

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DAIANE STEFANE LIMA ANTUNES

**A VIOLÊNCIA E AS SUAS VARIADAS FORMAS DE EXPRESSÃO –
UM ESTUDO SOCIOCULTURAL DO FILME *AMARELO MANGA*
(2003, CLÁUDIO ASSIS)**

UBERLÂNDIA – MG
2018

DAIANE STEFANE LIMA ANTUNES

**A VIOLÊNCIA E AS SUAS VARIADAS FORMAS DE EXPRESSÃO – UM
ESTUDO SOCIOCULTURAL DO FILME *AMARELO MANGA* (2003,
CLÁUDIO ASSIS)**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

LINHA DE PESQUISA: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

**UBERLÂNDIA – MG
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A636v Antunes, Daiane Stefane Lima, 1993-
2018 A violência e as suas variadas formas de expressão : um estudo sociocultural do filme Amarelo Manga (2003, Cláudio Assis) / Daiane Stefane Lima Antunes. - 2018.
147 f. : il.

Orientador: Alcides Freire Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.192>
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Cinema e história - Teses. 3. Crítica cinematográfica - Teses. 4. História social - Teses. I. Ramos, Alcides Freire. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

DAIANE STEFANE LIMA ANTUNES

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientador)

Prof. Dr. André Luis Bertelli Duarte

Escola de Educação Básica - ESEBA (UFU)

Prof. Dr^a Talitta Tatiane Martins Freitas

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

*Em forma de gratidão, por me mostrar o caminho
e por me orientar nos primeiros processos, que são
mais difíceis e cansativos, à Professora
Fernanda Martins da Silva.*

AGRADECIMENTOS

O mestrado não se inicia no ano de 2016, mas na sua preparação no ano de 2015. Assim, meus agradecimentos se destinam a todas as pessoas que passaram na minha vida durante esse período, cada qual me ensinando algo, seja bom ou ruim.

Para as determinações, agradeço, em primeiro lugar a Deus, que é a causa primeira de todas as coisas, e que só me foi permitido a concretude desse trabalho devido a sua vontade.

Agradeço, no campo acadêmico, à Professora Fernanda Martins da Silva, minha querida “profa”, que demonstra sempre muita disposição em me ajudar. Ao Prof. Dr. orientador Alcides Freire Ramos pela orientação. À Prof^{ra}. Dr^a Rosangela Patriota Ramos, que na disciplina de Seminário de Pesquisa e em outras ocasiões que pude ouvir suas reflexões, sempre foram de extrema valia para o meu desenvolvimento intelectual, estendendo que na banca de qualificação realizou significativos apontamentos para o desenvolvimento desse trabalho e me motivando com o seu reconhecimento. Agradeço ao Prof. Dr. Rodrigo Freitas Costa pelos apontamentos na banca de qualificação, e nas demais oportunidades que pude ouvi-lo. Agradeço ao Prof. Dr. André Duarte Bertelli e à Prof^{ra}. Dr^a Talitta Tatiane Martins Freitas por aceitarem o convite à banca de defesa.

Agradeço a todos os pesquisadores da linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica, as reuniões do grupo de pesquisa NEHAC – Núcleo de Estudos em História da Arte, que em cada reunião, cada pesquisador com as suas dúvidas e certezas me faziam, também, refletir sobre o meu trabalho. E a todos os professores doutores que assisti as aulas ao decorrer do mestrado

Gratidão, no campo afetivo, a Samuel Fernando da Silva Junior, Bruna Hanime de Brito Soares, Thayane da Rocha Cruz Dias Freitas e Ana Beatriz Murillo Ovideo. Aos meus pais pelo não entendimento da minha vontade de ir tão longe para fazer o mestrado, mas por demonstrarem solícitos em me escutar nas minhas angústias. Ao meu irmão, que a sua maneira, me incentiva e me é incentivado observando a realização deste trabalho.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível superior, pelo auxílio financeiro, que sem ele tal pesquisa não teria se concretizado.

E, por último, a mim mesmo. Por não me deixar sucumbir nas dificuldades que foram para a mobilidade, moradia, rotina, convivência ao decorrer desse processo de desenvolvimento intelectual.

RESUMO

Este trabalho dissertativo emprega a obra de arte fílmica no centro do processo de análise histórica, problematizando-a na dimensionalidade que ela nos fornece enquanto objeto social e artístico. Logo, a problemática que permeia esse trabalho é a compreensão do filme *Amarelo Manga* como um produto artístico de um espaço sociocultural permeado de inclinações que lhe são próprias, o lugar espacial e temporal do cenário cultural pernambucano do século XX é a preocupação do primeiro capítulo deste trabalho, tendo por objetivo compreender o espaço de articulação do cineasta da obra em questão. A segunda preocupação é analisar esteticamente o filme, para tanto apoiamos num conceito próprio da área cinematográfica que é o processo de *decupagem*. No terceiro capítulo objetivamos observar a recepção da crítica cinematográfica do filme em questão, já que tal análise nos fornece indícios de como tal obra foi apreendida e absorvida num tempo e lugar. Além disso, nesse capítulo caminhamos no entendimento das dimensionalidades sociais e históricas contidas na narrativa fílmica, tendo por eixo de observação a apreensão da realidade e da historicidade que lhe é latente. Para tanto, utilizamos um aporte teórico-metodológico que nos fornece embasamento e contundência nas noções expressas nas páginas que se sucedem. Tendo por caminho as reflexões de Ismail Xavier, Marcel Martin, Noël Burch, Raymond Williams, Karl Marx e demais teóricos que foram suscitados.

PALAVRAS-CHAVE: História. Cinema. Ficção. Sociedade.

ABSTRACT

This dissertative work employs the work of filmic art at the center of the process of historical analysis, problematizing it in the dimensionality that it provides us as a social and artistic object. Therefore, the problem that permeates this work is the understanding of the *Amarelo Manga* film as an artistic product of a sociocultural space permeated by its own inclinations, the space and time of the cultural scene of Pernambuco in the twentieth century is the concern of the first chapter of this work, aiming to understand the space of articulation of the filmmaker of the work in question. The second concern is to aesthetically analyze the film, so we support a concept of the cinematographic area that is the process of *decupage*. In the third chapter we aim to observe the reception of the cinematographic critique of the film in question, since this analysis gives us indications of how such work was seized and absorbed in a time and place. Moreover, in this chapter we walk in the understanding of the social and historical dimensionalities contained in the film narrative, having as axis of observation the apprehension of reality and the latent historicity. To do so, we use a theoretical-methodological contribution that provides us grounding and strength in the notions expressed in the succeeding pages. Having in the way the reflections of Ismail Xavier, Marcel Martin, Noël Burch, Raymond Williams, Karl Marx and other theorists that were raised.

KEYWORDS: History. Movie theater. Fiction. Society.

SUMÁRIO

Resumo.....	V
Introdução.....	09
Capítulo I: As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis.....	15
1.1 As expressividades artísticas do Movimento Armorial.....	20
1.2 A Leitura cultural da juventude recifense: O Mangubeat.....	27
1.3 Outras expressões artísticas.....	34
1.4 “Árido Movie”: Uma leitura do movimento Mangubeat no Cinema?.....	36
1.5 Cláudio Assis e a sua concepção de Cinema.....	46
1.6 O diálogo cultural de Cláudio Assis.....	52
Capítulo II: Análise Estética do filme Amarelo Manga.....	54
2.1 A Decupagem do filme Amarelo Manga.....	56
Capítulo III: O campo receptivo e as variadas expressões de violência no filme Amarelo Manga.....	92
3.1 O mercado cinematográfico e as críticas jornalísticas.....	94
3.2 Crítica acadêmica.....	101
3.3 A violência e a alienação como chaves de entendimento do filme Amarelo Manga.....	111
3.4 Os temas do filme Amarelo Manga e a sua dimensionalidade sócio-histórica.....	122
Considerações finais.....	133
Referências.....	136

*Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que sou
Este corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que é tu
Que o sol não segue os pensamentos, mas a chuva muda os sentimentos
Se o asfalto é meu amigo eu caminho, como aquele grupo de caranguejos, ouvindo a música
dos trovões.*

*Essa chuva de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou
Esse sol bem longe que tu vê, é apenas a imagem que é tu
Fiquei apenas pensando, que seu rosto parece com minhas idéias
Fiquei apenas lembrando que há muitas garotas sorrindo em ruas distantes
Há muitos meninos correndo em mangues distantes.*

*Essa rua de longe que tu vê, é apenas a imagem que sou.
Esses mangues de longe que tu vê, é apenas a imagem que é tu.
Se o asfalto é meu amigo.*

*Deixar que os fatos sejam fatos naturalmente, sem que sejam forjados para acontecer
Deixar que os olhos vejam pequenos detalhes lentamente
Deixar que as coisas que lhe circundam estejam sempre inertes, como móveis inofensivos,
pra lhe servir quando for preciso
E nunca lhe causar danos, sejam eles morais, físicos ou psicológicos.*

(Faixa 10. Corpo de Lama. Álbum Afrociberdelia. (1996) Chico Science e Nação Zumbi)

INTRODUÇÃO

Este trabalho dissertativo é resultado de inquietações e reflexões que possuem por tempo a marca de quatro anos. Há quatro anos atrás eu entrei em contato com a obra fílmica de Cláudio Assis, o filme *Amarelo Manga*, não o compreendendo e muito menos tendo um olhar direcionado para a articulação entre Cinema e História, História e Ficção e Arte e Sociedade, não pude tirar maiores proveitos da historicidade que era latente na respectiva obra frente ao meu primeiro contato. Estimulada pela relação Cinema e História, o elegi como objeto de reflexão no meu trabalho de conclusão de curso, observando-o enquanto expressão social das relações sociais entre os gêneros que tal obra representava. Resultando na monografia denominada *A herança do patriarcado no filme Amarelo Manga – as relações sociais entre os gêneros no nordeste imagético de Cláudio Assis*¹.

Na escolha do objeto de análise para o mestrado mantive com o respectivo filme tendo por eixo a compreensão do cunho sociocultural² que tal obra de arte abarca, tendo em vista que a obra de arte contém particularidades e peculiaridades que a tornam um objeto social de caráter singular. Compreender e buscar historicizá-la dimensiona-se como um exercício intelectual que requer sensibilidades e cuidados para não a empregar aspectos que não lhe são condizentes, muitas vezes, empregando noções históricas e sociais que não lhe são particulares.

¹ ANTUNES, Daiane Stefane Lima. **A herança do patriarcado no filme Amarelo Manga – as relações sociais entre os gêneros no nordeste imagético de Cláudio Assis**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Cidade Universitária. Campo Grande, MS. 2015. 101f.

² É interessante atenuarmos para esse conceito, já que ele expressa a significação da análise contida neste trabalho dissertativo. Pois, compreender o cunho sociocultural do autor (lembrando que no cinema a problemática da autoria será pontuada nas páginas seguintes) é compreender a obra de arte em si, dado que a obra de arte está impressa no seu momento de feitura num lugar social e temporal, que bebe e se articula com os elementos em questão. Apesar, de ser redimensionada a cada momento que é recebida. Por isso, tal trabalho dissertativo é intitulado um trabalho sociocultural, uma vez que dimensionamos o campo social e histórico da obra de arte em questão. A obra de Carlo Ginzburg, *Queijos e os vermes*, é um exemplo de uma análise sociocultural, já que se parte do contexto de Menocchio, indivíduo centro de toda a análise histórica, para compreender a sua estrutura de pensamento, Ginzburg parte para os processos inquisitoriais e busca compreender o cotidiano e as ideias do citado moleiro que é perseguido pela inquisição. Não fechando somente a esse estudo de caso do moleiro Menocchio, a partir da leitura desse livro é possível compreender a cultura popular na Europa pré-industrial. Ou seja, a citada obra de Ginzburg é uma investigação histórica de um objeto cultural, mas para compreender a dimensão social recorre-se ao contexto da época. Aspecto relacionado ao estudo social dos elementos culturais, ou seja, uma História Social da Cultura, questão relacionada ao termo “um estudo sociocultural”, expressão embebida de uma noção articulada em compreender o arranjo social para se olhar o objeto cultural. Busca-se compreender além do objeto cultural, sua dinâmica interna, mas compreendê-lo como fruto de um contexto social. E como tal contexto instiga e organiza tal objeto cultural, na relação dialética entre o autor, nesse caso referindo-se a uma obra de arte, e a obra de arte em si. Estabelecendo uma relação entre a realidade do autor, essa lhe conferindo enquanto sensível, e a sua objetivação fruto dessa realidade que é empregada na obra de arte, o seu produto final.

Introdução

Desse modo, partimos do entendimento que o trabalho do historiador social da arte articula-se como um processo de compreensão da obra nas suas dimensões sociais e históricas que lhe são próprias. Portanto, cabe chamar-nos atenção que a obra de arte não possui uma autonomia frente ao seu impacto social, ou seja, no momento que entra em contato com a sociedade. Aos processos de fruição que lhe são dirigidos a obra de arte é sujeita a interpretações, essas são fruto do momento social e histórico que são elaboradas, assim, compreendemos que a obra de arte ganha interpretações novas a cada momento que é recebida socialmente.

Articula-se que a crítica analisa o conteúdo da obra de arte num caráter contemporâneo, ou seja, frente as inclinações do tempo do crítico empregando significados e apropriações. Ao historiador cabe compreender o impacto social da obra, o seu contexto cultural, ou seja, o momento de sua produção e do lugar espacial de articulação do autor da obra³, além do cunho

³ Tratando-se de uma produção cinematográfica, referenciar quem é o autor torna-se algo problemático, pelo fato de estarmos nos referindo a uma produção técnica que é produzida em equipe. O fato de ser técnica, ser produzida em equipe e ter um poderio comercial significativo como produto de entretenimento articula-se em pontos que sedimentam a problemática de autoria no cinema. Sobre isso Jean-Claude Carrière, roteirista que realizou juntamente com o diretor espanhol Luis Buñuel uma variedade de filmes, em sua obra *A linguagem secreta do cinema*, conta-nos: “Durante o Festival de Veneza de 1986, o diretor alemão Peter Fleischmann perguntou a uma plateia de duzentas ou trezentas pessoas do setor: - Quem é o diretor de Dallas? Ninguém soube responder. Houve rebeliões na breve e agitada história do cinema: a Nouvelle Vague Francesa, no fim dos anos 1950, promoveu uma firme revolta contra esse anonimato sistemático, essa similaridade superficial entre filmes que não se distinguem por nada, exceto talvez pelos atores e pelas histórias que contam. Um dos seus objetivos mais acalentados era conseguir que os diretores parassem de esconder suas personalidades atrás da técnica de linha de montagem. Seus defensores falavam realmente de “linguagem”, de caméra-stylo – ou “câmara-caneta”, câmera como instrumento da escrita –, de cinema de autor. A linguagem dos filmes – comum a todos e peculiar a cada um – voltou à ordem do dia, beneficiando o cinema. Emergiu das sombras: percebida nas telas, seus avanços eram notados, assim como seu amadurecimento, suas repetições, suas aberrações, às vezes seus desastres. Em pouco tempo – pois nada mantém o frescor e, segundo o provérbio indiano, “Deus está sempre envolvido com os começos” – essa noção de cinema de autor foi deturpada e, em consequência, a linguagem foi prejudicada. Da esplêndida declaração que todos nós aplaudimos – “um filme deve trazer a marca de seu diretor” –, esse preceito rapidamente entrou na fase decadente e se tornou mais ou menos “um cinema de autor em que o diretor fala de si mesmo”. Entre as duas abordagens, a distância é pequena, a diferença é pouco palpável. Mas é completa e intransponível. Descambando para a autocomplacência da segunda definição, a grade porta se escancara e revela as intermináveis fantasias exaltadas que nos atolaram nos anos 1970. Esse foi especialmente o caso da França, onde tantas vozes em off – geralmente monótonas – serviam como um acompanhamento enfadonho para imagens anêmicas. Todos queria “expressar” suas fantasias, suas lembranças, até mesmo suas ideias particulares. (...) A tendência atual, por uma centena de razões pertinentes, caminha para um retorno – em si mesmo perigoso – a um cinema de roteirista. Neste caso, o conteúdo teria mais importância que a forma: o filme seria feito apenas para ilustrar o roteiro, e não o roteiro para permitir que o filme ganhe vida.” (CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, pp. 39-40). Lembremos ao leitor que Carrière é roteirista, logo, seu lugar de fala predomina sua concepção do que poderíamos considerar ser um cinema de autor. Uma outra perspectiva que demonstra ser de grande relevância é do crítico Jean-Claude Bernardet, esse problematizando uma concepção de autoria no cinema, afirma que o papel do produtor, também, como evidencia a possibilidade de corresponder a uma autoria, além disso, afirma a importância do roteiro como o Carrière pontua. Mas, acrescenta, demonstrando como o papel do produtor não fica tão a reboque como muitos pensam. Referindo-se ao produtor polonês Anatole Dauman, assinala: “É interessante observar que no primeiro encontro entre Bresson e Dauman a respeito do “filme do asno” (sim, o personagem principal, Balthazar, é um burro, vedete que não costura seduzir os produtores), o diretor-roteirista propôs enviar o roteiro ao produtor. Dauman recusou. Não lia roteiros. Queria conhecer o projeto do diretor, como ele concebia o filme, pensar nas possibilidades de produção, que público poderia ser motivado

Introdução

sócio-histórico latente no conteúdo estético e narrativo da obra de arte em análise. É a partir dessas inclinações que a obra de arte é analisada neste trabalho dissertativo.

Elencamos como objeto de análise social e histórico, como já antecipamos, o filme *Amarelo Manga*⁴, essa produção possui um caráter independente e politizado. Como objeto e fonte, o filme possui particularidades enquanto obra de arte que lhe são próprias. Tratamos de uma arte técnica realizada em equipe, e que no seu processo de produção vai ganhando dimensões e significações que escapam do controle do cineasta, roteirista e os demais integrantes da produção fílmica. Além disso, a produção fílmica na contemporaneidade é uma linguagem, na sua grande maioria, articulada numa esfera industrial frente ao seu potencial comercial. Mas, não é na embalagem de *blockbuster* ou de qualquer outra produção fílmica de poderio mercadológico que *Amarelo Manga* circula socialmente.

Sem estar articulado ao cunho industrial do mercado cinematográfico, o cineasta Cláudio Assis produz as suas obras, que são circuladas socialmente no Brasil e no mundo em pequenos espaços, com um tempo de rotatividade relativamente curto nas salas de exibição brasileiras, e no exterior circula-se em festivais angariando uma quantidade significativa de prêmios.

No primeiro capítulo desse trabalho dissertativo, intitulado “*As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: o diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis*”, buscamos compreender o cenário cultural de Pernambuco do século XX, tendo em vista, a efervescência desse cenário, já que se trata de um longo período expresso por alguns

por tal filme. (...). Essa atitude merece uma digressão: para Dauman, o roteiro não era o documento fundamental. Importava mais a concepção do filme, a filmografia pregressa, a viabilidade da produção etc. (...). Essa figura do produtor – tal como aparece nas memórias de Dauman, eventualmente um tanto idealizada – é dinâmica, não se coloca a reboque dos diretores como simples administrador de produção ou agente que mobiliza recursos financeiros. Atualmente no Brasil, produtores e produtoras são em geral tidos como figura de segundo plano, burocratas/pagadores infelizmente indispensáveis, uma firma necessária para atender aos “editais”. Para esse cargo de produtor, que nas escolas de cinema os estudantes costumam olhar com desprezo, Anatole Dauman reivindica as palavras: “Produzir, isto é, criar.” (BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 306). Em caráter de curiosidade, frente a concepção do papel dos produtores, Sara Silveira, produtora que juntamente com Carlos Reichenbach fundaram a *Dezenove Som e Imagem*, afirma que sua perspectiva de produzir é levada pelo fato de articular obras de caráter conteudístico que façam as pessoas pensarem, ou seja, sua perspectiva é de um cinema engajado frente a apreensão da realidade e que venha articulado com uma visão de mundo. Em suas palavras: “Eu gosto de filmes autorais, eles fazem parte da minha obrigação, do que eu quero pro meu país, eu sou uma cidadã. “Mas por que você faz filmes autorais?” Porque é o mais inteligente e interessante. Eu não vou fazer cinema, pro nego ir para o cinema, comer pipoca e ir para casa e não ter nada na cabeça. Tem o cinema do entretenimento que é outra coisa, que é bom! (...). **Na cinematografia brasileira tem que ter uma seriedade e uma responsabilidade com o que você está fazendo.**” (Tv SESC, 2013) (Grifo nosso)

⁴ ASSIS, Cláudio; SACRAMENTO, Paulo; LACERDA, Hilton. *Amarelo Manga*. [Filme-Vídeo]. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Direção de Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Fotografia: Walter Carvalho. Trilha Sonora: Jorge Du Peixe, Lúcio Maia. Direção de Arte: Renata Pinheiro. Figurino: Andrea Monteiro. Montagem: Paulo Sacramento. Montagem de Som: Ricardo Reis. Elenco: Chico Díaz, Dira Paes, Jonas Bloch, Leona Cavalli, Matheus Nachtergaele, Taveira Júnior. Brasil. 2003. 100 min. Ficção. Colorido.

Introdução

movimentos culturais que ganharam notoriedade no Brasil e no mundo, como o Movimento Manguebeat e o Movimento Armorial, ambos de grande importância frente a autenticidade que geraram ao estado de Pernambuco em nível nacional.

Para tanto, partimos de uma gama de dissertações, teses e artigos do próprio repositório da Universidade Federal de Pernambuco que nos auxiliaram demasiadamente para pensarmos no cenário cultural do respectivo estado. Ancoramos, também, nos escritos do crítico José Teles que se destaca em sua obra *Do Frevo ao Manguebeat*⁵, auxiliando-nos a pensar sobre a cena musical que, mesmo não se tratando de uma obra de caráter acadêmico, na esfera de conhecimento do campo fonográfico foi de extrema valia. Outra obra que se destaca, em nível de reflexão frente ao Movimento Armorial é *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*⁶, de caráter acadêmico que se destacou frente ao trabalho realizado em compreender o início do respectivo movimento, a concepção de cultura e de estética perpetuada pelo movimento em questão.

Ainda nesse capítulo realizamos um balanço da atividade cinematográfica em Pernambuco, buscando compreender de qual maneira o cineasta Cláudio Assis se articula enquanto cineasta, dando ênfase ao período denominado pela crítica de *Árido Movie*, referindo-se ao período da década de 1990 e as dificuldades de se produzir na região. Adicionando a isso, objetivamos na compreensão sobre o local de fala de Cláudio Assis frente aos referidos movimentos culturais.

No segundo capítulo, denominado “*Análise estética do filme Amarelo Manga*”, buscamos conhecer o filme enquanto forma e conteúdo e, para tanto, apoiamos num conceito próprio da área cinematográfica que é a *Decupagem*, onde busca-se compreender os planos do filme, uma possível mensagem frente a justaposição dos planos, o ângulo da câmara, a luminosidade, enfim, toda a composição plástica dos planos. Intensificando-se em compreender a respectiva obra em caráter estético para apreendê-la de forma aproximativa a sua totalidade, tanto no sentido estético quanto em seu conteúdo.

Para tal empreitada, partimos de alguns teóricos da área cinematográfica, como Noël Burch, Ismail Xavier, Marcel Martin e outros que são suscitados ao decorrer do mapeamento estético e narrativo. Além de assinalarmos, nesse capítulo, os pontos-chaves do filme, ou seja, os temas sociais e históricos presentes na película que serão discutidos no capítulo subsequente.

⁵ TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2012.

⁶ MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

Introdução

No terceiro capítulo, intitulado “*O campo receptivo e as variadas expressões de violência no filme Amarelo Manga*”, realizamos um diálogo com a recepção, tendo por eixo de compreensão que ocorre socialmente um jogo de recepção e apropriação de significados e sentidos da obra de arte, tais significações são fruto do contexto social e cultural da recepção, ponto que já assinalamos anteriormente ao tratar sobre o papel do crítico. Ademais, nesse momento da pesquisa, buscamos observar de qual forma a circularidade social do filme traduz-lhe sentido e significados, assim, observamos trabalhos que vieram propor um olhar a determinados aspectos da respectiva obra fílmica. O impacto social da obra diz muito sobre o momento social da recepção.⁷ As fontes para a discussão do diálogo com a recepção são de trabalhos acadêmicos e jornalísticos.

Além da análise do campo receptivo, no terceiro capítulo buscamos discutir os temas chaves de entendimento do filme que foram assinalados no capítulo anterior através da decupagem. A dimensão social e histórica do filme é uma preocupação presente para a nossa análise, já que tratamos de uma obra que vem pontuada com um cunho ético em sua narrativa. Dessa maneira, as possíveis críticas que o terceiro capítulo dessa dissertação pode sofrer é devido ao desenvolvimento teórico do conceito de alienação, já adiantamos que sem essa definição a chave de entendimento do filme fica inconclusa, cabendo dimensionar esse aspecto, já que está ligada ao trabalho, tema presente no filme. Além de que, todo produto estético possui como pano de fundo processos econômicos e políticos.

Para tanto, partimos dos escritos de Karl Marx para compreender como tal conceito é apreendido pelo referido teórico. Para compreendermos esse conceito em sua magnitude social é necessário perpassarmos pela compreensão da sua relação com o trabalho. Portanto, nesse ponto buscamos realizar uma análise relacional entre a prática e a consciência do sujeito em sua

⁷ Não é a intenção deste trabalho dissertativo navegar para o campo da estética da recepção, entretanto, cabe pontuar como tal aparato metodológico traz rendimentos significativos para refletirmos sobre a experiência estética, evocando Jauss: “A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção.” (JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. In. LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 46.)

Introdução

relação com o trabalho, sendo este último negatizado pela sociabilidade capitalista, tornando-se alienado.

O grande tema presente em *Amarelo Manga* é a violência, esse juntamente com a alienação estão inscritas nas relações estabelecidas entre os personagens com o seu meio. Observaremos através do campo religioso, pela prática da alienação, a violência contida nessa esfera. Através, também, das relações de gênero, da representação da solidão nos anos finais da vida de alguns personagens da película, na relação entre o homem e os animais, enfim, na grande expressividade que *Amarelo Manga* expõem a questão da violência. Para sustentar a nossa análise partimos dos seguintes teóricos, do já citado Karl Marx, Jesus Ranieri, Leandro Konder, Raymond Williams, Carol Adams e outros.

Por fim, o trabalho dissertativo foi desenvolvido na estruturação relatada, compreendendo que trazemos para o debate entre História e Cinema uma obra artística de caráter contemporâneo e independente, sendo uma expressão de um contexto cultural fomentado por uma cena repleta de movimentos culturais. Além de tal filme vir atribuído com uma visão de mundo permeada pela criticidade a sociabilidade que busca representar.

Sob o signo de Armorial, um grupo de intelectuais pernambucanos pensava na construção de uma arte brasileira fundamentada nas raízes populares. O principal defensor dessa ideia foi o poeta e escritor Ariano Suassuna, fundador e organizador do Movimento Armorial.
Maria Thereza Didier

O mangue foi um modo de escapar de todo o marasmo existente em Recife. Foi um jeito de dar uma partida para uma coisa nova, uma nova atitude e fundar com os amigos um tipo de movimento por meio da diversão... As pessoas que moram em Recife estavam sentindo uma necessidade muito grande de renovar a cultura da cidade. Quando surgiu o manguebeat elas abraçaram a nossa causa.
Chico Science

"Se Deus um dia resolver botar um piercing no mundo, vai ser no Recife. Porque Recife é o "imbigo" do mundo".
Roger (personagem do curta metragem Conceição (1999), dirigido por Heitor Dhalia e Renata Ciasca)

CAPÍTULO I

AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DO CENÁRIO PERNAMBUCANO DO SÉCULO XX: O DIÁLOGO SOCIOCULTURAL DO CINEASTA CLÁUDIO ASSIS

Nesse capítulo buscaremos compreender a cena cultural de Pernambuco do século XX, com maior precisão aos movimentos ocorridos após a segunda metade do respectivo século. Para compreendermos esse cenário é necessário partimos do Movimento Armorial, tal movimento possui uma importância ímpar para o complexo das práticas culturais da respectiva localidade, em seguida, adentraremos ao Movimento Manguêbeat, que, também, possui um espaço de importância para as movimentações artísticas.

Esse capítulo possui por centro a figura do cineasta Cláudio Assis, já que tratamos como objeto de análise o seu filme *Amarelo Manga*, entretanto, para conseguirmos dimensionar o seu espaço nesse cenário cultural precisamos partir do Movimento Armorial e das demais expressões artísticas dessa localidade, para entendermos o local de fala de Cláudio Assis.

Conhecida como Veneza Brasileira⁸, Recife, e por extensão, Pernambuco abarca uma cena cultural efervescente. Tendo por expressividade um regionalismo latente⁹, suas manifestações culturais são repercutidas numa noção de expressão cultural que se diverge entre os movimentos que iremos discutir. Um regionalismo muito ligado à uma herança tradicional¹⁰ ressoa no movimento Armorial.

⁸ Apelido cunhado pela sua estruturação geográfica, Recife foi construída sobre os rios Capeberibe e Beberibe. Chamando atenção para a sua paisagem, aproximando-se esteticamente de Veneza – Itália. Para o leitor curioso sugiro conferir o documentário *Os Encantos da Veneza Americana* (1925), produção de Cambière e Falangola. Documentário disponível para consulta na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) junto ao setor de audiovisual. O historiador Arthur Gustavo Lira do Nascimento em sua dissertação de mestrado chama atenção para esse documentário, afirmando: “Um dos poucos filmes sobreviventes, *Veneza Americana* (1925) é uma combinação de cinco partes, que enaltecem os feitos do governador Sérgio Loreto e as transformações sofridas no Recife, a última parte do filme, trata-se da compilação de cenas do filme *Pernambuco e sua Exposição de 1924* (1925), dirigidos por Falangola e Cambière.” (NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. **O estado sob as lentes: a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945)**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História. Recife: o autor. 2015, p. 37) Produção de caráter propagandístico, além dessa produção audiovisual sugerimos: Cf. ARAÚJO, Luciana Correia de. **Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926)**. *Estud. hist. (Rio J.)* vol.26 n.º.51. Rio de Janeiro Jan./June 2013, p. 94-95.

⁹ Um dos primeiros documentos do século XX de Pernambuco que expressava uma insatisfação política e cultural, reivindicando determinados valores locais é o Manifesto Regionalista de 1926, liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre. Esse manifesto repercutiu na cena cultural pernambucana, e por extensão em todo o Brasil, ocasionando numa safra de produções artísticas e intelectuais à época. Pautada numa noção de regionalidade, Freyre abarca nesse manifesto a busca do reconhecimento de núcleos culturais do Nordeste. Atreladas com as ideias repercutidas no Movimento Modernista, o Manifesto Regionalista expressava-se como: “Esse movimento caracterizava-se pela valorização das especificidades locais nordestinas e atingiu amplo destaque entre os polos intelectuais do país. O objetivo explícito, entre outros, era compor uma defesa e a preservação de tradições rurais patriarcais nordestinas vislumbradas pelos intelectuais que gravitavam ao redor das ideias cristalizadas no Manifesto Regionalista, redigido por Freyre, como as mais representativas da organização social e cultural do país e do que conformava a identidade e a “genética” cultural da nação.” (SANTOS, Robson dos. **Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista**. *Soc. e Cult., Goiânia*, v. 14, n. 2, p. 399-408, jul./dez. 2011.) Cf. FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>> acesso em 08/mar de 2017 às 09h50.

¹⁰ A concepção de tradicional presente no Movimento Armorial está intercalada a um olhar ao passado, no sentido de buscar preservar aquilo já existente, visualizada como um resgate da cultura popular. Na música, tal expressividade se configura pela recuperação das melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, dos

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

O movimento Armorial teve por precursor dos seus ideários e fundador o professor universitário Ariano Suassuna¹¹, esse possuía por linha ideológica e estética uma concepção de cultura popular ligada as raízes populares. Em sua tese de livre docência *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, Suassuna procura definir os elementos que compõem a cultura brasileira, conforme reflete Maria Thereza Didier de Moraes:

Em sua obra “A Onça Castanha e a Ilha Brasil”, Ariano procurou definir os elementos que compõem a cultura brasileira. A tendência unificadora de contrários foi uma característica ressaltada pelo escritor, que tentou delinear a singularidade da cultura brasileira na reunião de elementos opostos. A procura de uma essência cultural brasileira nos remete a sua vinculação com a busca de identidade nacional. Marcar o substrato dessa identidade foi projeto de alguns intelectuais brasileiros, cuja preocupação era a de resgatar a cultura nacional, construindo universos simbólicos habitados por elementos ditos imanentes ao povo brasileiro: cordialidade, mestiçagem, tristeza e tantas outras características, localizadas neste lado do Equador, da chamada “Ilha Brasil”.¹²

O caminho ideológico que frutificou o referido movimento cultural tinha por concepção a cultura popular como uma unidade orgânica, guardiã de elementos tradicionais e autênticos que viessem legitimar a verdadeira cultura nacional. Assim:

O Nordeste, nessa concepção, passa a ser um celeiro dessas tradições, incorporando a ideia evolucionista de representar a infância do país, um lugar que não se desenvolveu e, por isso, preservou a tradição. Nesse sentido, a cultura popular é identificada como expressão de tradição e primordialmente vinculada a um passado imobilizada e com a autenticidade cultural da Nação.¹³

O movimento Armorial tinha por prisma o ideal de colocar a cultura popular “para fora”, resgatar as suas origens e enaltecer a miscigenação presente nessa cultura de cunho popular.

sons de viola, dos aboios e das rabecas dos cantadores. Desse modo, na criação musical: “baseando-se nesses elementos musicais, o movimento armorial realizava a sua “recriação”. Procurava articular elementos de um passado preservado com uma linguagem musical que nomeava de nova, autêntica e representativa da cultura brasileira.” (MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000. pp. 102-103)

¹¹ Nascido na Cidade da Paraíba (atual João Pessoa) em 16 de junho de 1927, Suassuna foi filósofo, professor, dramaturgo, romancista, poeta e ensaísta. Residente em Pernambuco desde 1942, Suassuna realizou seus estudos superiores na célebre Faculdade de Direito do Recife, formando-se ainda, anos mais tarde, em Filosofia. De 1956 a 1994 ministrou nas cadeiras de Estética e História da Cultura Brasileira na Universidade Federal de Pernambuco, defendendo em 1976 sua tese de livre-docência intitulada *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*.

¹² MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000. pp. 17-18.

¹³ *Ibidem*, p. 19.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Logo: “Sílvio Romero como Gilberto Freyre são referências que Suassuna enfatiza na construção do pensamento armorial, nesse amor e saudade pelo passado, ou melhor, por um passado que monumentaliza aquilo que denomina de brasilidade.”¹⁴.

Portanto, o resgate ao passado estava articulado a cultura popular, que tinha por preceitos a constituição de uma identidade cultural, sendo esse um ponto de discussão muito presente nas ideias armoriais. Seu viés de preponderância no movimento era a constituição dessa noção de identidade cultural, sendo para esses intelectuais a cultura popular o elemento de aglutinação dessa identidade.

Além do movimento Armorial que possuía por linha ideológica e estética o resgate do passado, sendo a cultura popular o elemento de consolidação desta cultura nacional. O movimento Tropicália, contemporâneo ao movimento Armorial, se expressava com uma concepção de cultura brasileira crítica da realidade, tendo expressividade artística num caráter de vanguarda articulada em oposição aos aspectos ideológicos e estéticos do movimento Armorial.

No dia 20 de abril de 1968 é publicado pelo Jornal do Commercio em Recife o primeiro manifesto Tropicalista, denominado de “*Porque somos e não somos tropicalistas*”, é constituído das seguintes argumentações:

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?);
2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores”. (Porque eles continuam mais “antigos” do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual);
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, lusotropical, sociodélica, joacabralina, t-p-n-ística, etc. e tal.;
4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retórico-panfletários);
5. Afirmamos: “Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes”. (Qua, qua, qua, para os que “não nos entendem”...);
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.;
7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como

¹⁴ Ibidem, p. 145. Cf. VICTOR, Adriana Pimentel; LINS, Juliana Pimentel. **Ariano Suassuna: Um perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista!” (Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo);

8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!;

9. “Tropicalistas de todo mundo, uni-vos” – Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta; Aristides Guimarães, compositor de música popular; e Celso Marconi, repórter e crítico de cinema.¹⁵

Como a própria citação deixa expressa esse manifesto foi assinado por vários intelectuais e artistas do Nordeste, entre eles: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jomard Muniz de Brito¹⁶ e Celso Marconi. Tal manifesto definia o Tropicalismo como posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira, além dele, há outro manifesto de caráter mais crítico nomeado como *Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino*, que se expressava:

Situando-se longe de um “feudalismo”, o manifesto se autodenomina como um movimento de vanguarda que propõe realizar rupturas com padrões morais e sociais, apontando para um outro entendimento do passado cultural da região.¹⁷

Indo em oposição as concepções dos armoriais, os tropicalistas apresentavam-se como uma outra via para pensar a cultura brasileira. O segundo manifesto colocava o dedo em inúmeros pontos do movimento armorial, o seguinte trecho do documento demonstra tais ataques:

¹⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. **Manifesto tropicalista porque somos e não somos tropicalistas**. In: Clarissa Diniz; Gleyce Kelly Heitor; Paulo Marcondes Soares. (Org.). *Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX*. 1ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. Disponível em: <<http://outroscriticos.com/manifesto-tropicalista-porque-somos-e-nao-somos-tropicalistas/>> acesso em 15/nov de 2017 às 11h56m.

¹⁶ Esse intelectual foi um professor universitário e ex-aluno de Ariano Suassuna. Sua participação de oposição ao movimento armorial e as ideias articuladas e elaboradas pelo pensamento de Gilberto Freyre se reflete em suas produções cinematográficas durante as movimentações com o Super 8 acontecidas em Pernambuco. Há dois curtas de Jomard Muniz de Brito que foram objetos de reflexão do historiador Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, sendo *Palhaço Degolado* (1976) e o *Inventário de um feudalismo cultural nordestino* (1978). “O Palhaço Degolado estabeleceu uma tentativa de ruptura com os padrões culturais nordestinos, outro filme, cuja inspiração seriam os manifestos tropicalistas lançados por Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos, travaria um embate com uma série de práticas culturais e estereótipos nordestinos. Na contramão a um processo de nordestinização do Nordeste, Inventários de um feudalismo cultural nordestino, contando com a performance do Grupo Vivencial, organizava-se em torno de uma releitura do Nordeste, mais precisamente de Pernambuco e da cidade do Recife, tomados como ponto central da nomeação canônica do Brasil, proposta por Gilberto Freyre.” (BRITO, 2014, p. 09) Cf. **Inventários De Um Feudalismo Cultural Nordestino**. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1978, 12 min., cor., son. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k5bwOU2K6sM>> acesso em 23/fev. 2017 às 15h44m. **O Palhaço Degolado**. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1976, 9min22s, son. color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nvm1w-utZXM>> acesso em 23/fev. 2017 às 17h15m.

¹⁷ MORAES. **Op. Cit.** p. 104.

O que se pode esperar de certos grupos teatrais que se afirmam ‘propriedade privada’, casa de fulano ou beltrano? Por que alguns jovens artistas ainda persistem numa política de completa subserviências aos industriais-artistas e aos intelectuais conselheiros e aos intelectuais comprometidos com o poder constituído? **Seriam os teatros ‘casas de fulanos e beltranos?’**”¹⁸ (Grifo nosso)

Fazendo alusão ao Teatro Popular do Nordeste (TPN) de Ariano Suassuna, tal manifesto atacavam pontos do movimento Armorial, o documento termina com uma posição de abertura ao diálogo, como pontua Teles: “Por qualquer movimento de vanguarda cultural (pois não queremos impor unicamente a nossa posição), que se caracterize pelo rompimento com todos os padrões: morais, sociais, literários, sexuais e etc. e tal.”¹⁹

Com esse manifesto o movimento Tropicália, diferentemente de como se sucedeu em São Paulo e no Rio de Janeiro, em Pernambuco era um enfrentamento, também, a sociedade patriarcal, recebendo a simpatia de vários setores da sociedade, principalmente dos jovens universitários. Com uma posição menos rígida do que o movimento Armorial, o movimento Tropicália vai ao encontro com o movimento Manguebeat, no sentido de estar aberto as influências internacionais²⁰ e ao intercâmbio cultural. Como o movimento Tropicália não foi um movimento genuinamente pernambucano²¹, diferindo do movimento Armorial e do Manguebeat, daremos maior destaque a tais movimentos acontecidos em Pernambuco para chegarmos ao objetivo de compreendermos o local de fala de Cláudio Assis.

