navalha. Suas palavras são mais ofensivas; chega a falar que não tem medo da polícia. Deste modo, as características do marginal de Rocha (2004), a partir da segunda parte do filme, começam a ser identificadas em Firmino: o personagem passa a viver à margem da sociedade, age em surdina, pratica ações individualizadas; não pensa mais em ser aceito naquela sociedade, mas em tirar dela tudo o que puder para seu próprio benefício. Torna-se assim, um consumista. Ao que parece, as ações do personagem provocam o barravento, que começa a acontecer naquela praia. São tempestades com forte vento, mortes no mar, conflitos entre Firmino e Aruá e que, entre outros fatores, movimentam a pacata Praia do Buraquinho.

Através de *Barravento*, Glauber Rocha construiu uma obra de inspiração revolucionária para a época, num dos discursos mais empolgados, o que o tornou a figura mais polêmica do cinema brasileiro. Quem assiste o filme percebe um olhar devorador que se materializa no personagem Firmino, o qual serve de ponte entre dois mundos: o da civilização que toma

forma na cidade; e o modo de vida primitivo dos pescadores da Praia do Buraquinho. Essas duas formas de representar o mundo no cinema, através de um personagem, são encontradas também em *Cidade de Deus*. Como já foi comentado. Neste, é Buscapé quem busca constantemente cruzar a ponte para o mundo da ordem. Apesar de viver em uma favela na qual o caos é fator predominante, ele ainda é uma figura que estuda, tem família e pai que trabalha. Em *Barravento*, Firmino é a figura que conheceu o outro lado, um outro mundo; e que trouxe para a vila de pescadores os valores de uma cultura que não se encontrava ali. Outro paralelo importante pode ser traçado com o filme *Amarelo Manga*. Neste, somente é representada uma sociedade, um modo de vida. Porém, se no filme de Cláudio Assis não há referência a outro modo de vida distinto daquele retratado em *Amarelo Manga*, o filme de Glauber Rocha faz menção à outro mundo; aquele de onde vem Firmino, um lugar no qual parece existir a ilusão do dinheiro fácil. Embora tal universo não seja representado visualmente no filme, aparece nas roupas que o personagem comprou na cidade, em seu vocabulário e trejeitos. Para ilustrar, construímos um quadro comparativo entre os três filmes:

<b>Cidade de Deus</b>	<b>Amarelo Manga</b>	<b>Barravento</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apresenta em seu enredo locações representando o mundo da desordem e da ordem.</li> <li>• Apresenta personagens com características do malandro de Candido (1970) e do marginal de Rocha (2004).</li> <li>• Poder e hierarquia vêm da relação entre Estado e indivíduo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não aparecem dois mundos: todo filme acontece apenas numa situação social.</li> <li>• Todos os personagens vivem uma única situação social; desse modo, não há caracterização de malandro e de marginal.</li> <li>• Relação de poder e hierarquia se constroem entre os indivíduos daquela sociedade.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não aparecem dois mundos: todo filme acontece apenas numa situação social. Apesar de fazer menção a um outro mundo onde impera a ilusão do dinheiro fácil.</li> <li>• Todos os personagens vivem uma única situação social;</li> <li>• Apenas dois personagens conseguem atravessar a ponte entre os dois mundos: Firmino no início e Aruã ao final;</li> <li>• O Protagonista está entre o Malandro e o Marginal.</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relação de poder e hierarquia se constroem entre os indivíduos daquela sociedade.</li> </ul>
--	--	---

Quadro 4: Relação Cidade de Deus, Amarelo Manga e Barravento

Fonte: elaborado com base em Candido (1970) e Rocha (2004).

O personagem Buscapé, no filme *Cidade de Deus*, tem as características do malandro de Candido (1970). Vive no mundo da desordem e, em alguns momentos, cruza a linha para o mundo da ordem. Essas divisões de mundo e caracterização de malandro e marginal não podem ser identificadas no filme *Amarelo Manga*, nem em *Barravento*. Além disso, a referência à elite em *Amarelo Manga* e *Barravento* é nula. Apenas uma camada social é apresentada e as situações hierárquicas são construídas pelos próprios personagens naquele ambiente em que vivem. No caso de *Barravento*, as relações de poder sofrem modificações ao longo da trama em função da conquista da pesca. Os limites geográficos em *Amarelo Manga* e *Barravento* são bem definidos, não mostrando outros olhares além da comunidade em que vivem os personagens de ambas as histórias, ainda que em *Barravento* haja menção a uma outra sociedade, de onde vem o personagem Firmino e para onde vai Aruã ao final.

O enredo apresenta ainda um contexto subjetivo dúbio. De um lado temos a alienação e a passividade religiosa; e de outro, valores trazidos de outra comunidade. Ao assumir o roteiro (e alterá-lo), Glauber Rocha fez declaradamente um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que busca na religião ou no misticismo o apoio e a esperança. Encontramos aqui elementos comparativos a *Amarelo Manga* que, de uma forma muitas vezes subliminar e noutras declaradamente explícitas, coloca a religião como forma de esperança daquela sociedade onde vivem seus personagens. Destacamos uma cena importante que aparece ao final do filme. Nela há um barco com algumas crianças humildes, olhando com uma expressão praticamente neutra para a câmera. No barco, embaixo delas, está escrito “Deus é Fiel”. Esse momento parece indicar que pessoas sofridas, não só as crianças, mas também seus pais, possivelmente os pescadores que escreveram tal frase, orientam todo seu trabalho pela fé. Tal prática vai passando de geração em geração e faz com que os mais jovens continuem alienados. Ou seja, faz com que entreguem os rumos de sua vida nas mãos de um destino traçado por Deus, de modo semelhante ao que o fazem os moradores da comunidade

da Praia do Buraquinho, os quais se utilizam de feitiços para conseguir boa pesca há centenas de anos.

## 2.5 MALANDRO E MARGINAL NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO FILME *AMARELO MANGA*

Empregaremos, em nossa análise do longa-metragem *Amarelo Manga*, conceitos de autores como Candido (1970), Stam (2003), Catani (2003), Augusto (2000), Bordwell (1993), Eisenstein (2002), Farina (2000), Figueiroa (2007), Martin (1990) e Mascarello (2006). Traçaremos uma panorâmica acerca de *Amarelo Manga*, suas influências diretas e indiretas, suas eventuais relações com outros movimentos cinematográficos e também, para concluir, apoiaremos-nos nos conceitos de Candido (1970), DaMatta (1990) e Rocha (2004) para abordarmos a representação do bandido no cinema, suas principais características e o mundo onde vive, aplicados ao filme em questão.

## 2.6 CONTEXTO E INFLUÊNCIAS ACERCA DE *AMARELO MANGA*

Vivemos em uma sociedade que tem valores ambíguos, considerando-se o descrédito em que se encontram as referências morais. A partir de meados do século XX, o avanço do capitalismo deu origem a uma crescente espetacularização das atividades humanas, acompanhada de uma fragilização dos ideais do Iluminismo e uma conseqüente relativização dos valores; a esse movimento histórico Jameson (1997), entre outros autores, chamou de pós-modernidade<sup>5</sup>. É nesse cenário de “completa estetização” da realidade que aparece *Amarelo*

---

<sup>5</sup> Existem várias discussões a respeito do termo pós-moderno. Uma delas, talvez a principal, indaga se há uma diferença entre a sociedade de consumo atual e aquela que existia nos momentos anteriores do capitalismo, do qual a sociedade consumista emergiu. Segundo Frederic Jameson (1997, p. 83), para Habermas, o vício central do pós-modernismo é sua função política reacionária. Uma tentativa de desacreditar o modernismo que está associado ao Iluminismo burguês e a seu espírito universalizante e utópico. Todos fazem parte dessa corrente pós-moderna, segundo Jameson (1997), estamos tão dentro dessa cultura que nos é tão difícil repudiá-la, quanto celebrá-la.

*Manga*, filme polêmico do diretor pernambucano Cláudio Assis. No longa-metragem presenciamos um universo de armadilhas e vinganças no cotidiano dos personagens.

A história acontece no subúrbio do Recife. O filme narra a vida de vários personagens, todos ligados de alguma forma, porém todos com uma vida miserável e difusa. O filme começa com Lígia acordando mal-humorada. Apesar do seu mau-humor e infelicidade diária, ela terá que, mais uma vez, suportar o seu dia servindo os fregueses, muitas vezes mal-educados, no bar onde trabalha. Quando esse dia terminar, só irá lhe restar voltar ao seu pequeno quarto atrás do bar, e dormir. No outro dia sabe que terá que aguentar tudo de novo. Outra personagem é Kika, uma mulher religiosa que frequenta um culto no momento em que seu marido Wellington, que é açougueiro, fala das virtudes da sua mulher enquanto usa uma machadinha para cortar a carne.

Outra cena, que se passa no Hotel Texas que fica na periferia da cidade mostra Dunga, um homossexual apaixonado por Wellington, limpando o hotel antes de começar o almoço. Em mais outra aparece um hóspede, Isaac, que sente um estranho prazer em atirar em cadáveres, os quais lhe são fornecidos por um funcionário do Instituto Médico Legal (IML). Rabecão, como é chamado o funcionário público, entrega os cadáveres a Isaac em um terreno baldio, para que este possa se divertir por algumas horas. Quando o cadáver chega, Isaac, antes de começar a atirar no corpo, passa o dedo no cadáver e depois lambe, parecendo sentir prazer no sabor da morte. Depois ele se afasta e começa a dar tiros. A cena é cortada e em nenhum momento presenciamos o que acontece com os cadáveres após o tiroteio. Uma única alusão que lhes é feita acontece em uma conversa no Bar Avenida. Rabecão pede se pode ir buscar o “presunto”, querendo saber se ficou muito estragado.



Figura 1: Isaac (Jonas Bloch) com cadáver ao fundo

Fonte: retirada do filme *Amarelo Manga* (2003).

Apesar de idolatrar Kika, Wellington tem uma amante que, cansada da situação, quer que ele se divorcie da sua mulher. Deise, a amante, trabalha como camelô em uma espécie de camelódromo. Dona de um temperamento forte, a personagem tem características de mulher que enfrenta o homem e domina a situação. Já Dunga pretende conseguir Wellington de outra forma, ou seja, apelando mais para o lado espiritual. Aproveitando-se de um momento de fragilidade, tenta flertar com Wellington enquanto este está triste por causa da perda da esposa, mas não obtém sucesso. Todos esses personagens confusos irão se unir de alguma forma. Não podemos afirmar que algum venha a ter um final feliz. O final do filme é apenas a interrupção de sua exibição. Não há conclusões nem juízos de valor, evidência clara de que não estamos diante de uma narrativa convencional.

Nesse filme, o diretor apresenta um conjunto de situações corriqueiras entremeadas de outras bastante estranhas, numa mistura confusa que tem como cenário uma região pobre da cidade. *Amarelo Manga* aparece com uma proposta difícil: radicalizar a maneira como a violência é apresentada nas telas de cinema. Segundo Figueiroa (2007) no seu artigo “O Mangubeat Cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas”, esse tipo de radicalismo às vezes torna-se necessário.

*Amarelo Manga* fiel a essa trilha, não podia comungar com um cinema bem comportado. Tinha que refletir a caótica urbanidade de onde brotou, colocar de lado julgamentos morais, culpas, correção política e partir para um tratamento de choque sem pudor com os exageros, assumindo sua irreverência incômoda mesclada com ingenuidade para deixar ao espectador decidir decifrá-lo ou devorá-lo. O radicalismo é uma estratégia de sobrevivência, é uma aposta difícil, mas que, às vezes, deve ser empreendida (FIGUEIROA, 2007, p. 5, grifo do autor).

No momento em que o filme nasceu acontecia em Pernambuco um movimento musical chamado *mangubeat*, uma importante mistura de ritmos (punk e hip-hop, mais especificamente) feitos pelas bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. A ideia era construir um discurso alternativo ao que o mercado fonográfico estava se propondo até então. Esse movimento se iniciou no ano de 1992, e o diretor de *Amarelo Manga*, Cláudio Assis, buscou nesse radicalismo de ritmos a inspiração para construir nas telas uma obra de arte alternativa que mostrasse a realidade das pessoas que vivem na base da pirâmide social.

Nesse trabalho, Cláudio Assis parece seguir um padrão da atual cinematografia brasileira, do que deve ser considerado “cinema brasileiro” ou não. Para Soares (2005), *Amarelo Manga*

tem traços em comum com outros filmes nacionais contemporâneos, os quais insistem em mostrar os problemas sociais brasileiros criando, dessa forma, um padrão nas temáticas.

Na sua instigante diversidade, filmes como *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, *Uma onda no ar* (2002), de Helvécio Ratton, e outros mais recentes, como *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca, *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, têm um traço em comum: a referência aos problemas sociais brasileiros e uma crítica contundente a eles. Aquilo que se distancia dessa predominância parece não ser considerado “cinema brasileiro” (SOARES, 2005, p. 255-256, grifo do autor).

O que o enredo de *Amarelo Manga* tenta fazer é ressaltar o discurso das pessoas mais pobres do Brasil. Segundo Stam (2003), o discurso da mídia não prioriza as vozes sociais desses indivíduos; ou, quando o faz, finaliza com uma séria distorção.

Os meios de comunicação de massa formam uma complexa rede de signos ideológicos situados no interior de ambientes múltiplos – o ambiente dos meios de comunicação, o ambiente ideológico mais amplo e o ambiente socioeconômico – cada qual com suas especificidades. A televisão, nesse sentido, constitui um microcosmo eletrônico que reflete e transmite, distorce e amplifica a heteroglossia ambiente. A heteroglossia da televisão é, com certeza, seriamente comprometida e truncada em alguns aspectos; muitas vozes sociais jamais são ouvidas ou são seriamente distorcidas. No entanto, como uma matriz na qual discursos dominantes centrípetos e oposicionistas centrífugos efetivamente entram em conflito, a mídia jamais é capaz de reduzir completamente o diálogo antagônico de vozes de classe ao que Jameson denomina “murmúrio tranquilizador da hegemonia burguesa”. Existem padrões de propriedade e claras tendências ideológicas, mas a dominação não é nunca completa, porque a televisão não se limita a seus participantes criativos, seus trabalhadores e a audiência, que têm capacidade de resistir, pressionar e decodificar (STAM, 2003, p. 340, grifo do autor).

Podemos considerar *Amarelo Manga* de duas formas. A primeira como uma radical denúncia social, e a segunda como um filme da retomada<sup>6</sup> que, como tantos outros, insistem em trazer à tona a temática da violência. São muitos os filmes contemporâneos que apresentam na tela a temática da violência, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, *O Invasor* (2001), de Beto Brandt, entre outros. Porém, dentre todos esses filmes, o mais chocante e marcante é *Amarelo Manga*. De acordo com Rubim (2003), o longa marca pela nova maneira que a violência é apresentada nas telas.

<sup>6</sup> A partir de 1994, o cinema brasileiro começou a respirar novos ares. Muitos estudiosos afirmam que a partir desse ano o cinema brasileiro vive a época da retomada. Um movimento cinematográfico marcado pela volta dos filmes brasileiros com qualidade técnica e artística.

A pretensão de realizar uma análise da representação da violência no cinema brasileiro contemporâneo, perfeitamente acomodada a um trabalho acadêmico a ser apresentado em um congresso científico, não se sustentou diante da visão de um dos filmes mais marcantes e chocantes do momento atual do cinema nacional. Falo de *Amarelo Manga* (Cláudio Assis). Falo de um soco na barriga, de uma agressão que retira sentido de uma análise da representação da violência nos filmes brasileiros contemporâneos, tal como estava pensada e proposta. Falo de um choque que redefine radical o modo de ver e sentir esta relação. Assim, a violência nossa de cada dia aparece agora como violências muitos desiguais, violências tão distintas, quanto *Amarelo Manga* e outros filmes plenos de violência (urbana e criminal) (RUBIM, 2003, p. 216, grifo do autor).