1.1 AS EXPRESSIVIDADES ARTÍSTICAS DO MOVIMENTO ARMORIAL

Em 18 de outubro de 1970 acontecia na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no bairro de Santo Antônio, em Recife, o lançamento oficial do movimento Armorial, sendo composto pela Orquestra de Câmara e uma exposição de artes plásticas. Esse evento foi organizado pelo

¹⁸ TELES, José. **Do frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 114.

¹⁹ Ibidem, p. 115.

²⁰ Os tropicalistas abertos as influências internacionais receberam críticas por estarem tão universais, como de Geraldo Vandré: “Sou contra a importação de temas estrangeiros para a música brasileira, e contra o universalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, porque eles estão criando um estado de espírito que nós realmente não sentimos.” (TELES, José. **Do frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 109)

²¹ Em torno disso, cabe darmos atenção ao fato que o movimento Tropicália não se desembocou somente em Pernambuco, muito pelo contrário, seu foco deu-se entre os baianos e os paulistas, mas teve expressividade em Recife, João Pessoa e Natal. Porém, esse reconhecimento não é algo recorrente nas práticas discursivas em torno do referido movimento. O jornalista José Teles aborda essa questão em sua obra *Do Frevo ao Manguebeat*, afirma: “O país todo ignora e o próprio Caetano Veloso esqueceu de registrar no seu *Verdade tropical*, mas no Recife, João Pessoa e Natal um movimento tropicalista foi deflagrado quase que simultaneamente ao dos baianos em São Paulo. O próprio Caetano Veloso, em entrevista por telefone, admitiu ao autor deste livro que não citar essa vertente tropicalista extra-baianos paulistas e a influência que Pernambuco exerceu sobre o movimento foi uma das falhas do seu livro.” (TELES, José. **Do frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 111)

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Departamento de Extensão Cultural (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco sob a direção de Ariano Suassuna²². Nesse evento, Suassuna apresentou o manifesto Armorial e a estética articulada em sua concepção de arte, acrescentando as personalidades pernambucanas que compartilhavam do mesmo ideário, conforme Moraes assinala:

Ao falar, naquela noite, o escritor Ariano Suassuna, principal defensor das ideias armoriais, definiu os diversos campos da arte armorial. Incluiu a pintura de Francisco Brennand, a gravura de Gilvan Samico e mencionou outros artistas pernambucanos que, em sua opinião, faziam arte armorial. **Suassuna atestou que o movimento por ele liderado tinha como base o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina, ressaltando que esses eram os suportes da “cultura nacional.”**²³ (Grifo nosso)

A concepção estética entre o popular e o erudito (nesse caso, o erudito era a expressão barroco nas artes) era considerado um mergulho num veio originário da cultura brasileira. Assim, o movimento perpassa a elementos que são considerados as origens da cultura brasileira: “perpassa pela heráldica²⁴, que define como uma arte popular, pelo Barroco e suas insígnias e também pelos cantadores nordestinos, uma das fontes principais para a música armorial.”²⁵

A música foi uma das expressões do movimento Armorial que teve mais repercussão, inicialmente como Orquestra de Câmara e depois como o Quinteto Armorial. Alguns dos músicos participantes do quinteto viajaram pelo Brasil divulgando a música erudita brasileira com raízes populares. A recriação realizada pelo Quinteto Armorial era caracterizada pela:

Investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romancista popular, dos sons de viola, dos aboios e das rabecas dos cantadores. Baseando-se nesses elementos musicais, o movimento armorial realizava a sua “recriação”. Procurava articular elementos de um passado preservado com uma linguagem musical que nomeava de nova, autêntica e representativa da cultura brasileira.²⁶

O Quinteto Armorial gravou quatro LPs, sendo o primeiro denominado *Do Romance ao Galope Nordestino* (1975), a musicalidade presente em seus LPs coloca em tom uma paisagem

²² MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna no corpo-história do Grupo Grial**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. Teoria Literária. Recife: O Autor, 2008.

²³ MORAES, Op. Cit., pp. 99-100.

²⁴ Moraes entrevistando o escritor e professor universitário Ariano Suassuna, atesta que heráldica está presente nos ferros de marcar bois, nos autos dos guerreiros, nas bandeiras de cavalcadas, nas cores dos pastoris, nos estandartes dos maracatus e caboclinhos, nas escolas de samba e também nas camisas e bandeiras dos clubes de futebol.

²⁵ Ibidem, p. 101.

²⁶ Ibidem, pp. 102-103.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

sonora nordestina articulada com vários elementos, sendo esses: ibéricos medievais, africanos e indígenas resultando numa sonoridade do romanceiro popular nordestino.²⁷

O músico Antônio Carlos Nóbrega é uma das principais personalidades do movimento Armorial, inicialmente integra a Orquestra de Câmara. Em meados de 1970, Suassuna convidou Nóbrega para fazer parte do Quinteto Armorial, ao aceitar o convite, Antônio Carlos Nóbrega adentra nos princípios estéticos do referido movimento e torna-se um armorial. Outros integrantes do quinteto armorial, foram: Antônio José Madureira, Egildo Vieira do Nascimento, Fernando Torres Barbosa e Edison Eulálio Cabral.

Outra expressão artística do movimento Armorial foi a dança, Ariano Suassuna articulou-se em busca da criação de uma dança popular erudita. Em 1975 foi criado o grupo de Balé Armorial do Nordeste, sendo essa a primeira tentativa de incluir a dança nos propósitos estéticos armoriais, entretanto, o grupo se dissolveu passado o período de um ano.

A segunda tentativa foi o Balé Popular do Recife (1977), esse foi fundado com o apoio de Ariano Suassuna, mas não chegou a ser considerado armorial devido as discordâncias com determinados princípios estéticos. Entretanto, esse grupo foi uma das mais significativas trajetórias na área de dança em Recife, sendo um grande difusor das danças populares.²⁸ É interessante notarmos que enquanto técnica, o Balé foi elencado como a modalidade de dança tradicional que possibilita a criação de um corpo fluído capaz de expressar a brasilidade, como Roberta Ramos Marques pontua:

Querer "colocar a técnica tradicional (o balé) a serviço da dança nacional com a qual sonhamos" parece ser acreditar que a formação ou o treinamento do corpo no balé clássico possibilita a construção de um corpo "neutro", para imprimir nesse corpo a brasilidade. (...) **O que o mentor do Movimento Armorial desejava no balé não era a criação coreográfica que estivesse submetida ao vocabulário desse estilo de dança, mas sim a construção de corpo possibilitada através da dura rotina de disciplina e treino na técnica clássica.** Isso, certamente, por acreditar que a técnica do balé clássico é capaz de formar o corpo de modo a torná-lo hábil para realizar não importa qual estilo de dança.²⁹ (Grifo nosso)

²⁷ Ao leitor interessado sugiro conferir: SANTOS, Nívea Lins. **O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno.** Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Franca, 2015.

VENTURA, Leonardo Carneiro Ventura. **Música dos espaços: paisagem sonora no nordeste no movimento armorial.** Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2007.

²⁸ MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos armoriais: da afirmação épica do popular na "Nação Castanha" de Ariano Suassuna ao corpo história do Grupo Grial.** Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

²⁹ Ibidem, pp. 263-264.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Estruturando-se diferentemente do Balé Armorial e do Balé Popular do Recife, o grupo Grial é fundado em 1997 como mais uma iniciativa de Ariano Suassuna em expressar as ideias estéticas armoriais na dança, tendo como diretora Maria Paula da Costa Rêgo. Essa deixa estampado que o grupo foi fundado com o objetivo de dar continuidade a pesquisa de uma dança brasileira erudita, definindo o seu trabalho como armorial. Entretanto, como bem a pesquisadora Roberta Ramos Marques assinala, Suassuna nunca se pronunciou dando autenticidade aos preceitos armoriais presentes no grupo Grial, mas também nunca se pronunciou contrário à estética presente no grupo.

A diferença presente no Grupo Grial em oposição aos dois grupos fundados por Ariano Suassuna – o Balé Armorial e o Balé Popular do Recife – são expressas na constituição estética do grupo, ou seja, no modo de conceber a formação do seu elenco, nas referências e na história corporal de sua diretora, nas metodologias e nas técnicas, além de outros fatores. O Grupo Grial apresenta-se até os dias de hoje, sendo a maior referência na área de dança do movimento Armorial.

O teatro não ficou por fora do Movimento Armorial, muito pelo contrário, Ariano Suassuna como um grande literato³⁰, produziu uma infinidade de peças e romances³¹, esses foram adaptados para o teatro e para o cinema³². Em 1957, foi encenado sua peça *O Casamento Suspeitoso*, em São Paulo, pela Companhia de Sérgio Cardoso e a peça *O Santo e a Porca*. Em

³⁰ Na literatura a expressão do movimento armorial não ficou somente articulada ao Ariano Suassuna, os escritores Raimundo Carrero e Maximiano Campos são figuras expoentes do respectivo movimento, e os poetas Angelo Monteiro, Janice Japiassu e Marcus Accioly são personalidades que buscavam em suas produções transportar a cultura popular aos seus escritos.

³¹ Suas produções ficam articuladas aos seguintes títulos: *Uma mulher vestida de Sol* (1947); *Cantam as harpas de Sião ou O desertor de Princesa* (1948); *Os homens de barro* (1949); *Auto de João da Cruz* (1950); *Torturas de um coração* (1951); *O arco desolado* (1952); *O castigo da soberba* (1953); *O Rico Avarento* (1954); *Auto da Compadecida* (1955); *O casamento suspeito* (1957); *O santo e a porca* (1957); *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958); *A pena e a lei* (1959); *Farsa da boa preguiça* (1960); *A Caseira e a Catarina* (1962); *As conchambranças de Quaderna* (1987); *Fernando e Isaura* (1956); *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971); *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão /Ao sol da Onça Caetana* (2015).

³² A peça de Suassuna denominada de *Auto da Compadecida* (1955) recebeu adaptações tanto no teatro como no cinema, sendo um marco da bilheteria brasileira à época do seu lançamento em 2000, o crítico Luiz Zanin Oricchio pontua que: “Depois de já ter sido muito encenado, e adaptado para o cinema duas vezes (George Jonas, em 1969, e Roberto Farias, em 1987), retornou como microssérie de quatro episódios em 1999. No ano seguinte, seu diretor, Guel Arraes, remontou o material e lançou-o no cinema. Pouca gente acreditava na viabilidade de lançamento no cinema de um filme afinal já visto na tevê (ainda que em outro formato), mas o *Auto* tornou-se um dos grandes sucessos da Retomada, com 2.130.000 espectadores.” (ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 169-170). Ainda sobre essa obra de Suassuna, Oricchio acrescenta afirmando: “Segundo a historiadora Ana Maria Mauad, Glauber Rocha conhecia o texto de Ariano Suassuna e quis filmá-lo em 1957, projeto que não se realizou. Na conversa registrada em artigo da revista *Bravo!*, seu sonho cinematográfico era fazer uma “épica pobre [...] um espetáculo total brasileiro, com o canto, a música e a imaginação do povo”. Um sonho, lembra a historiadora, partilhado por toda uma geração vinculada aos Centros Populares de Cultura, aos ideais do nacional-popular.” (ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 172).

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

1958, foi encenada a peça *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*, e em 1959 a *Pena e a Lei*. Suas produções literárias são consideradas a expressão do romance armorial popular brasileiro, articulada em diferentes movimentos da literatura, entre eles, o Simbolismo, o Barroco e a Literatura de Cordel.

Em 1959, na companhia de Hermilo Borda Filho, Ariano Suassuna funda o Teatro Popular do Nordeste (TPN), montando em 1960 suas peças a *Farsa da Boa Preguiça* e em 1962 *A Caseira e a Catarina*. O Teatro Popular do Nordeste se constitui tendo por base duas diretrizes: uma maneira nordestina de interpretar e encenar, e uma interpretação erudita da arte popular. Articulando-se com os ideários presentes quando dirigia o Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), Hermilo Borda Filho possuía por preceitos ideológicos uma noção de dramaturgia ligada a cultura da região, e uma preocupação em levar teatro de qualidade às camadas economicamente desfavorecidas, conforme fica expresso na seguinte passagem:

O Teatro Popular do Nordeste (1960), uma iniciativa que Ariano Suassuna tivera junto com Hermilo Borba Filho, nutria a crença que poderiam reviver o espírito que deu vida ao Teatro de Estudante de Pernambuco, algo impossível, pois o tempo e espaço eram outros, mas afirmavam eles: “O TPN representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade.” Na verdade, o que ambos buscavam era dar continuidade as críticas que faziam ainda no TEP, onde o teatro pernambucano deveria abraçar as causas e problemas regionais, desprendendo-se dos “imitacionismo” alheios dos franceses, e criasse uma dramaturgia própria e digna para um povo que se identificasse com as falas e cenas da sua dramaturgia.³³

E essa dramaturgia constituída de elementos da cultura popular era encontrada nos escritos literários de Ariano Suassuna, o engajamento que Suassuna dirigiu ao teatro fica expresso na concepção de articular:

Um teatro que capta a beleza da literatura popular nordestina e os folhetos de cordel, e ele a reproduz com o melhor da tradição do teatro ocidental, propondo pensar o Brasil no seio do universo ibérico, sertanejo, místico, imaginário e popular da vida sertaneja.³⁴

³³ OLIVEIRA, Anderson Bruno da Silva. **A invenção do sertão no romance D'A Pedra do Reino**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2015. pp. 69-70.

³⁴ RAMALHO, Fabíula Martins. **Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro, análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça Farsa da boa preguiça**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Brasília. Brasília, 2012. p. 17.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Nas artes plásticas encontramos a técnica de manipular a madeira denominada de Xilogravura, que tem como pano de fundo a literatura de cordel conhecida, também, como folheto de cordel. Articulada na estética de um romanceiro popular, possuindo suas raízes no mundo medieval ibérico, dois dos artistas plásticos que se debruçaram sobre essa técnica foram o José Francisco Borges e José Gilvan Samico.

José Francisco Borges, xilogravista e poeta, possui uma produção constituída de uma estética articulada ao cotidiano das camadas sociais com menor poder aquisitivo, tocando em assuntos, como: o cangaço, o amor, os castigos do céu, os crimes e a corrupção, enfim, do universo cultural que descreve o dia-a-dia da extensa camada da população nordestina.³⁵ José Gilvan Samico é considerado, junto com o já apresentado J. Borges, um dos grandes gravadores da cultura popular nordestina. Seu universo imaginário é constituído de elementos mitológicos e fantásticos, acrescentando imagens de mulheres e homens que se unem e transmitem uma ideia ilusionista e lendária. Abaixo visualizamos imagens das obras dos referidos artistas:

Imagem 1: J. Borges. *A chegada da prostituta no Céu*, 1976



Fonte: REBOULET, Laura Bitarelli.³⁶

³⁵ LIMA, Claudilaine. GUEFES, Sandra. **O reino mágico da xilo (gravura)**. Disponível em < http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino_xilogravura.pdf > acesso em 23/fev de 2017 às 02h30m.

³⁶ Ao leitor interessado: o artigo de Laura Bitarelli Reboulet denominado *A Festa e a Magia nas Xilogravuras de J. Borges*, Reboulet realiza uma análise do mundo imaginário contido nas xilogravuras de J. Borges. Cf. REBOULET, Laura Bitarelli. **A festa e a magia nas xilogravuras de J. Borges**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 91-105, nov. 2012.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Imagem 2: Gilvan Samico. **Tentação de Santo Antônio**, 1962



Fonte: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM, Recife³⁷

Além da xilogravura, nas artes plásticas o trabalho desenvolvido pelo escultor Francisco Brennand é outro exemplo da expressão plástica do movimento Armorial. Realizando esse breve balanço das expressões artísticas articuladas ao respectivo movimento, objetivamos um conhecimento sobre de qual forma os preceitos estéticos do respectivo movimento foram articulados na diversidade de linguagens artísticas expostas. O estilo presente no movimento Armorial auxilia-nos para compreendermos até qual ponto esse movimento se expressa ou influencia a linguagem cinematográfica do cineasta Cláudio Assis.

Esse movimento, como foi possível observar, nasceu no seio da academia, sua concepção de arte está articulada, como já posto, num apego a tradição, ao resgate do passado, na vida do sertanejo e outros aspectos. Há pesquisadores que dividem o Movimento Armorial em fases, como: primeira fase intitulada Fase Experimental (1970 a 1980), segunda fase denominada Fase Romançal (1980 a 1995) e a terceira fase intitulada Fase Arraial (1995 em diante). Essas fases são elencadas frente ao avanço da divulgação e expressão do movimento Armorial, cabe frisarmos que tais fases são marcadas pela presença do Ariano Suassuna em departamentos institucionais e governamentais. Na primeira fase Suassuna era diretor do departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, na segunda fase

³⁷ MUBARAC, Cláudio. SACCHETTIN, Priscila. **Gilvan Samico: primeiras estórias**. Disponível em: <<http://mariantonia.prceu.usp.br/?q=exposicao/gilvan-samico>> acesso em 25/fev. 2017 às 09h10m.

tornou-se Secretário de Cultura do Recife e, por último, na terceira fase é nomeado Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco.

Obviamente, que a presença no aparelho estatal do expoente e maior difusor do movimento acarretou, conseqüentemente, na maior divulgação das ideias e expressões culturais armoriais em Pernambuco na segunda metade do século XX. Em meados de 1990 começa o burburinho de um movimento, ainda não denominado enquanto Mangubeat ou Manguemit³⁸, que acabaria trazendo uma nova leitura estética e ideológica de Recife e, por extensão, do estado pernambucano.

1.2 A LEITURA CULTURAL DA JUVENTUDE RECIFENSE: O MANGUEBEAT

Um grupo de jovens contendo uma noção de cultura muito diferente do movimento Armorial começou a se organizar, buscando uma maneira de se expressar que viesse evidenciar as concepções que se articulavam dentro do grupo. O movimento Mangubeat estrutura-se a partir da apropriação de determinadas práticas regionais para, assim, remodelar a tradição. O movimento se constituiu partindo de uma nova perspectiva em relação à cultura regional e à cultura pop, estando aberto as mídias e as novas formas de comunicação.³⁹

As principais personalidades do respectivo movimento são os músicos Chico Science⁴⁰ e Fred ZeroQuatro⁴¹. Science participava da banda Chico Science e Nação Zumbi, como a denominação da banda já sinalizava, e ZeroQuatro é o vocalista da banda Mundo Livre S/A, ambas as bandas formam o núcleo duro do movimento.

A ideia em torno da denominação do movimento veio diretamente de Chico Science, que atribuiu a sonoridade produzida naquele momento o nome de “mangue”, mas foi Fred ZeroQuatro que se empolgou em torno da denominação, conforme José Teles sinaliza:

“Mangue” pode ter sido de Chico, mas a agitação em torno do nome deve muito a 04. É o próprio Fred quem conta: “A gente agiu à maneira de Malcolm McLaren. **Vimos que ali havia elementos para criarmos uma cena particular. Então bolamos gíria, visual, manifesto. Quase todas as**

³⁸ A questão da grafia será ponto de curiosidade que explanaremos adiante.

³⁹ OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. **Artífices da Manguetown: a constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, 2012.

⁴⁰ Chico Science é o codinome de Francisco de Assis França. Natural de Olinda-PE, nasceu no ano em 13 de março de 1966. Ariano Suassuna defensor de uma linguagem artística genuinamente brasileira, criticava a abertura do Mangubeat para as influências do exterior, assim, referia-se ao Chico Science, como Chico Ciência.

⁴¹ Fred ZeroQuatro é o codinome de Fred Rodrigues Montenegro, natural de Jaboatão dos Guararapes nasceu no ano de 11 de julho de 1965. Além de cantor é jornalista.

músicas que fizemos depois disto continham palavras extraídas dos manifestos.⁴² (Grifo nosso)

Como forma de autodenominação e como criação de uma comunidade, no sentido da articulação dos ideários presentes no cerne do movimento, observemos a grafia do movimento MANGUEBEAT⁴³. Mangue referindo-se ao ecossistema costeiro de transição entre os ambientes terrestres e marinhos, sendo a mistura das águas do rio doce com as águas salgadas do mar, é um berçário natural para várias espécies marinhas. Entre essas espécies está o caranguejo, a sua pesca é a fonte de renda para uma parcela da população recifense.

O caranguejo é utilizado como um elemento cultural de reflexão social para os integrantes do movimento. Envolvido pelas leituras de Josué Apolônio de Castro, conhecido por Josué de Castro, Chico Science se influencia por tais pesquisas e análises. Os estudos de Josué de Castro ficaram centrados no período de 1930 e 1940, o respectivo intelectual realiza uma série de estudos que visam demonstrar o problema da fome. Em 1935 publica a obra, *Alimentação e Raça*, que vem demonstrar uma oposição aos estudos que “cientificamente” tentaram demonstrar as razões para a indolência e a preguiça como prova de inferioridade racial. Esses estudos de cunho fortemente racista envoltos de um verniz “científico” se propagaram durante a primeira metade do século XX, por meio de intelectuais como Silvio Romero e João Batista Lacerda.⁴⁴

Além dessa primeira obra citada de Josué de Castro, há também a *Geopolítica da Fome* (1954), a *Geografia da Fome*⁴⁵ (2001) e o romance *Homens e Caranguejos* (2001). O pensamento de Chico Science foi influenciado pela leitura dos escritos de Josué, principalmente ao pensar sobre os *Homens e Caranguejos*, conforme é possível visualizar na seguinte passagem:

⁴² TELES, José. **Op. Cit.** p. 274.

⁴³ A intenção dos difusores do movimento era colocar o “bit” na terminação do “Mangue”, referindo-se ao bioma aliado a menor unidade da informática. Entretanto, os jornalistas nas críticas e divulgações das ações do movimento passaram a utilizar a terminação Beat referindo-se à uma batida, no inglês. Isso acabou resultando na popularização da expressão Mangubeat como o substantivo próprio do movimento.

⁴⁴ Ao leitor instigado sugiro conferir: SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Nessa obra Schwarcz demonstra como se deu a construção das teorias raciais europeias no contexto brasileiro, questionando de qual forma uma sociedade com grande percentual de pessoas negras se enxerga frente às ideias europeias, chegando a elaborar saídas como branqueamento ou a mestiçagem brasileira para o “problema” da existência do negro na sociedade.

⁴⁵ Essa obra teve um amplo reconhecimento nacional e internacional. Josué de Castro realiza um amplo estudo das condições alimentares no Brasil dividindo-o em cinco áreas, nas quais ele identificou diferentes níveis de desnutrição e carências nutricionais. Discute cada hábito alimentar, cada prato típico, ele nos mostra a falta de elementos substanciais a nutrição do ser humano, evidenciando que essa falta acarreta na deficiência ao bem-estar físico e mental dos seres humanos. Cf. NASCIMENTO, Cláudia Loubach do. **Entre homens e caranguejos: o debate em torno da obra de Josué de Castro em Pernambuco**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História. Recife: O Autor, 2006.

“Temos fome de informação. Na imagem de Josué [de Castro], somos caranguejos com cérebro como os pescadores que ele descreveu no livro *Homens e caranguejos*. Eles pescam e comem caranguejos para depois excretá-los no ciclo caótico. Fazemos uma música caótica.” (Chico Science em entrevista à Luís Antônio Giron, 1994, Folha de S. Paulo)⁴⁶

Em suas canções tais influências se manifestam nos seguintes versos: “Vi um caranguejo/ Andando pro sul/ Saiu do mangue/ Virou gabiru/ **Ô Josué eu nunca vi/ Tamanha desgraça/ Quanto mais miséria têm/ Mais urubu ameaça.**”⁴⁷ (Grifo nosso); “**Eu sou um caranguejo e estou de andada/** Só por sua causa, só por você, só por você/ E quando estou contigo eu quero gostar/ E quando estou um pouco mais junto eu quero te amar.”⁴⁸ (Grifo nosso)

Recife, cidade do mangue/ Onde a lama é a ressurreição/ Onde estão os homens caranguejos/ Minha corda costuma sair de andada/ No meio da rua em cima das pontes/ É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo/ Procure antenar boas vibrações.⁴⁹ (Grifo nosso)

Ao falar sobre a música da *Lama ao Caos*, Chico Science declara:

Da lama ao caos, é a música que eu sinto José de Castro, é como se um homem caranguejo saísse do manguezal e fosse a algum centro urbano procurar um modo de vida, e de um lado e de outro, ele sempre é roubado, sempre é castrado.⁵⁰

A metáfora homem caranguejo influenciou diretamente as composições de Chico Science, a sua leitura de mundo fica articulada a esse elemento. Trazendo em seu bojo o regionalismo, mas com uma nova roupagem. Sendo esse um elemento latente em toda a produção do movimento, é um regionalismo repaginado não interligado a um passado conservador, mas ligado a um passado fluído aberto ao diálogo com as influências externas.

A lama é outro elemento que fornece base para a poética do Manguebeat. Esse elemento é presente na atividade laboral que os sujeitos oriundos de Pernambuco fazem ao pescar os caranguejos. Sobre a presença da “lama” na cotidianidade pernambucana, principalmente a litorânea, a pesquisadora Maria Aparecida Lopes Nogueira pontua que:

⁴⁶ TELES, José. **Op. Cit.** p. 330.

⁴⁷ Trecho da música da *Lama ao Caos*, sétima faixa do álbum **Lama ao Caos** (1994).

⁴⁸ Trecho da música *Risoflora*, décima primeira faixa do álbum **Lama ao Caos** (1994).

⁴⁹ Trecho da música *Antene-se*, décima faixa do álbum **Lama ao Caos** (1994).

⁵⁰ Chico Science comentando a música da **Lama ao Caos**, disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=7_8wo9VLpl4 > acesso em 26/fev. 2017 às 15h00.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

A contradição atração e recusa suscitada pela Lama é própria de toda matéria mole; ela exprime o dinamismo específico do trabalho a ser feito. Ou seja, domesticar a lama por meio da manipulação: atravessar a negritude, espessura e o grude para retirar o caranguejo. O trabalhador, ou contra-ser, ataca a lama-arapuca, em um difícil e penoso ofício. Como *escultura de lama*, torna-se um centro de hostilidade, pois luta contra a matéria viva. Perseverante, sua mão tortuosa e confiante mergulha mais fundo na lama à cata dos buracos onde se encontram os caranguejos. Passa o dia inteiro nessa função de catar caranguejos. Essa rotina cruel os despedaça, os faz cair no oco do mundo, como prisioneiros eternos que jamais conseguirão pagar suas dívidas com os deuses. Integrante das cartografias planetárias da fome delineadas por Josué de Castro, o Manguê do Recife e sua “lama que come mocambo e no mocambo tem molambo” (CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI, 1994 e ZEROQUATRO, 1994).⁵¹

O manguê gerador de empregos é, ao mesmo tempo, o elemento que evidencia as desigualdades sociais presentes em Pernambuco, esse aspecto social e cultural da região desemboca-se como o pano de fundo para inúmeras letras de música. Em 1991, Fred ZeroQuatro publicou o manifesto *Caranguejos com cérebro*, nesse encontra-se alguns preceitos presentes no movimento:

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. **O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos manguês com a rede mundial de circulação de conceitos pop.** Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Hoje, os manguêboys e manguêgirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia [*sic*], Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência. Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica manguê invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. **No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo cliques, filmes e muito mais.** Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown.⁵² (Grifo nosso)

Manguetown é a cidade de Recife, Fred ZeroQuatro abarca em seu manifesto uma série de nomenclaturas específicas do movimento, como o próprio Manguetown, manguêgirls e manguêboys adjetivação aos seguidores do movimento. Deixa expresso que os preceitos era

⁵¹ NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Utopias: Josué de Castro e o Manguê Beat**. Cronos, Natal-RN, v. 10, n.1, p. 35-42, jan./jun. 2009. p. 38.

⁵² QUATRO, Fred Zero. **Caranguejos com cérebro (manifesto)**. Disponível em <<http://projetoautonomiaemcepag.xpg.uol.com.br/Caranguejos%20Com%20C%C3%A9rebro.pdf>> acesso em 25/fev. 2017 acesso em 18h11m.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

injetar energia na lama, configurando-se como uma nova estética frente à criação artística. ZeroQuatro deixa muito bem evidenciado a articulação com a exterioridade presente no manifesto, demonstra a principal diferença entre o Mangubeat e o movimento Armorial, enquanto este último era articulado a um passado, visualizando-o num teor conservador, os manguboys e as mangugirls davam uma nova leitura a esse passado, revitalizando-o.

A parabólica fincada na lama é a imagem do movimento sintonizado com a produção acontecida no exterior. Enquanto, os armoriais eram fechados as influências artísticas do exterior, os artistas constituintes do Mangubeat buscavam dialogar com essas. Assim, a leitura que o movimento enaltecia era evidenciar aspectos da cultura local sintonizados com aquilo que estava acontecendo no exterior, ou seja, uma visão de progresso articulado com os impactos da globalização⁵³ fruto do contexto de seu surgimento.

Logo, ocorre uma nova manipulação frente a determinados elementos culturais e regionais, como o maracatu. Chico Science atribui a esse ritmo musical uma nova leitura, influenciado pelos ritmos produzidos no exterior, resultando na constituição de uma nova maneira de produzi-lo. Isso causou alarde da crítica que não deixava de evidenciar a alteração da gênese da batida, José Teles evidencia que:

Nas primeiras apresentações de Chico Science tanto com o Lamento Negro quanto com o nascente Nação Zumbi, os especialistas não lhe poupavam críticas. Aquela batida podia ser tudo, menos maracatu de verdade. O compositor Armando Neto analisava a batida em artigo para o Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco, em 1995: “Eu particularmente não simpatizo com a música de Chico Science, do ponto de vista musical. Eu não faria maracatu da forma que ele faz em ‘A Praieira’. Pra mim, ele faz uma forma meio simplória de maracatu, que perdeu em força e profundidade...”⁵⁴

⁵³ Um dos resultados da globalização é a rede de comunicações articulada através do advento das tecnologias de comunicação e informação. Nesse cenário, conforme Octavio Ianni assinala, entre a variedade de metáforas referindo-se ao fenômeno da globalização, chama atenção a noção de “Aldeia Global”: “‘Aldeia global’ sugere que, afinal, formou-se a comunidade mundial, concretizada com as realizações e possibilidades de comunicação, informação e fabulação abertas pela eletrônica. Sugere que estão em curso a harmonização e a homogeneização progressivas. Baseia-se na convicção de que a organização, o funcionamento e a mudança da vida social, em sentido amplo, compreendendo evidentemente a globalização, são ocasionados pela técnica e, neste caso, pela eletrônica. Em pouco tempo, as províncias, nações e regiões, bem como culturas e civilizações são atravessadas e articuladas pelos sistemas de informação, comunicação e fabulação agilizados pela eletrônica. Na aldeia global, além das mercadorias convencionais, sob formas antigas e atuais, empacotam-se e vendem-se as informações. Estas são fabricadas como mercadorias e comercializadas em escala mundial. As informações, os entretenimentos e as ideias são produzidos, comercializados e consumidos como mercadorias.” (IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 16). Assim, a fusão estética presente na linguagem musical de Mangubeat é fruto desse intercâmbio de informações, já que a noção apreendida na expressão aldeia global envolve a ideia de comunidade mundial, mundo sem fronteiras etc., ou seja, uma abertura a exterioridade fruto ao advento tecnológico, ampliando o poderio das comunicações.

⁵⁴ TELES, José. **Op. Cit.** p. 266.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

A nova leitura com uma batida influenciada pela musicalidade do exterior como, por exemplo, o funk de James Brown, traz uma nova interpretação dos elementos regionais. A seguinte passagem deixa muito claro a fusão de estilos presentes:

O batuque que abre “A Cidade” é simplesmente a transposição para tambores e caixas de riffs dos naipes de metais utilizados nos arranjos de soul ou funk. O tradutor da alquimia sonora de Chico Science chama-se Maureliano, um dos fundadores do Lamento Negro, grupo em que tocava a maioria dos percussionistas do Nação Zumbi: “Eu sacava mais ou menos o que Chico queria, porque era da mesma idade, curti discoteca, James Brown, essas coisas todas. O som de ‘A Cidade’ fui eu que preparei. Ele dizia quero uma coisa assim, uma fusão de James Brown com maracatu. Aí passei pro tambor o som dos trompetes de soul, e misturei aquilo com o baque solto.”⁵⁵

O diálogo com o que era produzido no exterior é sintoma do contexto vivenciado pelos mangueboys. O movimento se articulou no momento em que a cultura de massa estava infiltrando-se mundo afora e a cultura pop adentrando-se pela veia da globalização. Assim:

O desejo de conectar é sintomático em uma região que convive com as agruras de um desenvolvimento cultural e social que carregam presos a suas pernas a imensa bola de ferro do subdesenvolvimento econômico e suas consequências.⁵⁶

A música foi o carro chefe do Movimento Mangubeat, porém, sua influência estética se estendeu para outras linguagens como no campo da moda, artes plásticas e cinema. A nova apreciação do tradicional pelos mangueboys ficava evidenciado nas suas apresentações, como o pesquisador Geni Ferreira dos Santos afirma:

No palco, em cena musical, os artistas usavam chapéus de palha, grandes óculos escuros da moda atual, tênis da cultura pop ou calçado de couro, roupas típicas nordestinas ou da cultura popular, e uma performance de imitação dos movimentos de um caranguejo, renovando uma estética estereotipada nas linguagens reconhecíveis da cultura pernambucana.⁵⁷

A nova visão do passado era visualizada tanto pela nova musicalidade produzida quanto pelo vestuário escolhido. Em suas apresentações era comum visualizar os integrantes das bandas Chico Science e Nação Zumbi e o Mundo Livre S/A utilizando camiseta de chita, chapéu

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. **Op. Cit.** p. 85.

⁵⁷ SANTOS, Geni Pereira dos. **A linguagem do vestuário, expressão de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Comunicação. Recife, 2003. p. 44.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

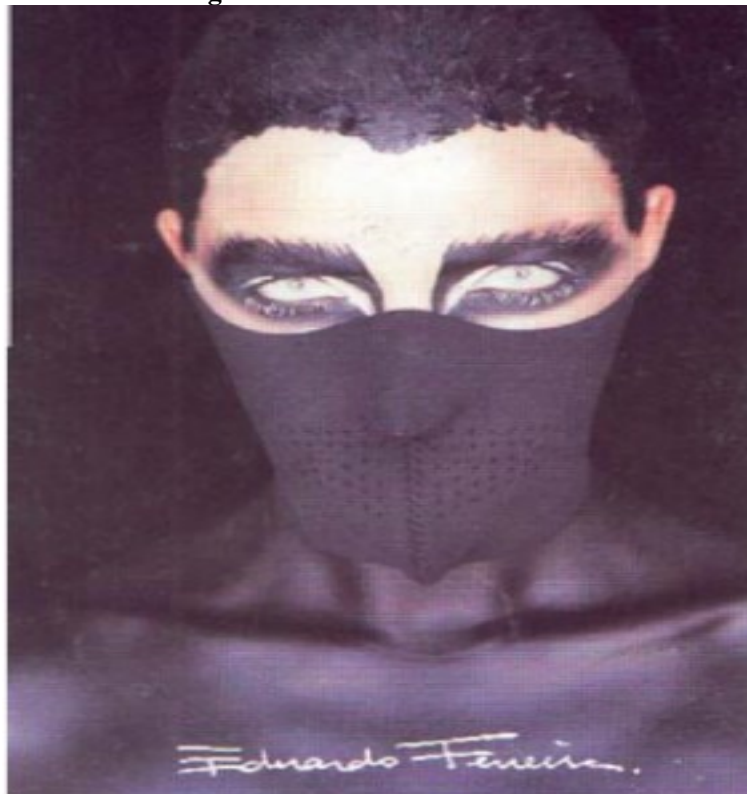
de palha e colar com plugues de tomada, realizando uma movimentação corporal imitando um caranguejo. Sem sombras de dúvida uma repaginação do passado!

Essa estética influenciou diretamente o trabalho do estilista Eduardo Ferreira. Em suas criações, a identidade local foi trabalhada tendo por influencia os preceitos estéticos do respectivo movimento, a seguinte passagem deixa expresso que:

A estética mangue ofereceu um elenco capaz de influenciar um novo modelo visual de moda e o comportamento dos jovens seguidores ou simpatizantes do movimento. O depoimento de Eduardo Ferreira é um exemplo dessa influência: **"(...) quando pela primeira vez vi Chico Science no palco, o conceito da música, a forma do mix que ele propunha de batidas tecnológicas inspiradas no computador, e ao mesmo tempo, com os sons genuínos da cultura pernambucana e brasileira como o maracatu de baque solto e de baque virado, eu disse: esse mix de linguagem é uma praia que formularia o conceito do meu trabalho"**. (p. 45)⁵⁸

O estilista Eduardo Ferreira, como é possível visualizar na citação, deixa claro a influência do Manguebeat em suas produções, salientando que a estética mangue tornou-se o conceito do seu trabalho, é fácil assinalar tais apropriações nas imagens que se sucedem:

Imagem 3: Homem coberto de lama

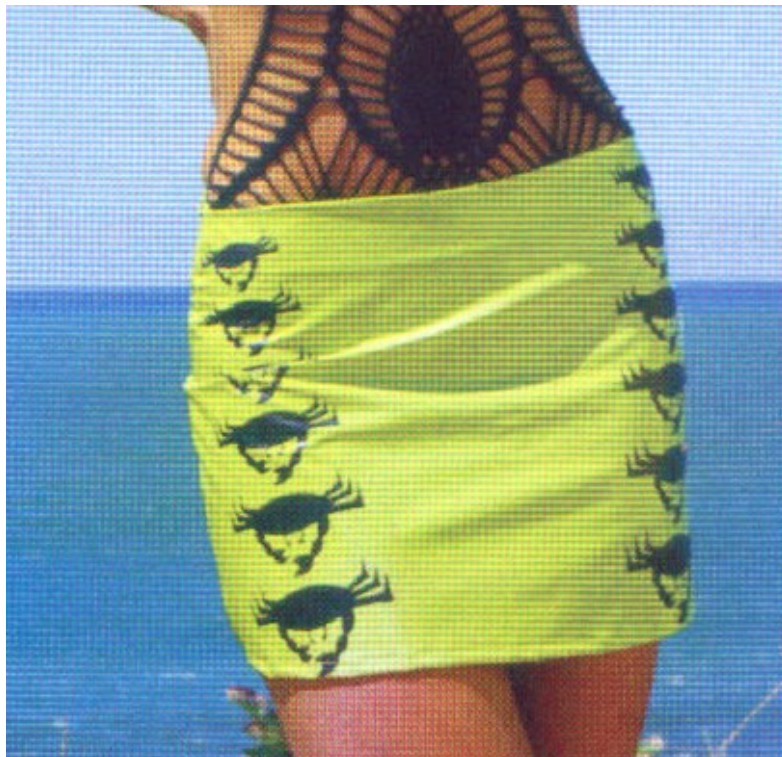


Fonte: SANTOS, Geni Pereira dos.⁵⁹

⁵⁸ Ibidem, p. 45.

⁵⁹ Ibidem, p. 33.

Imagem 4: Saia Eduardo Ferreira



Fonte: MONÇORES, Aline Moreira⁶⁰

É possível observar que o Movimento Manguebeat alcançou um canal de influência significativo, realizando uma nova leitura de elementos consagrados pela tradição, seu olhar sedimentou-se como uma nova roupagem a regionalidade. Há inúmeros trabalhos acadêmicos⁶¹ que vêm discutir a leitura de Recife partindo da poética das bandas do Manguebeat, adentrando nas questões de identidade e globalização.

1.3 OUTRAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS

⁶⁰ MONÇORES, Aline Moreira. **Moda Manguê - A influência do movimento Manguebeat na moda pernambucana**. Dissertação (Mestrado). Departamento de Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. p. 89.

⁶¹ Cf. NETO, Moisés Monteiro de Melo. **Manguetown: a representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e Outros Poetas do Movimento Manguê ("A Cena Recifense dos Anos 90")**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

CALAZANS, Rejane. **Manguê: a lama, a parabólica e a rede**. Tese (Doutorado). Pós-graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

LEÃO DO Ó, Ana Carolina Carneiro. **A "nova velha" cena: A vanguarda mangue beat e a formação do campo de música pop no Recife**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Recife: O autor, 2008.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Do manguê para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2004.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Até este ponto da discussão demos maior enfoque em dois movimentos do século XX, que ganharam uma repercussão além de Pernambuco e trouxeram uma expressividade nacional para o respectivo estado. Ambos com uma perspectiva diferenciada de se pensar a regionalidade, a tradição, o passado e outros elementos.

Entretanto, cabe pontuarmos que a movimentação cultural não ficou restrita apenas a esses movimentos. Na década de 1970, além do movimento Armorial, havia bandas de rock tocando pela cidade, como a banda Ave Sangria, Phetus, Tamarineira Village e outras. Tamarineira Village ganhou repercussões para além do estado de Pernambuco, conforme José Teles pontua:

O Tamarineira Village foi a primeira banda da cena recifense da época cuja fama ultrapassou as fronteiras de Pernambuco. A exemplo de Caetano Veloso, muitos artistas já célebres nacionalmente assistiam aos shows do grupo (Toquinho e Gilberto Gil haviam tecido elogios a ele na imprensa). Ao mesmo tempo, o Ave Sangria começou a ser convidado para apresentações em outros Estados, uma das primeiras na também desbundada Salvador. O Phetus era o segundo em fama, com sua fusão de música barroca/medieval com rock pesado.⁶²

Nas artes plásticas, já havia movimentações artísticas buscando a junção entre o moderno e o tradicional, indo em consonância com os preceitos dos *mangueboys* e *manguegirls*. Em meados de 1980, desenrola-se a formação de um grupo de artistas plásticos chamado Carasparanambuco, o artista plástico Maurício Silva, em entrevista concedida a historiadora Joana D'Arc de Sousa Lima, afirma:

O Carasparanambuco foi um grupo que surgiu nos anos 1980, e todas as pessoas que começaram a pensar na história tinham os mesmos questionamentos: por que em Pernambuco, em Recife, a gente estava fazendo arte? Era uma dificuldade tão grande para conseguir um espaço no jornal, para conseguir um lugar legal para expor nossas obras, [para] que [as pessoas] vissem e tudo. Só em equipe a gente conseguiu. Nós não éramos um grupo que se reunia pra fazer filosofia ou falar sobre a história da arte e o que era a influência do trabalho de um sobre o outro, não. Eram pessoas que tinham, cada uma, seu ateliê separado. A gente se reunia no ateliê de um ou de outro, às vezes pra falar sobre como a gente poderia expor num lugar bacana com catálogo, com tudo que uma boa exposição precisava ter. E a gente fez isso, então: "Vamos criar um grupo, um nome". E aí foi em comum o acordo, todo mundo disse: "Carasparanambuco", que era uma coisa que ligava gíria, uma forma de dizer que na época era moderna, eu diria. Cara - todo mundo se chamava "cara" - e Paranambuco, a forma mais antiga da grafia de Pernambuco. **Foi a ligação dessas duas coisas, moderno e tradicional. Para você ter uma ideia, muito antes do manguebeat!** Como no grupo da gente

⁶² TELES, José. *Op. Cit.* p. 162.

tinha um cara chamado Eduardo Melo, que tinha uma ligação com a cultura popular no trabalho dele, ele conhecia as pessoas do terreiro e conhecia muitos maracatus. Ele teve a brilhante ideia de convidar um maracatu, no dia de uma exposição que a gente fez no Centro Cultural Adalgisa Falcão, que era no Poço da Panela, um lugar bem bacana. Uma casa maravilhosa que era uma galeria, da Gislaine, que era a diretora. Nós botamos na entrada, no dia da abertura da exposição Carasparanambuco, um maracatu.⁶³ (Grifo nosso)

Esses dois exemplos, tanto do rock quanto de movimentações dentro do campo das artes plásticas que buscavam a junção entre o moderno e o tradicional, demonstram que havia grupos em horizontalidade com os respectivos movimentos culturais assinalados, resultando no grau de miscelânea na Veneza Americana. Agora adentraremos no campo cinematográfico, partindo dessa cena cultural de Pernambuco para pensarmos no contexto social e cultural do cineasta Cláudio Assis.

1.4 “ÁRIDO MOVIE”: UMA LEITURA DO MOVIMENTO MANGUEBEAT NO CINEMA?

No século XX, e por resquício até hoje, as produções cinematográficas acontecidas fora do eixo Rio-São Paulo eram/são designadas pela crítica cinematográfica como pertencentes de um ciclo, sendo esses denominados de ciclos cinematográficos, configurando-se como um movimento cinematográfico com início/meio e fim⁶⁴. A história da cinematografia em Pernambuco não é descrita de forma diferente, os trabalhos que se debruçam sobre as produções acontecidas na respectiva localidade definem as produções audiovisuais, enquadrando-as em respectivos movimentos cinematográficos, fechando-os em ciclos.

A obra de Alexandre Figueirôa, *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*⁶⁵, realiza um balanço dos períodos de ápices do desenvolvimento da atividade cinematográfica em Pernambuco, e os períodos de escassez dessas produções. É um estudo realizado tendo por pauta de análise a noção de ciclos. Figueirôa chama atenção para as produções que ocorreram em determinadas décadas, evidenciando a estrutura técnica que os cineastas tinham a disposição, as personalidades que ganharam importância ao decorrer de cada ciclo e os filmes produzidos. Não realiza uma análise comparando os chamados ciclos cinematográficos ou um

⁶³ LIMA, Joana D'arc de Sousa. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em História. Recife: O autor, 2011. p. 267.

⁶⁴ Conforme é possível visualizar em estudos que estão presentes neste trabalho, como da Amanda Mansur Custódio e do pesquisador Alexandre Figueirôa que serão articulados nas páginas que se seguem.

⁶⁵ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de cultura Cidade do Recife, 2000.

estudo que venha demonstrar o diálogo entre os “ciclos”, já que em nossa ótica é possível supor que haja uma articulação entre os chamados “ciclos” cinematográficos.

Entendemos como ciclo cinematográfico um período de grande articulação na área cinematográfica resultando numa variedade de obras audiovisuais, acarretando num número considerável de produções, mas devido a questões de ordens externas ou até mesmos problemas internos, o chamado ciclo finda-se por não conseguir se sustentar. Um dos ciclos cinematográficos conhecido por popularizar a linguagem cinematográfica é o Super 8⁶⁶, caracterizado pela facilidade no processo de revelação e montagem, já que possibilitava a qualquer indivíduo sem maiores conhecimentos técnicos a sua realização.

Em meados de 1970, no estado de Pernambuco, começou uma movimentação em torno da bitola Super 8, tais movimentações eram repercutidas pelos periódicos locais, como: *arranje uma câmara, reúna a turma, vá para a rua. A transa é filmar*.⁶⁷ A facilidade de manejo da bitola chamava atenção de todos, possibilitando a imaginação de que qualquer um poderia tornar-se um cineasta amador. Quando tal bitola caiu nas mãos de pessoas realmente interessadas em cinema, não por hobby, mas no sentido artístico, o campo de atuação da Super 8 foi além dos meros registros caseiros.

Em Pernambuco deu início uma série de jornadas, amostras, reuniões em cineclubes, exposições em torno das produções feitas com a bitola Super 8. A Jornada de Curta-Metragem de Salvador, em 1973, chamou a atenção de pessoas interessadas na linguagem cinematográfica em Pernambuco, resultando em nomes como de Kátia Mesel, Hugo Caldas, Firmo Neto, Paulo Cunha entre outros.

As discussões realizadas nessa jornada resultaram na criação da Associação Brasileira de Documentaristas, onde se deu início ao processo de aceitação da Super 8 como um veículo legítimo da arte cinematográfica. A efervescência em torno das produções em Super 8 em Pernambuco, colocou-o em 1975 como o estado nordestino com maior produção na respectiva

⁶⁶ Segundo o professor Roberto Machado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) a bitola Super 8 contém três características principais que demonstram a sua popularização, são elas: “O Super-8 facilita, em primeiro lugar, a produção pobre, sem recursos, mais elementar no custeio e mais autônoma, o que o leva para mais perto de manifestações de expressão mais espontânea, como a música, a literatura. Em segundo lugar, tem um lado meio “brinquedo”, de jogo lúdico, é um eletrodoméstico de fácil manuseio. Em terceiro lugar, o Super-8 tem ainda outro lado meio ‘coisa de família’, de sociabilidade privada, com os rituais mais soltos”, descreve. Nestes três aspectos ele guarda um inesperado parentesco com certas tendências históricas do cinema brasileiro, como se exagerasse inclinações naturais do nosso fazer cinematográfico mais inelutável, tradicional. Talvez algo muito próximo do que conclamava o cineasta Rogério Sganzerla, no final dos anos 1960, quando dizia que precisávamos nos dedicar a fazer ‘filmeiros’ subdesenvolvidos”. (SUPPIA, 2009, p. 64)

⁶⁷ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Op. Cit.**

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

bitola. Porém, o acesso a visualização dos filmes realizados com a Super 8 não era facilitada ao grande público, como Figueirôa salienta:

Em Pernambuco, particularmente no Recife, eram conhecidos apenas pelos realizadores e pessoas a eles ligadas. O público em geral desconhecia essa produção. **É através do Cinema Educativo do Teatro do Parque, com a realização da I Mostra Recifense do Filme Super 8, em fevereiro, que este jejum é quebrado. Promovida pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife, a mostra apresentou 32 trabalhos de cineastas pernambucanos.**⁶⁸ (Grifo nosso)

Nos finais dos anos de 1970 com algumas dificuldades técnicas⁶⁹ e a falta de um mercado exibidor que viesse estimular mais as produções com a respectiva bitola, sua intensificação produtiva fora diminuindo. Entretanto, esse movimento cinematográfico gerou 250 obras audiovisuais em Pernambuco. No período seguinte, em meados de 1983 e 1988, foram produzidos cerca de 15 filmes, entre curtas e médias utilizando as bitolas 16 e 35mm. Os cineastas Fernando Monteiro, Fernando Spencer e Kátia Mesel prosseguiram na realização de forma regular, rodando principalmente documentários.⁷⁰

Em meados de 1985, tendo por herança esse período de popularização da linguagem cinematográfica e, por consequência natural, o interesse de jovens acadêmicos, surgiu no seio universitário um grupo de jovens aspirantes a cineastas, roteiristas e produtores sendo o grupo denominado de Vanguarda Retrógrada, mais conhecidos como Vanretrô. A pesquisadora Amanda Mansur Custódio Nogueira expõe o preceito estético contido no grupo, afirmando:

O Vanretrô foi formado em 1985 para a realização de um filme. O nome do grupo é uma contração do termo Vanguarda Retrógrada. **Essa dicotomia entre a modernidade/tradição, passado/presente, que se observa já no nome do grupo, vai acompanhar a produção posterior dos cineastas. O grupo Vanretrô era formado por dez pessoas: Lírío Ferreira, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudio Silveira, Patrícia Luna, Andréa Paula,**

⁶⁸ Ibidem, p. 46.

⁶⁹ A falta de possibilidades de continuar tendo acesso aos materiais para a continuação das produções com a bitola Super 8 é resultado da: “Euforia dos primeiros anos, com os baixos preços de equipamentos e material sensível, gradualmente desaparecia. Em dezembro de 1976, o comunicado número 576 da Cacex incluiu o equipamento de cinema super 8 na lista de produtos supérfluos, proibindo a sua importação. Com o tempo, as prateleiras das casas especializadas acabaram os seus estoques e não tinham como substituí-los. Em agosto de 1977, passou-se a exigir o depósito compulsório no valor de 100% da mercadoria a importar, o que implicou na elevação dos preços. Já não era tão barato realizar filmes em Super 8, e a falta de um mercado exibidor começou a desestimular os realizadores interessados em tornar a prática do super 8 uma atividade rentável.” (FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de cultura Cidade do Recife, 2000, p. 59)

⁷⁰ Ibidem, p. 91.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha, Cláudio Assis.⁷¹ (Grifo nosso)

O grupo Vanretrô configurou-se como um espaço de reunião de amigos e ideias que resultaram na primeira curta metragem de Cláudio Assis, *Padre Henrique – Um assassinato político* (1989). Com o findar da graduação dos integrantes do grupo Vanretrô, alguns vão para o exterior continuar os seus estudos, outros fixam moradia em Pernambuco e alguns migram para outras localidades do país.

Esse período final dos anos 1980 e início dos anos de 1990 é caracterizado, na área cultural, por duas situações: a primeira é o fechamento da Embrafilme⁷² que interrompe ou inviabiliza a continuação de alguns projetos, como o segundo curta de Cláudio Assis, *Soneto do dismantelo blue* e o curta de Lírio Ferreira *Crime da imagem*, conforme na seguinte passagem Alexandre Figueirôa demonstra:

A extinção da Embrafilme, pelo governo de Fernando Collor, trouxe ainda mais dor de cabeça aos realizadores. De imediato fecharam-se as portas a novos projetos e, no caso dos filmes em andamento, interrompeu-se o fornecimento de verbas. Para revelar o material rodado para *O crime da imagem* e o *Soneto do dismantelo blue* foi preciso recorrer a acordos e permutas com os laboratórios. Já as etapas de finalização – edição de som, montagem e mixagem – obrigaram Assis e Ferreira a muitas idas e vindas até a Fundarpe que, finalmente, concordou em dar o seu apoio financeiro.⁷³

O fechamento da Embrafilme acarreta em vários percalços para os cineastas pernambucanos. A segunda situação é o desenvolvimento do já citado movimento cultural, Mangubeat. Entre 1990 e 1995 as dificuldades em angariar fundos e movimentar a cena cinematográfica em Recife era complicadíssima frente aos empecilhos burocráticos da falta de verbas que assolavam os cineastas.⁷⁴

⁷¹ NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo.** Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação. Recife: O Autor, 2009. p. 25.

⁷² A ação política que resultou no fechamento da Embrafilme: “Em março de 1990, por meio da Medida Provisória 151/90, o presidente Fernando Collor de Mello anunciou um pacote de medidas que pôs fim aos incentivos governamentais na área cultural, extinguindo diversos órgãos, entre eles o próprio Ministério da Cultura, transformando em uma secretaria de governo. Na esfera cinematográfica, houve a liquidação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que representavam o tripé de sustentação da política cinematográfica em suas diversas vertentes.” (IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos.** São Paulo: Summus, 2015. p. 13)

⁷³ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Op. Cit.** p. 100.

⁷⁴ Situação que não fica somente restrita a Pernambuco, e estende-se a todo o país. O Estado passa a estabelecer o seu apoio as atividades culturais no início da década de 90, com a Lei Rouanet (nº 8.313/91) criando-se o Programa Nacional de Apoio à Cultura. Ao campo audiovisual, o incentivo do Estado passava a ocorrer em outras bases, caracterizando de uma maneira indireta, já que com a Embrafilme a relação entre Estado e produções audiovisuais

Em meados de 1994/95 Lírío Ferreira e Paulo Caldas articulam-se em torno de um projeto audacioso de produzir uma longa-metragem, denominado de *Baile Perfumado*. Esse projeto possuía por linha estética um diálogo entre a tradição e a modernidade, aspecto evidenciado anteriormente ao pontuarmos sobre o grupo Vanretrô e o próprio movimento Mangubeat. Possuindo por elemento central o sertão nordestino havia um toque especial nesse projeto, conforme Figueirôa assinala:

Apesar de ter o cangaço como tema, os roteiristas resolveram apostar numa visão menos convencional do banditismo no Sertão nordestino. **Desde o início, eles pretendiam focalizar a chegada da modernidade na região, com Lampião deixando de ser apenas um rebelde sanguinário, mas revelando-se um homem que cultivava novidades urbanas ouvindo jazz num velho gramofone, dirigindo automóvel, bebendo uísque, usando perfume francês, indo ao cinema e se deixando seduzir pela câmara de Benjamin Abrahão, inclusive com ele mesmo manipulando o equipamento para filmar Maria Bonita e os demais cangaceiros.**⁷⁵ (Grifo nosso)

Chama atenção o trabalho realizado pelo Lírío Ferreira, Paulo Caldas e Hilton Lacerda na construção do roteiro do filme *Baile Perfumado*, já que eles se debruçaram sobre produções historiográficas, tendo a pesquisa desenvolvida pelo historiador Frederico Pernambucano de Mello, especialista em cangaço, o ponto norteador. Além dessa orientação em produções

era realizada de uma maneira de intervenção, ligada diretamente no incentivo à produção, ou seja, de uma forma direta. Após a Lei Rouanet foi criada em 1993 a Lei do Audiovisual (nº 8.685/93), sendo representada como um plano de urgência para a recuperação do cinema brasileiro, já que naquele período, do início dos anos 90, a participação de filmes brasileiros representava a marca inferior de 1% no mercado cinematográfico. Essa lei estabelecia uma relação indireta do Estado com a prática audiovisual, já que tal lei fomentava a iniciativa de investidores no campo audiovisual. Em seu 1º artigo é possível visualizar essa situação: “O art. 1º da Lei do Audiovisual funciona com o lançamento de quotas de comercialização no mercado de ações. O investidor aporta recursos em determinado projeto audiovisual por meio do mecanismo ao adquirir um número de quotas que lhe dará direito a determinado percentual dos direitos de comercialização da obra.” (IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileira a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015, p. 31). É possível visualizar que no texto dessa lei as possibilidades de deduções fiscais e as demais vantagens que o Estado estabelece ao investidor (e não ao incentivador, como a Lei Rouanet nomeia os incentivos destinados as produções artísticas oriundos de pessoas físicas ou jurídicas), dessa maneira, a lógica aplicada nessa lei estabelece o desenvolvimento cinematográfico numa perspectiva industrialista. Assim: “O investidor teria como interesse primeiro o retorno financeiro da aplicação, diferentemente da lógica de patrocínio, em que o incentivador aportava recursos tendo em vista suas implicações em termos de uma ação de “marketing cultural” com retornos apenas indiretos. Como o mercado cinematográfico estava ainda num estágio incipiente, o Estado buscava estimular a aproximação entre investidores e empresas produtoras nacionais por meio da concessão de um benefício fiscal em caráter provisório, como típica aplicação dos benefícios fiscais em indústrias nascentes.” (IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileira a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015, p. 31). Assim, não podemos deixar de pontuar: “o cinema que renasce é tributário de uma determinada forma de produção, baseada em renúncia fiscal e controlada, ao menos em parte, pelos departamentos de marketing das empresas investidoras.” (ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 29)

⁷⁵ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Op. Cit.** p. 108-109.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

historiográficas, obtiveram acesso as imagens de Benjamin Abraão, um libanês que conseguiu capturar Lampião e a sua trupe no cangaço nordestino, sendo as únicas imagens em movimento disponíveis dessa personalidade do cangaço.⁷⁶

Ismail Xavier em seu artigo *Da violência justiceira à violência ressentida*, opõe o filme *Baile Perfumado* a obra de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), demonstra como o primeiro filme realiza uma nova leitura da questão da violência, do cangaço e sinaliza o posicionamento dos atuais cineastas. Nessa oposição, afirma que: “*Baile Perfumado*, filme em que a tônica é o jogo de contaminações entre sertão e litoral, com nítidos traços de valores (de consumo) burgueses no seio do cangaço marcando o fim da teleologia histórica.”⁷⁷

O sertão representado pelas lentes do filme *Baile Perfumado* é muito divergente do sertão presente no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, e na safra de produções do fim do século XX e início do XXI que vieram retratar o sertão brasileiro, a leitura de um Lampião pop presente nas imagens do *Baile* demonstram uma fusão entre a tradição e a modernidade, sendo antagônico frente à concepção de um sertão fechado, Xavier assinala:

Baile Perfumado caminha na direção oposta. Não há mais sertão como cosmo fechado, lugar de isolamento. Tudo circula, se insere em circuitos de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume à garrafa de whisky no acampamento cangaceiro, de Lampião e Maria Bonita na sala escura do cinema da cidade ao cineasta que filma os cangaceiros em pleno sertão.⁷⁸

Nessa retratação de um sertão cósmico e líquido, *Baile Perfumado* marca o retorno das produções audiovisuais em longas metragens no estado de Pernambuco no final da década de 1990, recebido pela crítica como uma nova leitura do sertão e articulado como a marca pioneira do movimento cinematográfico *Árido Movie*.

Árido Movie foi um termo cunhado pelo cineasta pernambucano Amin Stteple. Esse pontua: “era preciso criar algo paralelo a um movimento que já existia na cidade e ajudasse a superar um fato real, a inexistência do cinema na nossa região.”⁷⁹ De acordo com ele, a expressão *Árido Movie* define, além da necessidade de revitalizar a cena cinematográfica, algumas premissas estéticas, como a necessidade de reciclar a cultura nordestina para a

⁷⁶ OLIVEIRA, Ana Paula. **Memórias do cangaço: uma reflexão sobre a memória, a história e o cinema no filme Baile Perfumado**. XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas – SEPECH Humanidades, Estado e desafios didáticos-científicos. Londrina, 27 e 29 de julho de 2016.

⁷⁷ XAVIER, Ismail. **Da violência justiceira à violência ressentida**. Ilha do Desterro. Florianópolis. nº 51. Jul/dez. 2006. p. 57.

⁷⁸ Ibidem, pp. 57-58.

⁷⁹ OLIVEIRA, Ana Paula. **Op. Cit.** p. 04.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

linguagem da modernidade com a preocupação de chegar ao grande público e recuperar a vontade de se produzir audiovisualmente.⁸⁰

Essa noção de *Árido Movie* para designar as produções acontecidas nesse período acarreta numa discussão em torno da noção de diálogo estético com o movimento Mangubeat. Para alguns pesquisadores há um consenso que tal nomeação se dirige a fusão do cinema e da música presentes nesse contexto. Conforme Figueirôa explica:

Os cineastas buscaram nele não apenas composições para as trilhas de seus filmes, mas o mesmo tipo de convivência da experiência dos seus músicos, os processos de interação dos ritmos e das linguagens que buscam estabelecer um olhar contemporâneo das manifestações culturais pernambucanas, estabelecendo uma ponte entre a arte popular tradicional e a cultura pop.⁸¹

A estética do movimento Mangubeat e a estética presente no filme *Baile Perfumado* estabelece um diálogo sob o prisma da abertura a elementos modernos com os aspectos da tradição contidos em ambas a linguagem, como é possível ao leitor perceber frente a exposição elencada dos elementos da estética do respectivo filme e do movimento musical em questão. Contudo, realizar a definição de *Árido Movie*, tendo como ponto de vista essa repetição temática é algo problemático. Vejamos o posicionamento do roteirista Hilton Lacerda, que é uma figura conhecida da cena cinematográfica em questão, trabalhou tanto no filme *Baile Perfumado*, como no *Amarelo Manga* e em outras longas e curtas metragens de Pernambuco. Lacerda diz: “Esse árido movie é engraçado, na verdade foi uma brincadeira feita por Amim Stepple. Já que tem o Mangu, vamos fazer o Árido Movie que era a nomenclatura que prestava ali para qualquer coisa que pudesse ser.”⁸²

Diferentemente de Amin Stteple, Hilton Lacerda designa que tal nomeação foi direcionada buscando demonstrar as dificuldades de se produzir audiovisualmente em Pernambuco. Conforme expõe na fala que segue:

É, o que aconteceu com o *Baile Perfumado* é que ele terminou sendo um aglutinador das pessoas que estavam em torno daquela cena porque não sei se era intuitivo ou se era política prática. (...) [A] gente sabia que se o *Baile* não ficasse pronto, a gente estava fodido. Era um filme que tinha que acontecer e tinha que ser visto porque não podia parar na metade. (...) E assim, a gente fazia questão de participar, você vê assim por quem estava trabalhando no filme. Além de Paulo e Lírio, eu também estava. Eu fazia roteiro, continuidade e primeiro assistente de direção, era um inferno a minha vida. Adelina Pontual

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, p. 94.

⁸² CALAZANS, Rejane. **Op. Cit.** p. 113.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

fazia continuidade comigo, dividia. Marcelo Gomes fazia produção, uma produção bem ridícula assim, produção de transporte. Chica Mendonza estava fazendo produção de alimento. Cláudio Assis fazia direção de produção. Juliana Brista, que é uma puta figurinista hoje em dia, começou basicamente fazendo assistência de produção no *Baile*. Valéria Ferro fazia som. (...) **Então eu volto para essa questão, a questão da cumplicidade. Porque eram as pessoas que confiavam naquilo e se essas pessoas não tivessem dando força de certa forma, se aquilo não acontecesse podia ser muito ruim. (...) Era muito pequena a produção daqui para correr no risco de tentar fazer um longa e desperdiçar dinheiro, filme é muito caro.**⁸³ (Grifo nosso)

Já para o cineasta Paulo Caldas, a nomenclatura *Árido Movie* não se configura como a transposição estética entre o Movimento Manguê e as produções do período, conforme evidencia:

[N]ão chega a ser uma representação do Manguêbeat no cinema (...). O *Árido-Movie* não é uma coisa que a gente mesmo leve muito à sério, desse ponto de vista, do rótulo, da mística. Não tem essa relação, mesmo porque a gente tem uma relação de amizade com o pessoal do Manguêbeat, mas não à ponto de se reunir e pensar uma estética, um movimento. O que tem de pensamento é a mesma coisa que norteia o Manguêbeat, a diversidade. (...) [N]a verdade, essa coisa é uma mística que você cria até para divulgar a idéia [sic], é um símbolo, um rótulo. **Quando existia o rótulo do Manguêbeat, aí a gente, por brincadeira, para identificar também um grupo de pessoas que faz cinema em Pernambuco desde a década de oitenta, com ideias semelhantes acerca de como trabalhar, desenvolver e pesquisar a linguagem cinematográfica. Então esse trabalho de pesquisa da linguagem, associado à cultura pop, que é a base e a fonte do Manguêbeat, é o que vai dar o *Árido Movie*. A relação com o Manguêbeat se dá a partir dessa coisa de ter uma abordagem com uma música mais moderna, uma atualização em cima da cultura popular, no Manguêbeat e no cinema.** De uma forma mais prática, isso se dá no momento em que eles fazem trilhas pra filmes. Aí sim o cruzamento é total, real e objetivo.⁸⁴ (Grifo nosso)

O posicionamento de Paulo Caldas designa que a fusão entre o cinema e a produção musical do respectivo movimento ocorre na construção da trilha sonora, como ele pontua no final da passagem. Entretanto, não há um acordo estético no sentido de linguagem que venha denominar uma transposição para o cinema. Indo além das falas dos citados cineastas, e compreendendo que ocorre uma releitura da tradição incluindo elementos modernos na narrativa fílmica do *Baile Perfumado*, o direcionamento da análise acreditando que há uma leitura do movimento Manguêbeat ao cinema apresenta-se como insuficiente.

⁸³ Ibidem, pp. 113-114.

⁸⁴ Ibidem, p. 114.

A pesquisadora Rejane Calazans pontua que *Árido Movie* não é uma extensão dos preceitos estéticos do movimento Mangubeat para o cinema, mas a ocorrência de pessoas que pensam as linguagens num mesmo meio espacial e cultural, logo, é natural trabalharem juntas, entretanto, não chega ao ponto de realizar essa fusão. Ismail Xavier engrossa mais esse caldo afirmando em direção ao *Baile Perfumado* que:

Baile perfumado produz uma síntese reveladora da nova postura. O encontro entre cineasta e sertanejo, o contato do moderno com a tradição, mesmo que alimentado por uma disposição de simpatia por Lampião, tem resultados catastróficos. Expressando o próprio clima do cinema atual, Lírío Ferreira e Paulo Caldas acentuaram a esperteza e o pragmatismo do sírio-libanês Benjamin Abrahão ao costurar o jogo político para ter acesso a Lampião, convencido da importância do registro que decidiu empreender. Há a confirmação disto a cada sequência do filme em seu estilo de câmara e no seu domínio de diferentes estratégias de teatro e de relato indireto, em sua incorporação do trabalho de Chico Science que domina a trilha sonora e dá o tom para o movimento de transformação de Lampião em ícone pop, **embora não fique claro, em termos de cinema, que tradição está sendo aí “modernizada”, pois a relação entre o músico moderno e os ritmos regionais não me parece se espelhar na relação entre o filme e a história do cinema.** De qualquer modo, o essencial no filme é a retomada das imagens de Lampião e a decisão de contar a história do cineasta que as produziu. Neste encontro com o passado, há uma identificação com Benjamin neste eixo do pragmatismo, sem mandato, sem utopia. E há também a trama que põe em evidência a relação entre a filmagem de Abrahão e as transformações modernizadoras que eram, no fundo, incompatíveis com a manutenção da ordem que viabilizava a sobrevivência do cangaço.⁸⁵

Ismail Xavier chama atenção para a questão da linguagem cinematográfica, pois, diferentemente do movimento Mangubeat que realizou uma nova leitura em questões de linguagem musical partindo do tradicional e modernizando-o, isso não ocorre na linguagem cinematográfica. Dessa maneira, compreendemos que *Árido Movie* designa mais a situação de dificuldades no processo de produção dos filmes, do que uma nova composição estética da linguagem cinematográfica produzida em Pernambuco. Claro que se direcionarmos o olhar para o vínculo de amizade e diálogo entre as pessoas envolvidas no movimento Mangubeat com o cinema veremos uma transposição de elementos, já que é um desdobramento natural.

A pesquisadora Nara Leão Fonseca com a sua dissertação defendida no ano de 2006, intitulada *Da Lama ao Cinema: interfaces entre o cinema e a cena manguê*, defende a hipótese de uma transposição dos elementos da cena manguê para o cinema, afirmando que:

⁸⁵ XAVIER, Ismail. **Op. Cit.** p. 65.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Cineastas pernambucanos se envolveram no processo de renovação das linguagens na música, que enfatizava a diversidade e reunia elementos da cultura pop e da cultura popular, e transpuseram parte disso para as telas.⁸⁶ (Grifo nosso)

A transposição que Fonseca evidencia em sua dissertação é em relação a cartilha do Mangubeat, essa constituída de lugares, códigos culturais e expressões. E como os elementos dessa cartilha são representados nos filmes do respectivo movimento. Para autenticar sua hipótese realiza a análise de seis obras audiovisuais, sendo os curtas: *Conceição* (Heitor Dhalia, 1999), *Recife de Dentro pra Fora* (Kátia Mesel, 1997), *Maracatu*, *Maracatus* (Marcelo Gomes, 1995); e os longas: *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1999), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003).

O período designado na cinematografia de Pernambuco como *Árido Movie* abrange os anos de 1993 a 2003. No olhar da respectiva pesquisadora é presente uma noção de transposição de uma linguagem para outra, essa transposição é entendida como repetições temáticas na narrativa fílmica das produções audiovisuais. Para respaldar sua perspectiva exemplifica que o movimento Regionalista eclodido em Pernambuco em meados de 1920-30, tendo em paralelo o desenvolvimento da cena cinematográfica denominada como Ciclo do Recife do mesmo período, observou que as produções audiovisuais frutos desse ciclo possuíam a temática regional em recorrência nas narrativas, indo ao encontro dos preceitos contidos no movimento Regionalista.

Obviamente que há uma fusão temática entre as narrativas dessas linguagens, e que ambas são influenciadas pelo meio político/social e cultural em que são produzidas. Entretanto, essa afirmação de transposição do movimento Mangubeat para o cinema aproxima-se de um equívoco, já que não compreende as especificidades das linguagens. Recorrendo ao ponto já ressaltado por Ismail Xavier, não visualizamos na linguagem cinematográfica desse período designado de *Árido Movie* o mesmo que Chico Science realizou com a linguagem musical.

As análises de filmes que Fonseca realiza nos apresenta uma leitura interna de Recife, demonstrando-nos os ambientes de encontro entre os manguemoys e as manguemoys, as gírias originárias do movimento e, além disso, o cunho social presente nas músicas e nas temáticas retratadas nos filmes. O diálogo para Fonseca é real e, nesse ponto, é inegável que não haja uma relação, já que é natural uma circularidade cultural entre os envolvidos no movimento

⁸⁶ FONSECA, Nara Aragão. **Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena manguemoys em Pernambuco**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação. Recife: O autor, 2006.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Manguebeat e no Cinema. O que não é possível afirmar é que tenha acontecido a mesma lógica de renovação da linguagem musical na linguagem cinematográfica. Fonseca ao analisar o filme *Baile Perfumado*, beira no que seria uma análise de renovação da linguagem cinematográfica. Sobre a estética do filme, Fonseca pontua:

Se por um lado, o filme apóia-se *[sic]* em fatos reais para contar uma história, o que o torna mais “crível”, **por outro lado os diretores optaram por uma maior liberdade formal** e, em muitos momentos (em sequências que serão descritas mais adiante) **fazem uso de referências da linguagem do videoclipe e da cultura pop na estética do filme, que dão um tom mais fantasioso à história.** Uma estética do videoclipe pode ser definida por elementos como a fragmentação da narrativa e do sincronismo entre música e imagem e no filme essa referência é vista através do uso de cortes rápidos, da relação rítmica entre música e imagem e pelas elipses de tempo e espaço.⁸⁷ (Grifo nosso)

Seria a utilização de elementos estéticos da linguagem do videoclipe que poderia assinalar numa modernização da linguagem cinematográfica? Se sim ou não, caberia um estudo que viesse compreender o desenvolvimento da linguagem cinematográfica produzida em Pernambuco, enfocando na mesma dualidade presente no movimento Manguebeat, ou seja, a nova interpretação de elementos tradicionais com a modernização impactada pela globalização e o uso de novas tecnologias, tendo por eixo central o diálogo entre o local e o global no interior da linguagem, conforme é possível verificar na nova estética presente na linguagem musical produzida pelos mangueboys. Só dessa maneira acreditamos que seja possível defender a definição de *Árido Movie*, para aqueles que a entendem como a transposição do movimento mangue ao cinema.

Deste modo, nos resta compreender o rótulo *Árido Movie* como a designação de um período marcado pelas dificuldades para a produção cinematográfica. Essa dificuldade só pode ser superada a partir do fortalecimento da união de uma grande equipe de pessoas interessadas pelo desenvolvimento da sétima arte em Pernambuco.

1.5 CLÁUDIO ASSIS E A SUA CONCEPÇÃO DE CINEMA

Inserido no coração dessa cena cultura que viemos traçando desde o início do presente capítulo, Cláudio Assis é influenciado e permeado por essas interfaces culturais que lhe são próprias. Esses elementos culturais transplantam-se para a sua filmografia e para a sua

⁸⁷ Ibidem, p. 79.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

concepção de mundo, sendo natural para um sujeito inserido num contexto sociocultural vivenciar, circunscrever e reproduzir, com as devidas mediações subjetivas, os elementos que são atinentes na sua sociabilidade cotidiana. Sua atenção ao cinema já é presente antes do seu ingresso na Universidade Federal de Pernambuco. Até mesmo em sua infância, já demonstra suas predileções:

Quando era criança, em Caruaru, tinha um cinema que levava o nome da Cidade, todo dia ia assistir aos filmes e aproveitava para colecionar fotogramas que o maquinista vendia pra gente ou trocava por gibis. Aí, fiz amizade com o lanterninha, que também era cabo da polícia, o cabo Rodrigues. E, em troca de livros didáticos já usados por meus irmãos, ele deixava eu entrar no Cine Caruaru de graça. Não tinha esse negócio de idade, de censura... Assistia a qualquer filme. Quando a luz se apagava, eu entrava escondido. Via de tudo.⁸⁸

Natural de Caruaru, município do estado de Pernambuco, Cláudio Assis nasceu em 19 de dezembro de 1959. Tornando-se um cinéfilo, além de um assíduo espectador, funda cineclubes em Caruaru, tendo por preferência, também, o campo artístico de atuação conforme frisa:

Um pouco mais velho, fui fazer teatro. Em seguida, eu e uns amigos criamos um cineclube, o Lumier. Só passávamos filmes de arte, Fellini, Bergman..., todos os sábados bem cedo, a partir das 10h, no Cine Caruaru. As sessões eram lotadas, os debates acalorados... O sucesso foi tanto que a gente perdeu a sala do Cine Caruaru — dava mais público que as sessões comerciais. Fiquei um pouco desgostoso da cidade e decidi partir para o Recife no fim dos anos 1970. No Recife, ajudei a criar inúmeros cineclubes, cheguei a ser candidato à vice-presidência do Conselho Nacional de Cineclubes, naquela época em que todos os movimentos de esquerda, como a Libelu, estavam envolvidos no cineclubismo. Um movimento de resistência pura.⁸⁹

Nessa passagem, podemos observar um pouco da formação política de Cláudio Assis, envolvido na fundação e fomentação de cineclubes no período do final dos anos 70 em Pernambuco, tal espaço era utilizado como um instrumento de resistência frente aos ditames do governo ditatorial. Logo, conseguimos compreender que os cineclubes representam um espaço importante para a formação, como, também, a construção das inclinações de Cláudio Assis enquanto um cineasta, já que no interior dos debates realizados nos cineclubes, as reuniões

⁸⁸ VIEIRA, José Carlos. **Leia entrevista com o polêmico cineasta Cláudio Assis**. Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/09/28/noticias-cinema,172332/leia-entrevista-com-o-polemico-cineasta-Cláudio-assis.shtml>> Acesso em 08/mar. de 2017 às 15h40.

⁸⁹ Idem.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

ficavam pautadas centralmente nas questões técnicas presentes na linguagem cinematográfica e nas demais especificidades que tal linguagem abarca. Dessa maneira, sua formação é constituída da seguinte forma:

Não tive escola de cinema. Fiz dois anos de comunicação e dois anos de economia. Minhas aulas de cinema foram as discussões nos três cineclubes que ajudei a organizar em Caruaru e em Recife. Mas não tenho memória para cinema. Vejo muito filme que, sem lembrar, já tinha visto. Conheço diretores que fazem citações, o Brian de Palma faz isso. Admiro esses caras, mas não saberia fazer, nem quero. **Quando estou fazendo, tudo o que vi está lá. Isso vai contribuir para meu trabalho, mas não de forma racional, que me leve a seguir essa ou aquela linha. Não quero essa memória para mim.**⁹⁰ (Grifo nosso)

As influências cinematográficas de Cláudio Assis não ficam delineadas em suas falas, já que sem elencar um diretor específico como norteador ou influenciador direto na sua estética, deixa seu repertório cinematográfico aberto. Somando-se a passagem anterior, ao ser questionando sobre qual foi o primeiro filme que lhe marcou, Cláudio Assis afirma:

Quando assistia àqueles filmes de arte, como os de Pasolini, os filmes russos... Ainda em Caruaru, dizia pra mim: “Nunca vou conseguir fazer um filme desses” (risos). **Todos eles me influenciaram e influenciam de alguma forma. Mas não sei copiá-los ou citá-los em minha obra, como tão bem fez Brian de Palma nos trabalhos dele.**⁹¹ (Grifo nosso)

O curta *Padre Henrique – um assassinato político* foi a primeira produção de Cláudio Assis, desenvolvida com os demais integrantes do grupo Vanretrô. Em meados do início de 1990 funda a Parabólica Brasil trabalhando em parceria com Adelina Pontual e Marcelo Gomes, nessa produtora desenvolve a produção de uma série de filmes, dentre eles: o filme *Samydarsh, os artistas da rua*, direção, roteiro e produção de Cláudio Assis, Adelina Pontual e Marcelo Gomes, o curta de Marcelo Gomes, *Maracatu, Maracatus* (1995) e o seu segundo curta *Desmantelo do soneto blue* (1993) entre outras produções.

Em meados de 1994/1995 juntamente com Hilton Lacerda, Paulo Caldas, Lírío Ferreira e outras profissionais produzem o filme *Baile Perfumado*, como já frisado, sendo a primeira longa-metragem em que o Assis esteve inserido. Além de dirigir, produzir, Assis, também, atuou no curta *Conceição* (1999, Heitor Dhalia) e no filme *Crime Delicado* (2005, Beto Brant).

⁹⁰ EDUARDO, Cleber. Entrevista com Cláudio Assis. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaClaudioassis.htm>> Acesso em 08/mar. de 2017 às 15h30.

⁹¹ VIEIRA, José Carlos. Op. Cit.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

Suas produções ficam circunscritas nos seguintes títulos: *Texas Hotel* (1999), *O Brasil em Curtas 06 - Curtas Pernambucanos* (1999) e *Tudo é Folclore* (2012). Longas metragens: *Amarelo Manga* (2003), *Baixio das Bestas* (2006), *Febre do Rato* (2011), *Eu vou de Volta* – em codireção com Camilo Cavalcanti (2007) e *Big Jato* (2016). Além dos filmes, produz a série de TV *Se cria assim*, produção que aborda os vários sentidos da criação, demonstrando o processo criativo através das produções de artistas plásticos, apontando que cada trabalho possui um processo criativo único, destituído de fórmulas.

As produções de Cláudio Assis estão todas circunscritas no estado de Pernambuco, o que possibilita verificar uma leitura de Recife e suas adjacentes, circunscrito em alguns elementos da regionalidade em questão, mas sem perpetuar uma concepção de tradição enraizada em preceitos populares no sentido dos Armoriais e nem tão direcionado a uma leitura da tradição com os óculos da globalização, como os jovens do Mangubeat. Cláudio Assis articula-se com alguns elementos contidos nessa noção de regionalidade recifense, o que nos torna possível visualizar em sua filmografia alguns aspectos estéticos oriundos do movimento Mangubeat, no sentido da circularidade cultural, já que Cláudio Assis temporalmente está inscrito nas movimentações dos Manguboys.

Em uma palestra concedida a oficina Tela Brasil em Recife – PE, Assis afirma que: “Amarelo Manga é a necessidade de mostrar minha cidade, o meu estado. Pernambuco é uma cidade cosmopolita que tem os mesmos problemas que Londres, São Paulo, Rio de Janeiro.”⁹² Nessa declaração observa-se a necessidade de demonstrar cinematograficamente o estado que reside, mas busca pontuar que os aspectos circunscritos no *Amarelo Manga* também estão inscritos em outras localidades.