O enredo de *Amarelo Manga* tem uma sequência cronológica convencional. A narrativa não faz viagens no tempo entre passado, presente e futuro, tampouco apresenta divisões de mundo, como acontece em *Cidade de Deus*, por exemplo. Poderíamos afirmar, mas seria certamente prematuro, que os personagens de *Amarelo Manga* vivem no mundo da desordem. O que temos neste filme é nova representação de mundo, no qual as relações de poder e hierarquia acontecem e se estabelecem entre indivíduos da mesma camada social. Entre as várias tramas que aparecem no filme, citamos o exemplo do triângulo amoroso entre Kika, Wellington e sua amante. O marido, Wellington, está no meio da situação. Trabalhando diariamente no seu açougue, leva vida dupla: uma com sua esposa Kika, outra com sua amante Deise. A amante, por atuar escondido e ter relações com o marido de Kika, apresenta-se como superior, enquanto a esposa, vítima da história, sempre triste, não pode ter o mesmo poder que a amante. Todavia, essa relação de poder que aparece no início do filme é alterada ao final. Kika descobre que seu marido a está traindo por intermédio de uma carta recebida e, no final de uma tarde, em mais um dos encontros escondidos de seu marido, ela o segue e pega os dois em flagrante. Mediante o uso da força, a esposa avança na amante arrancando-lhe a orelha com os dentes. A partir desse momento Kika começa a mudar de vida. A amante e o marido, que antes se apresentavam superiores, aparecem como vítimas. Depois do acontecido Wellington caminha confuso pela cidade. Não sabe se busca afeto numa igreja onde todos cantam e gritam, ou se entrega aos braços do homossexual Dunga, que é apaixonado por ele. A amante simplesmente some da história. Wellington não tem mais esposa. Sendo assim, não precisa mais de amante. Já Kika parece integrar-se àquela comunidade. Entrega-se ao primeiro homem que encontra na rua: Isaac, o personagem que gosta de atirar em cadáveres. Trata-se de uma escolha ao acaso, sem critérios nem paixões. Agora Kika tem controle sobre sua vida. Escolhe o homem que quer, uma vez que não está mais presa ao matrimônio ou às relações familiares que supostamente existiam.

Analisando a trajetória narrativa de cada personagem de *Amarelo Manga*, percebemos que não há um momento dramático, um ponto de virada para os personagens. Eles já são



apresentados como os representantes da classe mais pobre do Brasil, já aparecem na tela como os excluídos. Apesar de Kika tomar uma importante decisão mudando seus costumes, ela continua presa àquela sociedade.

As relações de poder e hierarquia entre os personagens constantemente trocam de figura. Aqueles que, em algumas situações aparecem como vítimas, acabam aparecendo como superiores em outras, e vice-versa. As características do malandro, que busca integração social, e do marginal, consumista e conflituoso, não têm espaço dentro da sociedade retratada no filme. Não há espaço para divisões, privilégios ou hierarquias, muito menos finais felizes.

Características como essas fazem com que o filme cause certo estranhamento ao público brasileiro, acostumado ao modelo norte-americano. Ao contrário do que verificamos no cinema brasileiro, o *happy end* (final feliz) é marca registrada do cinema hollywoodiano. Durante o século XX, o *American way of life* se espalhou pelo mundo, sendo incorporado nas mais diferentes culturas do mundo. As diferentes formas de comunicação tiveram a função de disseminar o modo de vida norte-americano de forma sedutora e convincente. O cinema hollywoodiano foi um dos principais responsáveis pelo acontecimento, a partir do momento em que se fixou como uma indústria cinematográfica forte. Isso aconteceu por volta da década de 1930. A partir de então, o perfil da produção hollywoodiana se firmou de forma nítida e incontestável, com seus conceitos fixados na produção de filmes que partiam de uma perspectiva capitalista, na qual o produto final deveria satisfazer o telespectador num sistema no qual os atores e as atrizes fossem mitificados nas telas. Dessa forma, o consumidor se fascinava com os produtos dessa indústria, o que mantém sólida a harmonia entre Hollywood e a moral da sociedade estadunidense por meio dos constantes *happy end* do cinema norte-americano.

Hollywood construiu uma forma narrativa extremamente eficiente para veiculação de uma ideologia. A construção de um modelo narrativo único significou, de acordo com Xavier (1984, p. 29), “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir, através dele, necessidades correlatas aos interesses da classe dominante”.

Já no cinema brasileiro temos diferentes narrativas retratadas nas telas. Por um lado, a Globo Filmes inspira-se em Hollywood para colocar nas telas filmes de comédia pastelão, como *Sexo, Amor e Traição* (2004) do diretor Jorge Fernando, nos quais as situações retratadas refletem os conflitos fúteis da classe média contemporânea. Por outro, temos um cinema independente que não parece preocupado em defender interesses de classes sociais, uma vez que coloca em pauta assuntos que eram tabus no formato hollywoodiano, tais como o

sexo explícito, as mudanças de relação de poder entre personagens sem escrúpulos e a total ausência de finais felizes.

Os filmes de Hollywood da década de trinta, um trabalho elaborado a partir de uma espécie de mistura entre realidade e sonho, apresentaram para o espectador do mundo todo a maneira do povo norte-americano considerar a vida. Criaram um estereótipo de como lidavam com problemas, suas soluções, como atingir a felicidade, ou melhor, criaram a sua própria ideia de felicidade. Todas essas informações nos vinham por intermédio do roteiro, dos diálogos e das atitudes dos personagens. Também através da própria organização das imagens como enquadramentos, movimentos de câmera e lente, na *mise-en-scène*, entre outros. Os signos do *American way of life* veiculados através dos filmes hollywoodianos que surgiram a partir da década de 30 e permanecem até hoje, são muitos. Já no clássico *O Mágico de Oz* (1939) percebemos elementos de exaltação da *ordem*, que se constituem a partir do *American way of life*. Tanto as leis divinas quanto as leis dos homens são respeitadas no Kansas quando os tios de Dorothy não entregam o cão Totó à malvada Sra. Gulch. Nesse caso, o mundo do Kansas pode ser considerado, todo ele, um lar, sendo representante do mundo da *ordem*. Isso pode ser percebido na tela por meio das tênues linhas que compõem o espaço. Todos os elementos geométricos são bastante simples, tais como as linhas retas, verticais, horizontais, diagonais e paralelas colocadas em postes, árvores, cercas, entre outros.

O grande otimismo é visível em várias produções hollywoodianas. O próprio *happy end*, indispensável neste cinema, é muito explícito ao dizer que não importa o que vá acontecer, o final será sempre recompensador. Em *A Mulher que Soube Amar* (1934), o pai de Alice Adams diz à filha: *Quando você acha que vai ser encostado contra a parede e não consegue ver nenhuma saída, não tem mais nenhuma esperança, então alguma coisa com a qual você nunca contou acaba aparecendo. E você se livra por pouco e continua a caminhada*. Esse pequeno discurso do pai da heroína do filme deixa evidente o otimismo fundamental ao *American way of life*.

É em meio a todo esse otimismo estipulado com base em padrões norte-americanos que, no decorrer da década de 1930, ocorreu uma transferência da influência europeia no Brasil (francesa de forma cultural e inglesa de forma econômica e política) para uma influência estadunidense. E o cinema, como difusor de uma ideologia, tem um papel fundamental ao mostrar para os brasileiros como era *a imagem da vida*. A vida cotidiana brasileira foi modificada. Os cabelos, a maquiagem, a moda e todo o estilo de vida dos brasileiros foram influenciados por um cinema que não se preocupava com a cultura de um país como o nosso.

O público brasileiro vislumbrava homens e mulheres nos filmes de Hollywood que passavam o que seria o ideal para a vida humana. Não importava se os personagens fossem mexicanos ou alemães, se vestissem um figurino moderno ou épico, sempre ostentavam uma aparência hollywoodiana. Era uma aparência que se universalizava como ideal. Dessa maneira, o consumidor brasileiro influenciado pelos filmes norte-americanos passava a equipar o seu lar com todo tipo de equipamento e eletrodoméstico que ocupavam os lares que apareciam nas telas. Além disso, os filmes passavam as ideias arquitetônicas e habitacionais para os consumidores da época.

Tudo isso traz clareza à presença do ideal estadunidense na sociedade brasileira. A inserção do cinema Hollywoodiano da década de 30 no Brasil criou uma espécie de padrão americanizado de se ver filmes. Todo esse conteúdo e esquema mercadológico montado acabou fazendo a nossa sociedade sofrer uma aculturação pela qual perdemos, em grande parte, nossas raízes culturais e nosso estado sólido de construir um ideal próprio, influenciados que fomos por um modo de viver estrangeiro que a cada ano que passa foi se fazendo cada vez mais familiar aos brasileiros.

Por estar o telespectador brasileiro tão acostumado ao *happy end* aprendido dos norte-americanos, um enredo no qual não há final feliz não é bem aceito pela maioria das pessoas. Talvez por isso o filme *Amarelo Manga* não tenha sido exibido nos principais cinemas brasileiros. Outras características que dificultam a aceitação por grande parte dos espectadores brasileiros (além da ausência do *happy end*) são os cortes com quebras de ritmo frequentes, cenas de sexo explícito e diálogos com uso excessivo de palavrões. A grande maioria conservadora, acostumada com o *American way of life*, acaba desaprovando o filme.

Estas diferenças ficam nítidas perto do final do filme. Em outras produções padronizadas, a partir da segunda metade o desfecho acontece de forma a defender uma ideologia dominante, segundo a qual o mal deve pagar e o bem vencer. Ou seja, o mocinho deve ficar com a mocinha e o bandido ser preso. Mas em *Amarelo Manga* não é isso que acontece. O personagem Isaac, que comprava cadáveres, batia no homossexual Dunga, bolinava a dona do Bar Avenida, não acaba preso ou julgado de alguma forma. Ao contrário, ele termina na mesma situação social em que começou. Ou melhor, pois fica com a mulher (traída) de Wellington. Neste filme não existem recompensas aos bons e punições aos maus porque não existe uma divisão entre bem e mal. Todos os personagens retratados se encontram na mesma situação social e estabelecem suas próprias relações de poder.

Talvez os olhos viciados nos padrões de Hollywood sejam o motivo pelo qual *Amarelo Manga* não seja uma “mercadoria” aceita nas grandes redes de exibição do país.

Embora os interesses financeiros ditem as regras do mercado, impedir que um filme seja exibido em determinados cinemas pode ser uma espécie de censura.

Em uma retrospectiva na história do cinema mundial constatamos o que a censura já causou. Quando a Itália teve de se reestruturar após o fim da Segunda Guerra Mundial, os intelectuais pensavam em formas de reerguer moralmente o país. No final de 1946 os cineastas italianos perceberam que seu cinema podia contribuir para a construção de nova consciência democrática no país. Dessa maneira, os católicos elaboraram estratégias para controlar a indústria cinematográfica. Por outro lado, a esquerda se opõe apresentando filmes de autoria, com caráter social, sem se preocupar em defender os princípios morais da Igreja. Esses filmes foram chamados de neorrealistas. Dentre os diretores desse período destacam-se Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti, todos fortemente influenciados pelos filmes da escola do realismo poético francês. *Roma Città Aperta* (1945), de Rossellini, marcou o início do movimento com personagens aproximando-se o máximo possível do real, basicamente composto pela classe operária imersa em um ambiente injusto e fatalista, buscando sempre melhores condições de vida.

Segundo Fabris (1996), a Igreja e os censores participavam boicotando os filmes neorrealistas, os quais eles chamavam de “alinhados aos ideais comunistas”.

Além de prestigiar as produções norte-americanas, por meio da ação de sua censura, boicotavam as melhores realizações neo-realistas, tachando-as de amorais e alinhadas com o ideário comunista. Suas ligações com as distribuidoras permitiam-lhes programar para o seu circuito (90% dos locais de exibição) só aqueles filmes que o Centro Católico Cinematográfico julgava próprios *para todos*, isto é, os “que respondiam aos princípios morais e educativos da igreja”, dentro dos quais dificilmente se encaixava alguma obra neo-realista. Os católicos controlavam principalmente os cinemas dos bairros periféricos e das pequenas cidades, influenciando sobre um público pertencente às camadas mais populares pela “projeção de filmes de elevado conteúdo humano e cristão”, preservando assim “os fiéis da imoralidade dos espetáculos de muitas salas cinematográficas”, como gostavam de salientar (FABRIS, 1996, p. 192, grifo do autor).

Os católicos controlavam os filmes neorrealistas, censurando-os. A Igreja queria a exibição de filmes que viessem de acordo com seus princípios morais e ideológicos. O marco inicial desse movimento neorrealista foi o lançamento do filme de Rossellini, *Roma Città Aperta* (1945), que só foi exibido após a liberação de Roma. O filme traz uma mistura de imagens clandestinas em um tom documental da ocupação nazi-fascista em 1943 na Itália.

Além de crescer com a reconstrução da Itália, o neorrealismo mostra um país com problemas na agricultura, no desemprego e outros temas de enfoque crítico em filmes como *O*

*Ladrão de Bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica, *O Caminho da Esperança* (1950), de Pietro Germi, entre outros. Condizentes com a realidade, os filmes neorrealistas usavam a língua coloquial da maioria dos italianos. Seus diálogos eram simplificados para criar um padrão nacional. Atores não-profissionais que interpretavam a si próprios tomavam a cena, contribuindo nessa linguagem comum. O individualismo ou o heroísmo é descartado durante esse período. Os filmes giram em torno dos dramas comuns aos seres humanos da tela, os quais atuam em locações reais, em virtude da falta de recursos para a produção. Sem esconder os males e sofrimentos da sociedade italiana da época, o movimento apresentava filmes com denúncias ao fascismo, subdesenvolvimento, desemprego, problemas sociais no campo, abandono na velhice, a condição da mulher, delinquência nas cidades, entre outros. Dessa forma, o neorrealismo lutava para que seus filmes não fossem censurados pela Igreja que queria dominar por intermédio da crença.

Mais do que uma influência estética, o neorrealismo influenciou os cineastas brasileiros nas décadas de 50 e 60, em especial na parte técnica. Observando o cinema italiano da época, os nossos cineastas perceberam que podiam fazer filmes sem muitos recursos. Uma das primeiras aparições dessa inspiração no cinema nacional é o filme *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Segundo Glauber Rocha, esse filme revela o povo ao povo. Por meio de uma intenção revolucionária, trazia, em uma linguagem simples, o ardor dos dramas da época. Foi o primeiro filme a retratar verdadeiramente, de forma crítica, a pobreza em nossa sociedade.

Um cinema brasileiro pensado entre a política e a poesia surge com Glauber Rocha, que foi o grande precursor do Cinema Novo brasileiro, movimento cinematográfico diretamente influenciado pelo neorrealismo italiano. Glauber Rocha montava um cinema de impacto. Sem se preocupar com a qualidade técnica, saía às ruas em busca da crítica à situação da sociedade brasileira da década de 60.