Sua concepção de cinema o coloca enquanto um sujeito que visualiza a arte como um elemento de expressão da sua leitura de mundo. Assumindo o caráter de denúncia em sua filmografia, o cineasta deixa expresso que o seu olhar cinematográfico se insere na perspectiva crítica de determinados aspectos sociais que possa suscitar uma discussão pautada em uma possibilidade de mudança social. É muito recorrente em suas aparições públicas afirmar:

O cinema é uma arma poderosíssima, que você tem que usar ela em favor da humanidade, tem que saber o que você quer dizer, não é simplesmente um bando de imagens e música, **cinema é atitude! As pessoas precisam ter atitude, é uma arma muito poderosa.** (Grifo nosso/ transcrição nossa)⁹³

⁹² OFICINA TELA BRASIL. **Oficina de Recife (PE), Cláudio Assis.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gG_RH0p-5HI> Acesso em 11/mar. de 2017 às 17h03m.

⁹³ Idem.

É possível verificar em Assis uma prática artística no sentido politizado, que molda o seu olhar cinematográfico, tendo uma noção de denúncia das mazelas e injustiças que, em sua concepção, cabem ser projetadas audiovisualmente. Para o respectivo cineasta, o seu cinema possui um compromisso que se constitui em causar impacto e reflexão ao espectador. Logo, a perspectiva de Assis está articulada numa luta contra o olhar viciado que a *mise-en-scène*⁹⁴ hollywoodiana produz nos espectadores.

Perspectiva essa que não se inicia e nem, provavelmente, terminará com Cláudio Assis.⁹⁵ Mas o ponto interessante no posicionamento de Assis é as suas aflições e indignações frente ao mercado cinematográfico brasileiro, já que se trata de um cineasta independente que não mantém grandes articulações à grande indústria do entretenimento e suas produções ficam circunscritas ao apoio estatal através de editais públicos. *Amarelo Manga*, por exemplo, foi contemplado através de um edital do Ministério da Cultural denominado de *Concurso de Apoio à Produção de Obras Cinematográficas Inéditas*⁹⁶ para filmes de ficção em 2000. Esse edital

⁹⁴ *Mise-en-scène* é um conceito formulado e reformulado ao decorrer do desenvolvimento da prática cinematográfica e da crítica. Temos como definição: "O conceito de 'mise-en-scène' define, entre outros elementos, [...] o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX/início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 50, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. *Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação." (RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet**. XIII Estudos de Cinema e Audiovisual - vol. 1. Socine: São Paulo, 2012, p. 02)

⁹⁵ Cabe pontuarmos que uma ofensiva contra o modelo hollywoodiano é recorrente no cinema desde aos seus primórdios: "A partir de 1914, o cinema americano, poderosamente organizado, invade as telas do mundo inteiro. Um modelo estético parece se impor. Contudo, desenvolvem-se resistências, principalmente na Europa, embora esse modelo (denominado de MRI – Modelo de Representação Institucional) seja chamado para dominar a produção mundial. (...) Depois da revolução de 1917, o Estado soviético interessa-se pelo cinema como meio de ensino e de propaganda. Lenin incumbe-o de uma verdadeira missão didática. O decreto de nacionalização do cinema russo é assinado em 1919. Os cineastas engajados no movimento revolucionário evidentemente recusam o modelo hollywoodiano com suas opções individualistas (o personagem principal, a estrela), seus objetivos puramente espetaculares e comerciais, seu modo de narrativa alienante (o espectador, arrebatado pelos aspectos pseudológicos [*sic*] e afetivos da narrativa, não tem a possibilidade de refletir ou assumir um distanciamento crítico com relação à visão do mundo que lhe é apresentada). Alguns se voltam para a atualidade, para o documento, a reportagem, para explicar a realidade da Rússia. Mas essa realidade não poderia ser restituída ao estado bruto, ser simplesmente registrada. A montagem das imagens deve contribuir para explicá-la, construí-la, interpretá-la, exaltá-la. Um cineasta como Dziga Vertov vai, portanto, reunir imagens filmadas por toda parte, para organizá-las em um discurso que exprime uma visão comunista do mundo soviético tal como se desenvolve (O homem da câmera, 1929)." (VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994, pp. 28-29)

⁹⁶ "Em sua primeira edição esse edital contemplou um total de dez projetos que resultaram nos seguintes longas metragens: *Amarelo Manga* (dir. Cláudio Assis), *Avassaladoras – Mulheres em Crise de Amor* (dir. Mara Mourão), *Celeste & Estrela* (dir. Betse de Paula), *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (dir. José Joffily), *Estórias de Trancoso* (dir. Augusto Sevá), *Houve uma Vez Dois Verões* (dir. Jorge Furtado), *O Invasor* (dir. Beto Brant), *Rua Seis nem Número* (dir. João Batista de Andrade), *Seja o que Deus Quiser* (dir. Murilo Salles), *As Vidas de Maria* (dir. Renato Barbieri), *Wood & Stock – Sexo, Orégano e Rock'n Roll* (dir. Otto Guerra). Desses, quatro marcaram as estreias de diretores no formato longa, os de Cláudio Assis, Jorge Furtado, Renato Barbieri e Otto Guerra. A lista chama a

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

estabelecia que o apoio era de R\$ 1.000.000,00 (um milhão) de reais, valor considerado baixo frente aos padrões do mercado, mas sugeria a necessidade de apoiar uma inovação na linguagem cinematográfica, estimulando diretores estreantes.⁹⁷

É possível observar no cinema de Cláudio Assis um reflexo da sua postura pessoal. Em entrevista concedida a *TV Folha*, ao ser questionado se gostava de confusão responde:

A vida é uma confusão, uma confusão prazerosa, a vida é feita de contradições, e no Big Jato já diz: quem não reage rasteja. Viver já é isso, é essa confusão, mas eu não gosto de confusão, as pessoas entendem mal, o que eu faço é lutar. (...) onde tem ser humano tem luta. (Grifo nosso/transcrição nossa).⁹⁸

Seu posicionamento pessoal e sua forma de perceber a realidade convergem em suas produções. Circunscrevendo-se num olhar crítico expõe que o papel do cinema é a denúncia, mas não a resolução dos problemas, papel esse destinado a sociedade como um todo. Respondendo as críticas que o auto intitula de misógino ou derivados, Assis se posiciona afirmando que está demonstrando o problema, nesse caso específico se refere ao filme *Baixio das Bestas* (2006), mas que o seu papel não é resolvê-lo, pontua: “É papel do cinema denunciar sim. O que não é papel do cinema é ter que pedir uma redenção, resolver o problema. Este é um problema da sociedade. É trazer a discussão, porque quem não reage, rasteja.”⁹⁹

Tendo muito claro que o seu cinema é utilizado como um instrumento de denúncia, podemos compreendê-lo como uma câmara sociológica da realidade que o circunscreve. Seu processo criativo é caracterizado num trabalho independente que leva anos, sua produção é pontilhada em elaborar a ideia, o roteiro, angariar fundos, montar uma equipe, trabalhar com essa equipe por um longo período e começar as filmagens. Em entrevista à revista *Cardamomo*, ao ser questionado sobre o seu processo criativo salienta:

atenção por sua diversidade, vai de comédias românticas com forte apelo comercial, como *Avassaladoras*, a propostas mais experimentais como *Amarelo Manga* ou mesmo uma animação como a de Otto Guerra. Antes da questão estética, percebe-se, já de saída, que a preocupação maior foi a de consolidar diretores e produtoras, com experiência comprovada na realização cinematográfica, quer seja no formato de longa-metragem, para diretoras não estreantes, quer seja no formato curta-metragem, para diretores estreantes.” (BRUM, Alessandra; PUCCINI, Sérgio. **Cinema brasileiro e produção de baixo orçamento: experiências e reflexões**. In. SUPPIA, Alfredo (Org.). *Cinema (s) independente (s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013, pp. 140-141)

⁹⁷ BRUM, Alessandra; PUCCINI, Sérgio. **Cinema brasileiro e produção de baixo orçamento: experiências e reflexões**. In. SUPPIA, Alfredo (Org.). *Cinema (s) independente (s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

⁹⁸ TV Folha ao vivo. 'Não gosto de confusão; eu reajo para não rastejar', diz Cláudio Assis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=90_KZylXQz4&t=1s> acesso em 11/mar. de 2017 às 17h39m.

⁹⁹ **Entrevista com Cláudio Assis**. Disponível em: <<http://www.guiadasemana.com.br/cinema/noticia/entrevista-com-Cláudio-assis>%3B>> acesso em 11/mar. de 2017 às 17h48m.

Eu gosto muito de observar as coisas, o mundo. O tempo todo eu procuro conhecer todas as cidades que eu vou. Os centros. Também busco inspiração nas pessoas e também no momento em que a gente está vivendo. Por exemplo, Piedade, o próximo filme que eu vou fazer tem um nome que fala de muita coisa. Tem a Nossa Senhora da Piedade da igreja, pra quem a gente vive pedindo para ela “ter piedade de nós”. Quando, na realidade, as pessoas não têm piedade de ninguém, de ninguém mesmo. A piedade também está com os tubarões, é lá no bairro de Piedade [Zona Sul do Recife] que os tubarões atacam. Isso porque a gente ocupou a praia, tomou o lugar deles que era o Porto de Suape, tomou o lugar que eles chegavam e comiam. Agora eles estão procurando o que comer e eles não gostam de comer carne de gente, mas chegaram no lugar dele e a natureza cobra de nós o que a gente toma dela. Então é em cima da ideia da piedade que estamos escrevendo esse filme que vamos filmar logo mais. **O processo artístico pode acontecer num bar, a criação de uma ideia pode surgir aqui entre a gente e isso se aprofunda por um dois anos até chegar ao resultado. Ideia a gente tem muitas, vários projetos. Mas Brasil não é Hollywood. Aqui tem que buscar dinheiro em edital. Eu não sou rico.** Os jornais falam que eu sou um cara realmente estranho no ninho. Que não era pra eu estar fazendo cinema não, porque cinema é realmente a arte da burguesia. Embora, hoje, existam várias formas de se fazer um filme – tem até festival de filmes feitos no celular – meu cinema ainda é de película. Todos os filmes que eu fiz até hoje foram feitos em super 35, película. Talvez eu ainda faça o Piedade em película. Eu sou metido, mesmo [risos]. Eu não tenho nada contra digital. O Big Jato eu filmei em película, mas foi todo desenvolvido em digital.¹⁰⁰ (Grifo nosso)

Sua posição enquanto cineasta é estar na frente da produção, presente em todos os processos, ou seja, não dispõe, por exemplo, de preparador de elenco justamente para dialogar com os atores que vão interpretar os personagens da trama. Assis realiza esse trabalho, ele pontua que gosta de dirigir atores, sobre essa característica do seu modo de criação, afirma: “Eu trabalho com o ator a longo prazo, não é um agora, construo uma sociologia para ele olhar, saber do que está sendo produzido, o que o filme quer dizer e o que cerca, é um trabalho de compreensão.”¹⁰¹

Portanto, sua concepção de direção cinematográfica o insere na frente de todas as instâncias do processo criativo, tal postura marca como um dos elementos de compromisso social na sua prática audiovisual. Ao ser questionado se há uma estruturação de projeto cinematográfico a ser seguido, advoga afirmando que:

Meu projeto é fazer filmes nos quais acredito. Quero ser verdadeiro. Tenho de acreditar em meus filmes. Mas tenho uma tendência a tratar as questões de frente, de cara, mostrar como a vida é, de preferência com questões ligadas ao

¹⁰⁰ MACAU, Clarissa. **Entre processos criativos e “polêmicas”, uma conversa com Cláudio Assis.** Disponível em: <<http://www.revistacardamomo.com/entre-processos-criativos-e-polemicas-entrevista-com-Cláudio-assis/>> acesso em 01/mar. de 2017 às 10h40.

¹⁰¹ SESC TV. **Sala de Cinema: Cláudio Assis.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=27Zz0P8q2RA&t=96s>> acesso em 11/mar. de 2017 às 18h01m.

Capítulo I

As manifestações artísticas do cenário pernambucano do século XX: O diálogo sociocultural do cineasta Cláudio Assis

povo, com as minhas idéias [sic]. Esse é meu universo, o meu caminho, isso é que bate na minha cabeça, sem visões românticas e idealizadas. Isso dá samba, dá maracatu, dá festa.¹⁰²

1.6 O DIÁLOGO CULTURAL DE CLÁUDIO ASSIS

Podemos compreender que em nível temporal, Cláudio Assis bebe diretamente do Manguebeat, já que participa dessa cena cultural em Recife, produzindo clipes audiovisuais para as bandas e participando cinematograficamente do movimento. Logo, articulando-se nesse cenário, Assis mescla alguns elementos que lhe são característicos, em *Amarelo Manga* é visível a recorrência de ambientes que eram ponto de encontro dos participantes do movimento mangue, a trilha sonora do filme é realizada pelos músicos da respectiva expressão musical, além da presença de Fred ZeroQuatro, já citado como um dos impulsionadores do movimento Mangue, numa cena do filme e outros fatores que daremos ênfase nos capítulos seguintes.

Assis apresenta-se como um sujeito mesclado por essas manifestações, sendo isso de ordem natural, já que é um artista que bebe do espaço que lhe circunda. Porém, o alcance do seu olhar atinge pontos que vão além de esferas regionais, ponto que já salientamos anteriormente.

O que conseguimos visualizar, de forma precisa, no diálogo artístico desse cineasta é a sua mediação entre o micro, sendo o estado de Pernambuco, e um espaço macro, o Brasil e o mundo. O que Assis representa é um mundo recorrente em vários espaços, as relações humanas retratadas são cunhadas num olhar de denúncia, Assis apresenta sua concepção de perversidade humana denunciando-a, em seus três primeiros longas metragens, *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas*, *Febre do Rato*. Já no quarto filme, *Big Jato*, traz um olhar de esperança, é poético e otimista. Portanto, as produções de Assis é o ponto de conexão entre Pernambuco e a visão de um homem articulado por meio de um olhar sociológico frente as relações humanas e do espaço ao seu redor.

Adentraremos no próximo capítulo no processo de Decupagem, este é um conceito próprio da área cinematográfica. Buscaremos conhecer o filme enquanto forma e conteúdo, almejando salientar os temas de maior relevância que vão sendo suscitados ao decorrer do mapeamento filmico.

¹⁰² EDUARDO, Cléber. **Op. Cit.**

Amarelo Manga é um filme difícil. Trata da miséria humana. Se não buscarmos uma elegância no movimento de câmera, no enquadramento, no desenho das cenas, fica um negócio feio e podre. Uma das minhas preocupações era fazer com que as coisas não ficassem restritas. A gente se preocupou ao máximo para haver prazer em se ver o filme. Isso interfere em todo o processo.

Cláudio Assis

Nosso desafio era sair da ficção, entrar no documentário e voltar para a ficção. O desafio era fazer isso sem agredir o espectador. Queríamos fazer mais cenas documentais, mas na rua o bicho pega. Não teríamos como manter controle.

Cláudio Assis

A gente tem uma violência nossa, cotidiana, dentro da nossa própria casa, que é tão violenta quando filmes de Hollywood. Queria fazer um filme sobre essas pequenas violências, que fosse poético e violento ao mesmo tempo.

Cláudio Assis

CAPÍTULO II

ANÁLISE ESTÉTICA DO FILME *AMARELO MANGA*

Todo processo criativo é um universo particular, na produção de uma obra cinematográfica esse universo é conjurado entre o cineasta, que está à frente da produção, e os demais profissionais que estão trabalhando em prol do feitiço da obra de arte. Esse universo íntimo da produção vai ganhando forma e conteúdo ao decorrer da sua construção. As palavras do cineasta Cláudio Assis que estão como epígrafes no início desse capítulo demonstram a preocupação estética presente no universo construído no filme *Amarelo Manga*.

Neste capítulo iremos analisar esteticamente o filme *Amarelo Manga*. A análise estética realizada nesse capítulo é cunhada por uma técnica própria da área cinematográfica que é a *decupagem*, conceito que se estabelece como:

Processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, a extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto.¹⁰³

A *decupagem* é um instrumento de trabalho na produção cinematográfica que se articula em vários momentos do feitiço fílmico, a decupagem que iremos realizar é frente ao produto pronto, ou seja, a obra cinematográfica esteticamente acabada. Entretanto, Noël Burch salienta que a decupagem, também, é realizada antes da filmagem, como um controle do roteirista e do diretor, sendo o último estágio do roteiro, conforme assinala:

No dia-a-dia da produção, a decupagem é um instrumento de trabalho. É o último estágio do roteiro, aquele que contém todas as indicações técnicas que o diretor julga necessário registrar no papel, e que permite a seus colaboradores acompanharem o trabalho no plano técnico, preparando, em função dele, a sua própria participação. Por extensão, mas ainda no plano prático, decupagem é a operação que consiste em decupar, de modo mais ou menos preciso, antes da filmagem, uma ação (narrativa) em planos (e em sequências).¹⁰⁴

Ademais, o processo de decupagem fílmica do material plástico pronto auxilia-nos a compreender o filme enquanto forma. Ou seja, analisar os planos, os ângulos da câmara, dizem e fornecem indícios para interpretarmos o filme e compreendermos a produção fílmica em sua

¹⁰³ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p. 27.

¹⁰⁴ BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 23.

complexidade, tendo em vista, que uma produção cinematográfica é a junção entre forma e conteúdo. Assim, as escolhas técnicas frente a manipulação plástica entre os planos¹⁰⁵ e a mobilidade no interior deles possibilitam caminhos interpretativos à narrativa fílmica.

2.1 A DECUPAGEM DO FILME *AMARELO MANGA*

O filme inicia-se com a personagem Lígia (interpretada por Leona Cavalli) acordando, num plano conjunto e numa câmara em ângulo alto (também, denominada de *plongée*), o movimento da câmara vai nos adentrando na intimidade da personagem Lígia. Nessa sequência, a referida personagem acorda e, sem demora, coloca um vestido surrado¹⁰⁶, olha-se no espelho, passa um batom no rosto e se perfuma numa ação que nos dá a impressão de ser um hábito em sua rotina. Mantendo a câmara no ângulo alto, visualizamos que o quarto de Lígia, seu lugar de repouso, se encontra no interior do seu local de trabalho, que é um bar.

Imagem 1: Lígia ao acordar



¹⁰⁵ Um aspecto da técnica que resultou em reflexões e inovações é a montagem, um cineasta e teórico de grande importância para a história do cinema que teorizou sobre a questão foi o Sergei Eisenstein, este refletindo sobre a justaposição dos planos chegou na qualificação que a montagem possibilita a construção de novos produtos, em suas palavras: “esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição.” (EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 14). Ainda prossegue definindo a montagem, como: “A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos elementos e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa imagem deste tema preciso.” (EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 51).

¹⁰⁶ O vestuário presente num filme não é um aspecto que deve ser ignorado, é necessário darmos atenção sobre a simbologia posta na vestimenta dos personagens. Em nível estético, pensando sobre o vestuário, Marcel Martin assinala: ““Num filme”, escreve Lotte Eisner, “o vestuário não é jamais um elemento artístico isolado. Deve-se considerá-lo em relação a um certo estilo de direção, cujo efeito pode aumentar ou diminuir. Ele se destacará dos diferentes cenários para pôr em evidência gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão. Por harmonia ou por contraste, deixará sua marca no grupamento dos atores e no conjunto de um plano. Enfim, sob esta ou aquela iluminação, poderá ser modelado – realçado pela luz ou apagado pelas sombras.”” (MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011, pp. 65-66)

Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Imagem 2: Lígia abrindo o bar



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Com ar de enfadamento, Lígia organiza e abre o bar, ao abrir as portas depara-se com bêbados deitados em frente do seu ambiente de trabalho. Vai organizando o bar sem demonstrar nenhum entusiasmo ao realizar essa tarefa. Ao decorrer dessa atividade, Lígia numa *voz off* (fora do campo), e por seguinte numa *voz in* (dentro do campo), diz:

Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia. Até chegar a noite que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez Vai, vai, vai, vai... E é sem parar. A última coisa que não tem mudado ultimamente é o Santa Cruz não ter ganhado nada, mas nem título de honra. E eu não tenho encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado. Eu quero que todo mundo vá tomar no cu.¹⁰⁷ (Grifo nosso)

Estando a frente da gerência do bar, Lígia causa alvoroço no público masculino que frequenta aquele ambiente. Nessa personagem verificamos uma angústia frequente pelo cotidiano que lhe circunda, não demonstrando nenhuma empolgação pela atividade que executa. Em uma das sequências seguintes do filme, Lígia numa explosão de nervos à rotina e ao assédio masculino que lhe são corriqueiros, afirma aos gritos: “Eu não aguento mais! Eu não aguento mais essa merda!”¹⁰⁸.

O próximo plano sequência é a apresentação do personagem Isaac (interpretado por Jonas Bloch), esse é um dos moradores do Texas Hotel, um dos ambientes principais do filme. Tendo em vista que a ambientação principal, além das ruas da periferia de Recife, é o Bar

¹⁰⁷ ASSIS, Cláudio. **Amarelo Manga**. 2003. A parte grifada da passagem representa a questão do tempo presente nessa produção cinematográfica, o tempo é um ponto sensível na produção de Assis, já que representa um tempo circular, e o rompimento dessa circularidade expressa-se somente em uma personagem.

¹⁰⁸ ASSIS, Cláudio. **Op. Cit.**

Avenida conforme já apresentado, o Texas Hotel e o abatedouro de animais, tais ambientes são as locações principais da narrativa fílmica.

Imagem 3: Isaac dirigindo



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Nessa sequência, Isaac está dirigindo seu carro pelas ruas da cidade de Recife, ao decorrer dessa conjunção de planos, a cidade de Recife é apresentada pela câmara contida no interior do automóvel. Na imagem 3, visualizamos Isaac no primeiro plano dirigindo o carro, nesse ambiente, escutamos uma *voz em in* (dentro do campo) oriunda do rádio contida no carro. Conectado ao programa Sopa da Cidade, o locutor anuncia vários casos violentos que ocorreram naquela localidade. Entre a diversidade de casos apresentados, o locutor anuncia a seguinte situação:

Dona de casa muito respeitada encontrou seu marido com amante, aí a coisa ficou preta, ela uma evangélica partiu para cima da fulana e foi um tal de Deus nos acuda, resultado, amante no hospital, ferida, e a corna, ninguém sabe, ninguém viu.¹⁰⁹

Essa anúncio é a antecipação do desfecho do triângulo amoroso entre os personagens do filme Deyse (interpretada por Magdale Alves), Kika (interpretada por Dira Paes) e Wellington Kanibal (interpretado por Chico Díaz). Assis realiza tal artifício buscando suscitar um efeito de circularidade em sua narrativa fílmica e esse efeito já é demonstrado logo no início do filme, pois o monólogo exposto pela personagem Lígia, no início da película, é repetido ao final do filme, dando a sensação de um tempo circular, de uma narrativa estruturada dentro de um único dia que se repete.

¹⁰⁹ Idem.

Capítulo II

Análise estética do filme *Amarelo Manga*

Dessa maneira, a personagem Lígia além de ter por característica principal a angústia e a resistência muito presente em sua conduta, é a personagem que dá o tom de tempo no filme. É justamente na sua análise que conseguimos visualizar a noção de tempo expressa na referida produção cinematográfica. Aspectos que iremos trabalhar com maior afinco no próximo capítulo, já que o tempo circular e as tragédias contidas ao decorrer da narrativa fílmica expressam significações sociais sobre a obra.

Com a voz do locutor em *off* (fora do campo), o noticiário continua com o anúncio de vários casos violentos ocorridos na cidade de Recife, em paralelo, são retratadas imagens de pessoas trabalhando, abrindo seu comércio e começando as suas atividades laborais. Imagens essas de caráter documental, que representam o início do dia na cidade de Recife. O enfoque dado ao trabalho é representado em outras sequências neste filme, sendo um dos temas abordados por Assis, e que daremos ênfase no próximo capítulo.

Imagem 4: Sequências do comércio de Recife



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Essas imagens de caráter documental representam as intencionalidades do diretor da produção, já que a necessidade de culminar a sua linguagem numa leve fusão entre ficção e documentário articula-se na noção de representar com um cunho fidedigno aquilo que ele compreende como realidade. A partir disso, podemos apontar que a escolha estética do filme

Amarelo Manga se aproxima daquilo que podemos compreender como uma linguagem realista, ponto este que será fruto de discussão no próximo capítulo.

Iniciando num plano americano, câmara alta e *voz in* (dentro do campo), Assis nos apresenta um culto evangélico, demonstrando o pastor conduzindo fervorosamente o culto com um ambiente repleto de fiéis e, dentre eles, a personagem Kika. Esteticamente, nessas primeiras cenas, tal personagem é representada de uma forma “contida”, conforme é possível visualizar na seguinte imagem, a personagem está com os cabelos presos, vestida com uma camisa e com uma saia ao corte na altura do joelho, uma caricata evangélica.

Imagem 5: Igreja Protestante



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Imagem 6: Kika no culto



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Com o fim do culto, Kika vai em busca de uma condução e é abordada por um desconhecido (interpretado pelo próprio cineasta do filme, Cláudio Assis – cabe chamar a atenção que no fundo da imagem 7, está presente o diretor de fotografia do filme, Walter Carvalho). Assis ao abordar Kika pontua: **“O pudor é a forma mais inteligente de**

perversão”¹¹⁰, em seguida sai de cena, Kika fica contestada com tal afirmação, demonstrando nervosismo, respira fundo, mas não esboça nenhuma resposta verbal, embarca num ônibus e segue para a sua residência.

Imagem 7: Kika abordada por um estranho (interpretado pelo Cláudio Assis)



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

A frase: “O pudor é a forma mais inteligente de perversão” pronunciada pelo próprio cineasta do filme não é uma expressão que se deve passar despercebida, ela diz muito sobre as intenções do referido cineasta. Kika representa o pudor, mulher recatada e do lar, filiada à uma religião neopentecostal que, em sua essência, delimita os comportamentos que devem ser praticados para se manter fiel a Deus. Kika é a personagem que tenta (tenta! Pois, ao desenrolar da narrativa, ela altera a sua condição de um indivíduo que controla as suas pulsões e os seus desejos) manter o seu pudor e ser um exemplo, tanto que os outros personagens a visualizam dessa forma. Mas Cláudio Assis deixa-nos uma pista, um caminho para interpretar essa personagem.

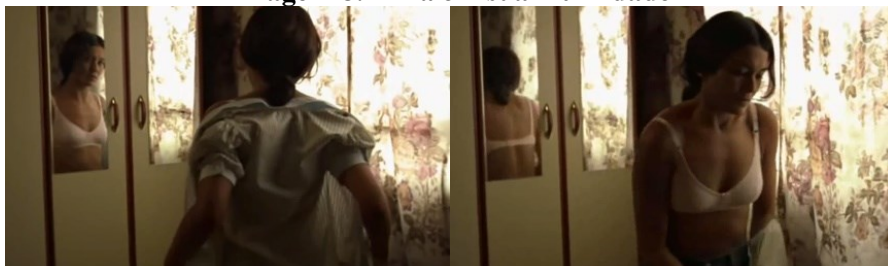
Numa sequência seguinte, essa personagem nega-se a olhar-se no espelho no momento em que está se despindo, pois, o seu corpo nu a apavora. Já que ela busca controlar as suas pulsões, a mesma guarda atrás do armário um batom vermelho que ousa passar nos lábios, mas não realiza esse ato. Negar os seus desejos e suas vontades é se perverter na ótica presente na narrativa fílmica, pois aquele que tenta controlar-se é perverso e não vive conforme o seu corpo e mente deseja.

A construção em torno dessa personagem é centralizada a partir da noção pontuada na frase de Assis. A referida personagem é a única de toda a estrutura da narrativa que altera a sua conduta, rompendo com os seus pudores e se permitindo auto se conhecer. Nesse caminho, é a personagem que no início da trama representa para alguns personagens do filme um exemplo,

¹¹⁰ Idem.

a representação de um padrão socialmente aceito que deve ser seguido, mas que, ao desenrolar da narrativa, quebra essa representação e reveste outra conduta, aspecto este possível de ser observado nos diálogos que frisaremos a seguir.

Imagem 8: Kika em sua intimidade



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Imagem 9: Kika guarda atrás do roupeiro um batom



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Em seguida a esta sequência de Kika, Assis nos adentra em um abatedouro, a câmara em ângulo plongée nos imerge num ambiente cheio de sangue e de carcaças de bois, nesse local há homens cortando os animais e separando-os em partes para serem comercializados, temperados, cozinhados e ingeridos. O personagem Wellington Kanibal trabalha nesse ambiente.

O tratamento dado à câmara em plongée, como já salientamos, é muito recorrente em toda a referida produção cinematográfica. Cláudio Assis usa e abusa de tal método de filmagem, como foi possível visualizar no início do filme, já que é com esse tratamento que temos o primeiro contato com a personagem Lígia. Essa forma de filmar expressa para nós, espectadores, uma sensação de estarmos sendo imersos num ambiente. Aquilo que está sendo posto na tela não é somente uma imagem em movimento com a câmara estagnada numa posição horizontal, esse tratamento nos dá a impressão de sermos convidados a invadir aquele espaço, fazermos parte daquilo que está sendo transmitido na tela. No entanto, esse ângulo de filmagem é, também, compreendido como:

A plongée (filmagem de cima para baixo) tendo, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo de fatalidade.¹¹¹

Portanto, compreendemos que o posicionamento desse ângulo fornece dois caminhos interpretativos, ao mesmo tempo que possibilita representar os personagens num sentido de aprisionamento, esse ângulo também fornece ao espectador a sensação de imersão num determinado ambiente.

Imagem 10: Abatedouro



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Wellington Kanibal, Kanibal com “K” é um erro de grafia significativo para expressar a característica desse personagem (observem o terceiro quadro da sequência da imagem 10, o “K” trabalhado no corte de cabelo). Kanibal, numa conversa com o seu colega de trabalho, afirma:

Se eu sou capaz de matar um homem? Olhe, entre todas as espécies que habitam o mundo, o homem é o bicho que mais merece morrer, na verdade, sabe, eu já matei um homem, é por isso que me chamam de Kanibal, Wellington Kanibal. Olhe, a única coisa que eu não seria capaz de matar é Kika, não é a mulher mais bonita do mundo não, mas é melhor, porque é crente. Que Deus a conserve daquele jeito sim! Por Deus eu lhe digo Marco Túlio, eu confio mais em Kika do que em mim! Ela diz cada coisa bonita!¹¹²
(Grifo nosso)

¹¹¹ MARTIN, Marcel. **Op. Cit.** p. 44.

¹¹² ASSIS, Cláudio. **Op. Cit.**

Esse é o primeiro contato que temos com esse personagem. Wellington Kanibal expressa uma significativa adoração por Kika, tanto que possibilita realizarmos uma interpretação dúbia com o “K” presente em seu corte de cabelo, como “K” de Kanibal e o possível “K” de Kika. O referido personagem deixa claro que é capaz de matar um homem, enquanto, o seu colega de trabalho o escuta atentamente, o irônico é que ele afirma tais palavras num cenário de carnificina que é o abatedouro. Nessa sequência, Cláudio Assis soube ironicamente trabalhar com a questão da morte, do trabalho e da violência, o caminho interpretativo que essa sequência nos deixa é a alienação¹¹³ na figura do Kanibal e do seu colega de trabalho, já que ao mesmo tempo que estão debruçados sobre um corpo morto, fruto de sacrifício e de uma extrema violência, falam da morte como se fosse algo distante.

Imagem 11: Primeiras cenas do Texas Hotel



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Na imagem 11, há a sequência de uma das primeiras cenas do Texas Hotel, um dos ambientes principais do filme, nele trabalha o personagem Dunga (interpretado por Matheus Nachtergaele) e o dono dessa espécie de pensão é o Seu Bianor (interpretado por Cosme Soares). Os quadros presentes na imagem de número 11 foram propositalmente escolhidos, reparem nas paredes com um amarelo desbotado e a luz¹¹⁴ amarela irradiando o ambiente, contrastando com a manga no segundo recorte do plano ao lado do telefone, fruta que está sempre presente na narrativa fílmica.

¹¹³ Esse é um tema latente no respectivo filme que realizaremos uma discussão dialogando com a bibliografia condizente no próximo capítulo dessa dissertação.

¹¹⁴ A iluminação é um elemento fílmico que possui uma significância importante, em cenas em ambientes fechados a iluminação é controlada pelo diretor de fotografia que dispõe de uma maior liberdade para dar o tom que lhe interessa, a luz que quer projetar aos objetos e personagens da cena. Marcel Martin reflete sobre a iluminação demonstrando como tal aspecto fílmico é importante na construção da cena. A partir disto, ele afirma: “É na iluminação das cenas de interiores que, o operador dispõe de maior liberdade de criação. Não sendo esse tipo de iluminação comandado por leis naturais (quero dizer: submetidas ao determinismo da natureza), praticamente nenhum limite de verossimilhança se opõe à imaginação do criador.” (MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 62)

Nesse ambiente mora um grupo de pessoas que não possuem nenhum vínculo familiar em comum, mas que realizam as refeições juntas ao redor da mesa, demonstrando que a organização expressa nesse espaço é além de uma pensão/hotel comum. O personagem Isaac mora neste lugar. Na próxima sequência Dunga irá acordá-lo, justamente no momento que Isaac está tendo um sonho de caráter estranho, conforme a sequência abaixo:

Imagem 12: Sonho de Isaac



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

As imagens constituídas na sequência é um sonho de Isaac. Chama-nos a atenção, pois esse sonho é mostrado no início do filme e só é possível atribuir um significado a ele, após observarmos o caminho narrativo desse personagem e compreendermos que ele é um necrófilo, sentindo prazer em atirar em cadáveres. Novamente, a questão da morte surge em *Amarelo Manga*, sendo um outro tema muito presente na narrativa fílmica, morte sempre ligada com o aspecto da violência questão que adentraremos com afinco no próximo capítulo.

Mas voltemos a sequência, visualizamos que o cenário exposto nesses quadros é à beira-mar. Isaac está com o seu carro amarelo, há um estilo de cemitério nesse ambiente, observemos as cruzes fincadas na areia, uma mulher dança sensualmente para Isaac que está admirando-a e ao seu lado passa um homem com a boca amordaçada carregando uma bicicleta.

Imagem 13: Aurora



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Ao plano sequência seguinte ao sonho de Isaac conhecemos a personagem Aurora (interpretada por Conceição Camarotti), no segundo quadro que consta na imagem 13, Aurora está em seu quarto que contém esteticamente as paredes desbotadas e uma luz amarelada irradiando no seu interior, essa personagem sofre de problemas respiratórios e utiliza o inalador para suprir a falta de ar. Reclama da solidão que lhe circunda, é uma das personagens que mais expressa a solidão na velhice. Portanto, isto é outro ponto presente no filme, a solidão tão evidenciada na referida personagem e em Seu Bianor.

Nas sequências seguintes da cena de Aurora, evidencia-se que Dunga nutre um sentimento amoroso por Kanibal quando ele está indo entregar carne no Texas Hotel, quem o atende é o próprio Dunga. Afoito com a presença de Wellington, Dunga fica ao seu redor, questionando sobre o seu relacionamento com Kika. Wellington, com característica do sentimento-exemplo que possui por Kika, detalha a postura de sua esposa, Dunga, sarcástico, debocha da visão de Wellington sobre Kika. Como expresso no seguinte diálogo:

Dunga diz: Dona Kika, a quantas andas? **Wellington Kanibal, responde:** Aquela com a graça de deus é ajuizada viu? Crente, qualquer dia, sabe dinguinha, sou eu que embarco nessa. Tô mesmo precisando parar de fumar. **Dunga, prossegue:** Aquela que é mulher de sorte, come muita carne né? **Wellington, afirma:** Gosta não, olha ela na cama até que é fraquinha, ela é boa como mulher, é crente. Dunga reage, rindo alto.

Imagem 14: Entrega de carne no Texas Hotel



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Imagem 15: Reação de Dunga à fala de Wellington



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Nesse pequeno diálogo entre os dois personagens conseguimos compreender duas questões principais do filme: em primeiro lugar a personagem Kika, na ótica de seu esposo Wellington, é uma mulher honrada e um bom exemplo por ser crente, e por lhe possibilitar um novo estilo de vida, como o abandono de hábitos prejudiciais que é o fumo, no seu caso. Em segundo lugar visualizamos, novamente, a igreja neopentecostal sendo representada como a pregadora de caminhos ditos socialmente corretos para conter o ímpeto dos indivíduos.

Na sequência seguinte visualizamos a personagem Lígia, ela, no bar Avenida, reclama da rotina, dos dias todos iguais, sua fala é pautada numa noção de tempo, o habitual a incomoda. Dois boêmios entram no bar, um quieto, escuta o outro atentamente, que diz: “Vamos espiar nossas culpas aqui, eu não sou rico, mas tenho culpa. Ter senso no Brasil é ter motivo de culpa.”¹¹⁵

Em seguida, adentramos no Texas Hotel, o personagem Isaac indo em direção a sala de televisão do referido ambiente, se depara com um grupo de pessoas que pela sua estética facial remete a traços indígenas, essas pessoas estão olhando atentamente a televisão, Isaac afirma: “Aí! O que mais pode se esperar da vida. Puta que o pariu”¹¹⁶. O que chama atenção nessa cena é que ela se repete em outro momento do filme, a câmara de Assis, novamente, enfoca esse grupo de pessoas assistindo à televisão.

Essa cena chama-nos atenção, pois demonstra a solidão e a violência nos anos finais da vida, já que a afirmação de Isaac: “Aí! O que mais pode se esperar da vida. Puta que o pariu.”, demonstra a solidão nos anos finais da vida, e o único meio que aquele grupo de pessoas encontra para se distrair é a televisão, além de acentuar a alienação. Ambos os aspectos trilhados no caminho da violência.

Imagem 16: Pessoas assistindo à televisão



¹¹⁵ ASSIS, Cláudio. **Op. Cit.** 2003.

¹¹⁶ Idem.



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Em outro plano sequência, conhecemos o Padre (interpretado por Jones Melo), esse personagem na narrativa fílmica remete a igreja católica decadente. Num plano conjunto, câmara alta, adentramos num espaço vazio e degradado, onde o padre está tentando dar uma suposta organização. Nesse cenário visualizamos a oposição realizada entre os dois espaços de fé representados no filme, enquanto o culto da igreja neoprotestante é lotado e repleto de fiéis, a igreja católica é retratada de forma vazia e decadente. Nessa cena, enquanto o padre busca organizar tal ambiente, uma *voz em off* (fora do campo) num tom messiânico, diz:

Há muito tempo se perdeu a esperança nos homens. O castigo urge e grita aos sete cantos. Os humanistas de beira de púlpitos se apiedam! Pois que se apiedem de suas próprias almas, pois é justamente no orgulho da bondade que reside o maior de todos os pecados. O homem morre, o mundo se extingue e as chamas se consomem, mas a soberba acompanha o vácuo.¹¹⁷

Esse personagem é representado em toda a narrativa fílmica num teor pessimista frente a humanidade. Vejamos a primeira representação da igreja católica no respectivo filme:

Imagem 17: Padre



¹¹⁷ Idem.

Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Em outra cena o mesmo personagem, num diálogo com Seu Bianor, reflete sobre a condição da igreja católica, esse diz:

Eu não sou mais nem menos infeliz com a situação da minha igreja, de uma coisa eu não posso reclamar: fiéis! Aliás, isso é uma coisa que eu nem ligo. A Igreja está fechada, não tem santos, roubaram, as missas estão paradas, e daí? Não me faz diferença, o importante para mim é Deus, o resto é resto. Você não acha que eu estou certo? **Bienor responde:** Quem sou eu para contradizer uma palavra sua, de certo, deve estar certo. **Padre prossegue:** Bienor esse povo tem muito lugar para expor a sua fé, os templos protestantes, umbanda, os terreiros, as clínicas psiquiátricas, porque não deixam a minha igreja em paz. **Bienor adiciona:** Eu só imagino que se continuar assim desse jeito um dia ela vai se acabar. **Padre confirma:** Vai, você está certo, vai, porque o povo gosta de ostentação, se não tem ostentação, não tem igreja. Eu estou tranquilo e calmo!¹¹⁸

Fica exposto a representação da decadência da Igreja Católica e, além disso, de um padre permeado por um sentimento de desânimo e descrédito frente a humanidade. Em outra sequência o mesmo personagem andando pela periferia de Recife, numa *voz em off* (fora do campo) indo em direção à Igreja, afirma:

O ser humano hein, o ser humano é estômago e sexo e tem diante de si uma condenação terá obrigatoriamente de ser livre, mas ele mata e se mata com medo de viver, por isso meus olhos estão cegos, para não enxergar a gosma desses pecadores, meus ouvidos escutam uma voz que diz: Padre!, morrer não dói, morrer não dói, estamos todos condenados, eternamente condenados, condenados a sermos livres.¹¹⁹ (Grifo nosso)

Imagem 18: Padre alimentando os cachorros



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Idem. Essa passagem é clara a alusão que faz aos preceitos da filosofia ontológica de Sartre, mas não cabe nas configurações desse trabalho dissertativo adentrar com afincos nessa esfera. Ao leitor curioso, sugiro: SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes de bolso, 2012.

A imagem 18 é um recorte da sequência na qual o Padre vai à Igreja Católica abandonada, e começa a alimentar os cães, afirma: “Só vocês são fiéis”¹²⁰. Fica expresso, ao mesmo tempo, que ele busca demonstrar uma indiferença com a situação da sua igreja conforme ele expõe na conversa com seu Bianor, mas, concomitantemente, é possível compreender que este personagem sente uma tristeza por tal situação, confortando-se com as suas detecções de cunho social frente a atual forma de sociabilidade que lhe circunda.

No bar Avenida, Lígia resiste a presença masculina que a visualiza como uma possibilidade de sexo fácil. Quando um dos boêmios passa a mão em sua bunda, Lígia joga nos dois frequentadores um balde de água, e acrescenta: “Vai passar a mão na bunda da sua mãe, seus filhos de uma puta e tu vai se sentar em cima de um caralho, tão pensando que a minha bunda é a buceta da sua mãe, vão trabalhar.”¹²¹ Esse é um ato de resistência de Lígia ao assédio masculino que lhe é dirigido.

Imagem 19: Lígia em explosão



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Na sequência seguinte Dunga, ao olhar a carne, lembra de sua paixão e do seu plano já orquestrado para acabar com o casamento de Wellington com Kika e o caso extraconjugal de Wellington com Deyse. Com efeito, Dunga afirma:

Hoje eu vou lá no terreiro! Ah, se num vou. Vai vê. Vou pegar Kanibal é na virada. O trabalho já comecei, e agora só termino quando tiver aquele porra na mão. Fica ele com aquela abilolada da Kika e a sebosa da Deyse. Vou dá é uma rasteira nas duas. Vai chover racha. Meu filho, bicha quer, bicha faz. Eu sossegar? Nem debaixo da areia. Eu sou lá mulher prá num conseguir o que

¹²⁰ ASSIS, Cláudio. **Op. Cit.**

¹²¹ Idem.

eu quero? Consigo. Deus que me perdoe, mas faço tudo... Eu sou lá de tá de brincadeira? **Agora fica aquela lá só no Jesus é amor... a salvação ... o carai de asa. Deyse é só escrotice, rala coxa... viciada em macho casado. Deus que me perdoe, mas dizem que até saboeira já mamou naquele peito. Safada como é, deve de ser verdade.** Eu é que não troco um macho como Wellington por uma saboeira. Mas eu vou arranjar as coisas. Ela vai no terreiro hoje. A gente se bate, e eu planto verde prá colher o maduro. Tá brincando? Uma porra! Consigo. **Lésbica.**¹²² (Grifo nosso)

Imagem 20: Dunga paixão-obsessão por Wellington Kanibal



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Esse personagem deixa claro a sua vontade de causar um rompimento de todos os relacionamentos afetivos e sexuais de Wellington Kanibal. Entretanto, podemos observar que há uma ironia em sua fala, sua orientação sexual é compreendida como de cunho homossexual, postando-se como opositor das mulheres e acreditando ser superior a elas. Essa ambiguidade é refletida, também, quando pontua num sentido pejorativo a suposta relação homossexual de Deyse.

Nessa fala de Dunga, também, está explícita o papel da religião, já que para fins imediatos Dunga busca o terreiro para amarrar o Wellington Kanibal a sua pessoa. A religião, novamente, é tocada, só que, dessa vez, no sentido de imediatividade, de praticidade. Aspecto que faz aludir a dois processos que é o processo de violência e o de alienação, aspectos que serão discutidos no próximo capítulo.

Cabe realçarmos os aspectos estéticos e suas significações simbólicas. Nos dois primeiros quadros dessa sequência, a carne está sendo articulada com a figura de Wellington Kanibal, já que é esse personagem que trouxe a carne para o interior do Texas Hotel, logo, é

¹²² Idem.

natural esse elemento suscitar essa lembrança na ótica de Dunga. Portanto, possibilita compreendermos a carne como a representação da virilidade e masculinidade de Kanibal. Além disso, a faca é utilizada como instrumento erótico pelo Dunga, remetendo ao falo de Wellington. Ainda nesta cena, Dunga realiza uma série de movimentos de cunho sexual com a faca possibilitando a analogia ao sexo oral.

Nos dois últimos quadros desta sequência, o enquadramento realizado coloca Dunga em nível de proximidade ao espectador, já que esse olha diretamente para a câmara e dialoga encarando-a. Possibilitando compreender que tais palavras são pronunciadas diretamente para o espectador. Esses respectivos quadros, começam num enquadramento conjunto e aos poucos, em uma sucessão de movimentos, a câmara chega ao primeiro plano. Esse tratamento dado a movimentação da câmara demonstra que aos poucos o espectador vai adentrando no universo de Dunga e compreendendo a sua obsessão pelo Wellington, ao finalizar essa sequência fica claro que Dunga vai conseguir o que quer.

No plano sequência seguinte, visualizamos o personagem Isaac esse possui desejo por pessoas mortas, realizando uma negociação como seu colega Rabecão, este último fornece ao Isaac defuntos em troca de drogas ilícitas. Ao receber a “encomenda” de Rabecão, Isaac está no interior de uma casa de madeira abandonada, ao deparar-se com o corpo morto passa-lhe o dedo e lambe-o, demonstrando prazer nesse ato.

Imagem 21: Isaac



Fonte: Filme *Amarelo Manga*

A iluminação no tom amarelado nessa sequência somando-se ao semblante de satisfação de Isaac, como é possível visualizar no último quadro da imagem 21, demonstra o ar patológico presente no personagem. É um dos personagens que sugere estranhamento ao espectador, já

que sua postura foge da normatividade social aceita, tanto, que o personagem expressa, ao decorrer da narrativa fílmica, três aspectos principais: luxúria, morte e violência.

Em seguida a tal sequência, visualizamos o encontro de Wellington Kanibal e Deyse, essa personagem trabalha no comércio do centro da periferia recifense. Deyse ao solicitar um posicionamento de Kanibal frente ao relacionamento que possuem é ameaçada pelo mesmo, que ousa dar-lhe um tapa. O diálogo entre os dois é realizado num nível de tensão e agressividade, demonstrando a situação-limite que estão vivendo, principalmente, por parte de Deyse que sofre com comentários repressivos entoados pela sociedade que lhe circunda, por assumir o papel de amante num relacionamento extraconjugal. O diálogo entre os dois personagens é realizado da seguinte maneira:

Deyse afirma: Olha aqui, well: Já enchi o saco, tá. Porra, meu irmão! Vai ter que escolher sim senhor. Eu é que não vou ficar levando o nome de puta por aí. Eu sou a que não presta; a ruim; a safada... É, meu filho. Ontem meu pai, que não consegue nem andar mais, olhou pra mim, e disse numa só tacada: vagabunda! (...) **Wellington:** Deyse, minha filha, veja uma coisa... **Deyse (com autoridade):** Minha filha, não. Que é isso, parente! Mas é cada uma. Wellington, o meu pai me chamou de vagabunda, e sabe por quê? Sabe não, né? Por sua causa. **Wellington (assustado):** Você contou para ele? **Deyse (com irritação):** contei não, seu frouxo. Mas ele sabe que eu tô de caso com homem casado. Namorado fantasma é homem casado. Deus me livre que ele saiba que é tu o homem. Do jeito que o velho gosta de Kika... Aquela sonsa... **Wellington (reagindo):** Sonsa, não! Kika é crente... Kika não é do tipo... **Deyse (imperativa):** As crentes são as mais safadas, vice? **Wellington (com raiva):** Quê? Repete se você tem coragem? **Deyse (com desafio):** As crentes são as mais safadas. Bate, Wellington. Vai, me bate. Tu não é macho? Então bate. **Wellington (mantendo o controle):** Olha aqui, Deyse. Não me desafia não que tu leva a pior. Eu num vou encher a tua cara de porrada, não. Que tu merece, tu merece. Mas quero te avisar que vontade não falta. Outra coisa é que se teu pai te chamou de vagabunda é porque tu merece. E nunca mais fale assim de Kika, tá ouvindo? Eu te fodo, viu Deyse? Respeite Kika!¹²³

Imagem 22: Encontro entre Wellington Kanibal e Deyse



¹²³ Idem.



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Além da violência expressa nesse encontro, Wellington deixa claro a admiração e respeito que sente por Kika. Interessante pensarmos que o respeito que ele possui tem um limite, já que esse personagem é pautado numa lógica interna machista e sexista, logo, em sua ótica, a traição não é uma falta de respeito. Nesse momento, conseguimos visualizar a distinção que Kika e Deyse possuem para Wellington Kanibal. Enquanto uma é vista numa perspectiva de santidade a outra é visualizada como uma mulher de rua, de livre acesso. A partir disto, podemos questionar: o fato de Deyse trabalhar no comércio, num lugar de caráter público, a sedimenta no interior da lógica de uma mulher pública, muito semelhante, com a primeira personagem exposta no filme a Lúcia, ambas estão articuladas em espaços públicos.

A sequência anterior de Dunga, mais essa sequência de discussão entre Kanibal e Deyse e a próxima sequência, que é retratação do almoço entre Kika e Wellington, demonstra a situação-limite expressa nesses personagens, ambos estão no limite das situações que vivem. É possível sentir ao decorrer da narrativa fílmica uma sensação de tensão entre os personagens, cada qual inseridos em suas atividades rotineiras.

No almoço entre Kika e Wellington Kanibal, Kika afirma: “Tem uma coisa Wellington que eu não tolero, mas não tolero não: Traição! assassinato, violência, roubo tudo isso eu perdoo, traição não! Adúltera é repugnante, adúltero também! Com ferro fere, com ferro será ferido, não quero nem pensar!”¹²⁴ Wellington fica desconcertado com a fala de Kika. Como se tivesse pressentindo, a referida personagem deixa claro o seu posicionamento em relação a infidelidade.

Na sequência dessa cena entre Kanibal e Kika almoçando, Assis, em seguida, articula um plano sequência de pessoas anônimas, já que não fazem parte do rol dos personagens fictícios da narrativa fílmica, almoçando. Essas pessoas estão realizando as suas refeições olhando diretamente para o alimento, em sua grande maioria desacompanhadas, a maioria demonstrando possuir uma idade avançada. Estas cenas de caráter documental, demonstram, novamente, um aspecto da violência nos anos finais da vida: a solidão.

¹²⁴ Idem.

Imagem 23: Pessoas anônimas se alimentando



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Em seguida a essa sequência, adentramos no momento do almoço no Texas Hotel, nesse ambiente visualizamos uma mesa repleta de pessoas se alimentando, os indivíduos que moram nessa pensão realizam as refeições juntos. Novamente, o almoço é retratado. Em oposição a sequência anterior, nessa visualizamos pessoas de várias faixas etárias dialogando ao decorrer que se alimentam.

Imagem 24: Almoço no Texas Hotel



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Em seguida, adentramos no Bar Avenida, nesse ambiente Isaac fica admirado com a presença de Lígia, fitando-a. Isaac questiona-a sobre a cor dos seus cabelos, disparando: “Todos

Capítulo II
Análise estética do filme Amarelo Manga

os seus cabelos são dessa cor, ou a moça só tem grana para pintar os da cabeça?”¹²⁵. Lígia sobe na cadeira e mostra a sua vagina, essa cena é enquadrada num primeiríssimo plano, Isaac fica transtornado com a atitude de Lígia.

Imagem 25: Lígia e Isaac



Fonte: Filme *Amarelo Manga*

A sequência seguinte é o abatimento de um boi, num caráter visceral, Assis grava tais cenas num abatedouro em Carpina município da Zona da Mata Norte, no estado de Pernambuco. Vejamos a sequência de cenas:

Imagem 26: Abatimento do boi



¹²⁵ Idem.



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Em uma entrevista concedida à *TV Folha*, em 15 de junho de 2016, o cineasta afirma que essas cenas são documentais de um abatedouro da localidade já referenciada, buscou retratar a morte do boi tendo por intenção mostrar a “verdade”¹²⁶, possuindo por prisma que o consumo desenfreado de carne em nossa sociedade resulta no sofrimento e sacrifício de animais. Numa das sequências do filme, a personagem Kika está manuseando um pedaço de carne e sente-se enojada. Nessa sequência o foco da câmara em direção à carne deixa expresso as intencionalidades do cineasta. Vejamos:

Imagem 27: Kika enojada



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Assis enfoca na carne, colocando-a na captura da cena como objeto central, demonstrando que esse elemento em sua produção tem um lugar muito bem selecionado, fazendo-nos compreender que o consumo de carne está entrelaçado com a violência contra os animais e que isso é naturalizado na sociedade. O interessante nessa sequência é o vômito de

¹²⁶ Nas entrevistas de Cláudio Assis, ele utiliza os termos “verdade”, “denúncia” e outros para se referir à sua filmografia. Visualizamos que esses aspectos para o referido cineasta são os que o fazem produzir e acreditar na significação social das suas produções. Aspecto que tem muito a dizer sobre a sua postura enquanto artista, ponto que abordamos no primeiro capítulo.

Kika, a mesma não consome carne e sente nojo ao manuseá-la, possibilitando a compreensão que em sua ótica Kika visualiza um pedaço de animal morto em decomposição.

O interessante desse plano sequência é pensarmos que Cláudio Assis quer demonstrar ao decorrer de todo o filme o procedimento que a carne passa para chegar nos pratos brasileiros, o interesse é demonstrar o processo, e não somente a violência animal que está presente nesse processo. Ao demonstrar o processo, Cláudio Assis adentra, novamente, na alienação entrelaçada com a violência, aspectos que serão discutidos no próximo capítulo, como já evidenciamos.

Numa cena anterior à essa sequência, a mesma personagem está andando em direção à sua casa quando ouve algumas crianças a chamando de Kika Canibal surtindo-lhe incômodo pela denominação. Já que à filiar ao canibalismo lhe causa repugnância. Irônico! Pois seu esposo trabalha num ambiente de chacina animal, e o mais irônico ainda, é que no desfecho da narrativa filmica ela torna-se, no sentido figurativo, uma canibal.

Continuando na sequência do filme, adentremos no desfecho do triângulo amoroso entre Kika, Wellington Kanibal e Deyse. Dunga ao enviar uma carta para Kika revelando o caso extraconjugal de Wellington e o encontro deste com a sua amante, consegue seu objetivo. A revelação deixa Kika transtornada resultando no fim do seu casamento com Wellington Kanibal. Porém, o relacionamento não se desfaz de uma forma consensual, esse rompimento suscita contribuições simbólicas importantes para entendermos a mudança de atitude da personagem Kika. A imagem seguinte é a sequência de telefonemas que resulta no desfecho do triângulo amoroso.

Imagem 28: Telefonemas para o encontro



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Deyse guiando-se para dar um fim ao seu caso extraconjugal liga para Wellington marcando o último encontro, em seguida liga para Dunga pedindo-lhe um favor, para avisar no terreiro que não vai nas atividades, já que ambos frequentam o mesmo terreiro de umbanda. Dunga que já tinha por intenção desmascarar o relacionamento de Deyse e Wellington, envia a carta para Kika, como já pontuamos. Conforme é possível observar a carta chegando no último quadro da imagem 28.

Imagem 29: Kika lendo a carta

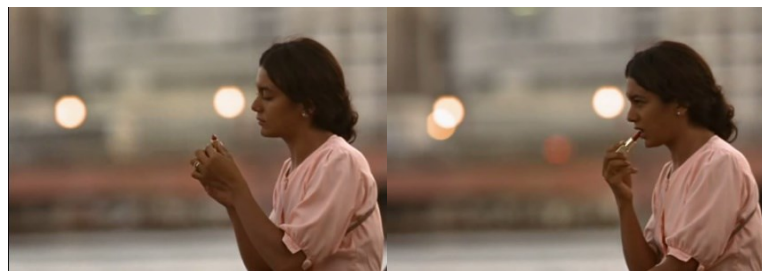


Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

A imagem 29 é o plano sequência da entrega e leitura da carta. A forma que essa sequência é construída esteticamente demonstra o teor de conflito, tanto no conteúdo quanto na forma. Já que é possível observar a sobreposição de planos, colocando Dunga ao lado esquerdo escrevendo a carta, enquanto Kika está ao lado direito lendo a carta escrita. A partir deste momento na narrativa fílmica, a personagem Kika altera a sua conduta, absorvendo a possibilidade de veracidade do conteúdo presente na carta, vai alterando aos poucos seu interior, expressando essa mudança na sua exterioridade. Observemos:

Imagem 30: Kika e a sua alteração





Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Indo em direção ao local indicado pela carta para flagrar o encontro entre seu esposo e a suposta amante, Kika se organiza e sai de casa. Observem no terceiro quadro da imagem 30, Kika no fundo do plano em direção à saída de sua residência e a câmara dando enfoque ao imã em formato de bíblia colado na geladeira. Simbolicamente, podemos compreender que Kika vai em busca de outro caminho, enquanto a religião fica para trás, como é possível observar nas cenas que se sucedem. Assis deixa-nos pistas interpretativas sobre a alteração da conduta dessa personagem, nos últimos quadros da imagem 30 é possível visualizar a alteração da conduta de Kika, já que o batom que ela guardava atrás do guarda-roupa, para afastar-se de todo o teor de feminilidade e sensualidade que tal acessório estético pode proporcionar, passa-o nos lábios, demonstrando a abertura para a alteração de sua conduta, e uma nova formatação da forma que quer se socializar.

A representação da religiosidade presente no filme *Amarelo Manga*, como já expressei, não se restringe somente a personagem Kika. Wellington Kanibal indo em direção ao seu encontro com Deyse adentra num templo protestante repleto de fiéis, cena essa de caráter documental, conforme o próprio cineasta do filme afirma:

Aquela cena em que o Chico Diaz entra no templo evangélico, sabe? A gente entrou filmando lá sem pedir autorização. Ele vinha vindo pela calçada e fomos entrando filmando. Não estava previsto não. Aconteceu de improviso. **Aquela reação no templo, com o povo gritando "sai satanás, fora capeta", aconteceu de verdade. É uma loucura o que a religião faz com o povo. Ela acaba com as culturas. Não permite que você beba, não permite que você dance. Em todo o canto, tem essa peste. Por isso o filme tem tanta igreja.**¹²⁷
(Grifo nosso)

Imagem 31: Wellington Kanibal entrando no templo protestante

¹²⁷ EDUARDO, Cléber. **Entrevista com Cláudio Assis.** Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaClaudioassis.htm>> Acesso em 24/outubro de 2016 às 18h20m.

Capítulo II
Análise estética do filme Amarelo Manga



Fonte: Filme *Amarelo Manga*

Como Assis afirma, essa sequência não foi programada. A reação do personagem Wellington ao entrar no interior desse ambiente é impactante, a forma que este fica anestesiado com as pessoas cantando e batendo palmas naquele espaço fica visível em sua expressão facial. Nessa sequência a câmara fica em panorâmica, rodando, possibilitando a sensação de vertigem.

Imagem 32: Fim dos relacionamentos



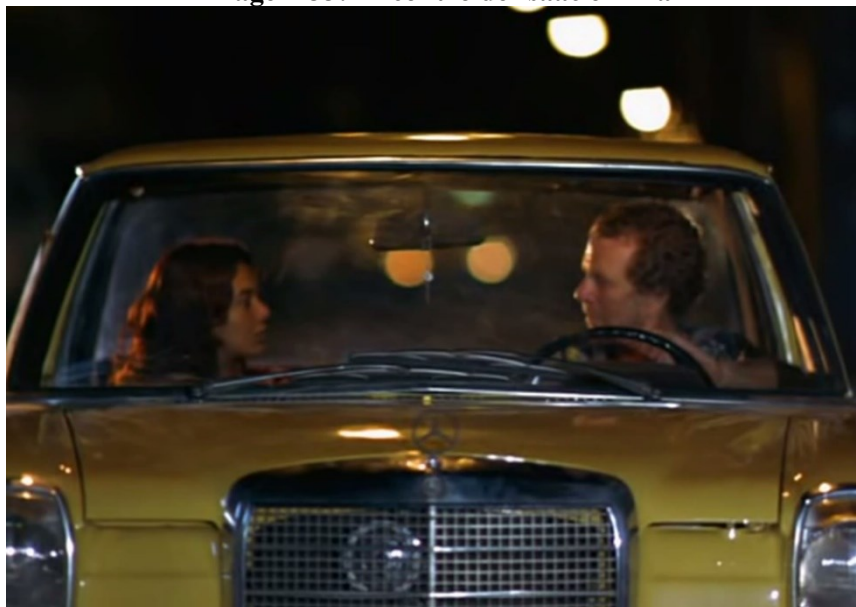
Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Kika ao se deparar com Wellington e Deyse num encontro sexual, vai em direção aos dois agredindo-os fisicamente. Arranca a orelha de Deyse numa mordida e chuta o órgão genital de seu, agora, ex-esposo. Ao morder e arrancar a orelha de Deyse, cospe o brinco e diz: “Bijuteria, sua puta!”¹²⁸ E sai andando pela periferia de Recife, como é possível observar no

¹²⁸ ASSIS, Cláudio. **Op. Cit.**

último quadro da imagem 32, o carro amarelo que começa a aparecer neste quadro é de Isaac. O ato de violência escolhido para agredir a amante do seu esposo demonstra que Kika, simbolicamente, atribui-se ao aspecto que mais lhe causava repugnância: o canibalismo.

Imagem 33: Encontro de Isaac e Kika



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Isaac para o carro ao lado de Kika, essa olhando-o diz: “O quê que foi?”¹²⁹, ele responde: “entra aí”¹³⁰, Kika não hesita e entra no carro do desconhecido, no interior do automóvel Isaac olhando para a roupa de Kika, questiona: “Essa mancha na sua roupa é sangue?”¹³¹, Kika responde: “arranquei a orelha da amante do meu marido”¹³², dá uma gargalhada e prossegue: “eu era uma mulher morta por dentro!”¹³³. Isaac passa o dedo em Kika e lambe-o, da mesma maneira que faz quando está em contato com os defuntos.

Os dois vão para o quarto de um hotel e realizam um ato sexual violento, onde Kika introduz no ânus de Isaac o cabo de uma escova de cabelo, cena que traz significações para pensarmos na inversão da conduta de Kika, aquela personagem considerada pelo esposo fraquinha na cama, agora conduz o ato sexual, Isaac é utilizado como um objeto pela perversão de Kika.

Prosseguindo na sequência da narrativa fílmica, Dunga, ao entregar a carta, retorna para o Texas Hotel e encontra seu Bianor morto sentado na recepção do referido ambiente, ficando

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Idem.

¹³² Idem.

¹³³ Idem.

transtornado com a situação. Os enquadramentos realizados nesse plano sequência são manipulados sensivelmente buscando retratar todo o desespero do personagem. Vejamos:

Imagem 34: Dunga encontra Bianor morto



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

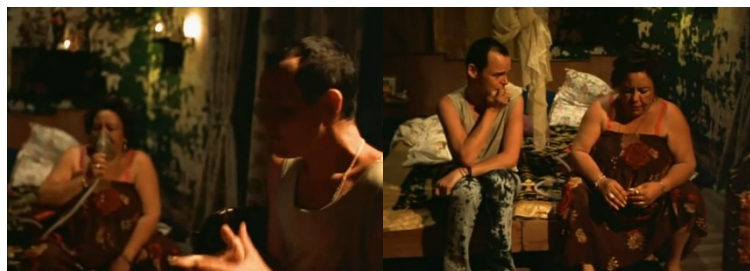
Inicialmente, a câmara em plongée e em seguida, nos dois últimos quadros, a câmara em primeiro plano e, por seguinte, em primeiríssimo plano demonstrando o sofrimento e o atordoamento de Dunga, esse dispara ao encontrar seu Bianor morto: “Alguém, acuda! Seu Bianor!”¹³⁴ Desolado, sem saber como lidar com os trâmites que um falecimento requer, Dunga dispara: “Eu não sei o que se faz nessas horas, eu não sei o que se faz... Seu Bianor, isso são horas”¹³⁵, desse modo, vai em direção ao quarto de Aurora.

Imagem 35: Dunga pedindo ajuda a Aurora



¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Idem.



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Novamente a utilização do ângulo em plongée, a luz amarela irradiando o ambiente e os personagens, Dunga pede ajuda a Aurora para dar encaminhamento ao enterro de seu Bianor:

Dona Aurora, tu não sabe o que aconteceu! Pois vê só: Seu Bianor inventou de morrer. **Aurora questiona:** Mas ele num tava vivo? **Dunga, prossegue:** Isso eu sei, morto não estava. E morto não morre, né minha santa? **Aurora:** Pronto, era só o que faltava. Pobre de seu Bianor. Mas eu nem consigo ajudar em nada, minha flor. **Dunga prossegue:** E o funeral, Aurora? É muita enrolação, umas coisas de que não sei lá... O que faço, Aurora? Me dá uma luz! **Aurora:** Já avisaram o Padre, Dunga? **Dunga:** E o que o Padre pode fazer. Um doido. Aquele pouco sabe de reza! O que eu faço? Não entendo nada de defunto. **Aurora:** O caixão! Antes de tudo, o caixão do finado. **Dunga:** E onde eu vou arrumar dinheiro pro caixão? Seu Bianor deve ter algum, mas sabe Deus onde o bicho guardava os trocados. **Aurora:** Dunga, é melhor baixar em outra freguesia. Não sei o que fazer. Uma vez morreu uma prima e eu tive que resolver um monte de coisas. Aí fui fazer o atestado de óbito. E a mulher que batia na máquina ficava dizendo: “morro de medo de errar”. Eu tenho muito medo.¹³⁶

Sem conseguir ajuda com Aurora, Dunga vai em direção ao quarto de Isaac. Esse estava tendo um sonho com o púbis de Lígia, ao se deparar com Dunga ao pé da porta de seu quarto, diz:

O quê que é Dunga? **Dunga responde:** É seu Bianor, faleceu. **Isaac:** O que que eu tenho com isso? **Dunga responde:** É que ninguém sabe o que faz com o caixão, Seu Bianor tinha até um dinheiro, mas ninguém sabe onde guardava. **Isaac:** E eu que sei, porra? Vê se o velho guardava o dinheiro no cacete. Aproveita Dunga, vê se daquele mato saí coelho. Então, tu vai procurar um vereador, não tem um vereador aí que dá caixão pra pobre? **Dunga, irritado:** Você é bem filho da puta, né seu Isaac, nem o morto, o Sr. ajuda. **Isaac:** Bicha escrota. **Minha carteira, puta que pariu, mas eu vou lá, eu quero a minha identidade, eu quero aquela mulher.** (Grifo nosso)

Imagem 36: Dunga pedindo ajuda a Isaac

¹³⁶ Idem.



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

A mesma composição de cena, em questões técnicas, da imagem 35 a imagem 36, a câmara em plongée, a luz amarelada irradiando os personagens. Dunga desolado, sem ter dinheiro para arcar com as despesas do velório acaba fazendo aquilo que Isaac sugere, e encontra o dinheiro do seu Bianor guardado em seus órgãos genitais, dando início ao velório. Isaac como destacado no diálogo com Dunga, percebe que esqueceu a sua carteira no bar Avenida, anunciando a sua vontade de querer a sua identidade e aquela mulher, se referindo a Lígia.

Adentramos no bar Avenida, nesse ambiente está ocorrendo uma roda de samba, os frequentadores do bar estão animados e se divertindo, Lígia recebe um buquê de flores dos boêmios que, anteriormente, passaram a mão em sua bunda, e contente sai soltando flores pelo bar. O cantor da roda de samba é o Fred ZeroQuatro¹³⁷, cantando a primeira estrofe da música *Édipo, o homem que virou veículo*, contendo os seguintes dizeres: “Isso é o que dá viver catando lixo/ Que falta de educação, mané/ Que tal criar vergonha, quem já viu ser transportadora de bicho de pé”¹³⁸.

Imagem 37: Roda de samba no bar Avenida

¹³⁷ Esse, como frisado no capítulo anterior, é o vocalista da banda Mundo Livre S/A, expoente do movimento musical Mangubeat.

¹³⁸ ASSIS, Cláudio. **Op. Cit.**



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Isaac indo em direção ao Bar Avenida, passa na recepção do Texas Hotel que está desenrolando o velamento de seu Bianor. Isaac ao se deparar com o corpo morto de Bianor realiza o seu ato costumeiro, passa-lhe os dedos e, em seguida, lambe-os. Demonstrando a sua necrofilia, aquilo que o mesmo faz quando escuta da boca de Kika que se sentia uma mulher morta por dentro, ação já realçada nesta análise.

Imagem 38: Isaac e seu Bianor



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Aurora, após a saída de Dunga do seu quarto, começa a refletir sobre a sua vida e a solidão que lhe circunda. A mesma reclamando da solidão e refletindo sobre a sua vida, diz:

Agora foi o velho seu Bianor, às vezes me parece que tudo vai morrendo menos eu. Não dizem isso, que gente ruim morre por último. Mas, eu tenho muito medo de ficar sozinha. Imagine, minha casa já foi de festa, oxe! Era gente viu. Agora só é essa falta de ar, e eu não vou descer de jeito nenhum, nem morta. Mas não sobrou nem fantasmas. Isso é bom (se referindo ao inalador), dilata as ideias. (...) Mas o seu Bianor era bom, eu não, hoje eu sou melhorzinha, já fui ruim. Às vezes eu fico pensando como nesse mundo só tem fantasmas vivos.

Imagem 39: Aurora e o inalador





Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Ao pegar a caixa de fotos, Aurora reflete sobre as suas lembranças, é perceptível a tristeza que sente por estar sozinha. Essa personagem reflete sobre a sua conduta, dizendo que já foi ruim, mas que hoje está melhorzinha. As crises de falta de ar que sofre trazem significações para pensarmos que é sua vida saindo aos poucos do seu ser, e o inalador simboliza a vida entrando num corpo já cansado de estar vivo. Ao mesmo tempo que Aurora utiliza o inalador para diminuir o mal-estar pela falta de ar, utiliza-o para se masturbar como é possível observar nos últimos quadros da imagem 39. Possibilitando compreendermos que se o inalador representa a vida, ela quer sentir prazer por estar viva.

Isaac ao sair do Texas Hotel dirige em direção ao bar Avenida, já que esqueceu sua carteira no respectivo bar, afirma ao se deparar com o esquecimento que quer a sua identidade e aquela mulher, referindo-se a Lúcia. Nesse caminho, em direção ao Bar Avenida, a câmara em travelling foca o carro amarelo em movimento e uma voz *em off* (fora do campo) recita o poema *Tempo Amarelo* de Renato Carneiro Campos. Ao chegar no interior do bar Avenida, a câmara num primeiro plano enfoca o boêmio lendo o poema, demonstrando a referência que esse poema possui no filme. Essa é a seguinte citação do poema:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tambores, dos cabos, das peixeiras, da enxada e da estroenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos. Da charque! Amarelo das doenças, das remelas, dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos... Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente.¹³⁹

Para muitos críticos o poema é a influência principal do filme, em uma das entrevistas, esta concedida a Eduardo Cléber, Cláudio Assis revela sobre a ideia da realização do filme:

Walter Carvalho chegou um dia a pedir para eu desistir desse projeto. Disse que não ia. Passei seis anos viabilizando esse filme e só me interessava fazer ele. O projeto surgiu de várias coisas. Eu tinha um TL cujo nome era *Amarelo*

¹³⁹ **POEMA DE RENATO CARNEIRO CAMPO.** Disponível em: <<http://riodjihein.blogspot.com.br/2012/11/amarelo-manga.html>> acesso em 23/novembro de 2017 às 18h10m.

Manga, que foi incendiado em uma oficina. Também tinha o púbis de uma garçoneite, que eu conhecia, e queria usar de alguma forma no filme. **E isso veio a calhar com aquele poema do Renato Carneiro Campos. Mas o filme não existe por causa do poema e, sim, por causa do meu carro e do púbis de uma mulher. Daí surgiu o nome. E o amarelo é a cor do Nordeste.**¹⁴⁰
(Grifo nosso)

Imagem 40: Tempo Amarelo



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Ao chegar no bar Isaac senta-se ao lado do seu amigo Rabecão, Lígia percebe a presença dele no espaço, a mesma está conversando com um boêmio. Nessa cena todos que estão no interior do bar ficam paralisados observando o desenrolar da ação entre Lígia e Isaac. O diálogo estrutura-se da seguinte maneira:

Rabecão diz: Aí Isaac, Gostou do lar né. **Isaac responde:** Diz aí Rabecão. **Lígia olhando para Isaac, mas dirigindo a sua fala ao boêmio diz:** Vai ver que agora o homem se apaixonou. **O boêmio, dirigindo-se a Lígia, diz:** É muita faceta que tem a criatura humana! Uma porrada, um amor. Uma porrada, um amor. **Isaac ignora o comentário, e diz:** Eu quero a minha identidade! **Lígia responde:** Mas era só o que me faltava, ninguém pegou a identidade aqui não. Vamos dando fora porque de corno eu já estou cheia. **Rabecão intervém:** Peraí, meu amigo não é corno não. **Lígia responde:** É teu amigo né! seu papa defunto, esse filho de rapariga chegou aqui, chegou na anarquia, me provocando e apanhou, que eu sou mulher mas até macho tem medo de mim, vice? **Isaac, afirma:** Pois, eu quero minha identidade e você, você todinha, todas as suas ideias. **Lígia, diz:** Olha aqui seu escroto, você já deu um vexame hoje, tá afim de levar outro é. **Isaac:** Eu quero o caralho da minha identidade e é agora, porque a minha paciência já tomou no cu. Então, vamos lá. (Nesse momento Isaac tira uma arma e aponta para Lígia) **Outro boêmio diz:** Vamos resolver esse problema com uma certa inteligência. **Isaac:** Inteligência né, quando o homem não sabe o que dizer, já apela para a diplomacia.

¹⁴⁰ EDUARDO, Cléber. Entrevista com Cláudio Assis. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaClaudioassis.htm>> Acesso em 24/outubro de 2016 às 18h20m.

Imagem 41: Isaac no bar Avenida



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Após disparar alguns tiros, Isaac e os demais boêmios do bar saem do respectivo ambiente, a cena finaliza com Rabecão dando risada da situação. E por fim, ninguém sai ferido. Em sequência, Isaac sai dirigindo nas ruas de Recife e encontra-se com Kika, conforme já descrevemos anteriormente, no momento que a mesma flagra seu esposo com a amante.

No caminho ao desfecho do filme, Wellington Kanibal desesperado com o término do seu relacionamento com a Kika, vai em busca de Dunga para ser consolado. Dunga não perdendo a oportunidade de levar Wellington para o seu quarto, argumenta que irá preparar uma água com açúcar para tranquilizá-lo. Wellington ao se deparar com seu Bianor dentro do caixão na recepção do Texas Hotel, assusta-se e vai embora. Deixando Dunga irritado, já que acreditava que iria consolidar o objetivo do seu plano em conquistar Wellington.

Nesse momento da narrativa fílmica, o dia chega-se ao fim, a história estruturada no espaço temporal de um dia acaba, ao amanhecer do dia seguinte a câmara de Assis enfoca em alguns personagens. Dunga, Wellington e Isaac são retratados chorando, sem saber o que fazer no dia que se inicia. Lígia abre novamente o bar e recita o poema que deu abertura ao filme, dando o tom do espaço temporal da obra de arte e, além disso, do arranjo dos personagens, já que é expresso uma noção de um cotidiano que se repete, angustiante, sem saída.

Imagem 41: A última cena de alguns personagens



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Na continuação dessa sequência, diferentemente das cenas documentais intercaladas na montagem com as cenas ficcionais, Assis traz imagens de pessoas anônimas pousando para a sua câmara. Em uma das suas entrevistas afirma que:

O que gerou a sequência dos rostos, no final, é a impotência e um chamado. É como se aqueles rostos dissessem: **"Olhem para mim, eu sou esse tipo na miséria, tenho algo a dizer, quero comer, tenho tesão, quero me divertir"**. É um grito em silêncio para chamar atenção.¹⁴¹ (Grifo nosso)

Imagem 42: Pessoas encarando a câmara de Assis



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

Essas imagens finais do registro de pessoas anônimas pousando para a câmara demonstra a necessidade da denúncia acerca da miséria social representada no filme. Fechando

¹⁴¹ EDUARDO, Cléber. **Entrevista com Cláudio Assis.** Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaCláudioassis.htm>> Acesso em 24/out. de 2016 às 18h20m.

a narrativa fílmica de um cotidiano cíclico, Assis termina sua obra com a última sequência da personagem Kika demonstrando a alteração de sua conduta. Kika para demonstrar a sua mudança interior necessita mudar a sua exterioridade, ou seja, foca em alterar a sua aparência estética. Dessa maneira, dirige-se a um salão de cabelereiro e solicita uma alteração na cor dos seus cabelos, realizando o seguinte diálogo no interior do salão:

Cabeleireiro (segurando os cabelos de Kika): O que vai ser? **Kika (sorrindo):** Corta esse negócio e depois pinta. **Cabeleireiro (soltando os cabelos de Kika):** Cortar muito ou só aparar? **Kika (decidida):** Arranca quase tudo e depois pinta. **Cabeleireiro (mexendo com certo desembaraço os cabelos dela):** Mas vai pintar de que cor? **Kika:** Uma coisa meio amarela. **Cabeleireiro (encarando ela no espelho):** Uma coisa meio barro? Laranja? **Kika (sorrindo para ele pelo espelho):** Não. Uma coisa mais manga. **Amarelo Manga!**¹⁴² (Grifo nosso)

Imagem 43: Kika pintando os cabelos



Fonte: Filme *Amarelo Manga* (2003)

O filme finaliza com a última sequência de Kika, demonstrando que tal personagem foi a única que conseguiu romper com aquela estrutura de cotidiano que se repete, angustiante, sem perspectiva de mudança. É interessante observarmos que a transcendência de Kika, ou seja, o ato de ir além de si, no caso, ir além do padrão que seguia por estar filiada numa instituição neoprotestante, coloca-a como sujeito atuante na sua relação com o meio social que vive. A sua última fala na narrativa fílmica ao pontuar que quer uma cor de cabelo próximo de uma tonalidade em estilo amarelo manga é a sua identificação com o meio que vive.

¹⁴² ASSIS, Cláudio. **Op. Cit.**

Capítulo II
Análise estética do filme Amarelo Manga

No próximo capítulo iremos discorrer sobre o campo receptivo do respectivo filme, e a dimensionalidade social e histórica contida na película. Discutiremos pontos que viemos traçando ao decorrer do mapeamento, como a violência, solidão e a alienação.

*Uma pesquisa sobre um tema cinematográfico
qualquer começa necessariamente com a leitura dos
textos publicados em jornais, revistas e livros que
comentaram e interpretaram filmes. Muitos deles
sugerem ao espectador que saia de sua rotina, e se
encaminhe para a sala de cinema mais próxima na
qual a película em questão esteja sendo exibida. Às
vezes, o texto faz com que o leitor de jornais,
espectador em potencial, desista da ideia e acabe
preferido ficar em casa. Ao fazer isso, o crítico,
inegavelmente, assume um papel importante na
formação da opinião, já que tem a possibilidade de
contribuir para a cristalização de determinadas
formas artísticas ou, por outro lado, pode propiciar
uma possível transformação no gosto do público.*
Alcides Freire Ramos

*Somente há tragédia quando os
dois lados pensam ser necessário
agir e recusam-se a ceder.*
Raymond Williams

*A violência é a mola propulsora
da sociabilidade capitalista,
articulada com as suas variadas
expressões de alienação.*
Daiane Stefane Lima Antunes

CAPÍTULO III

O CAMPO RECEPTIVO E AS VARIADAS EXPRESSÕES DE VIOLÊNCIA NO FILME AMARELO MANGA

Um produto artístico ganha significações e apropriações no momento que entra em contato com a sociedade. Os indivíduos que a constituem recebem e designam adjetivos e reflexões à obra de arte, dimensionando-a um significado social. A necessidade de compreendermos o processo de recepção do respectivo filme sedimenta-se como uma forma de analisarmos a sua circularidade social, as atribuições destinadas à respectiva obra de arte. E além disso, expressam caminhos significativos para compreendermos a sociedade que a consome, já que a obra de arte é julgada ao decorrer do tempo e espaço que é consumida, expressando as contradições das hierarquias sociais e os valores subjetivos daqueles que a consomem e dirigem significados.