Da mesma forma que os cineastas neorrealistas italianos sofreram com a censura da Igreja Católica na época do surgimento desse movimento, os cineastas cinemanovistas brasileiros sofreram com a censura do regime militar da época. Durante esse regime, iniciado em 1964, todas as formas de perseguição foram intensificadas. Todo e qualquer material a ser veiculado deveria passar pelos censores. Muitos filmes, músicas e todo tipo de manifestações foram censuradas. A violência do Estado contra os cidadãos era notada nos confrontos policiais e nas histórias dos misteriosos desaparecimentos daqueles que tentavam burlar a censura de alguma maneira. De uma forma bruta, o Governo tentava passar a imagem de uma

nação próspera e estável. Os mais diversos tipos de manifestação cultural, entre eles o cinema, sofreram por causa da falta de liberdade de expressão.

Atualmente encontramos no cinema brasileiro uma censura mais branda. Com certeza, já não há a mesma violência que o Cinema Novo e o neorealismo enfrentaram, mas é inegável a existência de uma espécie diferente de censura, capaz de fazer com que grande parte da população não tenha acesso a filmes como *Amarelo Manga*, por exemplo. Os grandes distribuidores de DVDs e as grandes redes de exibição não têm interesse em filmes alternativos, os quais não seguem as normas padrão preestabelecidas pelos Estados Unidos na década de 30.

O boicote ao *Amarelo Manga* nos grandes cinemas tem semelhança com o que aconteceu na Itália durante o neorealismo. Porém, no Brasil a Igreja não pode ser considerada a principal censora. O controle de exibição ocorre por intermédio da estrutura comercial cinematográfica, a qual está vinculada às principais emissoras de TV do país. Assim, utilizam-se da mídia para promover os filmes que acreditam serem mais lucrativos nas bilheterias. A liberdade de expressão no Brasil atual e na Itália do pós-guerra são bem distintas. Atualmente, vivemos em uma democracia na qual podemos construir mensagens dos mais variados tipos. Exemplo disso é o próprio surgimento do filme *Amarelo Manga*. O que ocorre é que seu boicote está associado principalmente ao enredo e à ausência de *happy end*. Dessa forma, é o público que desaprova e acaba não lotando as salas, o que faz com que as grandes redes, que têm interesse comercial (lucro), não se interessem pelo filme.

Comparando *Amarelo Manga* com os filmes do período neorrealista italiano podemos encontrar semelhanças técnicas e estilísticas, além das questões de conteúdo e do cinema de autoria experimental. No filme não são usados efeitos especiais. A imagem constantemente tende a uma cor em específico: o amarelo. A filmagem é feita em cenários reais. Todo o filme é rodado na favela de Brasília Teimosa no Recife (PE). Os atores com frequência improvisam, em razão das locações serem reais. Muitos deles também não são atores profissionais. São pessoas encontradas nas locações que são chamadas para atuar, a exemplo do que acontece na cena do velório do dono do Texas Hotel: o personagem que aparece rezando em latim é um morador de rua que o diretor encontrou naquela locação e colocou no filme. Também por isso, *Amarelo Manga* é um filme de baixo custo. Toda a sua produção custou cerca de R\$ 500.000,00 o que lhe proporcionou o prêmio do Ministério da Cultura para filmes de baixo orçamento. A linguagem da qual se valem os personagens é bastante simples, em diálogos que valorizam a expressão do sotaque nordestino, principalmente dos pobres da

região. Conforme Fabris (1996), essas também eram as características que apresentavam os demais filmes do período neorrealista italiano. O autor cita, entre elas:

1. A utilização freqüente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não disseca, só registra.
2. A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o neo-realismo – se quisermos forçar um pouco as coisas – retoma o cinema lá onde os irmãos lumiére o tinham deixado.
3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário.
4. Uma montagem sem efeitos particulares, como convém a um cinema não tão acentuadamente polêmico ou revolucionário.
5. A filmagem em cenários reais.
6. Uma certa flexibilidade na decupagem, que implica um recurso freqüente à improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais.
7. A utilização de atores eventualmente não profissionais, sem esquecer, no entanto, que o neo-realismo se valeu de intérpretes famosos como Lucia Bosè, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Folco Lulli, Anna Magnani, Silvana Mangano, Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Raf Vallone e Elena Varzi, só para citarmos os italianos.
8. A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução.
9. A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação.
10. A utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social (FABRIS, 1996, p. 205-206).

Esse importante período do cinema italiano acabou em virtude da crescente investida do cinema americano de Hollywood. Todavia, sua importância deve ser ressaltada como uma tentativa de buscar uma “ética da estética”, tentando retratar a situação italiana da época. Não podemos afirmar que o diretor Cláudio Assis tenha se inspirado no cinema neorrealista italiano ao construir *Amarelo Manga*. O que observamos, no entanto, é que o trabalho do cineasta apresenta muitas características similares ao discurso esquerdista da época.

Além dessa conexão com o cinema italiano, identificamos também algumas características do movimento brasileiro chamado “Cinema Novo”. O Cinema Novo se inspirou no neorrealismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa para criar, a partir da década de 50, um cinema “novo” no conteúdo e na forma, deixando de lado padrões americanizados que a maioria do público estava acostumado a ver. As principais características cinemanovísticas encontradas em *Amarelo Manga* são seu baixo orçamento e sua maneira experimental de filmar. São muitos os momentos em que percebemos enquadramentos originais. Logo no início, a personagem Lígia é capturada por uma câmera do alto, a qual também mostra todos os cômodos da sua casa. A estratégia recria a imagem dos cômodos, os

quais aparecem com as características de uma espécie de formigueiro. Essa analogia ao mundo das formigas parece-nos nítida quando a personagem faz seu primeiro monólogo, reclamando do trabalho pesado e da rotina. Sua situação é semelhante a das formigas, que são animais que vivem a rotina de um trabalho exaustivo.

Vale lembrar que, a exemplo dessa personagem, a cena retrata a realidade de grande parte das mulheres pobres no Brasil, o que nos leva a considerar que *Amarelo Manga* tem um grande envolvimento com a problemática da realidade social. Para torná-la evidente, utiliza-se de agressividade tanto nas imagens quanto no tema. De acordo com Carvalho (2006), são características principais do Cinema Novo:

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática da realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiram os traços gerais do cinema novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, como prometia o célebre lema do movimento (CARVALHO, 2006, p. 290, grifo do autor).

O cinema novo sofreu com os censores, assim como também sofreram os neorrealistas italianos. Mesmo assim, o cinema brasileiro evoluiu e continua a filmar. Hoje são diversos cineastas espalhados pelos quatro cantos do Brasil, tentando construir nas telas brasileiras uma identidade cultural. Segundo Carvalho (2006), esses diretores, com mais ou com menos dificuldade, com mais ou com menos público, continuam a fazer filmes, tendo o Cinema Novo como referência.

Fora desse núcleo restrito dos fundadores do Cinema Novo, o cinema moderno brasileiro consolidava-se com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Roberto Santos, Luís Sérgio Person, Gustavo Dahl, Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Arnaldo Jabor, entre outros, dos representantes de uma quarta onda de “novos” cineastas, como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Além deles, temos as sucessivas gerações que continuam com mais ou menos dificuldades, maior ou menor sucesso de público e de crítica, a fazer cinema no Brasil, tendo o Cinema Novo como uma inestimável referência histórica (CARVALHO, 2006, p. 309, grifo do autor).



## 2.7 AS FORMAS EM AMARELO MANGA

Em nosso objeto de análise o grande enredo é subdividido pela história de vários personagens que têm ligações entre si. Isaac está hospedado no Texas Hotel onde o homossexual Dunga é uma espécie de “faz tudo”; este, por sua vez, é apaixonado pelo açougueiro Wellington que leva carne ao hotel todos os dias. Wellington tem uma esposa religiosa e uma amante a qual não consegue deixar. Esses e outros personagens se misturam em pequenas histórias para construir uma grande história: a de um povo sofrido e sem cultura, que vive na base da pirâmide social brasileira onde as divisões de mundo são inexistentes.

O filme começa com Lígia acordando. A câmera que capta a imagem do alto revela seu corpo nu, moldado por um lençol verde. Abraçada a uma almofada do Fluminense, ela acorda cansada, parecendo ter tido uma noite mal dormida. Uma cama quadrada, e outros móveis também quadrados próximos à cama completam o quadro que é mostrado de cima. O tom amarelado da tela e do abajur aceso, somado ao verde do lençol e também à almofada de um time de futebol, simbolicamente apresenta a primeira personagem estereotipicamente brasileira. Lígia é trabalhadora de sol a sol, quase sem descanso, que já levanta cansada e triste por saber que mais um dia de rotina no Bar Avenida, aguentando bêbados e tarados, está a sua espera. Enquanto a câmera a acompanha no seu levantar matinal, percebemos caixas de cerveja, mostrando que ela mora no local de trabalho. A câmera continua a mostrá-la de cima, cômodo a cômodo da casa, representando uma espécie de formigueiro no qual vive. A formiga é o símbolo do trabalho. Nessa cena os detalhes anteriormente citados, acrescentados ao verde do lençol e ao amarelo da luz do abajur, induzem ao verdadeiro pensamento ufanista representado na bandeira de nosso país: *ordem e progresso*. O bar em que mora/trabalha tem um aspecto bastante sujo e, quando ela abre as portas para mais uma manhã de trabalho, depara-se com um bêbado dormindo à porta. A decadência e a rotina árdua ficam nítidas quando ela encerra a primeira cena dizendo: *Às vezes, eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem: primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia, daí chega a noite, a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez*. Depois, a cena é cortada e vemos a engrenagem do motor do carro amarelo de Isaac funcionando. Esse início dá a introdução de como os personagens de *Amarelo Manga* vivem, seguindo uma rotina metaforizada pela engrenagem do motor de um automóvel. Todos ali têm seus afazeres diários, sem sonhar com outros mundos fora dali.

Feirantes montam seus estabelecimentos enquanto o rádio dá conselhos e enquanto um pastor prega, numa igreja, a esperança para vários fiéis, dentre os quais está Kika. Ao mesmo tempo, a câmera corta para um açougue extremamente cheio de sangue, onde está Wellington cortando carne e se denominando “*Wellington canibal*”. Essa metáfora representa que ali está um devorador de carne, no caso, mulheres. Nessa cena, a sujeira é tanta que os olhos do espectador poderiam levar até o cérebro o cheiro da cena. No mesmo instante, a cena é cortada para uma vassoura que está varrendo o chão do Texas Hotel, representando a ideia de que a sociedade apresentada no filme precisa de uma limpeza. Quem “limpa” é o homossexual Dunga. Ele está limpando o hotel, cantando uma música cuja letra fala que aquele que “amarelar” e debochar dele vai morrer. O personagem já se apresenta com personalidade forte e pulso firme. Bianor, seu patrão, também é apresentado nesse momento como atrapalhado e dependente de seu próprio funcionário. O telefone toca e Dunga deve chamar Isaac no quarto. O hóspede o maltrata por nada, pelo simples fato de ser mau-caráter. Ao telefone Rabecão, um funcionário do IML, diz ter um cadáver fresquinho para Isaac fazer tiro ao alvo. Enquanto isso, no quarto ao lado, uma mulher gorda faz nebulização. Ela não aguenta mais essa situação. Não tem mais nem oxigênio para continuar naquela vida miserável. Isaac se encontra com Rabecão que lhe entrega o corpo de um indigente. Ele começa a atirar no cadáver com uma estranha sensação de prazer no rosto. Esse é um momento bastante tenso e sinistro do filme, pois Isaac, antes de atirar, passa o dedo no cadáver e chupa, parecendo sentir um gosto bom. Ele parece experimentar o gosto da morte.

A questão que fica é: Por que Isaac não atira nas pessoas vivas? Por que ele compra um morto para fazer isso? Na sociedade de *Amarelo Manga* não há lei, nem polícia, nem punição. Então, de que Isaac tem medo? Da sua própria consciência, representada por intermédio de um sonho no qual ele observa um homem com a boca tapada a caminhar por entre cruzeiros, carregando uma bicicleta, na praia? Atirar em cadáveres representa uma atividade neutra, sem compromissos, nem consequências, um passatempo. O cidadão já está morto. Ele atira apenas para passar o tempo, e tem prazer nisso. Após um tempo no Bar Avenida, Rabecão se encontra novamente com Isaac e pergunta: *Gostou do material né? Amarelo feito manga*. Ele está se referindo ao cadáver que já estava bastante amarelado pela decomposição que é natural os corpos sem vida.

Apesar da situação miserável em que os personagens se encontram, a esperança, ou melhor, a falta dela, é peça fundamental. Um exemplo é Dunga, que passa o filme inteiro na esperança de ter Wellington em seus braços e acaba não conseguindo. Suas angústias, seus desejos e sua tensão são apresentados na tela como forma de desespero. Quando ele não tem o

que quer, desespera-se. É comum, na aparição desse personagem, o enquadramento ser feito com movimentos que o acompanham por meio de movimentos sem padrão, para dar a sensação da tensão interior que esse personagem apresenta.

Outra personagem central é Kika. Sua aparição inicial é dentro de uma igreja. Depois aparece caminhando, com ar preocupado, pelas ruas da cidade. Seu figurino é bastante conservador: cabelo comprido, mas amarrado; saia longa e blusa toda fechada no calor do Recife, mostram uma personagem centrada em ideais conservadores e religiosos. Logo no início, um estranho vem e lhe fala no ouvido: *Pudor é a forma mais inteligente de perversão*. Esse comentário parece deixá-la ainda mais preocupada. O estranho parece estar lhe dando um conselho, parece estar dizendo que aquele estilo de vida não cabe naquele lugar. Ela é a única personagem de todo o filme que tem uma casa, um lar. Dentro da sua casa, vemos quadros dos seus antepassados, algumas folhagens e móveis que representam uma casa humilde, mas organizada. Em frente ao espelho de seu quarto, ela começa a se trocar. Olhando sua imagem refletida parece não gostar do que vê, pois se vira rapidamente para terminar de costas. Depois, vai até sua geladeira amarela pegar carne para preparar o almoço. Mais uma vez a carne aparece como metáfora do “devorar”. Ao ver a carne, ela sente uma espécie de enjôo, não por estar grávida, mas pelo fato de seu marido trabalhar como açougueiro e ser um devorador de mulheres, mesmo que ela ainda não saiba disso.

A rotina e a comodidade em que se encontram os personagens em *Amarelo Manga* pode ser percebida também no momento que Isaac desce as escadas do Texas Hotel, vai até uma sala que tem ao lado da recepção, observa quatro pessoas sentadas assistindo à televisão e fala: *O que mais pode se esperar da vida*. Nesse momento percebemos que nem todos, ou quase nenhum dos personagens, tem algum tipo de esperança. Dunga sonha em sair com Welington, mas aqueles quatro que assistem à televisão não aparentam sonhar com nada. Como espécies de vegetais ficam petrificados em frente à televisão durante o filme todo. Acomodados com o mundo em que vivem, não sonham em sair daquela situação. O filme não mostra o que está passando na televisão naquele momento, mas podemos supor que seja alguma representação de sociedade que não é aquela em que os personagens vivem.

Outro momento importante que representa a falta de esperança dos personagens é quando aparece o padre pela primeira vez. Ele está limpando uma igreja em ruínas enquanto o narrador fala: *Ninguém é inocente, há muito tempo se perdeu a esperança dos homens*. Nas palavras do narrador, tendo como pano de fundo a decadência da Igreja, percebemos que o conceito de inocência não se aplica ao filme, e a esperança está cada vez mais distante.

O consumismo que aparece na sociedade de *Amarelo Manga* percebe-se de forma nítida quando dois amigos estão conversando no Bar Avenida e um deles fala que, no Brasil, um carro vale mais do que um caráter. Essas palavras mostram como o consumismo está permeando a sociedade. Apesar de ter dito isso, em mais nenhum momento aparecem outros personagens sonhando em ter algum carro ou coisa assim. O que nos parece é que os personagens sabem onde vivem e como se comporta seu mundo e não fazem nada para mudar. Estão acomodados à sua rotina diária.

Em meio aos personagens e às cenas são colocados inserts de cenas gravadas com moradores reais daquela favela usada como locação. São crianças brincando e correndo, mulheres carregando água para casa, senhores conversando entre pequenas casas pobres e mal cuidadas. Tudo isso para dar mais realismo à obra e mostrar que o filme não é de total ficção. Perto do fim, antes da cena em que Kika manda pintar o cabelo na cor amarelo-manga, essas pessoas moradoras da favela aparecem em plano médio, uma a uma, paradas, olhando para a câmera como se fossem pinturas, retratando um cartão postal diferente do Recife que conhecemos.

Também, percebemos um conjunto de elementos estilísticos no filme: os movimentos e planos de câmera são apresentados de acordo com a situação. Se a tensão é maior, a câmera treme mais e vice-versa; um exemplo disso acontece no Bar Avenida. Lígia, já próximo da noite, está cansada de passar o dia atendendo bêbados de todos os calibres. Isaac está ali, tomando uma cerveja após a outra. Os planos de câmera são construídos de forma suave com cortes simples de câmera parada, que vai de plano geral ao plano conjunto, para representar uma situação do cotidiano. Num determinado momento, Isaac tenta agarrar Lígia à força. Então ela enlouquece. Expulsa Isaac do bar e começa a gritar dizendo que não aguenta mais. Nesse momento a câmera, que até então aparecia quase estática, dá vez a quadros trêmulos que seguem a personagem por todo o estabelecimento, gritando. Dessa forma, o enquadramento e o movimento de câmera conseguem passar a tensão que a personagem está vivendo. Outro momento importante em que este recurso é utilizado é quando Dunga descobre que Bianor morreu. Ele grita pelo hotel, mas ninguém se importa com ele. Nem mesmo aquelas pessoas que estão sentadas numa sala ao lado da recepção. Elas permanecem lá, hipnotizadas pela televisão e não atendem aos gritos de Dunga. A câmera treme ao representar o sofrimento do rapaz. Apesar da morte, a vida continua no Texas Hotel. Todos os personagens que estavam desde o início com suas funções continuam a desempenhá-las como se nada tivesse acontecido.

Na cor da tela são utilizados padrões amarelados. A cada cena elementos amarelados são colocados, de maneira visível: na geladeira de Kika e Wellington; no carro de Isaac; na construção dos cenários dentro e fora das locações; na textura da tela; no nome do filme. O amarelo está em tudo, até no cadáver que Isaac compra por entretenimento. Essa tonalidade amarelo-manga representa um amarelo mais apagado, um amarelo que não ostenta a riqueza, mas apaga o que deve ser esquecido.

O uso da trilha sonora é de acordo com cada situação. A primeira que aparece vem do carro amarelo de Isaac, enquanto ele anda pela cidade suja. Trata-se de uma espécie de hip-hop, que toca enquanto a voz do locutor da rádio narra, em meio a notícias policiais, uma briga que ocorreu na comunidade. A câmera passeia dentro e fora do carro do Isaac para mostrar que ele anda por uma comunidade suja, onde ele se adapta e está familiarizado. O filme acontece muito com som direto, o que mostra a realidade pretendida na tela. Uma das trilhas sonoras que apresenta maior tensão são batidas que lembram o heavy metal. A música pesada toca, enquanto aparece a cena de um boi sendo morto no frigorífico. O funcionário do estabelecimento dá algumas facadas na nuca do boi. Depois que o animal está no chão, é arrastado e picado. A trilha pesada nos passa a sensação do terror que o boi está passando. O animal sendo morto, pouco depois da metade do filme, representa que a carne metafórica de Wellington está chegando ao fim. Logo ele vai ficar sem amante e sem mulher. O sangue escorrendo pelo ralo do frigorífico representa os prazeres de Wellington indo embora. Dunga envia uma carta para Kika pegar Deise e Wellington no flagrante. Se o objetivo é separar os três para ele ficar com Wellington, ele acaba conseguindo provocar a separação, mas fica sem seu homem. Já ao final do filme, quando Kika passa batom pela primeira vez, pois até então não o usara porque sua religião não permitia, uma trilha limpa, com cordas, soa aos ouvidos do espectador, construindo uma sensação suave e limpa, como se Kika tivesse se “limpado” dos valores impregnados na sua alma.

Os sentidos do espectador em *Amarelo Manga* parecem sofrer uma mistura. São vários os momentos em que o filme parece ter cheiro. A visão traz ao cérebro lembranças de cheiros desagradáveis. Quando Wellington está no açougue cortando a carne, sem higiene alguma, temos a sensação de sentir o cheiro da podridão. Da mesma forma acontece nas várias tomadas dentro do Texas Hotel. Temos a impressão de sentir o cheiro de mofo daquelas paredes e daquelas pessoas que não fazem nada para sair daquela situação. Vivem suas vidas baseadas na rotina de permanecer miseráveis.

O ambiente infecto e as atitudes desconcertantes dos personagens causam certo desconforto. A certeza da correspondência entre o retrato ficcional e a dura realidade de

muitos faz com que o espectador deseje, ainda que inconscientemente, a fuga para a ficção confessa e estereotipada. A frustração experienciada pela plateia em relação ao que é retratado, não ocorre somente em virtude da impunidade e falta de esperança para os personagens dessa ficção. Ocorre, principalmente, porque o que vemos refletida na tela é a própria desesperança. Segundo Bordwell (1993), quando assistimos a um filme temos determinadas expectativas e quando elas não são correspondidas, frustramo-nos.

Expectation pervades our experience of art. In reading a mystery story, we expect a solution will be offered at some point, usually the end. In listening to a piece of music, we expect repetition of a melody or a motif. (Many musical pieces, in fact, follow the AB, ABA, AND ABACA patterns we have just outlined.) In looking at a painting, we search for what we expect to be the most significant features, then scan the less prominent portions. From beginning to end, our involvement with a work of art depends largely on expectations. (BORDWELL, 1993, p. 45)

Em *Amarelo Manga* as expectativas dos espectadores são desafiadas constantemente. Por exemplo, o comportamento de Isaac, que bolina a dona do Bar Avenida e compra cadáveres de um funcionário corrupto do IML para atirar neles, não está dentro dos padrões que em geral poderiam ser aceitos como “normais” em nossa sociedade. Parece adequado esperar que ele seja preso ou que pague de alguma forma pelos seus delitos. O que acontece, no entanto, é que ele acaba tendo um envolvimento com a mulher do açougueiro, Kika. Além disso, não existe o “outro lado da moeda”. Não fica claro o que é o “certo” e o que é o “errado”. O que é o bem? Seguir à risca valores éticos e normas estabelecidas em nossa sociedade? No filme não aparecem ricos, mansões, praias, entre outras coisas. Ao assisti-lo, as pessoas podem criar novas convenções acerca do mundo artístico e cinematográfico.

Finally, artworks can create new conventions. A highly innovative work can first seem odd because it refuses to conform to the norms we expect. Cubist painting, twelve-tone music, and the French “New Novel” of the 1950s seemed difficult initially because of their refusal to adhere to conventions. But a closer look may show that unusual artwork has its own rules, creating an unorthodox formal system, which we can learn to recognize and respond to. Eventually, the new systems offered by works may themselves furnish conventions and thus create new expectations (BORDWELL, 1993, p. 47)

As novas convenções são típicas dos cinemas alternativos, as quais existem para trazer à tona novas experiências. Entretanto, em ambos os tipos de filmes, alternativos ou comerciais, encontramos significados. Bordwell (1993) comenta sobre os *significados referenciais* e os *significados declarados explícitos* nos filmes. Os *referenciais* se referem às coisas e aos lugares que já embutem um significado próprio. Em *Amarelo Manga* encontramos os significados referenciais principalmente nos momentos em que aparecem

igrejas, a exemplo de uma, rústica e mal cuidada, que aparece na metade do filme. Um padre caminha, confuso, por entre os barracos da favela. A trilha sonora é de suspense; ele fala sozinho: *O ser humano é estômago e sexo, por isso meus olhos estão cegos, para não enxergar a gosma desses pecadores.* A câmera o acompanha de costas, mostrando o estreito caminho entre as casas dos fiéis para chegar até a igreja. Em diferentes momentos ela o acompanha de frente, mostrando algumas pessoas que ele encontra. Elas não dão atenção para ele. Simbolicamente, essa sequência representa a decadência da Igreja, indicando que os caminhos para se chegar até ela estão cada vez mais estreitos, e que muitos fiéis não estão dando importância para a religião. Esse simbolismo se completa quando o padre chega à igreja e, após um corte, a câmera em plano geral mostra uma construção velha, descascada, amarelada, com as janelas e portas lacradas com cimento.

O padre senta-se nos degraus em frente à igreja e conversa com alguns cachorros que lá estão. Comenta que os animais são seus verdadeiros fiéis. A cena encerra mostrando um *significado referencial* que é a Igreja, local de respeito, esperança e fé, em ruínas e decadência. As próprias palavras de Bianor, após escutar o padre falar que não se importa que os santos foram roubados ou que a igreja não tem fiéis, comprovam a decadência da Igreja representada no filme. Ele diz: *Eu só imagino que, se continuar assim desse jeito, um dia, ela vai se acabar.* O padre completa concordando, dizendo que o povo gosta de ostentação e, se não ostenta, não tem igreja.

Já o *significado declarado explícito* podemos encontrar em várias obras clássicas hollywoodianas como em *O Mágico de Oz* quando, ao final Dorothy, em plano fechado e com ênfase na trilha sonora, diz: *Não há lugar como o nosso lar.* De uma forma explícita, ela exalta a importância do lar e da família na vida das pessoas. Em *Amarelo Manga*, é difícil encontrar os significados declarados explícitos, visto que o longa é cheio de situações subjacentes e próprias de interpretação por parte do espectador, a exemplo do que acontece no final, quando a personagem Kika abre mão dos seus valores para se misturar àquela sociedade que até então ela não reconhecia como sua. A câmera mostra em um travelling da esquerda para direita, após uma sequência de planos fechados de várias pessoas reais (não atores) que vivem à margem da sociedade, a personagem indo a um salão de beleza, mandando pintar seu cabelo na cor amarelo manga. Em alguns contextos, pintar os cabelos desta ou daquela cor pode ser algo comum. Mas no contexto da obra analisada representa a exaltação de todos os desejos e sentimentos que a personagem guardara até então, por meio dos quais tentava se manter no mundo da *ordem*, traçando sua vida segundo valores domésticos. No entanto, a nova situação não dá mais conta de satisfazer seus anseios.

## 2.8 PERSONAGENS, CENÁRIOS E RECURSOS CINEMATOGRAFÍCOS EM *AMARELO MANGA*

Com base no contexto comentado até agora direcionaremos nossa análise a fim de tentar identificar (ou não) o malandro e o marginal em *Amarelo Manga*. Como já sabemos, a favela de Brasília Teimosa no Recife (PE) serviu de locação para o filme. Apesar de rodar em uma cidade turística, o diretor evitou um olhar “cartão postal”. Ao invés disso preferiu focalizar pequenas histórias tristes, ou melhor, a história dos “pequenos” da nossa sociedade. A fotografia suja ao longo de toda a projeção reforça o desinteresse em retratar um país de belezas, optando pelo enfoque na sujeira da pobreza. As pessoas que estão acostumadas com as belas praias do Recife podem levar um choque ao assistir *Amarelo Manga*. A obra procura retratar a maneira angustiante que vive a população de baixa renda nas periferias. Por analogia, traça um paralelo com a grande maioria da população pobre das diferentes regiões do país. Essas pessoas têm dificuldade de moradia, escola, educação e também dificuldade de acesso ao cinema<sup>7</sup>. Aquele grupo de pessoas retratadas na tela vive uma difícil situação, em uma comunidade praticamente esquecida, na qual a riqueza do amarelo-ouro não tem espaço. Estão todos vivos apagados analogamente à palidez do amarelo-manga.

Num contexto em que o amarelo apagado impera surgem todos os tipos de personagens, vivendo diferentes situações em um caos aparente. Os personagens de *Amarelo Manga* não têm *casa*. Eles vivem na *rua*, nos bares, no Texas Hotel e em todos os lugares imagináveis. Não existe um local de refúgio ou uma divisão no sentido que lhe atribui DaMatta (1990), onde a *rua* é a *desordem* e a *casa* é a *ordem*. Todos, em um primeiro momento, parecem viver no mundo da *desordem*. A única que tem casa é Kika. Mas ao final também ela vai pra rua para viver no mundo da *desordem*. Deste modo, desconstrói a divisão que até então parecia existir.

Uma cena do filme que reforça essa ideia desordenada é a que mostra dois amigos conversando no Bar Avenida (Figura 2), tomando suas cervejas matinais. Um deles fala: *Um carro no Brasil vale mais do que um caráter*. A situação da cena mostra a desordem aparente; lá ninguém trabalha, pois estão tomando cerveja de manhã e conversando sobre o individualismo da sociedade brasileira. Tal afirmação evidencia a decadência dos valores morais em razão dos bens materiais.

---

<sup>7</sup> Conforme pesquisa realizada pela Mídia Dados, em 2006 (anexo D)





Figura 2: Bar Avenida  
 Fonte: retirada do filme *Amarelo Manga* (2003).

Pequenas inferências a respeito do mundo da ordem são acrescentadas pelos personagens do filme. Uma cena que deixa isso muito nítido é quando o dono do Texas Hotel, Seu Bianor, está conversando com o padre. O religioso comenta que os santos estão sendo roubados e a Igreja está se acabando. Porém isso não importa, pois o que vale mesmo é Deus. A afirmação do padre evidencia a decadência da Igreja como instituição, já que nem mesmo ele, que é seu representante maior naquele contexto, reconhece a sua importância. O atendente, para finalizar, fala: *Eu só imagino que, se continuar assim desse jeito, um dia ela [Igreja] vai se acabar*. Dessa maneira fica explícito que os personagens têm consciência da atual situação em que vivem, fazem uma pequena menção de como seria diferente, mas se conformam e continuam do mesmo jeito. Desenha-se um quadro em que a rotina cotidiana enfraquece a crença que as pessoas alimentavam em relação à possibilidade de que os grandes sujeitos coletivos – o povo, a Nação, o partido – pudessem amenizar as misérias da população desvalida, crença esta aparentemente substituída por descrença e descaso.

Toda essa representação de pessoas iguais, vivendo à margem do poder de compra e à margem do poder político da sociedade, foi representada por intermédio da integração dos personagens com o cenário. Este é um trabalho da Direção de Arte de *Amarelo Manga*, que foi realizada por Renata Pinheiro em parceria com o fotógrafo Walter Carvalho. Ambos, com muito profissionalismo conseguiram, com maestria, construir situações “amareladas” para representar como vivem as pessoas mais pobres e esquecidas do Brasil. O filme já começa com o carro amarelado de Issac; essa cor sobressai aos tons apagados dos prédios e das casas retratados ao fundo. Ao chegar ao Texas Hotel, uma imagem do alto mostra o chão

amarelado, quadriculado e rasgado. A partir daí todas as locações seguem uma tendência ao amarelo, seja nas paredes das casas, no figurino, ou seja na textura da tela.