Pontuando a obra como um objeto artístico em aberto, nós apoiamos nas palavras de Umberto Eco:

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segunda uma determinada perspectiva individual. (...) Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.¹⁴³

O processo de fruição que Umberto Eco pontua vai em sentido que cada espectador possui um mundo particular que configura atribuições e significações a obra, em consonância com a seguinte ponderação:

Pode-se dizer que assistir a um filme é inventar significados, não redutíveis às intenções do produtor/roteirista/diretor, tampouco à interpretação que o crítico estampou nas páginas do jornal. Apropriar-se do que “bate na tela” é, antes de mais nada, uma produção de significados. Mesmo não tendo, socialmente, a legitimidade e a visibilidade do crítico, o espectador também é um produtor.¹⁴⁴

¹⁴³ ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. p. 40.

¹⁴⁴ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2002. pp. 51-52.

Portanto, compreender que a obra de arte possibilita um canal de significações e atribuições, sendo esta uma obra aberta, demonstra o quão necessário é nos atentarmos a crítica, já que esta última dirige significações a obra de arte.¹⁴⁵ Chama-nos a atenção a passagem do historiador Alcides Freire Ramos, que ao pontuar sobre a recepção sublinha: "Em suma, o texto do crítico pode ser visto pelo historiador como uma forma de documento. Porém, o que o pesquisador não pode fazer é deixar de observar a sua especificidade."¹⁴⁶

O diálogo que iniciaremos sedimenta-se numa análise da crítica, sendo essa constituída pelos escritos jornalísticos e acadêmicos. Buscaremos dar ênfase nos escritos jornalísticos para compreendermos como eles influenciam a construção da crítica acadêmica, e o próprio campo do mercado cinematográfico que *Amarelo Manga* foi incluído.

3.1 O MERCADO CINEMATOGRAFICO E AS CRÍTICAS JORNALÍSTICAS

Amarelo Manga no seu lançamento recebeu uma variedade de críticas, finalizado em 2002 e lançado nacionalmente em 2003, nesse intervalo de um ano, ficou sendo projeto em inúmeros festivais e ganhou uma variedade de prêmios¹⁴⁷. Pedro Butcher, crítico de cinema da

¹⁴⁵ Ao grupo de pesquisa NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte, da linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica do programa de pós-graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, há uma variedade de trabalhos que buscam compreender o caminho de formalização das críticas, tanto na área do teatro quanto na área de cinema. Ao leitor curioso sugiro conferir: CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld: o crítico como pensador**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2014. COSTA, Rodrigo de Freitas. **Brecht, nosso contemporâneo? o engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2012. SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. DUARTE, André Luis Bertelli. **Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Life a cabaret: a obra dos Dzi para além das lentes do cinema**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2016.

¹⁴⁶ RAMOS, Alcides Freire. **Op. Cit.** p. 53.

¹⁴⁷ Ganhou o Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Fotografia. Recebeu, ainda, doze indicações nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (Chico Diaz e Matheus Nachtergaele), Melhor Atriz (Dira Paes e Leona Cavalli), Melhor Ator Coadjuvante (Jonas Bloch), Melhor Roteiro Original, Melhor Figurino, Melhor Maquiagem, Melhor Direção de Arte e Melhor Montagem. Ganhou o Prêmio C.I.C.A.E. no Fórum do Novo Cinema, no Festival de Berlim. Ganhou o Fórum de Cinema Novo do Festival de Berlim, por *Amarelo Manga* (2002). Ganhou o prêmio de melhor filme, prêmio dos críticos, júri oficial e júri popular do Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio de melhor de ator com Chico Dias no Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio de melhor montagem com Paulo Sacramento no Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio de melhor fotografia com Walter Carvalho no Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio de melhor atriz coadjuvante com Dira Paes no Festival de Cinema de Brasília (2002). Ganhou o prêmio conjunto do elenco pelo Correio Brasiliense no Festival de Cinema de Brasília (2002). Melhor Roteiro: Hilton Lacerda por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Direção de Arte: Renata Pinheiro por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Fotografia: Walter Carvalho por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Edição: Paulo Sacramento por *Amarelo Manga* no Cine Ceará (2003). Melhor Trilha Sonora Original: Lúcio Maia e Jorge

Folha de São Paulo, em meados de agosto de 2003, ao esboçar sua opinião sobre o filme, pontuou:

Há quase um ano "Amarelo Manga" ficou pronto e começou a circular pelos festivais de cinema - e há quase um ano vem se falando desse filme. Nesse meio tempo, o longa-metragem de estreia de Cláudio Assis ganhou ares mitológicos. Seria o filme-rebelde da retomada; autêntica revolução. Chegaram a dizer que nascia, com ele, uma "nova dramaturgia". Cercado, agora, de imensa expectativa, "Amarelo Manga" periga decepcionar. O que seria uma injustiça, pois ele está longe de ser desinteressante. Mas o que traz de novo? A rigor, nada.¹⁴⁸

A noção de nova dramaturgia atribuída ao filme de Cláudio Assis, como a crítica pontua, foi repercutida pelo cineasta e diretor de televisão Luiz Fernando Carvalho, diretor de *Lavoura Arcaica* (2001) e de outras produções cinematográficas e televisivas. Esse, em meados de 26 de novembro de 2002, afirmou:

Trata-se de um filme extremamente raro, que pertence a esta família da dramaturgia mundial que privilegia os personagens, tendo como ponto de partida a negação do esteticismo, da forma, ou como é muito comum nos dias de hoje, do tema. (...) O que vai nos interessar é a imensidão que se abre em cada um, a fábula de cada um. Estamos diante de uma nova dramaturgia cinematográfica.¹⁴⁹

A partir destes apontamentos, visualizamos uma crítica jornalística que enfoca o olhar nos personagens que constituem a narrativa, verificamos que *Amarelo Manga* caminha em direção de uma produção que se estrutura tendo, em primeiro plano, as inquietações dos personagens. Indo além de representações que venham dar ênfase somente às condições materiais e/ou sociais, *Amarelo Manga* sedimenta-se num olhar guiado aos indivíduos e a sociabilidade que fazem parte.

Du Peixe por Amarelo Manga no Cine Ceará (2003). Melhor Ator: Matheus Nachtergaele por Amarelo Manga no Cine Ceará (2003). Melhor Atriz: Dira Paes por Amarelo Manga no Cine Ceará (2003). Melhor Diretor: Cláudio Assis por Amarelo Manga no Cine Ceará (2003). Melhor Filme: Amarelo Manga, de Cláudio Assis no Cine Ceará (2003). Prêmio Especial de Figurino para Andréia Monteiro por Amarelo Manga no Cine Ceará (2003). Ganhou o prêmio Coral à ópera-prima no Festival do Novo Cinema Latino Americano por Amarelo Manga (Havana 2003). Ganhou o prêmio de melhor fotografia com Walter Carvalho no Festival do Novo Cinema Latino Americano por Amarelo Manga (Havana 2003). Ganhou o troféu APCA de melhor diretor - Associação Paulista de Críticos de Artes, por Amarelo Manga (2002). Ganhou o prêmio de Melhor Fotografia, no Festival de Cinema Brasileiro de Miami. Melhor Filme no Festival de Cinema Latino-americano de Toulouse 2003, por Amarelo Manga. Resultando num total de 23 prêmios.

¹⁴⁸ BUTCHER, Pedro. **Crítica: Assis faz com "Amarelo Manga" um quase-grande filme**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35865.shtml>> Acesso em 16/out. de 2016 às 14h33m.

¹⁴⁹ CARVALHO, Luiz Fernando. **"Os Desvalidados" – O filme Amarelo Manga apresenta uma nova dramaturgia cinematográfica**. Disponível em: <http://www.olhosdecao.com.br/amarelo_manga/criticas.htm#1> Acesso em 16/out. de 2016 às 17h08m.

Outra crítica no campo jornalístico que cabe frisarmos é de Robledo Milani disponível no portal *Papo de Cinema*, Milani realizando uma sinopse da obra e pontuando o perfil desta, afirma:

Amarelo Manga não é um filme para todos os públicos. Isso é o primeiro sinal, o alerta inicial para qualquer um que se interesse em conferir essa que é uma das mais instigantes produções de 2002. Trata-se de um filme seco, duro, resultado de obstinação e trabalho duro, realizado sem concessões e exibido de acordo com os anseios de seu diretor, tal qual o imaginou. Muitos irão amá-lo, endeusá-lo, aplaudi-lo com satisfação. Outros tantos – e isso é certo – irão se deixar levar pelo ímpeto de abandonar a sala no meio da projeção, na melhor das hipóteses. Esses, no entanto, estarão abandonando uma aula de cinema feito com sangue, suor e muita, mas muita vontade. Um trabalha num açougue, carneando o gado que chega. O outro cuida de um hotel de quinta categoria e está disposto a qualquer coisa para ter esse um na sua cama. Este, por sua vez, é casado com uma crente, além de ter como amante uma vagabunda de plantão. Tem ainda a dona do botequim, a imagem perfeita da desilusão. E também aquele que, entre suas taras, adora lamber cadáveres, para depois usá-los como alvo para tiro. Como se pode perceber através dessa descrição rápida, *Amarelo Manga* não é um filme de história, mas sim de personagens. Seres que vivem, respiram, suam, transam, têm suas virtudes e defeitos. E que, acima de tudo, seguem em frente, mesmo diante de toda a desgraça que os ronda. **O cenário de Amarelo Manga é uma Recife que não está nos circuitos de turistas. É o lado podre, sujo, fedido e ardente, latejante e colorido. É uma cidade que poderia estar em qualquer lugar do mundo, mas que foi retratada como só alguém que a conhece bem poderia idealizar. Recife vira personagem do filme, interferindo em suas ações e revelando caminhos novos, destinos possíveis.** A tragédia é premente desde a fantástica sequência de abertura, que por si só é um excelente resumo de tudo que está por vir. O que é mostrado em cena é tão visível quanto a cor da fruta que mais se destaca na fruteira, mas que todos preferem ignorar como se não existisse. Mas há sempre a certeza, e aqui está a mensagem, de que ela está ali, no canto, presente e pertinente, impossível de se esquecer, ou ignorar. O longa de estreia de Cláudio Assis conseguiu um feito raro: venceu, no Festival de Brasília, os prêmios de Melhor Filme segundo o júri oficial, júri popular e pela crítica. Ou seja, agradou a gregos e troianos. Mas isso está longe de ser um sinal de que estamos diante de uma unanimidade. Não, longe disso, porque essa é burra, e quem confere *Amarelo Manga* verá que burrice é um elemento estranho à obra. Este é um trabalho original, vivo e necessário à nossa cinematografia. Não é um produto para todos. Mas aqueles que souberem reconhecer seus valores serão presenteados com grande louvor.¹⁵⁰ (Grifo nosso)

A passagem anterior deixa bem evidenciado qual cenário de Recife Cláudio Assis buscou retratar, aspecto interessante de ser notado, já que será um dos pontos evidenciados,

¹⁵⁰ MILANI, Robledo. **Amarelo Manga**. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/amarelo-manga/>> acesso em 02/dez. de 2017 às 14h38m.

também, pela crítica acadêmica. Ainda nessa crítica é possível observar a sinalização que *Amarelo Manga* não é uma produção para todos os públicos, salientando que há um público alvo para o respectivo filme. Outro crítico jornalístico Tony Pugliese afirma sobre o filme:

(...) É um filme de baixo orçamento, como já poderíamos presumir. Mas ainda assim, "cheio de vida". O filme tem uma fotografia muito bonita, colorida, que cai em contraste perfeito com os lugares apresentados: um boteco velho, um hotel caindo aos pedaços que hospeda todo tipo de gente, um matadouro. Enfim... Ah, só a título de curiosidade, o hotel do filme, chamado de "Texas", é uma homenagem do diretor a si próprio (veja só...), visto que Cláudio havia filmado e produzido, também em 1999, o filme 'Texas Hotel'. Como já fora dito, o filme é uma sucessão de curtas histórias envolvendo um bar e um hotel na cidade de Recife, que nos revela um mosaico de personagens vivendo em um bairro pobre da cidade. Um açougueiro e sua mulher evangélica, um necrófilo apaixonado pela dona de um bar, um homossexual apaixonado pelo açougueiro e outros, muitos outros personagens. É interessante notar um detalhe logo na parte inicial do filme. Claro, impossível deixar que esse detalhe passe despercebido. Se você é daqueles que come algo no cinema enquanto assiste a um bom filme, certamente notou. **O filme revela e mostra com brilhantismo a situação higiênica em que a população que mora nesses subúrbios do Recife (e em todo Brasil) está confinada. Sim, há um mínimo de higiene, entretanto, a discrepância assusta. Pegue, por exemplo, o açougueiro. Para quem ainda não assistiu a película, apenas digo que o processo que a carne leva das mãos do açougueiro até os pratos de comida dos moradores é um dos menos higiênicos possíveis. Não há como não sentir um embrulho no estômago enquanto assistimos a essa sequência. E para completá-la, e "enojar" o público de vez, a personagem de Dira Paes, Kika, a evangélica, vomita ao preparar a carne na varanda de sua casa e, segundos depois, lá está seu gato de estimação lambendo tudo aquilo. Não dá para ficar indiferente. Méritos do filme. (...)**¹⁵¹ (Grifo nosso)

A parte grifada é que nos chama maior atenção, já que Pugliese toca no assunto chave do filme, o higiene representada através do abatedouro, chegando ao leitor aspectos que demos ênfase ao decorrer do mapeamento do filme presente no capítulo anterior. Obviamente, que a questão do abatedouro, traz aspectos de cunho mais profundos do que somente a higiene, pontos que discutiremos nesse capítulo.

Uma crítica jornalística que dimensiona o filme para o seu aspecto principal, a violência, é a da Tati Reuter Ferreira, essa afirma:

(...) Atualmente, o cinema brasileiro vive um momento de retomada. Bastante visado, esse período procurou transcrever para as telas o que se vê no cotidiano. Houve *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Amarelo Manga*, apenas

¹⁵¹ PUGLIESE, Tony. **Amarelo Manga**. Disponível em <<http://www.cineplayers.com/critica/amarelo-manga/150>> acesso em 02/dezembro às 14h49.

citando os mais violentos e de mais sucesso e/ou polêmica. **O interessante é perceber que a violência destes filmes é o que mais marca o espectador; ao assistir um filme americano, passaria despercebida. Por que, então, a nossa violência nos assusta? Porque não a queremos como nossa.** Não a entendemos como parte de nós, agravada por condições sub-humanas de existência mínima. A violência em *Amarelo Manga* é da classe pobre, dos mestiços, dos escravos revoltos, das classes perigosas. A classe média, tão próxima dessa condição, a repudia, sustentando-se no tênue fio da esperança de um dia fazer parte da facção abastada. (...) ¹⁵² (Grifo nosso)

Outra crítica, essa de caráter popular, dimensionou o filme como pesado, adjetivando-o da seguinte maneira:

Amarelo manga é forte, nauseante, escatológico, angustiante e deprimente. Tudo bem, o pernambucano consegue chocar o espectador, mas uma pergunta não me sai da cabeça: com qual propósito? Simplesmente nenhum, apenas o constrangimento puro e simples. Os elementos são simplesmente jogados na cara do telespectador; não vemos nenhuma alternativa, nem ao menos um viés de esperança ou de uma indignação social plausível. ¹⁵³

Para o respectivo crítico, Assis “choca” o espectador sem nenhum propósito, observem a última consideração onde articula que não há uma indignação social plausível no filme, ao realizarmos a decupagem no capítulo anterior visualizamos vários pontos que vão em oposição a esse critério de “simplesmente jogados na cara do telespectador”, em outras críticas jornalísticas visualizamos vários pontos que resultam no propósito ético do cineasta que é causar a tida denúncia social.

Há uma variedade de críticas jornalísticas ¹⁵⁴, já que o filme foi bastante premiado, demos ênfases somente a essas, já que trazem pontos que serão abordados pela crítica acadêmica. Mas é interessante perceber um aspecto curioso na sua estreia, que aborda aspectos

¹⁵² FERREIRA, Tati Reuter. **A violência em Amarelo Manga.** Disponível em <<http://extraforte.blogspot.com.br/2008/03/violencia-em-amarelo-manga.html>> acesso em 02/dez. de 2017 às 15h02m.

¹⁵³ JUNIOR, Juarez. **Crítica: Amarelo Manga.** Disponível em: <<http://pipocadesal.blogspot.com.br/2006/02/amarelo-manga.html>> Acesso em 17/out. de 2016 às 11h28m.

¹⁵⁴ Cf. CINEFILIA INCANDESCENTE. **Crítica: 'Amarelo Manga' (2002), de Cláudio Assis.** Disponível em <<http://www.cinefiliaincandescente.com/2017/01/critica-amarelo-manga2002-de-Cláudio.html>> acesso em 02/dez. de 2017 às 15h19m.

FONTELES, Flor. **Análise filmica de Amarelo Manga.** Disponível em <<https://leeaufc.wordpress.com/2010/12/05/analise-filmica-de-amarelo-manga/>> acesso em 02/dez. de 2017 às 15h17m

LUIS, Renan [BLOG]. **Amarelo Manga.** Disponível em <<http://literarioecinegrafico.blogspot.com.br/2010/04/amarelo-manga.html>> acesso em 02/dez. de 2017 às 15h15m.

SALES, Teresa. **O Recife pelo olhar e pela câmera de Cláudio Assis.** Disponível em <<http://revistasera.ne10.uol.com.br/o-recife-pelo-olhar-e-pela-camera-de-Cláudio-assis/>> acesso em 02/ dez. de 2017 às 15h21m.

do mercado cinematográfico, à época do seu lançamento estava entrando no mercado uma produção do contemporâneo de Cláudio Assis, Guel Arraes, filiado a Globo Filmes. O lançamento de *Lisbela e o prisioneiro* em 2003 juntamente com o lançamento de *Amarelo Manga* resultou na análise de distinção de espaço no mercado cinematográfico e na distinção de incentivo destinado às duas produções.

Ambas produções de cineastas oriundos de Pernambuco, cada qual com a sua estética, uma cunhada num sentido mais mercadológico e de cunho folclórico, sendo dirigida para o entretenimento, outra sedimentada num cunho independente, politizado e se aproximando daquilo que podemos considerar de cunho autoral. Além da divergência em caráter estético, cabe realçarmos o incentivo destinado aos dois filmes, conforme Eduardo Valente afirma:

Talvez o mais óbvio seja que ambos se passam em Pernambuco (um no Recife, o outro em cidades do interior), e são de fato dirigidos por pernambucanos, ainda que um deles esteja retirado do estado há algum tempo enquanto o outro ainda é um “local”. Por este motivo, inclusive, *Amarelo Manga* é considerado um filme “pernambucano”, enquanto *Lisbela* não. O que nos leva ao ponto seguinte de interesse: um dos filmes é resultado de um concurso de BO (baixo orçamento), enquanto o outro é uma grande produção desde sempre ligada a Globo Filmes. Neste sentido, poderiam representar um painel da diversidade de propostas de produção do Brasil hoje, mas talvez Cláudio Assis (a ver na entrevista dele na Contracampo 52) possa discordar disso (assim como nós), e argumentar que seu filme foi feito na raça e como foi possível, enquanto o outro recebeu apoios (inclusive locais, em Pernambuco) que um filme como o dele não conseguiu. Então, mais que retrato de diversidade, talvez os filmes retratem uma desigualdade de condições oferecidas.¹⁵⁵ (Grifo nosso)

É muito significativo compreendermos a distinção de espaço desses dois filmes no mercado cinematográfico. Tendo em mente a atual formatação desse mercado no Brasil, onde há uma reserva de exibição para filmes produzidos no país, tendo por maior expressão a constituição de produções audiovisuais importadas, muitas delas, aproximando-se da formatação de *blockbuster* que, como realçado no primeiro capítulo, fazem jus a indústria cultural, lançadas no mercado com um grande poderio de marketing e de adesão pelo público.

Apesar dos filmes que estamos tratando serem ambos nacionais, *Lisbela e o prisioneiro* (2003), como já frisado, está ligada à Globo Filmes que possui um poderio na maneira industrial de se produzir/ distribuir e exibir, aproximando a sua estética a um caráter novelístico, possibilitando uma grande adesão pela maioria do público, já que o carro chefe dessa emissora

¹⁵⁵ VALENTE, Eduardo. **Paralelas e Transversais: Amarelo Manga, de Cláudio Assis. Lisbela e o prisioneiro de Guel Arrais.** Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/lisbela-manga.htm>> Acesso em 16/outubro de 2016 às 17h49m.

são as novelas, que historicamente possuem uma grande contemplação como forma de entretenimento pela maioria da população brasileira.¹⁵⁶ Onde, produções de caráter mais independentes não conseguem se difundir com a mesma amplitude de produções ligadas à Globo Filmes, resultando do próprio cenário que são lançadas. Já que, *Lisbela e o prisioneiro* foi lançada com 250 cópias¹⁵⁷, enquanto *Amarelo Manga* foi lançado com 14 cópias¹⁵⁸.

Essa distinção de distribuição e exibição no país remete, automaticamente, ao índice de audiência que é dirigida às duas produções. O cenário de exibição no país no ano de 2003 também incluía outro filme que ganhou uma grande margem de audiência no cenário brasileiro à época, sendo a produção *Carandiru: o filme* do falecido argentino radicado no Brasil, Héctor Babenco. Em 2003 as notícias notificando a proporção de popularidade de tal produção cinematográfica afirmavam que:

Carandiru fez exatamente 3.321.199 espectadores pagantes, recolhendo nas bilheterias a cifra de R\$ 22.455.412,75. É quase o dobro dos R\$ 12 milhões investidos na produção, o que faz de Carandiru um dos filmes mais caros já feitos no País.¹⁵⁹

Tal produção também teve a associação com a Globo Filmes que foi uma das produtoras associadas, despendendo de uma ofensiva propaganda na televisão, o que conseguiu catalisar um grande público nas salas de exibição brasileiras. Além de *Carandiru* e *Lisbela e o prisioneiro*, no ano de 2003, foram lançados: *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado), *Deus é brasileiro* (Cacá Diegues), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim), *Os Normais – O Filme* (José Alvarenga Júnior), *O Homem do Ano* (José Henrique Fonseca), *Xuxa Abracadabra* (Moacyr Góes), *Cristina quer Casar* (Luiz Villaça), *Garrincha – Estrela Solitária* (Milton Alencar Jr.) e outros.

¹⁵⁶ Sobre isso é interessante pensarmos que há aqueles que visualizam essa condição como incentivo a contemplação do grande público ao cinema brasileiro, como o ex-presidente da RioFilme, José Carlos Avellar pontua: “As telenovelas não ajudaram concretamente o renascimento do cinema brasileiro, mas elas devolveram ao público o gosto de viver histórias brasileiras e de ver atores brasileiros. As telenovelas criaram uma certa maneira de interpretar, muito brasileira, que mantém, é claro, laços com a comédia italiana, o cinema francês e o teatro. Ela ajudou o cinema brasileiro a encontrar sua linguagem. As telenovelas foram uma espécie de rascunho para o trabalho futuro no cinema e no teatro.” (DESBOIS, 2016, p. 335)

¹⁵⁷ ARANTES, Silvana. **De volta para o futuro.** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1508200406.htm>> Acesso às 20h26m em 12/maio de 2017.

¹⁵⁸ Id. **Público de cinema no Brasil cai 43%.** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200515.htm>> Acesso às 20h27m em 12/maio de 2017.

¹⁵⁹ **"Carandiru" é o novo campeão de bilheteria.** Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,carandiru-e-o-novo-campeao-debilheteria,20030519p74438>> Acesso às 11h07m 15/maio de 2017.

Logo, é óbvio que produções de caráter independente, como *Amarelo Manga*, não ganham uma mesma proporção de exibição e distribuição como as duas produções salientadas ganharam, devido ao poderio que são articuladas para a sua inserção no mercado cinematográfico. *Amarelo Manga*, no ano de seu lançamento, ganhou 129.021 espectadores.

3.2 CRÍTICA ACADÊMICA

O filme *Amarelo Manga* foi repleto de premiações, como já frisamos, e uma variedade de críticas de cunho jornalísticos. No meio acadêmico não foi diferente, é interessante observar que muitos pontos que as críticas jornalísticas retratam são realçados, e algumas vezes, aprofundados pela crítica acadêmica.

A pesquisadora Gilka Padilha de Vargas, da área de comunicação, ao analisar o filme *Amarelo Manga* visualizou um efeito atribuído à estética do filme como o choque do real, intitulado seu artigo da seguinte forma: *O choque do real em Amarelo Manga*, baseando-se nas ideias contidas no livro *O Choque do real: estética, mídia e cultura* de Beatriz Jaguaribe, Vargas pontua:

Em *Amarelo Manga*, são várias as cenas nas quais Assis desfere o “choque do real”. Dentre elas, vemos Isaac experimentando indizível prazer ao atirar num cadáver; Kika, de forma quase selvagem arrancando com os dentes a orelha da amante de seu marido; Dona Aurora, causando espanto ou estranhamento ao masturbar-se com seu nebulizador.¹⁶⁰

A noção expressa no conceito *choque do real* é constituída de uma definição que vem articular obras de caráter realistas plugadas na construção de um efeito catártico. Definição que foi estruturada pela pesquisadora Beatriz Jaguaribe da seguinte maneira:

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva.¹⁶¹

¹⁶⁰ VARGAS, Gilka Padilha de. O choque do real em *Amarelo Manga*. **Revista “Sessões do Imaginário”**. Porto Alegre. V.19. n.31. 2014. p. 100.

¹⁶¹ JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 100.

O *choque do real* para a referida pesquisadora se mostra como a conjunção de escolhas estéticas que venham suscitar, na possibilidade de um efeito catártico, aspectos que estão presentes em outras obras. Além de *Amarelo Manga* pontua os filmes *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *O invasor* (Beto Brant, 2001) e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002).

Portanto, Vargas partindo do conceito Choque do Real de Jaguaribe pontua ao refletir sobre a primeira longa-metragem de Cláudio Assis:

Assis direciona o olhar do espectador para a decadência, estruturando um retrato de abandono, como se Recife tivesse perdido seus encantos. A intenção de mostra-la como um quebra-cabeça sujo e deteriorado é reforçada pelo não visto: nenhuma imagem agradável ou turística, nenhuma praia. O diretor se coloca diante da cidade de modo objetivo, buscando apreendê-la em seu registro mais duro. Mais do que apresentar a realidade, mostra uma concepção sobre o que é esta realidade.¹⁶²

Jaguaribe chama atenção para um ponto que Vargas não trouxe para a reflexão que é a própria recepção. Obviamente que Vargas não traz esse aspecto para a sua discussão já que se cunha num olhar dirigido mais para a estética, em relação ao processo receptivo. Jaguaribe, se referindo à recepção, pontua:

Evidentemente, não é possível medir o próprio impacto do “choque do real” porque a recepção varia segundo os contextos históricos e subjetivos e ela se modifica de acordo com a bagagem cultural e social de cada leitor/espectador. Da perspectiva do criador artístico, entretanto, o uso do “choque do real” tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico. Em qualquer dessas modalidades, o “choque do real” quer desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isto acarrete, necessariamente, um agenciamento político.¹⁶³

Num cunho ético, a noção expressa no conceito *choque do real* advém-se como a construção de uma estética conectada com preceitos de denúncia social, sem mensurar-se como um projeto de resolução dos problemas reais ou uma visão utópica da sociedade. Somente escancara, buscando atizar a reflexão do espectador, indo em consonância com os preceitos éticos presentes nas produções do cineasta Cláudio Assis.

Agora, adentraremos na crítica que enfatizou alguns aspectos de cunho estético, dimensionando o aspecto ético contido na produção. Como foi enfatizado na decupagem, há

¹⁶² VARGAS, Gilka Padilha de. **Op. Cit.** p. 99.

¹⁶³ JAGUARIBE, Beatriz. **Op. Cit.** p. 101.

uma utilização corrente de planos superiores (*plongée*) ao decorrer de todo o filme, sendo recebida pela crítica como:

Os planos superiores (*plongée*) corroboram com ideia da falta de saídas, do encurralamento entre as paredes descascadas do Bar Avenida e do Texas Hotel. Os personagens, vistos de cima e cercados de paredes altas, mostram-se aprisionados e esmagados ao chão, denotando o lugar que lhe é reservado no filme.¹⁶⁴

A utilização excessiva do *plongée* é recebida como o esmagamento dos personagens, aprisionando-os em espaços, deixando-os sem saída. Sobre os lugares presentes na narrativa fílmica, Lira dá ênfase nesses ambientes num trabalho intitulado *Rios, pontes e overdrives: trânsito e a decomposição do espaço em Amarelo Manga*, problematizando a composição dos espaços no referido filme, partindo de uma perspectiva que outorga ao filme uma quebra na centralidade da figura humana e apresenta uma composição peculiar dos espaços. Aproximando a estética do filme com a concepção de uma estética naturalista¹⁶⁵, Lira aproxima-o do livro *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo, frisando o esforço em reproduzir o mundo físico e o comportamento humano presente tanto na estética do filme *Amarelo Manga* quanto em outras produções, conforme pondera:

Tal como os romances naturalistas, filmes como *Cidade de Deus*, *Cidade Baixa* e *Amarelo Manga* tendem a apelar para um real construído como imediato, como se os personagens estivessem “denunciando” a realidade brasileira. Essa busca pelo “real” encontra-se metaforizada nos usos de grande angulares em *Amarelo Manga*, dispositivo que abra [*sic*] a imagem, estendendo os limites do quadro e incluindo mais informação. Um desejo de mostrar tudo, de ver tudo, um olho-mágico. (...). Há uma série de elementos em comum entre *Amarelo Manga* e *O Cortiço*. Assim como no livro de Azevedo, os espaços são fundamentais na caracterização dos personagens. Estes estão enclausurados em um mundo de corrupção e indignidade que coloca a sua própria humanidade em risco.¹⁶⁶

¹⁶⁴ GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Crueldade e pensamento em Amarelo Manga: uma análise estética**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Joinville, SC, 2015. p. 06.

¹⁶⁵ Cabe frisarmos que este é um ponto recorrente nos trabalhos que receberam o filme *Amarelo Manga*. Aproximando-o de uma estética realista naturalista, é possível conferir nas seguintes recepções: CUNHA, Cilaine Alves. **Amarelo Manga: simetrias e contrastes com o Realismo-Naturalismo**. Letras n° 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias. Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL/UFSM. DUNGUE, Cléber Luiz. MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. **Rede Isotópica em Amarelo Manga de Cláudio Assis**. Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 10. Nº 2, dezembro de 2012.

¹⁶⁶ LIRA, Ramayana. **Rios, pontes e overdrives: trânsito e a (de) composição do espaço em Amarelo Manga**. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 7, n. 1, p. 149-157, jan/ jun. 2012. pp. 151-152.

Nessa linha de raciocínio, Lira aproxima *Amarelo Manga* do movimento musical *Manguebeat* enfocando como ambas as expressões artísticas dão ênfase ao espaço e não na centralidade da figura humana, conforme expressa:

Também como o filme de Assis, o Mangue Beat coloca a representação do espaço urbano no centro de suas atenções. A canção “Rios, Pontes e Overdrives”, de Chico Science e Nação Zumbi é paradigmática neste sentido, apresentando Recife como um ambiente urbano que “engole” seu a *[sic]* habitantes na lama do mangue.¹⁶⁷

A perspectiva que Lira recebe *Amarelo Manga* como uma obra preocupada na composição dos lugares e na quebra da centralidade da figura humana, como se os espaços fossem frutos de todos os males: “Se os espaços são nomeados, fixados, controlados e reconhecidos por seres humanos, o filme de Assis desafia a centralidade do corpo e produz uma representação de espaços interiores e exteriores que perturba e provoca.”¹⁶⁸ A crítica de Lira vai, totalmente, em oposição a crítica jornalística que dava ênfase ao fato de Assis centrar nos personagens, ou seja, na figura humana.

Uma perspectiva que se aproxima dessa análise é o trabalho de Cícero Rogério do Nascimento intitulado *Etnografia filmica: lugares, corpos e subjetividades nas cenas de Amarelo Manga*, em sua reflexão pontua que o respectivo filme centra na figura humana conectando-a com o lugar que é seu espaço de circularidade. Nascimento, que é um crítico da área de comunicação, frisa o cunho ético presente no respectivo filme ao pontuar:

Enquanto a mídia televisiva, e em Alagoas temos os exemplos de programas como o Fique Alerta, da TV Pajuçara e o Plantão de Polícia da TV Alagoas, que explora a violência culpabilizando, desrespeitando e agredindo de forma grotesca os moradores da periferia, principalmente aqueles que cometem crimes, no filme isto não acontece. Os personagens, embora fictícios, são nitidamente inspirados em pessoas que moram na periferia e que ainda não são representados ou ganharam a devida representação na mídia televisiva comercial, a não ser nas notícias que envolvem crimes e atos de práticas violentas, claro, excluindo algumas reportagens recentes que abordam os movimentos culturais e artísticos da periferia. (...) **Em Amarelo Manga, Cláudio Assis mostra com dignidade, respeito e ética os valores e desejos de tais personagens. Eles são mostrados como gente, seres humanos anônimos, comuns, com desejos, vontades, valores culturais e éticos. Não são apresentados nem como vítimas, nem como criminosos. Não há o sentimento cristão de culpa, embora no filme alguns personagens sejam evangélicos, católicos, adeptos do candomblé. Eles vivenciam suas práticas religiosas.** Um exemplo da forma como são apresentados no filme é

¹⁶⁷ Ibidem. p. 153.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 154.

uma das últimas cenas que mostra pessoas anônimas em imagens 3X4 (relembra aquelas fotografias que usamos em documentos).¹⁶⁹ (Grifo nosso)

Nascimento pontua que utiliza o filme *Amarelo Manga* para suscitar discussões com seus alunos tendo por eixo o caráter ético que os meios de comunicação devem propagar. Ou seja, reflete sobre qual é o melhor caminho para destinar as escolhas estéticas, objetivando um compromisso de cunho ético, que não resulte em um valor moral que venha degradar os sujeitos que estão sendo retratados pela ótica da câmara em questão.

Nesse ponto, trazemos a recepção de uma crítica cunhada em compreender a construção dos personagens com o estereótipo de bestas, já evidenciado pelo próprio título *As Bestas – os estereótipos na obra de Cláudio Assis*¹⁷⁰ que visualiza os personagens de Assis como estereótipos muito bem formatados atribuindo-os uma configuração de bestas, no sentido degradado do termo. Peixoto e Hunninghausen realizam uma análise sobre as representações de gênero contidas no filme *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, compreendendo que as relações de gênero são apresentadas numa ótica de construto social, articulada frente ao ambiente de sociabilidade que são relacionadas na representação dos personagens. Crítica articulada numa análise prévia das personagens femininas dos filmes *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, onde tais personagens, circunscritas em ambientes machistas, são articuladas como objetos de uso. Portanto, enquanto Peixoto visualiza os personagens da filmografia de Assis como bestas, Nascimento observa-os como representações de cunho realistas plugados num olhar ético.

Em caráter de questões de gênero, como Peixoto pontua em sua recepção, as expressões das codificações sociais entre os heterossexuais, homossexuais e as demais identidades de gênero, expressadas na filmografia de Cláudio Assis, são recebidas em vários trabalhos receptivos, sendo este aspecto pontuado recorrentemente pela crítica.

Como Filiciano¹⁷¹ que em sua monografia analisa a diversidade sexual trabalhada nas produções de Assis, chamando atenção para as personagens Kika e Lígia, que foram articuladas ao decorrer da nossa decupagem, pontuando como tais personagens são destacadas na

¹⁶⁹ NASCIMENTO, Cícero Rogério do. **Etnografia filmica: Lugares, corpos e subjetividades nas cenas de Amarelo Manga**. Disponível <<http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/1732/1211>> acesso em 31/out. de 2016 às 18h36m. pp. 06-07.

¹⁷⁰ PEIXOTO, Michael. HUNNINGHAUSEN, Carlos Guilherme. **As Bestas – Os estereótipos na obra de Cláudio Assis**. Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008.

¹⁷¹ FILICIANO, Cristiano. **O conflito sexual no cinema de Cláudio Assis: Análise dos filmes Amarelo Manga, Baixio das Bestas e Febre do Rato**. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Comunicação e Artes – ECA. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

configuração de mulheres solapadas pelas práticas machistas em seu ambiente de trabalho, como a Lígia, enquanto que em Kika, essa é a mulher condicionada a ser dona de casa, do lar.

Em nível estético, a composição plástica de *Amarelo Manga* chamou atenção de Vanessa Gomes de Queiroz, em seu trabalho intitulado *Cinema e pintura: o expressionismo pictórico em Amarelo Manga* que realiza uma série de análises de determinadas cenas do respectivo filme e as relacionam com obras de arte do Expressionismo Alemão. A partir desta operação, Queiroz afirma que:

Amarelo Manga é uma releitura contemporânea de princípios estéticos e estruturais fundados na pintura expressionista; um excelente exemplo de como a intertextualidade entre cinema e pintura perdura e vai muito além de filmes baseados em pintores ou em obras famosas.¹⁷²

Queiroz buscou realizar uma análise focada em representar as analogias presentes nas cenas de *Amarelo Manga* com as obras do Expressionismo Alemão, chamando atenção para a composição estética. Para Queiroz os últimos quadros da imagem 34¹⁷³, onde Dunga grita e a câmara fecha em primeiríssimo plano, está próximo esteticamente do quadro de Edvard Munch o *Grito*, além desse, também frisa o momento de reviravolta da Kika representada nas imagens contidas no plano sequência número 30 com o quadro, também, de Edvard Munch, denominado de *Madona*, e outros exemplos que detalha ao decorrer de sua argumentação. Esta crítica nos chamou atenção por nos propiciar a pensar nas variadas possibilidades de análise do intercâmbio estético entre as linguagens.

Ao decorrer da análise dos planos sequência do filme, demos ênfase a presença da retratação de pessoas se alimentando. Aspecto que chamou atenção da crítica, visualizando essas expressões alimentares e o próprio abatimento do boi como aspectos que vai além de um valor nutricional, expressam culturas, símbolos e sociabilidades. Gili, partilhando de uma perspectiva filiada à antropologia alimentar, ao refletir sobre as atribuições e simbologias presente em sua ótica na utilização do alimento, afirma que:

Isaac na condição de freguês havia escolhido o ser prato (Lígia). A dona do bar, ao ser desafiada, sobe à mesa e expõe sua genitália, como se com esta atitude informasse que o “prato escolhido” seria apreciado, porém não seria

¹⁷² QUEIROZ, Vanessa Gomes de. **Cinema e Pintura: O expressionismo pictórico em Amarelo Manga**. Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011. p. 36.

¹⁷³ Ao caro leitor cabe referenciar que os quadros das imagens assinaladas nesse capítulo se referem ao mapeamento do filme realizado no capítulo anterior, assim, a numeração se referencia a determinadas cenas que as críticas acadêmicas pontuam e que estão contidas no capítulo II.

servido, uma vez que não estava disponível para degustação. O público presente aprovou a atitude de Lígia e entendeu o recado dado para Isaac. Os fregueses do bar, na condição de sociedade, expulsaram o homem que transgrediu os limites e tabus sociais.¹⁷⁴

Em relação a alteração da conduta de Kika, pontua:

Kika ao abocanhar e comer a orelha da amante do marido entra em processo de exacerbação e sai do confinamento. A mulher que até então era religiosa fervorosa e oprimida desaparece, e surge uma fêmea, devassa e sem pudor. A traição do marido Wellington, curiosamente apelidado de Canibal, creditado a sua profissão, motivou a fúria de Kika que a partir de seu ato pode ser referida como Kika Canibal. O processo antropofágico libertou a personagem da prisão física e espiritual. O pedaço de carne humana devorado personificou Kika libertando os seus sentimentos e instintos mais secretos, transformando-a em uma nova mulher.¹⁷⁵

Ainda, seguindo a análise de Gili:

As expressões da comida nas cenas do filme envolvem os sentidos do prazer e sociabilidade. A comida associada a sexualidade gera satisfação. A antropofagia adultera a personalidade. E o abate de um boi simbolizou a degradação dos valores humanos.¹⁷⁶

O interessante do caminho que Gili constrói em sua análise, é a focalização de um aspecto que não é recorrente da crítica. Das recepções analisadas, essa referência é a única que pontua um aspecto particular, que não suscitou maiores investigações pelos críticos. Chama-nos atenção, pois ao fazer essa análise do cunho simbólico e pela maneira que o alimento e o ato de alimentar-se é guiado e atribuído sentido no filme, articula-se como uma via interpretativa autêntica sem cair em aspectos tão já batidos pela crítica.