A função do diretor de arte é coordenar e colocar em harmonia todos os elementos visuais que compõem cada uma das cenas. Na sua equipe encontram-se Diretor de Arte, Assistente do Diretor de Arte, Cenógrafo, Cenotécnico, Figurinista, Cabelo e Maquiagem, Produtor de Arte e Produtor de Objetos. Toda a equipe deve trabalhar como uma “orquestra”, um ajudando o outro, a fim de conseguir a melhor fotografia na tela. Em *Amarelo Manga*, a Direção de Arte é muito bem trabalhada. Cada um desses profissionais tenta atingir seu objetivo. Nesse caso, transformar todo o contexto do filme em tons amarelados para representar a cor dos pequenos, aqueles que vivem na base da pirâmide social.

Atualmente conta-se com muitos recursos e tecnologias disponíveis para criar efeitos semelhantes a esses. No início do cinema, o que aparecia na tela era uma mistura de técnicas com cenografia, maquiagem e figurino. O cinema da década 1920, por exemplo, buscava uma linguagem que bebia na fonte da pintura e da fotografia a construção de sua linguagem. Em *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, observamos um dos planos gerais sendo usado (Figura 3). Ele gera uma totalidade psicológica de força motora de um navio sobre uma bela paisagem oceânica. Esse mesmo plano de câmera é utilizado em *Amarelo Manga* com diferentes objetivos. Enquanto o plano geral do navio de Eisenstein poderia significar a força da indústria naval da época, o plano geral filmado de cima, da primeira cena de *Amarelo Manga* que mostra a personagem acordando para trabalhar, pode fazer uma analogia ao formigueiro, mostrando a rotina de trabalho diário de uma dona de bar. A cena mostra, a partir de cima, os diferentes cômodos da casa de Lígia.

Os planos de câmera utilizados no início do cinema ainda são extremamente válidos. Isso porque, para cada plano, constrói-se um significado diferente. Um exemplo disso é um dos planos fechados utilizados em *Amarelo Manga* (Figura 4). Ele retrata o sofrimento do personagem de uma maneira única. Dunga, gritando, em plano fechado, perante as paredes descascadas, tudo em um tom amarelado, passa-nos uma estranha sensação de angústia. O sofrimento do personagem nos coloca diante de uma situação de perda, visto que ele está sofrendo pela morte do seu patrão, Bianor. O sofrimento é tanto que o significado nos remete a uma situação paterna. Se Bianor fosse simplesmente seu chefe, o sofrimento não seria tanto, mas o filme apresenta Bianor como a única pessoa próxima que Dunga tem, uma espécie de pai para ele.

O *plano geral* (como vemos na Figura 3) reduz o homem e o reintegra ao mundo, fazendo com que as coisas ao seu redor o devorem. Esse plano faz com que os personagens

sejam meros coadjuvantes de uma imensidão de cenários e locações. Isso é fundamental para contextualizar a situação em que os personagens estão. Analisando o *plano geral* da cena de *Amarelo Manga* em que aparece o padre na frente da igreja com os cachorros, percebemos que nessa situação o ator e os cães tornam-se meros coadjuvantes da cena, enquanto a igreja impera às suas costas. Segundo Martin (1990), o *plano geral* tem uma tonalidade psicológica pessimista.

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o *plano geral* o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambivalência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica (MARTIN, 1990, p. 38, grifo do autor).



Figura 3: Plano aberto em O Encouraçado Potemkin

Fonte: retirada do filme O Encouraçado Potemkin (1925).

Cada plano em cada filme tem um objetivo único e diferente. Não podemos criar padrões cinematográficos para os planos na hora da construção do filme. A escolha de cada plano é objetivada pela clareza que o diretor quer dar à cena. Deve haver uma adequação entre o tamanho do plano e o efeito dramático que se quer dar.

Em *Amarelo Manga*, como o objetivo é retratar a miséria e, conseqüentemente, o sofrimento das pessoas, temos vários *planos fechados* semelhantes ao exemplo da Figura 4. Normalmente eles são colocados de maneira bastante rápida. Porém, sua impressão dramática é eficaz a ponto de chocar o espectador. No exemplo citado o personagem Dunga mostra toda sua tristeza por meio de uma única expressão facial. Não precisamos nem assistir ao filme para perceber isso. Apenas com essa imagem congelada percebemos que a expressão do ator, aliada ao *plano fechado*, leva-nos a um mundo de fúria e tristeza.. A parede descascada e a

fotografia amarelada colocam o close em contexto com todo o resto do filme. O desespero é por um evento em específico, mas não serve como um grito de socorro daquele personagem sair da atual situação em que vive. Martin (1990) comenta que por intermédio do primeiro plano, não apenas contemplamos apenas a vida: nós a penetramos.

Quanto ao *primeiro plano*, constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema, e Jean Epstein soube caracterizá-lo de forma admirável: “Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda do pavão, expõe sua geografia ardente... É o milagre da presença real, da vida manifesta, aberta como uma bela romã despida de sua casca, assimilável, bárbara. Teatro da pele” (MARTIN, 1990, p. 38, grifo do autor).



Figura 4: Plano Fechado em *Amarelo Manga*  
Fonte: retirada do filme *Amarelo Manga* (2003).

Esse olhar aproximado das câmeras nos diz que não podemos mais olhar a realidade da sociedade de longe, e sim de perto. Somente dessa forma conseguiremos enxergar a comunidade apagada representada pelos profissionais do cinema.

Os *planos fechados* em *Amarelo Manga* resultam em um filme com expressões bem definidas, de fotografia rústica, com uma cor singular. Amarelo-manga é a cor e o nome do filme. Representa as pessoas que vivem na base da pirâmide social, os menos favorecidos, a grande massa populacional brasileira, os apagados que parecem quase não existir. A cor não é amarelo-ouro, é amarelo-manga, um amarelo mais apagado. O filme nos provoca menos pela realidade mostrada e mais pela abordagem que o diretor deu a essa realidade. Utilizando planos de câmera fechados no sofrimento e planos abertos na rotina, a “câmera nervosa” passeia nas estreitas ruas da favela. A atenção dada a esses detalhes indicam que o rosto, o ser humano em si, é o retrato principal de *Amarelo Manga*. A cor amarelada constante mostra

que aquele ser humano, alvo das câmeras no filme, está doente, não de uma patologia normal, mas uma doença social, a doença do pouco acesso e do esquecimento, para a qual o único remédio disponível é a esperança.

Analisando a fotografia amarelada, percebemos que esta cor está presente em tudo: no figurino, nos objetos de cena, no carro velho do personagem Isaac, entre outros. Entretanto não é um amarelo que brilha, como já comentamos, o amarelo-ouro; é um amarelo-manga: fosco, que parece apagar os personagens que estão na tela. Apesar de o amarelo representar, para Farina (2000), o egoísmo, a inveja e o ódio, no cinema principalmente, o amarelo pode significar qualquer coisa. Pode estar associado a qualquer estado de espírito. Tudo depende de como, no sistema total do filme, o amarelo se configura. No caso do objeto analisado, o amarelo representa as pessoas pobres da sociedade e a tristeza. Já a manga é uma fruta que nos remete a uma imagem do “nordeste tropical”, cheio de sol, calor, diversão, turismo e tudo o que as pessoas retratadas no filme não têm acesso. Nesse caso, o amarelo-manga pode ser entendido como uma referência a esse imaginário que o filme tenta sabotar. Apesar de viverem no nordeste (isso fica evidente no sotaque dos personagens), os personagens não têm acesso ao “nordeste tropical” dos cartões postais.

Farina (2000) apresenta diversas significações para o amarelo, pois existem várias tonalidades dessa cor. No filme, os tons representados são os mais escuros e obscuros da sociedade. O diretor de fotografia, Walter Carvalho, conseguiu retratar brilhantemente a cor dos pequenos por meio das tonalidades mais escuras do amarelo. O “amarelo pálido”, sem brilho, está nos cenários, nas fachadas das casas, no carro de Isaac (Jonas Bloch), na textura da tela, enfim, a fotografia amarelada retrata como uma comunidade pode ser esquecida e quase apagada da sociedade. A cor pálida do amarelo parece estar diretamente ligada à população mais pobre do Brasil. É possível que o uso dessa tonalidade pretenda estabelecer uma analogia com o fato de que, em um sentido popular brasileiro, as pessoas “amareladas”, pelo menos desde a figura do Jeca Tatu<sup>8</sup>, de Monteiro Lobato, são aquelas que não têm dinheiro, não têm saneamento básico, educação de qualidade, entre outras coisas. Eles são, portanto, os esquecidos, os apagados como sugere o amarelo-manga. Por outro lado, aqueles que têm dinheiro para uma educação de qualidade, uma moradia decente e uma vida digna são representados em nossa sociedade pelo amarelo-ouro, uma cor que brilha. Mas esses personagens e essa cor não aparecem em *Amarelo Manga*.

---

<sup>8</sup> Jeca Tatu é um personagem criado por Monteiro Lobato em seu livro *Urupês* (1918). O livro abriga 12 histórias, todas baseadas no trabalhador da área rural de São Paulo. Simboliza a situação do caboclo brasileiro que fora abandonado pelos poderes públicos às doenças.



Figura 5: Bar Avenida (amarelado)  
 Fonte: retirada do filme *Amarelo Manga* (2003).



Figura 6: Texas Hotel (amarelado)  
 Fonte: retirada do filme *Amarelo Manga* (2003).

## 2.9 MALANDROS E MARGINAIS IDENTIFICÁVEIS (OU NÃO)

*Amarelo Manga* nos apresenta a violência e a pobreza nas telas. É a violência da vida dos excluídos, a violência daqueles que não tem opção. Sendo assim, novo tipo de violência deve gerar novo tipo de bandido. Afinal, a violência em si não existe sem um personagem que a possa construir.

Essa nova figura não pode mais ser sustentada pelos textos de Candido (1970), já que esse novo personagem tem características próprias de aparição. Assemelham-se mais às características do marginal de Rocha (2004) comentadas na seção anterior, mas também essas características não dão conta de uma caracterização de personagens, por não haver divisão entre *ordem* e *desordem* no filme. Essa nova figura vive em um mundo capitalista, no qual as desigualdades sociais estão cada vez mais visíveis.

Dessa maneira, em um contexto de nova representação da violência e, conseqüentemente, de uma nova maneira de se representar o bandido, partimos agora para a análise de alguns personagens em *Amarelo Manga*. Escolhemos três em especial, na tentativa de compará-los às características do marginal de Rocha (2004) e do malandro de Candido (1970): Kika, Isaac (Figura 7) e Welington (Figura 8).



Figura 7: Kika (Dira Paes) e Isaac (Jonas Bloch)  
Fonte: retirada do filme *Amarelo Manga* (2003).



Figura 8: Welington (Chico Diaz)  
Fonte: Retirada do filme *Amarelo Manga* (2003).



Kika é uma mulher religiosa. Ela tem uma *casa* e nela tenta conservar todos os seus valores tradicionais, apesar de seu marido a estar traindo. Os poucos momentos do filme em que aparece a *casa* de Kika, o que vemos são as rachaduras no mundo da *ordem*, como as constantes discussões com o marido sobre a infidelidade dele. Uma vez comprovada tal infidelidade, Kika abandona a *casa* e vai para a *rua* buscar abrigo nos braços de Isaac. A personagem tenta, até o final do filme, manter-se à margem da situação de todos os demais. Apesar de ser casada, são poucos os momentos em que aparece com seu marido. Um deles é um almoço na sua casa, durante o qual ela comenta que infidelidade é a pior coisa que existe, deixando seu marido nervoso. Sempre retratada de forma solitária, Kika anda pelas ruas, pensativa, sem entender ao certo o mundo em que vive. Enquanto a grande maioria está bebendo no Bar Avenida ou dormindo no Texas Hotel, ela parece observar os demais personagens de maneira diferente. Além disso, parece não se encaixar naqueles padrões: não bebe, não aparenta ter desejos sexuais, leva uma vida religiosa, preocupa-se em se vestir de maneira não vulgar, entre outras características conservadoras. Ainda que seu modo de agir siga padrões de conduta que possam ser considerados adequados para os padrões convencionais, não há recompensa final para tal conduta. Embora o espectador espere por isso, ela não encontra o homem ideal, que partilhe de seus princípios. Ao contrário, alia-se ao sujeito que parece representar seu extremo oposto. Sua relação com Isaac contrasta violentamente com os princípios que defendia anteriormente em cenas como a que retrata um almoço da personagem com o marido. Nela, a personagem afirma com firmeza que não quer palavrão dentro da sua casa, fala em nome de Jesus e comenta que a traição é um mal que ela jamais perdoaria.

Desde a primeira aparição da personagem fica perceptível, em virtude de suas expressões e de suas ações, que ela está confusa. Ela caminha pela comunidade, sempre pensativa, observando todos que a rodeiam. Ao olhar para as pessoas na *rua*, sua expressão indica que ela não entende, ao certo, o mundo em que vive. Ela é a minoria que, no primeiro momento do filme, pode evitar a existência homogeneizada partilhada pelos demais, fugindo para o mundo controlado da sua *casa*. Na *rua*, percebe que as pessoas não são como ela: comportadas, vestidas de maneira conservadora e adeptas de certos padrões de comportamento que lembram o mundo da *ordem*. Os demais personagens vivem em um mundo de caos, no qual cada um deve tomar conta de si sem se preocupar com o outro. Kika, por sua vez, sonha com um mundo que não existe. Sempre frequentando a igreja, imagina um mundo no qual todos possam ser iguais, fiéis, respeitar o outro e acreditar em um Deus soberano. Esses valores ficam evidentes quando ela chama a atenção do seu marido por falar



palavrões dentro de casa, dizendo para ele respeitar a comida abençoada e o teto que eles têm. Irritada com o comportamento do marido, ela dá um tapa no braço dele, chamando sua atenção. Além disso, as características do seu figurino e cabelo lembram uma pessoa de princípios religiosos. Caminha sempre com a Bíblia debaixo do braço, usa vestido até o joelho e blusa fechada até o pescoço. O conjunto de suas ações, aliadas ao figurino, levam-nos a inferir que Kika aparece como uma pessoa conservadora e religiosa.

Está sempre triste e solitária. Não há indícios de convívio social com outros personagens, a não ser na igreja. Mesmo assim, não há diálogo. Todos aparecem rezando no mesmo local, mas solitários, cada qual com suas orações. Sempre confusa, caminha solitária pela cidade até chegar a casa na qual, também sozinha, prepara a comida. Seu único convívio em forma de diálogo acontece com seu marido dentro de casa.

Kika não tem as características do malandro de *Candido* (1970) nem do marginal de Rocha (2004). Ela não está preocupada com status e em ser aceita em uma sociedade controlada, como o malandro. Tampouco está querendo extrair da sociedade bens para benefício próprio. Em nenhum momento aparece sonhando com alguma coisa, desejando algo melhor. Não comenta sobre ter filhos ou constituir família. Seus desejos parecem estar reprimidos dentro de si, de onde as telas do cinema não conseguem fazê-los transparecer.

Por outro lado, essa personagem tem um ponto de virada na história. A partir do momento em que descobre que está sendo traída por seu marido, Kika coloca em xeque todos os seus valores e passa a viver a vida de outra forma. Ou melhor, da forma como todos no filme vivem, no mundo da *desordem*, na rua, sem endereço fixo, à mercê da sorte.

Desse ponto em diante já não podemos identificar Kika como diferente e nem separá-la dos padrões daquela sociedade. A representação de sua integração ao meio é levada ao público por intermédio de uma ação simbólica, ou seja, a partir do momento em que entra no salão de beleza e manda pintar seu cabelo na cor amarelo-manga, ela está automaticamente aceitando fazer parte daquela sociedade desordenada. A partir de então a casa de Kika não aparece mais no filme e temos a quebra da divisão dos mundos da *ordem* e da *desordem*.