Outro trabalho acadêmico que buscou trazer uma perspectiva diferenciada para o filme *Amarelo Manga*, é a produção escrita por Silva, Leites e Da Luz intitulado *O estatuto da imagem-pulsão em Cronicamente Inviável e Amarelo Manga*, artigo que buscou empregar o conceito de imagem-pulsão de Gilles Deleuze ao nosso respectivo objeto de análise. Os respectivos autores compreendem que:

A imagem-pulsão designa um tipo de sensibilidade no mundo que, na filosofia do cinema de Deleuze, opera uma ponte com o universo conceitual de Cinema

¹⁷⁴ GILI, Rita de Cassia. **As expressões da comida no filme “Amarelo Manga”**. Ano IV – Núm. 9 – inverno 2014 – Unip, Brasil. pp. 74-75.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 76.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 80.

2: a imagem-tempo (2007). Em última análise, as imagens-pulsão não chegam a ser temporais devido à fixação pela negatividade do tempo, que se expressa na recorrência do pútrido, do abjeto, do animalesco.¹⁷⁷

Para os autores a imagem-pulsão atualizam uma tendência naturalista no cinema, já que na perspectiva destes ocorre “uma pulsação que parte de um mundo primeiro e dominante com relação ao mundo atualizado dos meios derivados.”¹⁷⁸ Para os críticos:

Essa questão fica particularmente evidente em *Amarelo Manga*, que concentra sua força e sua violência nas tensões existentes nos processos que vão dos mundos originários aos meios derivados. No filme, o mundo originário é tipo pelo “amarelo” enquanto o meio derivado organiza-se em espaços claramente degradados.¹⁷⁹

Ademais, essa crítica emprega a definição de imagem-pulsão a cenas de atos violentos no filme, como a da personagem Kika arrancando a orelha de Deyse ferozmente numa mordida, a de Isaac atirando no defunto e a de Lígia em seu ato de resistência frente ao assédio que lhe é dispensado pelo público que frequenta o bar. “Assim, *Amarelo Manga* explora as tensões ocorridas nas diferentes direções da imagem-pulsão: dos mundos originários aos mundos derivados, e vice-versa.”¹⁸⁰

Como já frisado, boa parte da recepção aproxima a estética de *Amarelo Manga* com o realismo naturalista, realizando um breve paralelo com a obra *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo. A análise de Cunha denominada *Amarelo Manga: simetrias e contrastes com o Realismo-Naturalismo* parte dessa perspectiva, entretanto, é uma reflexão que enfoca numa questão que não é presente pela crítica, que é a retratação do trabalho tão representado pelo filme, sendo aspecto que, também, pontuaremos a seguir. Ao pontuar sobre a composição narrativa da produção, afirma:

Priorizando, ao lado dos trabalhadores, a vida sexual e social das minorias postas à margem da margem, o filme postula que a luta política não se trava apenas entre burgueses e proletários, mas também entre estes e o lumpemproletariado, assim como entre os gêneros, já que o sistema engole a todos. Trata-se de pensar que as minorias sexuais e o lumpemproletariado são também categorias sociológicas.¹⁸¹

¹⁷⁷ SILVA, Alexandre Rocha da Silva. LEITES, Bruno Bueno Pinto. LUZ, Guilherme Gonçalves da Luz. **O estatuto da imagem-pulsão em *Cronicamente Inviável* e *Amarelo Manga***. *Fractal, Rev. Psicol.*, v. 26 – n. esp., p. 631.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 637.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 638.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 641.

¹⁸¹ CUNHA, Cilaine Alves. **Op. Cit.** pp. 14-15.

Num olhar que visualiza *Amarelo Manga* como a expressão das chamadas minorias que, no caso brasileiro, representa mais da metade da população, Cunha compreende que as relações de trabalho representadas são codificadas como expressão de negatividade das ações humanas. Não partindo diretamente para uma análise marxista, Cunha pontua:

Articulando os conflitos individuais com as contradições sociais, *Amarelo Manga* postula que o trabalho bestifica sexualmente os indivíduos, reduzindo-os à solidão e à vida animal. Circularmente, tendem a reproduzir, nas relações pessoais, o mesmo modelo das relações de trabalho, pautados por um jogo de forças assimétricas, baseadas na dominação do explorado pelo explorador.¹⁸²

A recepção de Cunha é interessante, pois salienta um olhar autêntico, mas mantém-se por cima do discurso não endossando a sua perspectiva, realiza um balanço dos personagens e do próprio caminho narrativo do filme, aproxima a postura do personagem Padre à filosofia schopenhaueriana. Em suma, do balanço realizado é a recepção que busca abarcar todos os personagens e ir além de um olhar cunhado em impressões primárias.

Há outra produção que foge da recepção articulada na área de Comunicação e da área de Literatura e Linguística que é a obra de Pedro Henrique Pinheiro Xavier Pinto¹⁸³ na área de sociologia, onde realiza um estudo paralelo entre *Amarelo Manga* e a primeira longa-metragem de Alejandro González Iñárritu *Amores Perros*. O respectivo pesquisador observa que uma parcela do atual cinema da América Latina produz películas preocupadas em revelar a esfera social das populações marginalizadas, buscando representar os ambientes marginais presentes nas cidades. Designa tais produção, *Amores Perros* e *Amarelo Manga*, numa perspectiva de realismo sujo, que tem por definição a violência urbana. Assim, compreende a definição de um Cinema da Marginalidade, que possui uma filiação estética ao realismo sujo, buscando no interior das contradições da modernidade sua inspiração e revelando o cotidiano de grupos em situações consideradas como marginalizadas.

Dois estudos que se aproximam, por analisar *Amarelo Manga* observando a construção estética do filme, é o do Bento Matias Gonzaga Filho denominado *Amarelo Manga em*

¹⁸² Ibidem, p. 24.

¹⁸³ PINTO, Pedro Henrique Pinheiro Xavier. **Sobre sexo, cachorros, estomago e amores: o amarelo bruto da cidade contemporânea: uma leitura da marginalidade nos filmes Amarelo Manga e Amores Perros (Amores Brutos)**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade da Paraíba, 2011.

*projeções teóricas: três luzes sobre o filme dirigido por Cláudio Assis*¹⁸⁴, e a produção de Vargas intitulado *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme Amarelo Manga*¹⁸⁵. Gonzaga pontua questões estéticas dando atenção ao manejo da câmara realizada no filme, a construção dos personagens, dando um enfoque ao estilo de Cláudio Assis empregando o termo de caráter autoral no respectivo filme. Enquanto que Vargas realiza uma análise como a própria intitulação do trabalho adverte, sobre a construção dos personagens que busca compreender o estudo de direção de arte na construção das personagens Lígia, Kika e Wellington.

Na análise do campo receptivo foi possível observar que as críticas jornalísticas chamam atenção para determinados aspectos que são determinantes para a análise das críticas acadêmicas, como a questão da violência, do trabalho, as questões de gênero e outras. Obviamente, que a crítica acadêmica endossa e adentra com maiores cuidados nessas questões, realizamos uma seleção dessa crítica, já que as demais¹⁸⁶ refletem sobre o filme *Amarelo Manga* em pontos que já foram contemplados e aprofundados pela análise realizada, trazendo em voga pontos articulados nas questões de gêneros, observando-as como relações de poder entre os

¹⁸⁴ FILHO, Bento Matias Gonzaga. **Amarelo Manga em projeções teóricas: três luzes sobre o filme dirigido por Cláudio Assis**. Dissertação de Mestrado. Programa em Estudos literários. PPEL. Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra, 2011.

¹⁸⁵ VARGAS, Gilka Padilha de. **Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme Amarelo Manga**. Dissertação. (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre, 2014.

¹⁸⁶ Cf. BATISTA, Fabrício de Freitas. **O simbolismo da cor como caracterização de um espaço centrado na ideia do corpo em Amarelo Manga**. Monografia. Curso de Produção Cultural. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e de Comunicação Social. Niterói, 2012.

DUNGUE, Cléber Luiz. MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. **Rede Isotópica em Amarelo Manga de Cláudio Assis**. Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 10. Nº 2, dezembro de 2012.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Crueldade e pensamento em Amarelo Manga: uma análise estética**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Joinville, SC, 2015.

QUEIROZ, Pietro Renato Felix de. **Paisagens do Cinema Pernambucano: cotidiano e existencialismo em O Som ao Redor e Amarelo Manga**. XI Encontro Nacional da Anpege “A Diversidade da Geografia Brasileira: escalas e dimensões da análise e da ação”. 2015.

MIYASAKI, Tiekô Yamaguchi. DUNGE, Cléber Luís. **A inter-relação dos percursos narrativos de Amarelo Manga: Um estudo semiótico**. Olho d’água, São José do Rio Preto, 4(1): 1-163, 2012.

NETO, Daiane Alves. **A narrativa simbólica do filme Amarelo Manga: a composição da cor “amarelo manga”**. Monografia. Curso de comunicação social: habilitação em jornalismo. Centro Universitário de Brasília – UNICEUB, Brasília, 2007.

SANTOS, Paulo Ricardo dos. **As Relações de Poder em Amarelo Manga e Seus Espectadores**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Novo Hamburgo, RS, 2010.

PERILO, Marcelo de Paula Pereira. **Película Impregnada de tons saturados: sexualidade e narrativa do filme Amarelo Manga**. Monografia. Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.

personagens, nas cenas consideradas de cunho violento, e de alguns preceitos estéticos que, tocamos ao decorrer da decupagem.

Adentraremos a seguir na nossa análise sócio-histórica do filme *Amarelo Manga* pontuando as inúmeras interfaces de violência contidas nessa película, já que esse é o tema maior da produção, dimensionando tais aspectos a historicidade que lhe são latentes, indo, obviamente, além da crítica acadêmica.

3.3 A VIOLÊNCIA E A ALIENAÇÃO COMO CHAVES DE ENTENDIMENTO DO FILME *AMARELO MANGA*

Toda produção cinematográfica é uma apreensão da realidade, mesmo que ela venha preocupada em pontuar questões do futuro, do presente ou do próprio passado. O momento de sua feitura repercute em sua narrativa e nas escolhas estéticas. *Amarelo Manga* como uma produção do seu tempo e espaço não foge dessa configuração, Cláudio Assis apreende da realidade aspectos que lhe são necessários e o projetam na sua obra cinematográfica.

Amarelo Manga é um filme produzido em Pernambuco, dando ênfase nas ruas da periferia de Recife e de algumas localidades do interior do estado. Numa estética filiada a uma concepção realista, apreendemos nessa obra um olhar cru da percepção da realidade que busca retratar. Entretanto, mesmo que seja apreendida pela crítica como um olhar sem maquiagem para uma concepção da realidade, toda obra cinematográfica é sempre uma realidade fabricada.

Compreendemos em *Amarelo Manga* uma perspectiva estética filiada à concepção de realismo, para tal denominação partimos de alguns preceitos expressos por Ismail Xavier, como: a trajetória da personagem; uma realidade em perspectiva, um tema, as escolhas estéticas e outras singularidades, visualizamos tais preceitos estéticos nas seguintes passagens nas quais Xavier parte de Kulechov¹⁸⁷ para expressar a concepção de realismo:

E, como Kulechov, vai construir uma teoria da narração baseada no critério de continuidade, ritmo, equilíbrio de composição e sucessão lógica. Entretanto, o cinema que ele propõe implica numa presença privilegiada da consciência humana, no nível do método de construção e no da própria ação representada – **todos os seus filmes envolvem um processo de tomada de consciência, de desalienação, como componente básico da trajetória da personagem.** (...) A ideia de visão, como apresentação de uma realidade em perspectiva, constitui o eixo da sua teoria. Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma

¹⁸⁷ Lev Vladimirovitch Kulechov foi um cineasta russo e um grande estudioso de teorias cinematográficas que ajudou a fundar e ensinou na primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscou.

representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia. É daí que parte a sua ideia de tema, a seu ver o ponto de partida fundamental para a realização do filme. (...) **Tal planejamento é fundamental porque o critério necessário para a construção de cada detalhe, para a concepção de cada cena, de cada plano, só pode vir daquela ideia de origem, previamente existente na consciência – o tema.**¹⁸⁸ (Grifo nosso)

Adicionando a esses elementos Ismail Xavier procede:

O trabalho da câmera será concebido dentro da formulação mais pura da metáfora do olhar. Identificando câmera e o olho de um observador privilegiado e ativo, Pudovkin vai ensinar com detalhe como deve ser feita a decupagem de uma cena, satisfazendo a lógica e, acima de tudo, expressando uma visão particular dos acontecimentos. Estes, afinal, lá estão para que a consciência discursasse sobre eles. **Este discurso da consciência estará manifesto na posição da câmera, que mostra os fatos de cima ou de baixo, de perto ou de longe, e é responsável por isto. O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com imagens.** E o estilo deste define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem.¹⁸⁹ (Grifo nosso)

Compreende-se em *Amarelo Manga* essa busca de uma representação fiel, mas, ao mesmo tempo, uma preocupação estética com essa apresentação, como colocado no capítulo anterior pelo próprio Cláudio Assis, que pontua uma preocupação em manter uma determinada elegância na busca dos ângulos e nos enquadramentos. Em relação ao campo do realismo, podemos compreender que *Amarelo Manga* possui uma preocupação com o cunho de autenticidade frente a realidade que busca representar, tanto que a utilização de imagens documentais deixa evidente essa necessidade. O interessante é observarmos que a constituição de uma percepção de realismo crítico, vem articulado na junção de uma tese presente na obra fílmica, ou seja, como Ismail Xavier pontua segundo Umberto Barbaro: “O que fornece unidade a um filme é a presença de uma tese – cristalização de uma visão do mundo – apta a impregnar todos os detalhes da realização e comandando a montagem, instância decisiva na execução da unidade da obra.”¹⁹⁰

¹⁸⁸ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p. 53.

¹⁸⁹ Ibidem, pp. 53-54.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 57.

Nesta configuração o realismo crítico é a representação de uma estética articulada em cunhos realistas, tendo por eixo de arguição uma visão de mundo a ser articulada ao decorrer da construção narrativa e estética da obra em questão. *Amarelo Manga* advém-se nesse caminho, é uma obra realista no sentido de apresentar-nos um “mundo filmico” mediado por uma busca do real, apresentando-se como uma realidade fabricada, entretanto, é endossado com uma visão de mundo.

A intenção crítica de promover uma denúncia social, como o cineasta deixa expresso, e como já frisamos nos capítulos anteriores, é a tese, a visão de mundo que está presente em sua película. Portanto adentramos num mundo imagético, que é as imagens capturadas pela câmara de Assis, e vamos imergindo num olhar, numa concepção de mundo. Um olhar pontuado em aspectos que lhe são pertinentes, aspectos de cunho sócio-histórico advindos com o intuito de denúncia, mas que nos auxilia a pensar sobre as condições históricas da realidade que foi capturada pela subjetividade de Assis e objetivada em imagens e movimentos.

Ainda sobre o estilo realista visamos que:

Os filmes realistas se distanciam dos códigos convencionais de narração hollywoodiana – de acordo com o roteirista italiano Cesare Zavattini, a realidade nos filmes americanos é artificialmente filtrada. **O Realismo está preocupado com a vida dos cidadãos comuns, geralmente pessoas da classe baixa esquecidas pelo cinema *mainstream*. No entanto, ao contrário do documentário, o Realismo não propõe a representação fiel da realidade, mas uma honesta abordagem artística do real.** A batalha de Argel (1966), de Gillo Pontecorvo, por exemplo, chegou mais perto da complexa realidade da Guerra Franco-argelina do que qualquer documentário. **Os filmes realistas rejeitam os retratos de época e buscam concentrar-se nas ações do mundo da época em que são concebidos.**¹⁹¹ (Grifo nosso)

Em *Amarelo Manga* o tema principal é a violência, essa expressada em diferentes formas através do processo de alienação, este último, também, uma forma de violência. Ao decorrer do capítulo anterior realizamos a decupagem, onde buscou-se traçar os pontos estéticos e os temas bases do filme. Em suma, a repercussão da violência é algo recorrente em toda a narrativa filmica. Fazendo jus ao espaço de sociabilidade representada que é Recife, num levantamento atual do ano de 2017, realizaram um balanço sobre os casos de homicídio dos estados brasileiros, e Pernambuco desemboca na frente, observemos a tabela abaixo:

Imagem 1: Levantamento de homicídios por estados brasileiros

¹⁹¹ BERGAN, Ronald. *...ismos para entender o cinema*. Porto Alegre: Editora Globo. 2011. p.74.

Tabela 1.2 - Taxa de homicídios por Unidade da Federação - Brasil, 2005 a 2015

	Taxa de Homicídios por 100 mil Habitantes											Variação %		
	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2005 a 2015	2014 a 2015	2010 a 2015
Brasil	26,1	26,6	25,5	26,7	27,2	27,8	27,4	29,4	28,6	29,8	28,9	10,6%	-3,1%	4,0%
Acre	18,5	23,0	19,5	19,6	22,1	22,5	22,0	27,4	30,1	29,4	27,0	45,9%	-8,0%	20,1%
Alagoas	39,9	53,1	59,5	60,3	59,3	66,9	71,4	64,6	65,1	62,8	52,3	31,2%	-16,6%	-21,8%
Amapá	33,0	32,8	27,0	34,2	30,3	38,8	30,5	36,2	30,6	34,1	38,2	15,9%	12,1%	-1,6%
Amazonas	18,5	21,1	21,1	24,8	27,0	31,1	36,5	37,4	31,3	32,0	37,4	101,7%	16,8%	20,3%
Bahia	20,9	23,7	26,0	33,2	37,1	41,7	39,4	43,4	37,8	40,0	39,5	89,6%	-1,2%	-5,2%
Ceará	21,0	21,8	23,2	23,9	25,3	31,8	32,7	44,6	50,9	52,3	46,7	122,8%	-10,6%	47,0%
Distrito Federal	28,2	27,7	29,2	31,8	33,8	30,6	34,6	36,0	30,0	29,6	25,5	-9,6%	-13,9%	-16,8%
Espírito Santo	47,0	50,9	53,3	56,4	56,9	51,0	47,1	46,6	42,2	41,4	36,9	-21,5%	-10,9%	-27,6%
Goiás	26,1	26,3	26,0	30,7	32,1	33,0	37,4	45,4	46,2	44,3	45,3	73,6%	2,4%	37,5%
Maranhão	15,3	15,7	18,0	20,3	22,0	23,1	23,9	26,5	31,8	35,9	35,3	130,5%	-1,7%	52,8%
Mato Grosso	32,4	31,4	30,5	31,7	33,3	32,0	32,8	34,5	36,4	42,1	36,8	13,9%	-12,5%	15,0%
Mato Grosso do Sul	27,9	29,7	30,5	29,9	30,7	26,8	27,2	27,3	24,3	26,7	23,9	-14,2%	-10,5%	-10,7%
Minas Gerais	22,0	21,4	20,9	19,6	18,7	18,6	21,6	23,0	22,9	22,8	21,7	-1,1%	-4,7%	16,7%
Pará	27,6	29,2	30,3	39,1	40,2	46,4	40,0	41,4	42,7	42,7	45,0	62,7%	5,3%	-3,2%
Paraíba	20,7	22,8	23,7	27,5	33,5	38,6	42,6	40,0	39,6	39,3	38,3	84,9%	-2,6%	-0,8%
Paraná	29,0	29,8	29,5	32,5	34,6	34,3	32,1	33,0	26,7	26,9	26,3	-9,3%	-2,2%	-23,4%
Pernambuco	51,5	52,6	53,0	50,9	45,0	39,5	39,2	37,3	33,9	36,2	41,2	-20,0%	13,7%	4,3%
Piauí	12,2	13,8	12,5	11,6	12,2	13,2	14,0	16,6	18,8	22,4	20,3	65,8%	-9,6%	54,0%
Rio de Janeiro	48,2	47,5	41,6	35,7	33,5	35,4	29,7	29,4	31,2	34,7	30,6	-36,4%	-11,9%	-13,6%
Rio Grande do Norte	13,5	14,9	19,1	23,0	25,5	25,6	33,0	34,8	42,9	47,0	44,9	232,0%	-4,5%	75,5%
Rio Grande do Sul	18,6	18,1	19,8	21,9	20,5	19,5	19,4	22,1	20,8	24,3	26,2	40,5%	7,7%	34,2%
Rondônia	36,2	37,4	27,2	32,1	35,8	34,9	28,5	33,1	27,9	33,1	33,9	-6,2%	2,7%	-2,9%
Roraima	24,3	27,5	27,9	25,4	28,0	26,9	20,6	30,7	43,8	31,8	40,1	65,4%	26,3%	49,5%
Santa Catarina	10,8	11,2	10,4	13,3	13,4	13,2	12,8	12,9	11,9	13,5	14,0	30,1%	4,3%	6,5%
São Paulo	21,9	20,4	15,4	15,4	15,8	14,6	14,0	15,7	13,8	14,0	12,2	-44,3%	-13,0%	-16,5%
Sergipe	24,7	29,2	25,7	27,8	32,3	32,7	35,0	41,6	44,0	49,4	58,1	134,7%	17,5%	77,7%
Tocantins	14,6	17,2	16,6	18,5	22,4	23,6	25,8	26,7	23,6	25,5	33,2	128,1%	30,4%	40,5%

Fonte: MS/SVS/CGIAE - Sistema de Informações sobre Mortalidade - SIM. O número de homicídios na UF de residência foi obtido pela soma das seguintes CIDs 10: X85-Y09 e Y35-Y36, ou seja: óbitos causados por agressão mais intervenção legal. Elaboração Diest/Ipea.

Fonte: VALENCIA, Luis Iván. HANASHIRO, Olaya. MACHADO, Pedro Henrique G. LIMA, Adriana dos Santos. **Atlas da Violência 2017 Ipea e FBSP**. Rio de Janeiro: Fórum brasileiro de Segurança Pública, 2017. Disponível em <http://www.ipea.gov.br/porta/images/170602_atlas_da_violencia_2017.pdf> acesso em 03/ dezembro de 2017 às 16h52.

Observem que na tabela da imagem 1, Pernambuco aparece como um dos estados com as maiores taxas de homicídios entre os anos de 2005 e 2015. O filme é de 2002, com lançamento em 2003, mas já é possível traçar a condição de alto índice de violência que o estado vivência, chamando atenção que só estamos tratando dos casos de homicídios, tendo ainda, os casos de violências de ordem sexuais, latrocínios e outras variedades de expressões. Na tabela abaixo, imagem de número 2, visualizamos o número de homicídios, vejamos:

Imagem 2: Número de homicídios por estado brasileiro

Tabela 1.3 - Número de homicídios por Unidade da Federação - Brasil, 2005 a 2015

	Número de Homicídios										Variação %	
	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2005 a 2015
Brasil	48136	49704	48219	50659	52043	53016	52807	57045	57396	60474	59080	22,7%
Acre	124	158	137	133	153	165	164	208	234	232	217	75,0%
Alagoas	1203	1620	1836	1887	1873	2087	2244	2046	2148	2085	1748	45,3%
Amapá	196	202	172	210	190	260	209	253	225	256	293	49,5%
Amazonas	599	699	715	830	916	1082	1292	1344	1191	1240	1472	145,7%
Bahia	2881	3311	3659	4819	5432	5844	5549	6148	5694	6052	6012	108,7%
Ceará	1699	1792	1933	2019	2165	2688	2792	3841	4473	4626	4163	145,0%
Distrito Federal	657	660	711	812	882	786	902	954	837	843	742	12,9%
Espírito Santo	1002	1762	1877	1947	1985	1792	1672	1667	1622	1609	1450	-9,5%
Goiás	1468	1509	1521	1792	1902	1979	2272	2793	2975	2887	2997	104,2%
Maranhão	935	969	1127	1277	1398	1519	1591	1777	2163	2462	2438	160,7%
Mato Grosso	907	896	889	937	1000	972	1009	1074	1158	1358	1203	32,6%
Mato Grosso do Sul	631	683	710	699	725	656	673	683	630	700	634	0,5%
Minas Gerais	4223	4177	4125	3889	3742	3646	4262	4562	4717	4724	4532	7,3%
Pará	1926	2073	2194	2860	2989	3521	3073	3236	3405	3446	3675	90,8%
Paraíba	745	825	864	1029	1263	1455	1614	1525	1551	1551	1522	104,3%
Paraná	2977	3098	3105	3445	3698	3586	3376	3489	2936	2980	2936	-1,4%
Pernambuco	4330	4472	4557	4446	3963	3473	3471	3327	3124	3358	3847	-11,2%
Piauí	368	418	383	361	385	411	440	525	598	717	650	76,6%
Rio de Janeiro	7408	7389	6551	5662	5365	5667	4781	4772	5111	5718	5067	-31,6%
Rio Grande do Norte	406	455	589	714	800	810	1054	1124	1447	1602	1545	280,5%
Rio Grande do Sul	2021	1983	2199	2380	2242	2085	2077	2382	2322	2724	2944	45,7%
Roraima	555	585	432	480	538	546	450	526	483	578	600	8,1%
Santa Catarina	95	111	116	105	118	121	95	144	214	158	203	113,7%
São Paulo	633	666	632	802	820	823	811	821	789	905	957	51,2%
Sergipe	8870	8377	6437	6332	6557	6039	5842	6566	6035	6185	5427	-38,8%
Tocantins	487	585	522	555	653	676	731	679	965	1097	1303	167,6%
Tocantins	190	229	226	237	289	327	361	379	349	381	503	164,7%

Fonte: IBGE/Diretoria de Pesquisas. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Gerência de Estudos e Análises da Dinâmica Demográfica e MS/SVS/CGIAE - Sistema de Informações sobre Mortalidade - SIM. O número de homicídios na UF de residência foi obtido pela soma das seguintes CIDs 10: X85-Y09 e Y35-Y36, ou seja: óbitos causados por agressão mais intervenção legal. Elaboração Diest/ipea.

Fonte: VALENCIA, Luis Iván. HANASHIRO, Olaya. MACHADO, Pedro Henrique G. LIMA, Adriana dos Santos. **Atlas da Violência 2017 Ipea e FBSP**. Rio de Janeiro: Fórum brasileiro de Segurança Pública, 2017. Disponível em <http://www.ipea.gov.br/porta/images/170602_atlas_da_violencia_2017.pdf> acesso em 03/ dezembro de 2017 às 16h52.

Pernambuco, ainda, mantém-se como um dos estados de destaque na taxa de número de homicídios por estados brasileiros. Em suma, trouxemos as duas tabelas para demonstrarmos o quão violento é o espaço de sociabilidade do filme, com uma estética filiada a uma concepção realista, Cláudio Assis utiliza tal tema como o pano de fundo das relações que representa, conforme a epígrafe que utilizamos no capítulo anterior, mas que cabe ser repetida: “A gente tem uma violência nossa, cotidiana, dentro da nossa própria casa, que é tão violenta quando filmes de Hollywood. **Queria fazer um filme sobre essas pequenas violências, que fosse poético e violento ao mesmo tempo.**”¹⁹² (Grifo nosso)

A violência é o tema principal, a violência da fome, a violência da solidão, a violência repercutida e desembocada em uma variedade de formas através do conceito de *Alienação*, este conceito de filiação marxiana, e, por conseguinte, marxista que se advém em encontro com outras categorias e conceitos necessários para o seu entendimento, como: *trabalho*, *estranhamento*, *propriedade privada*, *divisão social do trabalho* e outros.

¹⁹² EDUARDO, Cléber. **Entrevista com Cláudio Assis**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaClaudioassis.htm>> Acesso em 24/out. de 2016 às 18h20m.

Para adentrarmos nos temas do respectivo filme, cabe deixarmos bem expresso o conceito de *Alienação*, já que ele é a chave de entendimento para toda a trama de violência contida no filme, pois, numa sociabilidade capitalista as relações são desembocadas por meio da violência e das variadas formas de alienação.

A alienação no respectivo filme é dimensionada em duas esferas principais que são nas relações de trabalho e no âmbito da religião. Buscaremos dimensionar esse conceito na sociabilidade representada pelo filme, tendo em vista, que tal aspecto é de cunho sócio-histórico, já que se trata de um fenômeno resultado do desenvolvimento da humanidade, da relação do Homem¹⁹³ com a natureza, do Homem com o trabalho, do Homem com o seu semelhante e do Homem consigo mesmo.

Para adentrarmos nos temas do filme necessitamos, primeiramente, compreender o conceito de alienação e toda a sua implicação à sociabilidade representada, para discorrermos sobre as variadas manifestações de violência que são projetadas no filme através das formas de alienação.

Para entendermos tal conceito é imprescindível termos a premissa que o trabalho para Karl Marx é a capacidade criadora do homem, sendo, nessa esfera, a essência humana. Já que a consciência humana se difere da consciência animal pela sua capacidade de produzir o mundo a sua volta, de extrair da natureza e construir objetos. Tendo por centro de sua perspectiva o trabalho como categoria principal, Marx analisa-o e dimensiona-o dispondo em sua obra *Manuscritos econômicos-filosóficos*¹⁹⁴ uma direção ontológica¹⁹⁵ na relação do Homem com o trabalho, do Homem com a propriedade privada, do Homem com o salário e das outras relações.

¹⁹³ Pedimos a licença ao caro leitor, pois utilizaremos ao decorrer desse trabalho dissertativo a terminologia Homem com a sua primeira consoante em maiúsculo, já que estamos nos referindo a categoria ser humano, ou seja, o Homem desprendido da esfera de gênero, nesse aspecto, ao nos referimos ao Homem enquanto categoria estamos somando Homens e Mulheres e demais categorias de gênero presentes em nossa contemporaneidade.

¹⁹⁴ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

¹⁹⁵ Tendo por compreensão a ontologia como o estudo do ser, frisamos a análise que Ranieri explana ao refletir sobre a dimensionalidade do papel do trabalho no pensamento de Marx, esse afirma: “Partindo da pressuposição de que o trabalho é a base sobre a qual se sedimenta o próprio universo da realização da atividade do homem, **para Marx o objeto que é produto dessa atividade é extensão objetiva de uma existência subjetiva, ou seja, é externalização (Äusserung) da capacidade humana para a consecução dessa mesma atividade. Como resultado da atividade vital – o trabalho –, o produto é aquela forma por meio da qual a apropriação natural é apropriação humana, objetivação da atividade do sujeito: o objeto do trabalho enquanto objetivação genérica. Ao mesmo tempo em que aparece como relação histórica entre homem e natureza, o trabalho acaba por determinar também o conjunto da vida humana, ou seja, como mediador o trabalho satisfaz necessidades tornando o gênero humano, na sua apropriação da natureza, cada vez mais um gênero para si mesmo.** Além disso, é por meio do trabalho que Marx desmascara o pressuposto da economia política, que toma o trabalhador como mero instrumento de trabalho e o distancia de sua condição humana; é também pelo trabalho que Marx chega a conclusões acerca do estranhamento (Entfremdung) em sociedades de formação pré-capitalista, sociedade cujo caráter de exploração e apropriação do excedente estão em sintonia com um pressuposto econômico que não é privilégio único do capitalismo, apesar da impossibilidade de generalização absoluta, nessas sociedades

Assim, compreendemos que “é o trabalho (como o fundamento da sociabilidade) o fator determinante da bipartição alienação-estranhamento.”¹⁹⁶, o trabalho¹⁹⁷ enquanto categoria central no pensamento de Marx evoca-se no nosso objeto de análise. Em *Amarelo Manga* há, como já frisado na *decupagem*, cenas de caráter documental retratando o início do dia, as pessoas abrindo o seu comércio, os sujeitos mobilizando-se frente as suas atividades laborais, imagens essas projetadas em movimento e som. O trabalho é o centro da sociabilidade que Assis busca retratar, aproximando-se da categoria marxiana, já que o trabalho é o formador universal da sociabilidade¹⁹⁸.

Nesse caminho, se o trabalho é a atividade que potencializa a capacidade criadora do homem, na formação da sociabilidade expressa no sistema capitalista o trabalho desemboca numa dimensão negativa. Marx em suas reflexões sobre os estudos da economia burguesa, direcionou o seu olhar para o proletariado e a relação deste com o trabalho, ao decorrer da sua reflexão pontuou que:

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (Sachenwelt) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (Menschenwelt). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. Este fato nada mais exprime, senão: o objeto (Gegenstand) que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser estranho, como um poder independente do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisa (sachlich), é a objetivação (Vergegenständlichung) do trabalho. A efetivação (Verwirklichung) do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como desefetivação (Entwirklichung) do trabalhador, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como estranhamento (Entfremdung), como alienação (Entäusserung).¹⁹⁹

Na passagem, Marx expressa a dimensionalidade do trabalho enquanto prática e consciência, e o resultado do processo de interação entre o sujeito e objeto, e a prática do

de tal pressuposto.” (RANIERI, Jesus. **A câmara escura: alienação e estranhamento em Marx**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001. p. 30) (Grifo nosso)

¹⁹⁶ RANIERI, Jesus. **A câmara escura: alienação e estranhamento em Marx**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001. p. 23.

¹⁹⁷ Na obra *O Capital*, Marx pontua que: “o trabalho é, assim, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana.” (MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: Livro I**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p. 167)

¹⁹⁸ RANIERI, Jesus. **Op. Cit.** p. 32.

¹⁹⁹ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 80.

trabalho. Em sua ótica, o referido teórico assinala que o trabalho configurado na sociabilidade capitalista desemboca na negatividade da sua capacidade criadora, portanto, é um trabalho estranhado, no qual o sujeito estranha-se frente várias dimensionalidades, assim:

Quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (ausarbeits), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio (fremd) que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. **Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo.** O trabalhador encerra a sua vida no objeto; mas agora ela não pertence mais a ele, mas sim ao objeto. Por conseguinte, quão maior esta atividade, tanto mais sem-objeto é o trabalhador. Ele não é o que é o produto do seu trabalho. Portanto, quanto maior este produto, tanto menor ele mesmo é. **A exteriorização (Entäusserung) do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência externa (äussern), mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe fora dele (ausser ihm), independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência (Macht) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha.**²⁰⁰ (Grifo nosso)

O processo de objetivar a capacidade criadora do homem num objeto que não lhe pertence, que não lhe é seu, acarreta no trabalho estranhado resultando numa variedade de estranhamentos, que daremos ênfase a seguir. Já o fenômeno da *alienação*²⁰¹ é resultado de todo esse processo de estranhamento, além de articular-se com a divisão social do trabalho. Portanto, para compreendermos a *alienação* necessitamos atinar a divisão social do trabalho.

²⁰⁰ Ibidem, p. 81.

²⁰¹ A alienação não foi uma preocupação somente de Marx, muito pelo contrário, esse teórico partiu da filosofia idealista de Hegel que já desenvolvia e articulava o conceito de alienação, para fundamentá-lo numa base materialista, assim, Konder assinala que o conceito de alienação está presente, também, em Schelling e Fichte, entretanto, é um conceito episódico que não assume uma importância nas concepções de mundo desses dois pensadores. Portanto, pontuando a distinção entre o conceito de alienação de Hegel à Marx, afirma: "O conceito hegeliano de alienação acha-se estruturalmente comprometido com o sistema idealista de Hegel: a alienação aparece como fenômeno surgido na consciência a ser suprimido exclusivamente na consciência e pela consciência. Hegel confunde a alienação histórica concreta com uma alienação supra-histórica, ou melhor, com uma alienação que nasce com a história e somente há de morrer com ela, de maneira que toda objetivação de trabalho humano, toda exteriorização humana, independentemente das condições materiais em que possa se realizar, lhe aparece como alienação. Marx observa que a alienação em sua interpretação por Hegel aparece menos com uma alienação do homem concreto do que como a alienação de uma fantástica e abstrata autoconsciência humana. Hegel não pôde superar as limitações de uma perspectiva de classe ainda burguesa e, por isso, não enxergou as possibilidades históricas do trabalho material humano. Marx não podia se servir do conceito hegeliano de alienação tal como o encontrou." (KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 30). Konder, ainda, defende que o conceito de alienação desenvolve-se no interior do pensamento marxiano agregando-se a conceitos desenvolvidos posteriormente nas obras consideradas de maturidade de Marx, sendo esse conceito agregado e desenvolvido ao conceito de "fetichismo da mercadoria", expressa: "particularmente, não cremos que fosse difícil demonstrar que o "fetichismo da mercadoria" estudado em *O Capital* representa o aprofundamento do exame de um aspecto da alienação, isto é, da alienação econômica sob a sociedade capitalista." (KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 38)

Com o desenvolvimento da humanidade as relações do Homem²⁰² com o trabalho alteraram-se, tendo por início uma repartição social do trabalho categorizada através de aspectos biológicos, etárias e outros. Com o advento do desenvolvimento dos meios de produção e da configuração de uma sociabilidade pautada num sistema econômico capitalista, a divisão social do trabalho instaura-se como um desmembramento da relação do homem e da produção de mercadorias.

Marx, ao realizar uma discussão sobre a distinção da relação entre o valor de uso e o valor de troca da mercadoria em sua obra *O Capital*, pontua:

No conjunto dos diferentes valores de uso ou corpos de mercadorias [Warenkörper] aparece um conjunto igualmente diversificado, dividido segundo o gênero, a espécie, a família e a subespécie, de diferentes trabalhos úteis – uma divisão social do trabalho. **Tal divisão é condição de existência da produção de mercadorias, embora esta última não seja, inversamente, a condição de existência da divisão social do trabalho.**²⁰³ (Grifo nosso)

Em outro momento, afirma que:

Mas a divisão do trabalho é um organismo natural-espontâneo da produção, cujos fios foram e continuam a ser tecidos pelas costas dos produtores de mercadorias. Talvez a mercadoria seja o produto de um novo modo de trabalho, que se destina à satisfação de uma necessidade recém-surgida ou pretende ela própria engendrar uma nova necessidade.²⁰⁴

Assim, a divisão social do trabalho é resultado do processo de produção de mercadorias, é importante termos em mente que a divisão social do trabalho é um dos pontos principais que acarreta na alienação, já que nas palavras do citado teórico:

Nossos possuidores de mercadorias descobrem, assim, que a mesma divisão do trabalho que os transforma em produtores privados independentes **também torna independente deles o processo social de produção e suas relações nesse processo, e que a independência das pessoas umas das outras se consoma num sistema de dependência material [sachlich] universal.**²⁰⁵ (Grifo nosso)

²⁰² Cabe frisarmos que aqui compreendemos o homem enquanto gênero humano, e não estamos dimensionando para a esfera das relações sociais entre o gênero.

²⁰³ MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: Livro I**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. p. 166.

²⁰⁴ Ibidem, p. 244.

²⁰⁵ Ibidem, p. 246.

Nesse momento o processo de alienação é muito bem expresso, já que a independência gerada pela divisão social do trabalho resulta num desligamento sobre o processo, gerando a *alienação/ o estranhamento*²⁰⁶. Entretanto, ainda nesse momento não definimos a *alienação* enquanto fenômeno social, a necessidade de pontuar a divisão do trabalho é enaltecer como tal configuração da sociabilidade desemboca no elemento desencadeador do processo de *alienação*. Recorremos nesse instante da discussão ao *estranhamento*, esse de cunho mais subjetivo, mas que remete a um processo maior, que é o já tão citado fenômeno da *alienação*.

O *estranhamento* se expressa em quatro aspectos: 1) estranhamento com relação a coisa exterior; 2) a relação do trabalhador com o ato da produção no interior do processo do trabalho; 3) estranhamento de si e 4) estranhamento do homem na sua relação com o seu semelhante. Adentraremos em tais pontos, tendo por primeiro a relação do trabalhador com o produto do seu trabalho, estruturando-se na seguinte configuração:

O estranhamento do trabalhador em seu objeto se expressa, pelas leis nacional-econômicas, em que quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; que quanto mais valores cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador.²⁰⁷

A segunda configuração do *estranhamento* se desemboca ao decorrer do processo, na própria atividade do trabalho, como Marx afirma:

A relação do trabalho com ato da produção no interior do trabalho. Esta relação é a relação do trabalhador com a sua própria atividade como uma [atividade] estranha não pertencente a ele, a atividade como miséria, a força como impotência, a procriação como castração. A energia espiritual e física própria do trabalhador, a sua vida pessoal – pois o que é vida senão atividade – como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertencente a ela. O estranhamento-de-si (Selbstentfremdung), tal qual acima o estranhamento da coisa.²⁰⁸

²⁰⁶ É importante frisar, pois é recorrente na análise desses conceitos que: “A unidade existente entre alienação e estranhamento no interior da teoria de Marx está associada, a nosso ver, não exatamente a uma mesma significação, mas à determinação de uma pelo outro.” (RANIERI, Jesus. **A câmara escura: alienação e estranhamento em Marx**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001, p. 25). Esse ponto já foi frisado nas páginas anteriores, no qual os processos de estranhamento acarretam no fenômeno da alienação.

²⁰⁷ Idem, p. 82.

²⁰⁸ Idem, p. 83.