Ainda que os personagens vivam em um mundo de relações conflituosas, eles têm um mínimo de organização. Alguns têm emprego, outros são donos de estabelecimentos como do Bar Avenida e do Texas Hotel. Nesses casos pode ser constatado algo assim como uma espécie de hierarquia. No entanto, não a ponto de sustentar uma relação do tipo patrão e funcionário, ou proprietário de estabelecimento e freguês. Isso porque os clientes não respeitam a dona do Bar Avenida; e Dunga, o empregado do dono do Hotel, também não tem características de funcionário. Fica nítida a impressão de os personagens viverem à margem

do mundo da *ordem*, em cenas como aquela em que Dunga fala do hotel como se fosse uma casa. Preparando o almoço, ele diz: *Fique lá com seu Bianor, senão não vai sair comida hoje nesta casa*. Na verdade ele está se referindo ao hotel em que trabalha e se dirige a uma hóspede que parece realmente morar lá, e de graça.

Ao assistir ao filme tentados a identificar dois personagens como possíveis bandidos. Um deles é Wellington. Apesar de fazer o papel de esposo de Kika, tem características do marginal. Ele vive ao lado da sua esposa, invejando-a por ser uma mulher religiosa e conservadora, “uma santa” como ele próprio diz; porém, não pretende imitá-la. Para ser como ela, ele teria que incorporar à sua conduta os valores que regem a conduta de Kika e aos quais ele não se adapta, como por exemplo a fidelidade e a monogamia. Wellington preenche algumas características do malandro de Candido (1970), como o fato de procurar não entrar em conflitos. Isso fica evidente quando ele esconde a sua amante da sua esposa. Todavia, esse personagem também tem características do marginal de Rocha (2004), como o fato de não estar preocupado em ser aceito em nenhum outro grupo social que não seja aquele retratado no filme. Isso, porém, é pouco para caracterizá-lo totalmente com esse conceito, visto que outra camada social não aparece no filme. Wellington é o esposo de Kika, admira-a por ser “santa”, não deixa ninguém falar mal dela. Sua primeira aparição é no açougue se auto-denominando “Wellington Canibal”, o devorador de mulheres. Mais tarde o vemos na rua, todo cuidadoso, indo ao encontro de sua amante Deise. Ela está brava com ele, quer que ele se separe da esposa para ficar com ela. Apesar de suas promessas, percebemos que ele jamais fará isso porque considera sua mulher e sua casa um porto seguro. Quando não está na rua, tem sua casa para que o acolha. Se a esposa descobrir o seu caso com Deise, perde a casa e o porto seguro. Suas suspeitas se confirmam, e o pior é que acaba acontecendo. Quando sua mulher descobre o envolvimento com a amante, Wellington perde seu contato com a casa e passa viver na rua, na *desordem*. Dessa forma, também o personagem Wellington não se enquadra nos conceitos de Candido (1970) e Rocha (2004). Ele não pode ser considerado nem malandro nem marginal. O personagem representa a existência de um homem comum, que leva uma vida dupla e que acaba punido pela perda. Seu “castigo” é a consequência direta de seus atos e não decorre de nenhuma forma de justiça institucionalizada.

Outro personagem que tem as características do marginal é Isaac. De uma forma mais explícita, essa figura não está preocupada com as máscaras sociais de Candido (1970) ou com o gingado carnavalizante de DaMatta (1990). Exatamente como o marginal de Rocha (2004) Isaac não evita o confronto. Pelo contrário, está preocupado apenas com os seus desejos e faz o que for preciso para saciar as suas vontades, mesmo que isso interfira na vida dos outros

personagens. Ele compra cadáveres, bolina a atendente do Bar Avenida, maltrata os que estão próximos a ele, não se preocupa com a morte do dono do Texas Hotel, tem sua vida dominada por desejos individuais e faz o que for preciso para saciá-los. Comprar os cadáveres é um exemplo, entre outras coisas.

Na representação da figura do marginal, Rocha (2004) atribui a responsabilidade ao próprio sistema social brasileiro, afirmando que o sistema é uma perversa máquina de exclusão, deixando uma aparência de falsa harmonia que ele chama de “radiografia da desigualdade”. Sendo assim, até o momento em que o filme apresenta Kika na rua e em sua casa, temos o seguinte quadro:

	<b>Kika</b>	<b>Wellington</b>	<b>Isaac</b>
Malandro		X	
Marginal		X	X
Ordem	X	X	
Desordem	X	X	X

Quadro 5: Pré-relações: Kika, Wellington e Isaac  
 Fonte: elaborado a partir dos conceitos de Candido (1970), Rocha (2004) e DaMatta(1990).

Com o Quadro 5, fica nítido que Kika tem acesso aos dois mundos, da *ordem* e da *desordem*. Wellington exhibe características conceituais do malandro e do marginal, enquanto Isaac corresponde ao marginal vivendo na *desordem*. Até esse ponto, podemos afirmar que a divisão de mundos entre *ordem* e *desordem* existe no filme e que há um personagem marginal, no caso Isaac. Porém, quase no fim do filme Wellington vai se encontrar com sua amante Deise. Kika pega os dois no flagrante e ataca a amante, arrancando-lhe um pedaço da orelha com os dentes. A partir desse momento o conceito de “canibal”, até então empregado por Wellington, passa para sua esposa, que resolve abandonar sua casa e toda sua vida controlada. A partir desse instante temos a seguinte configuração:

	<b>Kika</b>	<b>Wellington</b>	<b>Isaac</b>
Malandro		X	
Marginal	X		X
Ordem			
Desordem	X	X	X

Quadro 6: Pós-relações: Kika, Wellington e Isaac  
 Fonte: elaborado a partir dos conceitos de Candido (1970), Rocha (2004) e DaMatta(1990).

Aqui, é fundamental apontar que, quando Kika sai de *casa* e se entrega à *desordem*, ela o faz no momento em que encontra Isaac na rua e ela diz: *Eu era uma mulher morta por dentro*. Nesse instante ele passa o dedo nela e coloca na boca, da mesma forma que experimenta seus cadáveres, para realmente sentir se o gosto da morte está presente naquele corpo. A divisão entre o mundo da *ordem* e da *desordem* não existe mais, pois não temos mais personagens com acesso ao mundo da *ordem*. Kika passa a mostrar características marginais, como a busca por desejos individuais. Já Wellington perde essas características e passa a querer ser aceito numa igreja. Entretanto, mesmo nessa igreja o mundo da *ordem* não é visível, pois no culto todos cantam, dançam e gritam desesperadamente. Isaac é o único que permanece com as características imutáveis. Contudo, se não há divisões de mundo da *ordem* e mundo da *desordem*, não podemos traçar as características do malandro e do marginal em nenhum dos personagens de *Amarelo Manga*.

Ao analisarmos o filme *Amarelo Manga* percebemos que essa divisão entre *rua* e *casa* está desintegrada. A grande maioria dos personagens vive no Texas Hotel, um exemplar adequado para representar o mundo da *desordem*, do caos absoluto. O Hotel recebe todos os tipos de pessoas, do gordo ao magro, do doente ao saudável, do negro ao branco, do homossexual ao heterossexual, entre outros. Outra divisão que lá não encontramos é do rico ao pobre. Todos os personagens de *Amarelo Manga* representam os mais pobres da sociedade brasileira. Além disso, a diversidade de personagens existentes e que vivem no hotel é imensa. Temos uma senhora gorda que, em razão da falta de ar, faz constantemente nebulizações. Muitas vezes, ela acaba se masturbando com o nebulizador. Em outro quarto temos Isaac sonhando imagens surreais. Na cozinha, há o homossexual Dunga, limpando o hotel e cozinhando para os hóspedes, enquanto sonha em fazer sexo com Wellington que é casado, mas tem uma amante. E assim por diante. Isso pode complicar a possibilidade de ter um malandro no filme, pois ele faz a ponte entre o mundo da *ordem* e da *desordem*, entre a *casa* e a *rua*, entre o público e o privado.

Se em *Amarelo Manga* todos vivem na *rua*, em *Cidade de Deus*, Buscapé quer ir para a sociedade da *ordem* porque sabe que ela existe fora dali. Em *Amarelo Manga* não existe sonho, ele está interdito. Nenhum dos personagens do filme espera sair daquela vida. Eles já aparecem naquela situação e pretendem mantê-la. Apesar de viver no mundo da *desordem*, o marginal de Rocha (2004) também não deixa de depender do mundo da *ordem*. Afinal, é lá que ele corrompe em busca dos seus desejos pessoais. O próprio termo marginal significa que ele está à margem do mundo da *ordem*. As representações de malandros e marginais só têm efeito se o mundo for dividido entre *ordem* e *desordem*. Então, se *Amarelo*

*Manga* não apresenta divisão entre *ordem* e *desordem* como pode existir o marginal conceituado por Rocha (2004)?

No filme, a única referência ao mundo da ordem que encontramos é a *casa* de Kika. Lá ela tenta manter seus valores e ideais. No entanto, até mesmo ela abandona a sua casa e se junta a todos os outros personagens no mundo da *desordem*, pintando seu cabelo na cor amarelo-manga, entregando-se à Isaac. O marginal tenta corromper os valores da *ordem*. Em *Amarelo Manga*, nenhum personagem tem essa característica. Nesta história não há lei, não há certo e errado, não há personagens tentando sair daquele lugar. O que há é uma difusa homogeneização dos personagens na qual não há espaço para malandros e marginais.

O malandro, para Candido (1970), é dominado pelo espaço físico e social. Ele anda por diversos lugares e entra em contato com vários grupos e camadas da sociedade. O fato de ser aventureiro é marcado pela mudança de padrões. Percorre toda a sociedade, cujos tipos vão surgindo e se completando até tornar a história uma soma de grupos sociais. Encontramos aqui mais uma característica que não pode ser aplicada ao filme *Amarelo Manga*: os personagens do longa não percorrem a sociedade e vão se somando aos diferentes grupos sociais. Ao contrário, eles estão limitados às suas vidas miseráveis. Em nenhum momento presenciamos outra camada social a não ser aquela que é representada por todos os personagens do longa.

Ao final do filme percebemos que nenhum personagem em *Amarelo Manga* apresenta características totalmente relacionadas aos conceitos do malandro de Candido (1970) e do marginal de Rocha (2004), tampouco existe uma divisão clara entre *ordem* e *desordem*. O que temos são momentos específicos em que os personagens se apresentam com características que sofrem mutações de cena para cena. Num primeiro momento, Kika se mostra de determinada maneira. Entretanto, ao final tudo muda. Com Wellington acontece algo semelhante, mas em sentido oposto. No início apresenta características do marginal e do malandro que são trocadas ao final. Isaac é o único que mantém um certo padrão de comportamento, mas não é responsabilizado criminalmente por sua conduta. O que justifica mais uma vez a não-existência da sociedade controlada encontrada nos conceitos de *ordem* de DaMatta (1990).

Portanto, encontramos em *Amarelo Manga* uma homogeneização dos personagens. Não conseguimos identificar bandidos de uma forma nítida como acontece em *Cidade de Deus*, que retrata Buscapé como malandro. Embora não seja possível determinar malandros ou marginais, as características de ambos parecem estar presentes dentro de cada uma daquelas pessoas. A sua jornada não é uma trilha de lutas pela justiça, ou uma batalha do bem

contra o mal. O que se retrata é a própria rotina do dia-a-dia, de pessoas que vivem no mundo da *desordem*, sem ter esperanças em relação ao mundo da *ordem*. O filme acaba como começou: com Lígia abrindo seu bar, com a mesma roupa, em mais um dia igual a tantos outros. Ela apenas diz: *Às vezes fico imaginado de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia e tudo acontece naquele dia; daí chega a noite, é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez.* Esse é exatamente o texto falado na primeira cena, apenas repetido na última. Quando a personagem termina de falar, entram imagens sequenciais em corte de várias situações da rotina diária, o metrô passando, pessoas trabalhando, esperando ônibus, vendendo coisas, comendo, dormindo, e os retratos estáticos de alguns trabalhadores.

### 3 CONCLUSÃO

O filme *Amarelo Manga* levanta uma discussão a respeito da violência e miséria no Brasil. O país colorido e tropical, do carnaval e do futebol é também o mundo dos excluídos, daqueles que vivem na base da pirâmide social, amarelados. São pessoas comuns e que vivem uma vida miserável numa terra sem lei, na qual o vício principal é uma existência pautada pelo individualismo.

Esse individualismo está impregnado nos personagens de *Amarelo Manga*, os quais tem características da marginalidade de Rocha (2004). Sujeitos como esses estão em evidência na atual sociedade em que estamos vivendo, na qual os valores tornam-se ambíguos e as referências morais que anteriormente norteavam a sociedade encontram-se em descrédito. Muita coisa mudou na sociedade brasileira durante o período que compreende o tempo transcorrido entre a filmagem de *Barravento* (1962) até a criação de *Amarelo Manga* (2003). São 41 anos de uma história na qual a sociedade se transforma a cada dia, de forma sempre mais acelerada e mais consumista. As atividades humanas são espetacularizadas por uma cultura fragmentada, difundida entre as inúmeras e diferentes “tribos” que surgem em nosso país. A própria estética (estudo do belo) que na Grécia antiga surge através do filósofo Alexander Von Baumgarten (séc. XVIII) e que define o belo como algo simetricamente controlado e racional, agora passa a ser entendida como algo alternativo.

Nada mais adequado do que esta revisão do conceito de estética em nosso tempo, uma vez que, na produção artística contemporânea, verifica-se a presença de significados – ou efeitos de sentido – debochados, irônicos, escatológicos, ou seja, alusivos aos excrementos humanos, transgressores de normas estéticas ou mesmo das normais sociais vigentes, fragmentados, polivalentes e ambíguos, inter-relacionados a outras linguagens artísticas que se fundem, globalizados, virtuais, chocantes, numa busca consciente e obstinada para dessacralizar a arte e o artista (RAMALHO E OLIVEIRA, 2003, p. 33 - 34).

Essa completa “estetização da realidade” é representada de diferentes formas, sendo o cinema um excelente produtor artístico contemporâneo. Na sala escura o brasileiro encontra uma moralidade ambígua da atual sociedade em que vive, através de filmes como *Amarelo Manga*. JAMESON (1997), denominando o mundo contemporâneo como Pós-Moderno, acrescenta que presenciamos uma condição sócio-cultural na qual predomina a estética do capitalismo. Segundo um dos pioneiros no emprego do termo Pós-Moderno, o francês Jean François LYOTARD (1999), a “condição pós-moderna” caracteriza-se pelo fim das

metanarrativas. Os valores norteadores da sociedade e as instituições incontestáveis como a igreja, por exemplo, caem em descrédito e não há mais “garantias”. Vivemos em tempos onde a exarcebção de certas características da sociedade como o individualismo, o consumismo e a ética hedonista constroem nossos valores.

Em meio a toda essa desconstrução das metanarrativas encontramos personagens que são caracterizados pela atual situação social em que se encontram. Entre eles está o bandido, que foi o principal foco de estudo neste trabalho. Desta forma, verificamos como ocorre a representação deste personagem em diferentes épocas e em diferentes filmes, em especial no longa de Cláudio Assis.

No filme, o diretor tentou mostrar a vida daquelas pessoas que vivem na base da pirâmide social brasileira. O contexto retratado é realisticamente cruel, consideradas as condições desumanas em que vivem os personagens. Seu caráter e suas atitudes, bem mais do que uma escolha determinada por algo assim como um livre arbítrio, aparecem como uma extensão do cenário da desesperança em que vivem. Ao final do filme, fica para o espectador o questionamento: Por que os personagens desempenham tão vários e tão indefinidos papéis sociais? Por que aquele pequeno item de esperança, representado pela *casa* de Kika, teve de desmoronar? O símbolo da esperança, para uma plateia acostumada ao final feliz, é a *casa* de Kika. Esse é o único ambiente em que resta uma pequena possibilidade de manter ideais adequados para que se possa constituir uma família tradicional. Mas não foi isso que aconteceu: a “*casa* caiu”, e o mundo da *desordem* veio à tona para acabar com as divisões.

Toda essa contextualização serviu de base para analisarmos as figuras do malandro e do marginal no filme *Amarelo Manga*. Em um primeiro momento, a personagem Kika parecia corresponder à representação comumente feita das mocinhas. Também, parecia clara a percepção de que Wellington e Isaac eram os bandidos da história, com características de malandro e marginal. Ao final, no entanto, percebemos que não existem divisões entre malandros e marginais, porque não existem divisões de mundo entre *ordem* e *desordem*, como já mencionamos. O que existe em *Amarelo Manga* são vidas prejudicadas por uma sociedade que enaltece as diferenças, como observa Rubim (2003), citando o filme:

Nesse mundo (*Amarelo Manga*) não existem heróis – como no Cinema Marginal que mitificava os marginalizados –, mas tão-somente “vidas prejudicadas”: vidas vividas com encantos e desencantos, com esquecimentos e saudades, com crueldades e sentimentos, com perversões e normalidades, mas não para os incluídos da sociedade afluenta (RUBIM, 2003, p. 221, grifo nosso).



Concluindo este trabalho, fica a impossibilidade de responder ao questionamento inicial: Quem é o malandro e o marginal em *Amarelo Manga*? São as pessoas pobres que vivem na miséria do Texas Hotel? É o padre sem acesso à sua igreja calada? Ou um mendigo que, apesar de analfabeto, consegue rezar em latim? É difícil distinguir. O que temos é a representação de uma comunidade difusa, na qual bandidos não são identificáveis e algumas poucas pessoas que tem acesso ao mundo da ordem são corrompidas pela situação em que se encontram, tornando-se personagens iguais e comuns.

Da mesma forma que no filme, este trabalho tenta analisar o mundo das pequenas histórias, ou melhor, a história dos pequenos. Afinal, se existe alguma divisão visível no mundo é a linha das desigualdades. Esse muro nem sempre invisível é que faz diretores como Cláudio Assis, Hector Babenco, Beto Brandt, entre outros, terem a vontade de transformar o cinema em um grande espelho que reflete as pequenas histórias dos cidadãos esquecidos desse país.

Quando começamos este trabalho achávamos que estávamos falando de bandidos, malandros, marginais, rituais, entre outras coisas. Ao final, percebemos que, em cada uma das linhas escritas, estávamos falando de esperança. Não necessariamente daquela esperança simbolicamente atribuída à casa de Kika, mas de uma esperança toda nossa de que os personagens de *Amarelo Manga* sejam somente ficção.

Encerramos com um poema de Renato Carneiro Campo. Esses versos foram narrados no filme enquanto o personagem Isaac dirigia seu carro amarelo até o Bar Avenida:

[...] a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretos, 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. Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente.

## REFERÊNCIAS

ALTMAN, Fábio (org.). **Madame Satã**. In: A Arte da Entrevista. São Paulo, Scritta, 1996, p.355-369.

AUGUSTO, Daniel. **Madame Satã e a Dialética do Malandro**. Dossiê do cinema brasileiro. Disponível em: < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2546,1.shl>>. Acesso em: 25 fev. 2009.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BORDWELL, David; Kristin Thompson. **Film Art: an Introduction**. New York: McGraw-Hill, 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento: Cultrix, 2005.

CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: USP, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antônio. **Dialética da Malandragem**. In: O Discurso e a Cidade. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CATANI, Afrânio Mendes (Org.). **Estudos Socine de Cinema: ano IV**. São Paulo. Panorama, 2003.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990. 287 p.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar. 2002.

- FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: USP, 1996.
- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. 4 ed. São Paulo: Blücher, 2000.
- FIGUEIROA, Alexandre. **O Maguebeat Cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas**. Recife, 2007.
- GATTI, José. **Barravento: A Estréia de Glauber**. Ed. Universidade Federal de Santa Catarina. 1987.
- GERBER, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a estética do inconsciente**. Vozes. Petrópolis.1977
- GONÇALVES, Maurício Reinaldo. **O American Way of Life no Cinema de Hollywood, na Imprensa e na Sociedade Brasileira dos Anos 30**. São Paulo: Universidade de Sorocaba, 2000.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, Stuart. **Da diáspora identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno Explicado às Crianças**. Lisboa (Portugal): Publicações Dom Quixote, 1999.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.

MULLER, Cynthia Rippel. **O Brasileiro em Cidade de Deus: da Malandragem à Marginalidade**. 2007. 81 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem)/Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. **Imagem Também Se Lê**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

REZENDE, Sidney. **Ideário de Glauber Rocha**. Philobiblion. Rio de Janeiro. 1986.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Dialética da Marginalidade** – Caracterização da Cultura Brasileira Contemporânea. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/03/275292.shtml>>. Acesso em: 4 mar. 2008.

RORTY, Richard. **Objetivismo, relativismo e verdade**: escritos filosóficos I. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. Introdução, parte I e II.

SANTOS, Antonio Carlos. **Belmiro, o realismo e a fotografia ou a significação da insignificância**. Florianópolis, 2007.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**. Ed. Random House, New York: 1948

SOARES, Rosana de Lima. **Imagens estigmatizadas: à margem da margem**. In CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (Org.). São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

WOOD, Robin. **Film Gener Reader II**. Texas, 1995.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico** – A Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar - Glauber Rocha e a Estética da Fome**. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1983.

## FILMOGRAFIA

A CONQUISTA DA HONRA. Direção: Clint Eastwood. Roteiro: William Broyles Jr. e Paul Haggis, baseado em livro de Ron Powers e James Bradley. Produção: Clint Eastwood, Steven Spielberg e Robert Lorenz. Título original: *Flags of Our Fathers*. Gênero: Drama. Tempo de duração: 132 minutos. Estúdio: DreamWorks SKG, Warner Bros., Malpaso Productions e Amblin Entertainment. Música: Clint Eastwood. Fotografia: Tom Stern. Desenho de produção: Henry Bumstead. Direção de Arte: Adrian Gorton e Jack G. Taylor Jr. Figurino: Deborah Hopper. Edição: Joel Cox. Efeitos Especiais: Digital Domain e Tinsley Transfers Inc. Elenco: Ryan Phillippe, Jesse Bradford, Adam Beach, John Benjamin Hickey, John Slattery, Barry Pepper, Jamie Bell, Paul Walker, Robert Patrick, Neal McDonough, Melanie Lynskey, Thomas McCarthy, Chris Bauer, Judith Ivey, Myra Turley, Joseph Cross, Benjamin Walker, Alessandro Mastrobuono. Oliver Davis. Jon Polito. 2007. DVD.

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Gênero: Drama. Tempo de duração: 100 minutos. Estúdio: Olhos de Cão Produções. Música: Lúcio Maia e Jorge Du Peixe. Fotografia: Walter Carvalho. Desenho de produção: Renata Pinheiro. Direção de arte: Renata Pinheiro. Edição: Paulo Sacramento. Elenco: Matheus Nachtergaele, Jonas Bloch, Dira Paes, Chico Diaz, Leona Cavalli, Taveira Junior, Conceição Camarotti, Cosme Prezado Soares, Everaldo Pontes, Magdale Alves, Jonas Melo. 2003. DVD (100 min).

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha e José Telles de Magalhães, baseado em ideia de Luiz Paulino dos Santos. Gênero: Aventura. Tempo de duração: 80 minutos. Produção: Rex Schindler e Braga Neto. Música: Washington Bruno e Batatinha. Fotografia: Tony Rabatony. Edição: Néelson Pereira dos Santos. Elenco: Antônio Pitanga, Luíza Maranhão, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira, Lídio Cirillo dos Santos, Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antônio Carlos dos Santos, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito, D. Hilda, D. Zezé, Adinora, Arnon Sabá. 1962. DVD (80 min).

BORAT – O SEGUNDO MELHOR REPÓRTER DO GLORIOSO PAÍS CAZAQUISTÃO VIAJA À AMÉRICA. Direção: Larry Charles. Roteiro: Peter Baynham, Sacha Baron Cohen, Anthony Hines e Dan Mazer, baseado em estória de Peter Baynham, Sacha Baron Cohen, Todd Phillips e Anthony Hines. Produção: Jay Roach e Sacha Baron Cohen. Título original: *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. Gênero: Comédia. Tempo de duração: 84 minutos. Estúdio: One America, Dune Entertainment, Four by Two, Everyman Pictures e Major Studio Partners. Música: Erran Baron Cohen. Fotografia: Luke Geissbuhler e Anthony Hardwick. Desenho de Produção: Dan Toader. Direção de arte: David Maturana. Figurino: Jaosn Alper. Edição: Craig Alpert, Peter Teschner e James Thomas. Efeitos Especiais: Yard VFX. Elenco: Sacha Baron Cohen, Ken Davitian, Luenell, Pamela Anderson, Bob Barr, Bobby Rowe, Alan Keyes, Mariam Behar, Spirea Ciorobea, Michael Psenicksa, Jim Sell, Larry Walker, Linda Stein. 2007. DVD (84 min).

MADAME SATÃ. Direção e Roteiro: Karim Ainouz. Produção: Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Gênero: Drama. Tempo de duração: 105 minutos. Estúdio: Videofilmes, Wild Bunch, Lumière e Dominant 7. Música: Marcos Suzano e Sacha Amback. Fotografia: Walter Carvalho. Direção de arte: Marcos Pedroso. Edição: Isabela Monteiro de Castro. Elenco: Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui, Felipe Marques, Emiliano Queiroz, Renata Sorrah, Floriano Peixoto, Gero Camilo, Ricardo Blat. 2002. DVD (105 min).

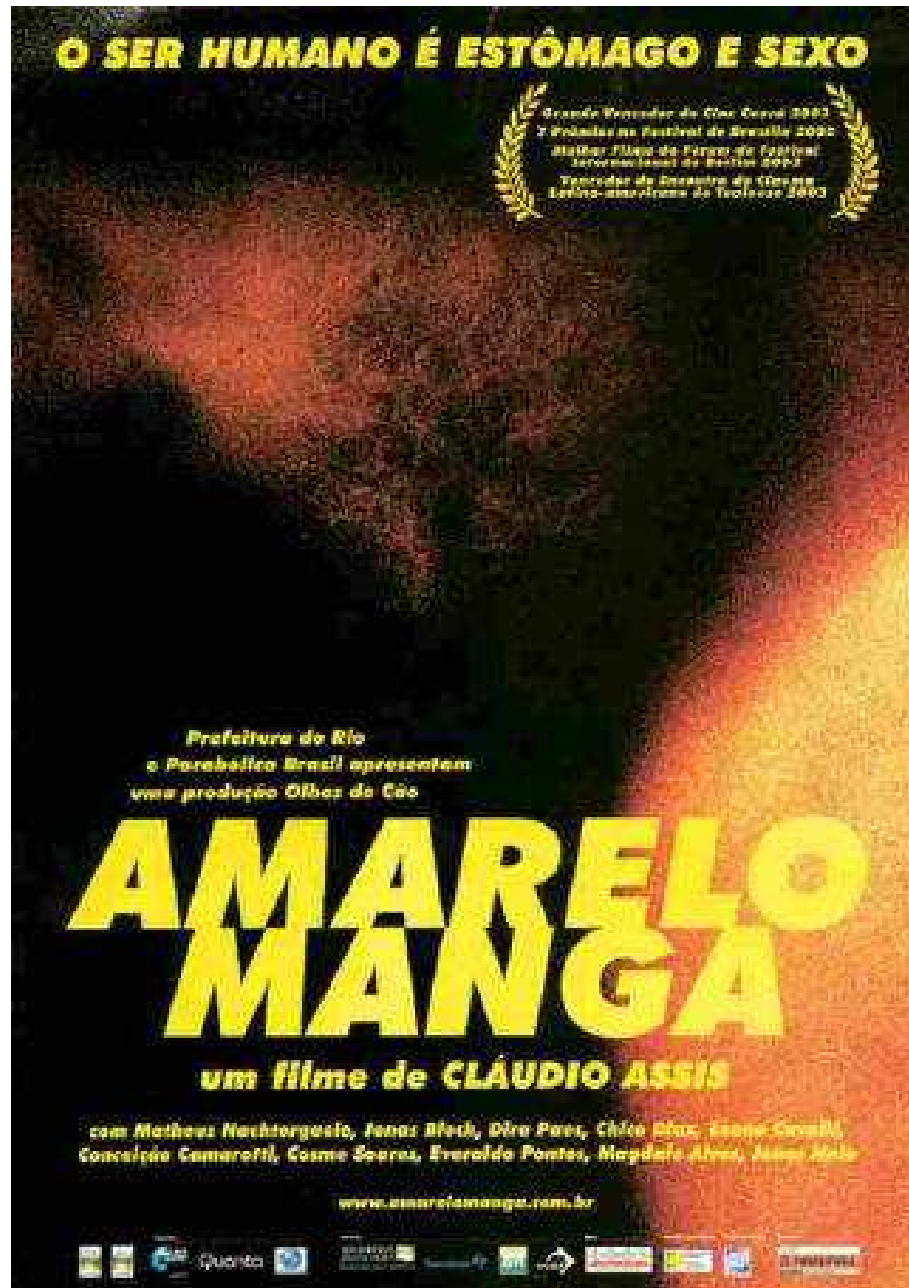
O ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção: Sergei Eisenstein. Título Original: Bronenosets Potyomkin. Tempo de Duração: 74 minutos. Ano de Lançamento (Rússia): 1925. *Estúdio*: Goskino / Mosfilm. Distribuição: Amkino Corporation. Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro: Nina Agadzhanova e Sergei Eisenstein. Produção: Jacob Bliokh. Música: Edmund Meisel. Fotografia: Vladimir Popov e Eduard Tisse. Direção de Arte: Vasili Rakhals. Edição: Sergei Eisenstein. 1925. VHS (74 min).

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. Roteiro: Anselmo Duarte, baseado em peça teatral de Dias Gomes. Produção: Francisco de Castro e Oswaldo Massaini. Elenco: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Othon Bastos, Maria Conceição, João Desordi, Antônio Pitanga, Canjiquinha, Américo Coimbra. Gênero: Drama. Estúdio: Cinedistri / Produções Francisco de Castro. Música: Gabriel Migliori. Direção de fotografia: H.E. Fowle. Direção de Arte: José Teixeira de Araújo. Edição: Carlos Coimbra. 1962. VHS (95 min).

SEXO, AMOR E TRAIÇÃO. Direção: Jorge Fernando. Roteiro: Emanuel Jacobina e Renê Belmonte. Produção: Iafa Britz, Marc Bechar, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa e Daniel Filho. Elenco: Malu Mader, Murilo Benício, Fábio Assunção, Alessandra Negrini, Caco Ciocler, Heloísa Perissé, Marcello Anthony, Betty Faria. Gênero: Comédia. Tempo de duração: 90 minutos. Estúdio: Total Filmes. Música: Mú Carvalho. Fotografia: José Tadeu Ribeiro. Direção de Arte: Marcos Flaksman. Edição: Felipe Lacerda. 2004. DVD (90 min).

**ANEXOS**



ANEXO A – Cartaz de *Amarelo Manga*

**ANEXO B – Ficha técnica, elenco e sinopse do filme *Amarelo Manga***

Ficha técnica:

Título Original: *Amarelo Manga*

Gênero: drama

Tempo de duração: 100 minutos

Ano de lançamento (Brasil): 2003

Estúdio: Olhos de Cão Produções

Distribuição: Riofilme

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento

Música: Lúcio Maia e Jorge Du Peixe

Fotografia: Walter Carvalho

Desenho de Produção: Renata Pinheiro

Direção de Arte: Renata Pinheiro

Edição: Paulo Sacramento

Elenco:

Matheus Nachtergaele (Dunga)

Jonas Bloch (Isaac)

Dira Paes (Kika)

Chico Diaz (Wellintong)

Leona Cavalli (Lígia)

Taveira Junior (Taxista)

Conceição Camarotti

Cosme Prezado Soares

Everaldo Pontes

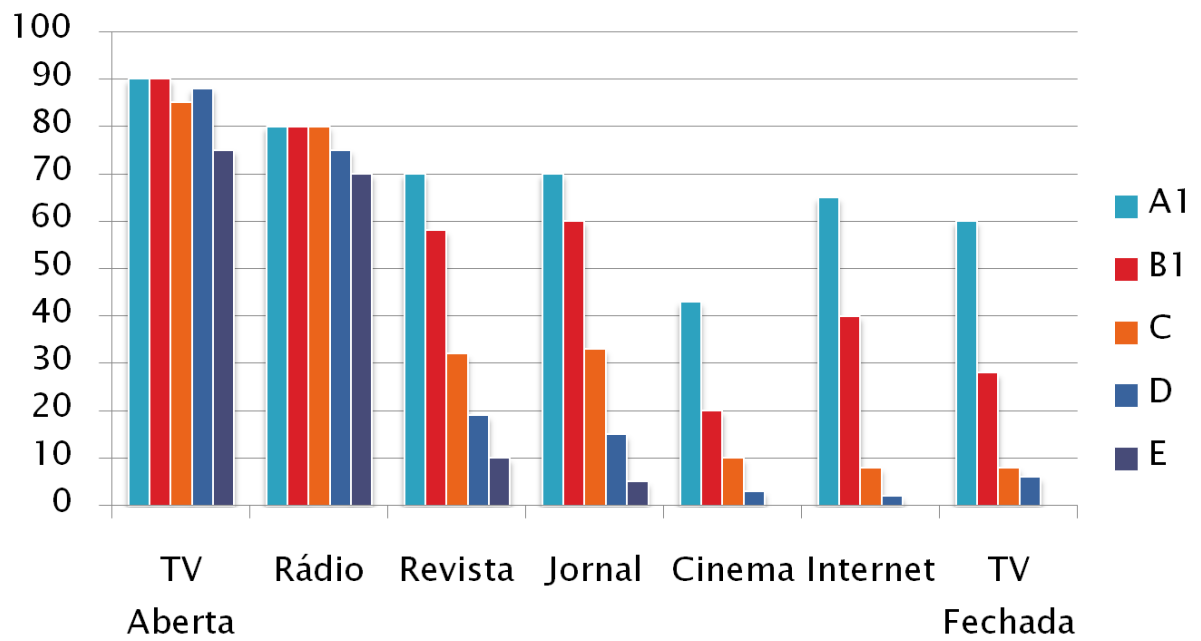
Magdale Alves

Jonas Melo

**Sinopse:**

No subúrbio de Recife, Lígia acorda já mal-humorada, pois terá de suportar mais um dia servindo fregueses, que, às vezes, a bolinam no bar onde trabalha. Quando o dia terminar, só lhe restará voltar ao seu pequeno quarto, em um anexo do bar, e dormir para suportar a mesma coisa no dia seguinte. Paralelamente, Kika, que é muito religiosa, está frequentando um culto enquanto seu marido, Wellington, um cortador de carne, decanta as virtudes da sua mulher ao usar uma machadinha para fazer seu serviço. Neste instante no Hotel Texas, que também fica na periferia da cidade, Dunga, um gay que é apaixonado por Wellington, varre o chão antes de começar a fazer a comida. Na verdade, ele é a pessoa mais polivalente no Texas, pois faz de tudo um pouco. Um hóspede do Hotel Texas, Isaac, sente um grande prazer em atirar em cadáveres, que lhe são fornecidos por Rabecão, um funcionário do Instituto Médico Legal. Apesar de decantar Kika, isso não impede de Wellington ter uma amante, que está cansada da situação e quer que ele tome logo uma decisão. Já Dunga pretende conseguir Wellington de outra forma, ou seja, fazendo um trabalho em um terreiro. Assim, de uma vez só, ele "dá uma rasteira" na mulher e na amante. Isaac vai se encontrar no bar com Rabecão para lhe avisar que pode levar o cadáver. Lá, ele conhece Lígia e sente vontade de ir com ela para a cama, mesmo com Rabecão lhe avisando que ninguém ali transou com ela.

**ANEXO C – Gráfico: população brasileira com acesso ao cinema**



*Fonte: Mídia Dados 2006*

## ANEXO D – O Diretor Cláudio Assis

O diretor pernambucano do longa *Amarelo Manga*, Cláudio Assis, iniciou seu trabalho como ator no Grupo de Teatro Feira de Caruaru. Após três anos encenando os textos de Vital Santos no interior do Brasil, mudou-se para Recife onde fundou os cineclubes em diversos cursos universitários e em organizações comunitárias. Após sua experiência com a exibição de filmes em cineclubes e em circuitos alternativos, realizou seu primeiro curta-metragem: *Henrique, Um Assassinato Político*, em 1986.

Em 1993, em Olinda, Cláudio Assis fundou a produtora Parabólica Brasil. No mesmo ano, realizou seu segundo curta-metragem: *Soneto do Desmantelo Blue*, sobre o poeta pernambucano Carlos Penna Filho. Em parceria com Marcelo Gomes e Adelina Pontual, dirigiu os documentários: *Samydarsh: Os artistas de Rua* e *Punk, Rock, Hard Core no Alto José do Pinho*. Paralelamente ao seu trabalho de diretor, assumiu a direção de produção do primeiro longa-metragem pernambucano, após 20 anos, *O Baile Perfumado*. Em 1999, realizou o curta-metragem *Texas Hotel*. Filmou seu primeiro longa-metragem, *Amarelo Manga*, em 2001.

Faz pouco tempo que o cinema brasileiro conheceu seu personagem mais inquieto, um diretor sem meias palavras. Cláudio Assis, 43 anos, nascido em Caruaru-PE, já conhecido no meio cinematográfico por seus questionamentos públicos polêmicos, nos quais uma das principais características é falar palavrões para a platéia. Após seu longa-metragem de estréia, *Amarelo Manga*, ganhar mais de 20 prêmios, alguns internacionais, e vencer como melhor filme no Festival de Cinema de Brasília, além de receber todos os prêmios do Festival de Cinema do Ceará, a voz desse diretor que, até então, estava um tanto quanto humilde, está sendo ouvida. Sua fama de quem fala tudo que pensa está também dentro de seu filme. *Amarelo Manga* é um filme intenso. Mostra, sem censura, a realidade nua e crua de uma comunidade carente.

O diretor de cinema Cláudio Assis tem uma cinebiografia bastante significativa, caracterizada por filmes mais *Lado b*, geralmente fazendo críticas sociais. A seguir, a cinebiografia do diretor:

- a) 2007 – *Baixio das Bestas* (longa-metragem);
- b) 2003 – *Amarelo Manga* (longa-metragem);

- c) 1999 – *O Brasil em Curtas 6 – Curtas Pernambucanos* (curta-metragem);
- d) 1999 – *Texas Hotel* (curta-metragem);
- e) 1996 – *Viva o Cinema* (curta-metragem);
- f) 1993 – *Soneto do Desmantelo Blue* (curta-metragem);
- g) 1993 – *Samydarsh: Os Artistas da Rua* (curta-metragem);
- h) 1987 – *Henrique – Um Assassinato Político* (curta-metragem).

É importante destacar que o curta-metragem produzido em 1999, *Texas Hotel*, tem relação direta com *Amarelo Manga*. O hotel onde acontecem algumas tramas em *Amarelo Manga* se chama *Texas Hotel*. Observamos que o curta-metragem *Texas Hotel* é uma espécie de rascunho de *Amarelo Manga*. É visível que o diretor começou no curta para acabar no longa. Fotografia, atores, enredo, entre outros, tudo se assemelha nos dois filmes.

Cláudio Assis foi diretor do filme *Baile Perfumado*, vencedor do festival de Brasília. Ele participou como produtor executivo de alguns relevantes filmes nacionais, porém mostrou suas qualidades de diretor pela primeira vez em um longa-metragem com o *Amarelo Manga*. A seguir, algumas das premiações que o diretor recebeu ao longo da sua carreira:

- a) Prêmio de Melhor Filme do Fórum do Novo Cinema, no Festival de Berlim, em 2003, por *Amarelo Manga*;
- b) Melhor Filme, no Festival de Cinema Latino Americano de Toulouse, em 2003, por *Amarelo Manga*;
- c) Melhor Filme na escolha da crítica, Melhor Filme na escolha do público, no Festival de Brasília, em 2002, por *Amarelo Manga*;
- d) Melhor Filme, Melhor Direção, no Cine Ceará, em 2003, por *Amarelo Manga*;
- e) Prêmio Cinema Brasil, para filmes de baixo orçamento, concedido pelo Ministério da Cultura, em 2000, por *Amarelo Manga*;
- f) *Samydarsh: Os Artistas da Rua*, ganhou o Prêmio Especial do Júri, no FestVÍdeo de Porto Alegre, em 1993;
- g) *Samydarsh: Os Artistas da Rua*, ganhou o Prêmio Especial do Júri, no Cinevídeo Maranhão, em 1993;
- h) *Samydarsh: Os Artistas da Rua*, ganhou o Prêmio de Melhor Vídeo, no Cinevídeo Maranhão, em 1993;
- i) *Texas Hotel* ganhou o prêmio de Melhor Filme, no Cine Ceará, em 2000.

## ANEXO E – Sinopse dos filmes citados

A CONQUISTA DA HONRA. Sinopse: Fevereiro de 1945. Apesar da vitória anunciada dos aliados na Europa, a guerra no Pacífico prosseguia. Uma das mais importantes e sangrentas batalhas foi a pela posse da ilha de Iwo Jima, que gerou uma imagem-símbolo da guerra: cinco fuzileiros e um integrante do corpo médico da Marinha erguendo a bandeira dos Estados Unidos no monte Suribachi. Alguns desses homens morreram logo após esse momento, sem jamais saber que foram imortalizados. Os demais permaneceram na frente de batalha com seus companheiros, que lutavam e morriam sem qualquer ostentação ou glória.

BARRAVENTO Sinopse: Numa aldeia de pescadores de xeréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. Firmino é um antigo morador, que foi para Salvador na tentativa de escapar da pobreza. Ao retornar ele sente atração por Cota, ao mesmo tempo em que não consegue esquecer sua antiga paixão, Náina, que, por sua vez, gosta de Aruã. Firmino encomenda um despacho contra Aruã, que não é atingido. O alvo termina sendo a própria aldeia, que passa a ser impedida de pescar.

BORAT – O SEGUNDO MELHOR REPÓRTER DO GLORIOSO PAÍS CAZAQUISTÃO VIAJA À AMÉRICA. Sinopse: Borat Sagdiyev é um jornalista do Cazaquistão que deixa o país rumo aos Estados Unidos na intenção de fazer um documentário. Durante sua viagem pelo país ele conhece pessoas reais, que, ao reagir ao seu comportamento primitivo, expõem o preconceito e a hipocrisia existentes na cultura americana.

MADAME SATÃ. Sinopse: Rio de Janeiro, 1932. No bairro da Lapa, vive encarcerado na prisão João Francisco, artista transformista que sonha em se tornar um grande astro dos palcos. Após deixar o cárcere, João passa a viver com Laurita, prostituta e sua "esposa"; Firmina, a filha de Laurita; Tabu, seu cúmplice; Renatinho, seu amante e também traidor; e ainda Amador, dono do bar Danúbio Azul. É nesse ambiente que João Francisco irá se transformar no mito Madame Satã, nome retirado do filme *Madame Satã* (1932), dirigido por Cecil B. deMille, que João Francisco viu e adorou.

O ENCOURAÇADO DE POTEKIM. Sinopse: Em 1905, na Rússia czarista, aconteceu um levante que pressagiou a Revolução de 1917. Tudo começou no navio de guerra Potemkin quando os marinheiros estavam cansados de ser maltratados, pois até carne estragada lhes era dada, com o médico de bordo insistindo que ela era perfeitamente comestível. Como alguns marinheiros se recusam em comer essa carne, os oficiais do navio ordenam a execução deles. A tensão aumenta e, gradativamente, a situação sai cada vez mais do controle. Logo depois dos gatilhos serem apertados, Vakulinchuk (Aleksandr Antonov), um marinheiro, grita para os soldados e pede para eles pensarem e decidirem se estão com os oficiais ou com os marinheiros. Os soldados hesitam, e então, abaixam suas armas. Louco de ódio, um oficial tenta agarrar um dos rifles e provoca uma revolta no navio, na qual o marinheiro é morto. Mas, isso seria apenas o início de uma grande tragédia.

**O PAGADOR DE PROMESSAS.** Sinopse: Zé do Burro e sua mulher Rosa vivem em uma pequena propriedade a 42 km de Salvador. Um dia, o burro de estimação de Zé é atingido por um raio e ele acaba indo a um terreiro de candomblé, onde faz uma promessa a Santa Bárbara para salvar o animal. Com o restabelecimento do bicho, Zé põe-se a cumprir a promessa e doa metade de seu sítio, para depois começar uma caminhada rumo a Salvador, carregando nas costas uma imensa cruz de madeira. Enfim, a via-crúcis de Zé ainda se torna mais angustiante ao ver sua mulher se engraçar com o cafetão Bonitão e ao encontrar a resistência ferrenha do padre Olavo a negar-lhe a entrada em sua igreja, pela razão de Zé haver feito sua promessa em um terreiro de macumba.

**SEXO, AMOR E TRAIÇÃO.** Sinopse: Carlos e Ana vivem no 7º andar de um edifício localizado no coração do Rio de Janeiro. Ana necessita de mais carinho do que seu marido lhe dá. Inesperadamente, Tomás, um amigo do casal, chega depois de muitos anos de viagem e se hospeda na casa dos dois. Ao mesmo tempo, Andréa e Miguel vivem em um edifício em frente, também no 7º andar. Andréa está cansada da indiferença de seu marido e ressentida porque ele a vê apenas como um objeto a ser exibido. Em uma festa se encontram com Cláudia, o primeiro amor de Miguel. Cláudia, não tendo lugar para ficar, acaba passando a noite no apartamento de Miguel.



**ANEXO F – Filmografia de Glauber Rocha****Curta-Metragem:**

- 1959 – O Pátio
- 1966 – Maranhão 66
- 1974 – História
- 1974 – As Armas e o Povo
- 1976 – Di Glauber
- 1979 – Jorge Amado no Cinema

**Longa-Metragem:**

- 1962 – Barravento
- 1963 – Deus e o Diabo na Terra do Sol
- 1967 – Terra em Transe
- 1968 – O Dragão da Maldade contra o Sangue Guerreiro
- 1970 – Cabeças Cortadas
- 1971 – O Leão de Sete Cabeças
- 1972 – Câncer
- 1975 – Claro
- 1980 – A Idade da Terra