Como já posto na assertiva, Marx expressa que o trabalho estranhado acarreta no *estranhamento de si*, já que o sujeito não se encontrando no objeto resultado do seu trabalho e no processo da sua relação trabalhista, estranha a si mesmo e ao seu semelhante, logo:

O trabalho estranhado faz, por conseguinte: 3) do ser genérico do homem, tanto da natureza quanto da faculdade genérica espiritual dele, um ser estranho a ele, um meio da sua existência individual. Estranha do homem o seu próprio corpo, assim como a natureza fora dele, tal como a sua essência espiritual, a sua essência humana. 4) uma consequência imediata disto, de o homem estar estranhado do produto do seu trabalho, de sua atividade vital e de seu ser genérico é o estranhamento do homem pelo [próprio] homem. (...). **Em geral, a questão de que o homem está estranhado do seu ser genérico quer dizer que um homem está estranhado do outro, assim como cada um deles [está estranhado] da essência humana.**²⁰⁹ (Grifo nosso)

O estranhamento do sujeito frente ao objeto resultado do seu trabalho e o processo do seu trabalho acarreta na *alienação*, pois como exposto na passagem anterior o estranhamento acarreta ao estranhamento da coisa (objeto), ao estranhamento de si resultando no estranhamento do homem com o seu semelhante, estranhando sua própria essência humana. Nesse caminho, a alienação é o fenômeno resultado de todo o complexo de estranhamentos que o sujeito estabelece com o seu trabalho/ na sua prática religiosa e em outras práticas sociais. Desse modo:

A apreciação marxiana desses momentos e contrastes das formas de aparecer do trabalho e seus objetos sob o estranhamento está sempre vinculada à exposição da alienação (*Entäusserung*) como um elemento concêntrico ao estranhamento (*Entfremdung*), e esta busca das relações que perfazem o estranhamento do trabalho levaram Marx a um aprofundamento da percepção de suas consequências, inclusive à conclusão de que a causa do estranhamento do homem pelo próprio homem podia ser ali encontrada. É a negatividade do trabalho no interior do estranhamento que leva o ser humano a estranhar-se de si mesmo. Na medida em que o trabalho estranhado rebaixa a atividade humana a mero meio de subsistência, a própria vida humana transforma-se num meio de efetivação da atividade estranhada.²¹⁰

Portanto, a alienação é resultado da relação de trabalho apropriado por outrem que se apresenta como estranhado pelo próprio trabalhador. Dessa maneira, o trabalho estranhado se objetiva na propriedade privada. Konder refletindo sobre o desenvolvimento da sociabilidade humana frente ao advento de determinadas categorias, como a propriedade privada e a formação das classes sociais, afirma que:

²⁰⁹ Idem, pp. 85-86.

²¹⁰ RANIERI, Jesus. **Op. Cit.** p. 62.

A divisão social do trabalho, o aparecimento da propriedade privada e a formação das classes sociais (três aspectos de um mesmo processo) não tiveram apenas um efeito positivo, impulsionando o desenvolvimento econômico e promovendo – através da evidente desumanidade – um surto de progresso na evolução do homem. Coube-lhes outra consequência, além de terrivelmente trágica, historicamente negativa: a dilaceração do homem, o fracionamento da humanidade.²¹¹

O fracionamento do homem é resultado da divisão social do trabalho, do trabalho objetivado na propriedade privada e da formação das classes sociais que acarretaram na separação entre a consciência e a prática, base do processo de alienação tendo por núcleo as esferas do estranhamento. Assim, sobre a dialética do trabalho que acarreta no fenômeno centro de nossa reflexão, cabe pontuar que:

A dialética do trabalho deve ser concebida como uma dialética da atividade e o trabalho como uma posição que visa fins, portanto como uma categoria – já o dissemos – de caráter prático. Somente por meio da expressão plena do caráter correto da finalidade pode o homem reverter o domínio econômico hoje contingente: a reversão de tal domínio só tem lugar no âmbito da práxis, e é pela compreensão desta gênese do trabalho que se pode tomá-lo como a base sobre a qual está sedimentado todo o complexo da sociabilidade humana.²¹²

Tendo o olhar teórico articulado no trabalho como o centro da complexidade da sociabilidade humana, e das relações articuladas através da violência e o seu desdobramento através das formas de alienação, daremos ênfase, a seguir, nos pontos traçados ao decorrer da decupagem que fazemos no capítulo anterior, articulando tais pontos teóricos com a representatividade da sociabilidade articulada em *Amarelo Manga*.

3.4 OS TEMAS DO FILME *AMARELO MANGA* E A SUA DIMENSIONALIDADE SÓCIO-HISTÓRICA

Tendo o olhar teórico articulado no trabalho como o centro da complexidade da sociabilidade humana, cabe guiarmos essa concepção a sociabilidade expressa no filme. Daremos ênfase, nessa primeira esfera, na personagem Lígia e na sua relação de trabalho que desemboca num processo de estranhamento, atingindo a sua interioridade.

²¹¹ KONDER, Leandro. **Op. Cit.** p. 63.

²¹² RANIERI, Jesus. **Op. Cit.** pp. 63-64.

Lígia, como já apresentado no capítulo anterior, é a dona de um bar, trabalha nesse ambiente e mora nos fundos de tal local. Sua função é atender a clientela que, em sua grande maioria, é de homens. Lígia é percebida pelos frequentadores como uma mercadoria, um objeto de passagem, já que na ótica machista o ambiente do bar é um espaço de sociabilidade dos homens, e as mulheres que o frequentam são vistas como moeda de troca, objeto de circulação.

Lígia é a dona do bar, causa alvoroço no público que frequenta aquele espaço. O trabalho de Lígia não resulta numa materialidade concreta, num objeto (material) diretamente articulado a sua prática diária, o seu trabalho consiste em servir as mesas, atender o público e aguentar os atos de violência simbólica e sexual que lhe são destinados. Desse modo, diferentemente de um trabalho industrial que resulta na objetivação de um objeto, a prática laboral de Lígia a dimensiona enquanto mercadoria, em nível de igualdade com as bebidas e os petiscos que ela comercializa.

E isso ocorre pelo fato de ser mulher e estar inserida numa sociabilidade fincada em preceitos de uma herança familiar patriarcal²¹³, que desemboca nas expressões de machismo e sexismo a sua volta. Tendo esse prisma, cabe observarmos que os espaços retratados no filme representam a estruturação dessa sociabilidade eixando-se pela configuração de espaços públicos e privados.

O bar Avenida é o ambiente público e Lígia, personagem feminina do filme, está em seu interior sofrendo uma diversidade de “ataques” e resistindo por tais, Deyse, como já apresentado, é a amante de Wellington Kanibal essa está inserida num ambiente público que é o comércio da periferia de Recife. Kika, inicialmente retratada no filme em espaços privados, já que se mantém no interior da sua casa em quase todo o momento que é representada na narrativa fílmica.

À Lígia compreendemos que a sua presença num espaço público, que é o Bar Avenida, agrega-a, ainda mais, o título de mercadoria pelos frequentadores. Já que partindo da perspectiva de Michelle Perrot, os espaços, em algumas sociedades, perpetuam delimitações frente a circulação dos sujeitos, onde mulheres e homens possuem espaços pré delimitados

²¹³ Estrutura familiar configurada da seguinte maneira: “Um núcleo composto pelo chefe da família (patriarca), sua mulher, filhos e netos, que eram os representantes principais; e um núcleo de membros considerados secundários, formados por filhos ilegítimos (bastardos) ou de criação, parentes, afilhados, serviçais, amigos, agregados e escravos. No comando tanto do grupo principal como do secundaria, estava o patriarca responsável por cuidar dos negócios e defender a honra da família, exercendo autoridade sobre toda a sua parentela e demais dependentes que estivessem sob sua influência.” (ALVES, Roosenberg Rodrigues. **Família patriarcal e nuclear: conceito, características e transformações**. In. II Seminário de Pesquisa da Pós-graduação em História UFG/UCG. Goiânia-Goiás, (1-14), set, 2009, pp. 02-03)

frente a sua identidade de gênero. Nessa perspectiva de sociabilidade, mulheres que fogem dos espaços que lhe são destinados, são visualizadas, muitas vezes, como:

Depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz a “rapariga” – pública é uma “criatura”, mulher comum que pertence a todos. (...) A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria.²¹⁴

A configuração da presença de Lígia nesse ambiente acarreta na sua forma de se relacionar com o seu exterior e consigo própria. É possível observar uma série de estranhamentos nessa personagem, acarretando no fenômeno da *alienação*. Ela estranha a si mesma, justificando a angústia que sente todos os dias pelo marasmo, pela vida rotineira, incomodando-se pelo habitual. E esse incômodo é decorrente pelo processo cotidiano de alienação que lhe é imposta. Isto fica claro no monólogo que profere no início e no final do filme, vejamos:

Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia. Até chegar a noite que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez Vai, vai, vai, vai... E é sem parar. A última coisa que não tem mudado ultimamente é o Santa Cruz não ter ganhado nada, mas nem título de honra. E eu não tenho encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado. Eu quero que todo mundo vá tomar no cu.²¹⁵
(Grifo nosso)

O amor enquanto um ideal, a busca pela salvação de todos os males dimensiona Lígia na conjugação de uma esfera idealista, buscando se excluir de toda a materialidade à sua volta, já que essa realidade lhe é estranha, dimensionando o amor enquanto uma salvação, num plano ideal. A alienação sedimentada no interior de Lígia, a rotina e a angústia é acarretado pelo trabalho estranhado que realiza no interior do bar. Portanto, o fenômeno que se expressa em Lígia desdobra numa dimensão ainda mais sensível, que é a sua condição de mercadoria pelos frequentadores do bar, a alienação e o estranhamento repercute ao seu redor. Desta forma:

É preciso sublinhar que a exteriorização do trabalho é estranhamento como atividade e também como estado, situação; ou ainda que as formas de exteriorização do trabalho (que são manifestações históricas da forma de ser do homem) são formas estranhadas de exteriorização, de alienação. E, ao assim se estruturar, deixam de corroborar a referida identidade entre o que seja alienação e estranhamento. Da passagem da forma material de produção e

²¹⁴ PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 07.

²¹⁵ ASSIS, Cláudio. **Amarelo Manga**. 2003.

reprodução, isto é, do trabalho estranhado, alcançam-se formas igualmente superiores de estranhamentos e alienações, simultaneamente resultantes dessa dinâmica interior da sociabilidade restrita à forma do trabalho.²¹⁶

A prática do trabalho enquanto potencialização da capacidade criadora num sentido de trabalho positivo²¹⁷, e não negativo (já denominado, como trabalho estranhado) acarreta na quebra do processo de alienação e dos estranhamentos, a consciência repercutida numa objetivação, no conhecimento e no encontro de si na prática do trabalho resulta numa prática que não nega o sujeito enquanto ser articulado entre a consciência e a prática.

Lígia resiste as investidas dos clientes, perpetua atos de bravura, colocando-se muitas vezes numa posição de agente de poder para se firmar, como na seguinte passagem do filme: “Eu sou mulher, mas até macho tem medo de mim, vice?”²¹⁸ Ela não se deixa se levar pela configuração de mulher pública, ela resiste e se firma, mas, também, expressa a sua indignação, ao correr pelo bar num ato de desespero frente ao assédio que sofre, afirma: “Eu não aguento mais! Eu não aguento mais!”²¹⁹. Pesa e lhe maltrata estar naquele ambiente realizando tal tarefa. Lígia torna-se uma serva do seu trabalho e da sua condição de mulher, estranhando o seu contexto, estranhando a si mesma e ao seu semelhante.

Nessa personagem visualizamos a alienação e a violência de ordem de gênero/sexual, mas, também, atos de bravura e de resistência a toda a realidade que lhe é imposta. É curioso observar que nas três personagens do filme, a violência de gênero é gritante, em Deyse por ser amante de Wellington Kanibal, conforme demonstramos na decupagem, e em Kika por ser crente, por demonstrar um perfil de mulher, sendo a única personagem que quebra com a lógica cotidiana do filme.

Como sinalizado na decupagem o filme possui o tempo circular, é a retratação de um dia, de um cotidiano de pessoas anônimas, muitas delas sem denominação própria, como o padre (interpretado por Jones Melo), que se cruzam ao decorrer da representação dessa sociabilidade. O tempo circular é o tempo grego da tragédia, conforme fica expresso na obra de Raymond Williams *Tragédia Moderna*, o interessante é observar que a tragédia moderna, na qual o filme retrata, é um momento de caos e sofrimento, articulados com atos de violência. Mas diferentemente, de muitas concepções que Williams abarca em seu livro, em *Amarelo Manga* visualizamos a tragédia que é definida como:

²¹⁶ RANIERI, Jesus. **Op. Cit.** p. 68.

²¹⁷ Essa compreensão de trabalho positivo apenas se articula num tipo de sociabilidade que não se encontra na nossa contemporaneidade, ou seja, numa sociabilidade formatada além do aspecto econômico capitalista.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Idem.

A definição da tragédia tornou-se uma definição centrada num tipo especial de ação espiritual, mais do que em acontecimentos específico, e uma metafísica da tragédia substituiu a ênfase moral, seja a crítica, seja a comum. Essa nova ênfase sobre a tragédia como um tipo específico, até mesmo raro, de ação e reação marca a principal emergência de ideias trágicas modernas.²²⁰

Compreendendo a noção de ideias trágicas modernas, visualizamos a seguinte definição de ordem ética que demonstra o conflito trágico central de *Amarelo Manga*, que é a traição de Wellington a Kika, alterando substancialmente a conduta desta última, na seguinte passagem observamos que:

A definição hegeliana de tragédia está centrada, assim, sobre um conflito de substância ética. Como tal, é limitada a determinadas culturas e períodos: Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada.²²¹

O despertar de Kika e a alteração de sua conduta fica condicionada a um ato ético, o seu levante moral que desemboca numa alteração visual é recorrente de sua ordem moral, limitando a sujeição de uma mulher traída, mesmo filiada a uma religião de cunho neopentecostal que redige ditames e condutas as mulheres, mas para Kika o ponto alto de sua postura ética é a violência moral que a traição ocasiona. Assim, analisemos:

A resolução trágica do conflito resultante é essencialmente a restauração de uma **"substância e unidade éticas na e conjuntamente com a derrocada da individualidade - que perturba o seu repouso."** Embora envolva a queda e a destruição de indivíduos, a tragédia fornece, por conseguinte, **"além e acima do mero medo e da compaixão trágica... justiça que exerce uma força predominante de absoluta constrição face à relativa petição de todos os objetivos e paixões meramente assumidos."**²²² (Grifo nosso)

Portanto, dentro da lógica interna da tragédia que está inserida a personagem Kika, sua alteração e a mudança radical de atitude é a justiça frente a traição que lhe é sujeita. Em suma, toda a narrativa do filme é condicionada em pequenas tragédias, conforme a epígrafe desse capítulo, repetimos: "Só há tragédia quando os dois lados pensam ser necessário agir e recusam-se a ceder."²²³

²²⁰ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 54.

²²¹ Ibidem, p. 55.

²²² Ibidem, p. 56.

²²³ Ibidem, p. 52.

Sobre a violência de ordem religiosa observamos que no filme há a referência de três espaços de fé, sendo eles uma igreja neopentecostal, uma decadente igreja católica e um terreiro, esse último sendo de Umbanda, lugar onde Dunga vai realizar uma espécie de “amarração” para ter o Wellington no campo afetivo, mas mesmo realizando tal ato, e avisando Kika da traição, não consegue ter o afeto de Wellington como devolutiva.

Em relação a violência das Igrejas, estas estão condicionadas no processo de alienação, onde as pessoas vão em busca de uma salvação de seus problemas e projetam em Deus a resolução de todos os seus males, abastando-se do seu papel ativo nessa relação. Ou seja, a alienação se posta em condicionar a sua vida em um Deus, alienando-se de si a sua própria vida frente a realidade que lhe é sensível, condicionando a sua vivência em lógicas de feitiçarias e de demandas de ordem material, negando a sua prática ética cotidiana e individual para o estabelecimento de sua relação com uma noção de divino. Nesse caminho, partindo de Leandro Konder é possível afirmar que:

A rigor, não foi difícil à religião sobreviver, porque dentro das condições sociais típicas do escravismo, do feudalismo e do capitalismo, nas épocas posteriores, ela continuava a corresponder a uma necessidade social sentida. Neste sentido, *talvez se possa dizer que a consciência religiosa é a forma por excelência do pensamento alienado.*²²⁴

Tendo a religião no cerne da etimologia da sua palavra, vindo do latim *religio* que possui por definição louvor e referência aos deuses, sendo o prefixo *re* com a junção do *ligare* a noção de “unir” ou “atar”. É interessante, observar que as religiões e a prática da fé (no campo individual) sempre foram motivos de reflexão, Marx na célebre assertiva afirma:

O homem faz a religião, a religião não faz o homem. E a religião é de fato a autoconsciência e o autossentimento [sic] do homem, que ou ainda não conquistou a si mesmo ou já se perdeu novamente. Mas o homem não é um ser abstrato, acorrido fora do mundo. O homem é o mundo do homem, o Estado, a sociedade. Esse Estado e essa sociedade produzem a religião.²²⁵

A violência religiosa é a prática alienante da fé, e a busca de uma superioridade religiosa almejada pelos campos de segregação que as religiões fazem uma com as outras, no Brasil há o caso famoso do chute da santa:

²²⁴ KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação**. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 80.

²²⁵ MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 151.

Nesse dia, a Rede Record de televisão, adquirida quatro anos antes pela Igreja Universal do Reino de Deus, exibiria, durante uma cerimônia religiosa desse florescente grupo neopentecostal, um gesto de seu bispo, Sérgio von Helde, que desencadearia violentar reações. Durante a tradicional pregação evangélica, centrada no ataque aberto às crenças das demais religiões, opondo-lhes a ênfase quase exclusiva no poder do Cristo Salvador, o bispo se referia com horror aos descaminhos idólatras da fé católica em sua “adoração a uma imagem de barro”, e que nesse dia preciso atingia seu ápice nas celebrações em Aparecida do Norte. E, para melhor ilustrar seu ponto de vista, negando qualquer valor sagrado à figura da Virgem da Conceição, pôs-se a dar pontapés numa imagem que a representava afirmando que o poder do sagrado se encontrada em outra parte – naturalmente, nas crenças e ritos de sua própria fé.²²⁶

Episódio que, também, ocorre de certa maneira no filme, a ilustração de uma igreja neopentecostal repleta de fiéis, enquanto, a igreja católica é representada de forma decadente com um padre que declama pelas ruas da periferia a decadência da instituição que faz parte. Interessante observar que como no caso do chute da santa, numa clara tentativa de colocar uma religião como superior a outra, em *Amarelo Manga* o padre não demonstra nenhuma tentativa de angariar fiéis, pelo contrário, como, já afirmado, ele é levado pelo pessimismo, dirigindo somente aos cachorros como os verdadeiros fiéis, como a decupagem no capítulo anterior demonstra.

É uma demonstração da propagação dos templos protestantes/neopentecostais e a diminuição de fiéis nas igrejas católicas. Como, também, a expressividade de religiões de tronco afro-brasileiras. Maria Lúcia Montes em seu artigo *As figuras do sagrado: entre o público e o privado* demonstra como as religiões passaram da esfera pública para a esfera privada com o advento das igrejas neopentecostais e pentecostais. Assim, vai em consonância com a representação do filme, na seguinte passagem Montes afirma:

Nunca a economia política do simbólico havia parecido mais adequada explicação do fenômeno religioso no Brasil. Os sinais de transformação? A evidente ampliação e diversificação do mercado dos bens de salvação. Igrejas e diversificação do “mercado dos bens de salvação”. Igrejas enfim gerenciadas abertamente como verdadeiras empresas. Os modernos meios de comunicação de massa postos a serviço da conquista das almas. Instituições religiosas, que do ponto de vista organizacional, doutrinário e litúrgico, pareciam fragilizar-se ao extremo, mais ou menos entregues a improvisação *ad hoc* sobre sistemas de crenças fluidos, deixando ao encargo dos fiéis completar à sua maneira a ritualização das práticas religiosas e o conjunto de valores espirituais que elas supõem. Uma maior autonomia reconhecida aos indivíduos que, um passo

²²⁶ MONTES, Maria Lúcia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In. SCHWARCZ, Lília Moritz. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Vol 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 65-66.

adiante, seriam julgados em condição de escolher livremente sua própria religião, diante de um mercado em expansão, Assim a religião que no Brasil, por quatro séculos, na figura da Igreja Católica, fora indissociável da vida pública, imbricada com a própria estrutura do poder de Estado por meio da instituição do padroado, pareceria enfim ter se inclinado definitivamente para o campo do privado, agora dependente quase de modo exclusivo de escolhas individuais.²²⁷

Sobre a diminuição e a falta de remodelamento das práticas católicas frente a alteração da sociabilidade, Montes afirma:

A dupla moral sexual que, sob o estrito controle desses valores, encerrava a mulher no mundo privado da casa e da vida doméstica, permitindo ao homem, destinado a projetar-se na esfera pública, uma liberdade na vida privada que era negada a mulher, foi também perdendo pouco a pouco sua força normativa. Formas tradicionais de conduta masculina, como as experiências sexuais da juventude, valorizadas enquanto prova de virilidade e admitidas inclusive no recesso do próprio lar – tendo como parceiras mulheres de condição social inferior, herança, ainda da sociedade escravocrata –, ou a tolerância para com infidelidade conjugal, após o casamento, passaram a ser inevitavelmente postas em questão, na reivindicação de maior liberdade feminina e maior igualdade entre os sexos, a partir da progressiva incorporação da mulher ao mercado de trabalho, em tempos feministas de emergência do Women's Lib. É em face da concorrência desses novos padrões valorativos que se aprofunda a crise moral nas instituições religiosas católicas, já sem força para impor de modo unívoco uma ética que reinara incontestemente quase até meados do século, na sociedade brasileira ainda tradicional. Assim, seria a ameaça representada pela AIDS, mais que os esforços das igrejas nesse sentido, que traria de volta à ordem do dia valores como a fidelidade conjugal e a própria instituição do matrimônio, aparentemente de novo em moda entre a juventude yuppie das classes médias urbanas.²²⁸

Observemos a alteração da sociabilidade, onde os papéis de gênero são redimensionados em outros espaços, o que visualizamos em *Amarelo Manga* é o choque desses espaços travados com os atos de violência através das articulações que são realizadas. Dessa maneira, conseguimos afirmar que não há violência sem alienação, como não há alienação sem violência. A filósofa política Hannah Arendt em sua obra *Sobre a Violência* realiza uma leitura onde ela busca demonstrar que a violência destrói o poder, e não o cria. Indo além da lógica, de onde há violência há poder, e onde há poder, conjuntamente, há violência, a explicação da Arendt fica no seguinte sentido:

Ela deslocou, na sua análise, a temática do poder do seu emprego e aplicação para a de sua criação e manutenção. Para ela, o poder – que é inerente a

²²⁷ Ibidem, p. 69.

²²⁸ Ibidem, p. 143.

qualquer comunidade política – resulta da capacidade humana para agir em conjunto, o que, por sua vez, requer o consenso de muitos quanto a um curso de ação. Por isso, poder e violência são termos opostos: a afirmação absoluta de um significa a ausência de outro. É a desintegração do poder que enseja a violência, pois quando os comandos não são mais generalizadamente acatados, por falta do consenso e da opinião favorável – implícita ou explícita – de muitos, os meios violentos não tem utilidade. É essa situação-limite que torna possível, mas não necessária, uma revolução. Em síntese, para Hannah Arendt, a violência destrói o poder, não o cria.²²⁹

Não partilhamos de tal lógica discursiva, já que na representação da sociabilidade fílmica, que é o nosso objeto, a violência e o poder estão empregados conjuntamente. Mesmo que o poder ganhe outros agentes, isso aparece no filme da seguinte maneira, quando Lígia resiste as investidas da clientela do bar, ela sofre violência, mas é uma agente de poder, em estado de imposição/resistência. O mesmo ocorre, com Kika ao saber da traição se transveste com outra conduta, e de uma mulher submissa passa a se tornar uma mulher ativa frente a realidade que vive.

Enquanto, Wellington que desde o início da película demonstra-se como um sujeito másculo, a figura de um homem viril, se torna, totalmente, frágil e arrependido quando sabe do desaparecimento de Kika. Podendo ser visualizado na ótica fílmica como o personagem mais puro, no sentido de estar sofrendo verdadeiramente o rompimento, e não se pervertendo como os demais personagens.

Nesse caminho, a máxima expressa no filme pelo próprio diretor “**o pudor é a forma mais inteligente de perversão**”²³⁰, demonstra o caminho de perversidade que está incluso em cada personagem, e a Kika é a mais perversa de todas, que ao se transcender – ir além de si – demonstra a sua real conduta, se desamara das lógicas da alienação do pensamento religioso e passa a viver da maneira que lhe demonstra como boa para si.

A questão da demonstração do abatedouro, imagem de cunho documental, não são somente expressões para uma apologia ao vegetarianismo, o que o Cláudio Assis quer demonstrar é como a carne chega aos pratos brasileiros, ou seja, quer demonstrar o processo, quebrando com a lógica de alienação. Já que ao irmos nos mercados conseguirmos comprar alimentos, cortados, temperados, pré-cozidos, nos fazendo esquecer de todo o processo que ocorre para chegar naquele produto final. Novamente, é a demonstração do processo da alienação e da violência.

²²⁹ ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 11.

²³⁰ ASSIS, Cláudio. Op. Cit.

A ativista e escritora norte americana Carol Adams expressa em sua obra *A política sexual da carne* a relação entre o carnivorismo e a dominância masculina, como o consumo de carne está entrelaçada com a questão da violência e de ordens de cunho patriarcal, ela afirma:

Com relação à carne: ela transmite uma mensagem reconhecível – a carne é vista como um item de alimentação, para a maioria das pessoas ela é um item de alimentação essencial e nutritivo; seu significado é continuamente reiterado na hora das refeições, na publicidade, nas conversas; e ela é compreendida como um sistema de relações ligado a produção de alimentos, às atitudes em relação aos animais e, por extensão, à aceitação da violência em relação a eles. (...) A mensagem reconhecível da carne inclui a associação com o papel masculino: seu significado é reafirmado dentro de um sistema fixo de gênero; a coerência que a carne atinge como um item significativo de alimentação surge das atitudes patriarcais, incluindo a ideia de que os fins justificam os meios, de que a objetualização de outros seres é uma necessidade da vida e de que a violência pode e deve ser mascarada. Tudo isso faz parte da política sexual da carne.²³¹

Aquilo que Carol J. Adams entende como a política sexual da carne é a expressão do processo de alienação que a carne é levada aos pratos, ela dirige ao caráter de gênero, que, também, não foge à regra, já que nas relações de sociabilidade quem, em sua maioria, dirige ou manipula a carne num churrasco em família é o homem. Mas, não entrando em pequenos casos, para o dimensionamento do filme, não é, como já expressei, uma apologia ao vegetarianismo, o que Cláudio Assis quer expressar é o processo, é desmascarar a alienação.

A violência referenciada em vários personagens, e nas condições que eles estabelecem com o seu meio, demonstram o cunho de saturação contido em cada um deles, eles estão saturados pela maneira que vivem. A violência que é recorrente, gritante no meio da periferia, as relações são entrelaçadas pela violência, já que o cenário é de uma periferia num dos estados com maior índice de violência, conforme frisamos anteriormente.

A alteração na estruturação familiar, os dimensionamentos dos papéis, resultam muito bem a configuração de um dos lugares do filme que é o Texas Hotel, uma espécie de pensão, na qual visualizamos pessoas de meia idade, que vivem sozinhas, e se estruturam enquanto uma família. A solidão no final da vida, é um ato de violência que Cláudio Assis retrata, na imagem 23 da decupagem, fica muita clara a questão da violência, as pessoas se alimentando, olhando diretamente para a comida, não há diálogo entre eles, há somente fome e solidão.

²³¹ ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne: A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina**. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012. pp. 36-37.

E por fim, na imagem 42, as pessoas anônimas pousando para a câmara de Cláudio Assis retrata a miséria e um grito de “olhe para mim, eu também tenho o que falar”, como ele mesmo expressa e como já frisamos no capítulo anterior. Por fim, as dimensionalidades sócio-históricas de *Amarelo Manga* desembocam nos dois temas principais, que se completam, que é a violência e a alienação, em suma, a obra retrata a tragédia do cotidiano num tempo circular fechado no interior de uma periferia em Recife, mas pode ser o exemplo da extensão das periferias dos quatro cantos deste país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amarelo Manga produção esteticamente realista, de caráter de denúncia, produzida em 2002, e lançada nacionalmente em 2003, angariou uma variedade de prêmios. Mas atingiu o impacto social esperado? É pelo número de espectadores que conseguirmos dimensionar o impacto de uma obra ou é através de sua recepção? Somos levados a acreditar que o impacto social é motivado pelos levantes de discussões que uma obra fílmica pode propiciar a uma parcela da sociedade.

Observar *Amarelo Manga* como uma expressão sócio-histórica toca nos pontos de alienação e violência, adentrando em esferas do público e do privado, e como eles se mesclam na sociabilidade representada. Sendo de cunho autoral e politizado, Cláudio Assis toca em assuntos que são caros a nossa sociabilidade, através de um arranjo configurado entre o arcaico e o moderno, e o choque dessas duas esferas na representação fílmica.

Adianta-nos tocar que a questão de gênero que é um dos pontos de maior incidência pela crítica se curva diante das esferas entre a delimitação dos papéis sexuais, mas é imprescindível dimensionarmos que a violência de gênero é algo de um levante muito maior, somente há possibilidade da diminuição dessa violência, quando se lutar por uma violência maior, que é a violência do capital. Esse gera as demais violências e as demais expressões de alienação.

Por síntese, conseguimos entender a lógica que sem violência não há alienação, e sem alienação não há violência. Tanto a alienação quanto a violência são configuradas a partir das práticas de poder articuladas no campo social. Por isso, não chegamos no campo de abstração de Hannah Arendt para dissociar poder e violência, no filme poder e violência estão articuladas. E o poder somente se dimensiona enquanto violência através da alienação.

Ademais, diminui-se a violência ao mesmo tempo que diminui-se os processos de alienação, e como tais processos são diminuídos através da realização daquilo que podemos chamar de revolução, não através da luta armada, como já tivemos vários exemplos ao decorrer da História da humanidade, mas chegando próximo daquilo que Raymond Williams compreende como o descortinar dos processos de alienação, adensando através do progresso da humanidade, que o processo revolucionário se sedimenta através de ideias, partimos da máxima:

Vemos de fato uma certa inevitabilidade, de um tipo trágico, quando observamos a luta que almeja pôr fim à alienação produzindo as suas próprias

novas formas de alienação. Mas, à medida que acompanhamos toda a ação, também nos é dado ver, abrindo caminho em meio aos obstáculos, uma renovada luta contra essa nova alienação: a compreensão da desordem produzindo uma nova imagem de ordem; a revolução contra a rígida consciência da revolução; a atividade autêntica renascida e vivenciada de um modo novo. O que então conhecemos não é uma simples ação: a libertação heroica. E conhecemos também mais do que a simples reação, porque, se aceitamos a alienação em nós mesmos e nos outros como uma condição permanente, devemos saber que outros homens por meio do simples de viver, rejeitarão esse fato, transformando-nos em seus inimigos involuntários, e a radical desordem é então ratificada da maneira mais amarga.²³²

Recorrendo a filmografia de Cláudio Assis e compreendendo os seus outros títulos, sendo estes: *Baixio das Bestas* (2006), *Febre do Rato* (2011) e *Big Jato* (2016) conseguirmos visualizar a projeção de um projeto estético e político no interior dessa linguagem cinematográfica, no qual Assis modela o seu cinema e coloca uma assinatura na sua prática filmica, adentrando em assuntos de ordem representativo do choque entre o arcaico e o moderno, e da herança de cunho patriarcal.

Para tanto, almeja-se uma pesquisa de doutorado que venha estabelecer essa relação e validar a hipótese de um projeto estético e político no interior da linguagem cinematográfica do cineasta Claudio Assis, para isso há a necessidade de um estudo que venha suscitado em discutir a autoria no cinema²³³; a relação entre Estado e Cinema; o grupo de atores/profissionais de

²³² WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. pp. 113-114.

²³³ Problemática existente na expressão *Política de Autores*, desenvolvida pelos Jovens Turcos²³³, conhecidos, também, como integrantes do movimento cinematográfico *Nouvelle Vague*, no qual defendiam a importância de uma marca autoral no filme. A *Política de Autores* chamava atenção para “o autor, a contribuição “individual”, o “si mesmo”, a individuação pelo “estilo. Os Jovens Turcos assinalam que a *Política dos Autores* está além do campo cinematográfico europeu, campo este compreendido pela excelência do Cinema denominado de Arte, estando circunscrito fora dos cânones da indústria cinematográfica. Os Jovens Turcos ao abordarem que os cineastas norte-americanos, articulados à indústria hollywoodiana, possuíam elementos que lhes conferiam uma autoria no Cinema, emergem os seguintes nomes: Orson Welles, Hitchcock, Hawks, Nicholas Ray e outros. Como já pontuado, uma das problemáticas existente na noção *Política dos Autores* é a consideração de quem é o autor no cinema, já que o Cinema se trata de uma arte em equipe realizada na junção de inúmeras tarefas/ etapas sendo a autoria um aspecto problemático a ser definido com precisão. Nessa problemática, Bernardet pontua que a junção num único profissional das funções de roteirista/diretor e produtor é o alcance necessário para a consolidação da obra no sentido de uma unidade em sua feitura, conforme afirma: “A fusão das três funções é indispensável porque não é possível a três homens trabalharem como se fossem um só, porque lhes seria impossível alcançar a necessária unidade de espírito, a originalidade de visão, de sentimento e de estilo que deve possuir qualquer obra de arte. **Essa junção das três funções tornou-se o ideal do cinema de autor e do que conhecemos no Brasil como cinema independente.**” (BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 11). Nessa passagem, Bernardet assinala o que podemos considerar no Brasil como Cinema de Autor, compreendendo que a junção de três ou mais funções no cinema para um respectivo profissional o condiciona enquanto o autor da obra, consideração elaborada na datação do livro, ou seja, em 1992. É necessária uma análise detalhada das condições da atual formatação do cinema independente para manter-se nesse prisma, alterar ou adicionar elementos que venham frisar uma nova roupagem do cinema autoral.

Considerações finais

cinema e intelectuais de Pernambuco; uma análise que abarque a forma e o conteúdo, e um estudo sistematizado sobre os temas abordados nos respectivos filmes.

Por fim, esse trabalho dissertativo é o caminho de abertura para a validação de um estudo de maior magnitude, que tenha por hipótese a problemática é a validação da hipótese de um projeto estético e político presente nos quatro longas metragens do cineasta Claudio Assis. Tal hipótese apresenta-se como viável pela concepção de um cinema autoral e politizado presente na filmografia do respectivo cineasta.

REFERÊNCIAS

ARTIGO, MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ALVES, Roosenberg Rodrigues. **Família patriarcal e nuclear: conceito, características e transformações.** In. II Seminário de Pesquisa da Pós-graduação em História UFG/UCG. Goiânia-Goiás, (1-14), set, 2009.

ANTUNES, Daiane Stefane Lima. **A herança do patriarcado no filme *Amarelo Manga* – as relações sociais entre os gêneros no nordeste imagético de Claudio Assis.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Cidade Universitária. Campo Grande, MS. 2015. 101f.

ARAÚJO, Luciana Correia de. Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926). **Revista Estudos Históricos.** (Rio J.) vol.26 nº.51 Rio de Janeiro Jan./June 2013, p. 94-95.

BARBEDO, Mariana. **Entrevista - Cinema Brasileiro: em tempos de Ditadura Militar: Carlos Diegues.** Projeto História nº43. Dezembro de 2011.

BATISTA, Fabrício de Freitas. **O simbolismo da cor como caracterização de um espaço centrado na ideia do corpo em *Amarelo Manga*.** Monografia. Curso de Produção Cultural. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e de Comunicação Social. Niterói, 2012.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Inventários de um feudalismo cultural brasileiro: Jomard Muniz de Britto e o desmonte discursivo da Ilha Brasil.** VII Simpósio Nacional de História Cultural. História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções. Universidade de São Paulo. São Paulo-SP. 10 e 14 de Novembro de 2014.

CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld: o crítico como pensador.** Tese (doutorado). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2014.

CALAZANS, Rejane. **Mangue: a lama, a parabólica e a rede.** Tese (Doutorado). Pós-graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Brecht, nosso contemporâneo? o engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão.** Tese (doutorado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2012.

CUNHA, Cilaine Alves. **Amarelo Manga: simetrias e contrastes com o Realismo-Naturalismo.** Letras nº 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias. Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL/UFSM.

DUNGUE, Cléber Luiz. MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. **Rede Isotópica em *Amarelo Manga* de Cláudio Assis.** Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 10. Nº 2, Dezembro de 2012.

DUARTE, André Luis Bertelli. **Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

FILHO, Bento Matias Gonzaga. **Amarelo Manga em projeções teóricas: três luzes sobre o filme dirigido por Cláudio Assis**. Dissertação de Mestrado. Programa em Estudos literários. PPEL. Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra, 2011.

FILICIANO, Cristiano. **O conflito sexual no cinema de Cláudio Assis: Análise dos filmes Amarelo Manga, Baixio das Bestas e Febre do Rato**. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Comunicação e Artes – ECA. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Life a cabaret: a obra dos Dzi para além das lentes do cinema**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, Uberlândia, 2016.

FONSECA, Nara Aragão. **Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação. Recife: O autor, 2006.

GILI, Rita de Cassia. **As expressões da comida no filme “Amarelo Manga”**. Año IV – Núm. 9 – inverno 2014 – Unip, Brasil.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Crueldade e pensamento em Amarelo Manga: uma análise estética**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Joinville, SC, 2015.

LEÃO DO Ó, Ana Carolina Carneiro. **A “nova velha” cena: A vanguarda mangue beat e a formação do campo de música pop no Recife**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Recife: O autor, 2008.

LIMA, Claudilaine. GUEFES, Sandra. **O reino mágico da xilo (gravura)**. Disponível em <http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino_xilogravura.pdf> acesso em 23/fev de 2017 às 02h30m.

LIMA, Joana D'arc de Sousa. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em História. Recife: O autor, 2011.

LIRA, Ramayana. **Rios, pontes e overdrives: trânsito e a (de)composição do espaço em Amarelo Manga**. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 7, n. 1, p. 149-157, jan./jun. 2012.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na "Nação Castanha" de Ariano Suassuna no corpo-história do Grupo Grial**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. Teoria Literária. Recife: O Autor, 2008.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2004.

MONÇORES, Aline Moreira. **Moda Manguê - A influência do movimento Manguebeat na moda pernambucana**. Dissertação de Mestrado – Departamento de Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. **O estado sob as lentes: a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945)**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História. Recife: o autor. 2015.

NASCIMENTO, Cícero Rogério do. **Etnografia fílmica: Lugares, corpos e subjetividades nas cenas de Amarelo Manga**. Disponível <<http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/1732/1211>> acesso em 31/outubro de 2016 às 18h36m.

NASCIMENTO, Cláudia Louback do. **Entre homens e caranguejos: o debate em torno da obra de Josué de Castro em Pernambuco**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História. Recife: O Autor, 2006.

NETO, Daiane Alves. **A narrativa simbólica do filme Amarelo Manga: a composição da cor “amarelo manga”**. Monografia. Curso de comunicação social: habilitação em jornalismo. Centro Universitário de Brasília – UNICEUB, Brasília, 2007

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação. Recife: O Autor, 2009.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Utopias: Josué de Castro e o Mangue Beat**. Cronos, Natal-RN, v. 10, n.1, p. 35-42, jan./jun. 2009.

PEIXOTO, Michael. HUNNINGHAUSEN, Carlos Guilherme. **As Bestas – Os estereótipos na obra de Cláudio Assis**. Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008. PESAVENTO, Sandra J. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. In: **Estudos Históricos**, RJ, n.30, 2002, p.56-75.

QUEIROZ, Vanessa Gomes de. **Cinema e Pintura: O expressionismo pictórico em Amarelo Manga**. Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

QUEIROZ, Pietro Renato Felix de. **Paisagens do Cinema Pernambucano: cotidiano e existencialismo em O Som ao Redor e Amarelo Manga**. XI Encontro Nacional da Anpege “A Diversidade da Geografia Brasileira: escalas e dimensões da análise e da ação”. 2015.

RAMALHO, Fabíula Martins. **Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro, análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça Farsa da boa preguiça**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet**. XIII Estudos de Cinema e Audiovisual - vol. 1. Socine: São Paulo, 2012.

REBOULET, Laura Bitarelli. **A festa e a magia nas xilogravuras de J. Borges**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 91-105, nov. 2012.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SANTOS, Nívea Lins. **O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Franca : [s.n.], 2015.

SANTOS, Paulo Ricardo dos. **As Relações de Poder em Amarelo Manga e Seus Espectadores**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Novo Hamburgo, RS, 2010.

SANTOS, Robson dos. **Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista**. Soc. e Cult., Goiânia, v. 14, n. 2, p. 399-408, jul./dez. 2011.

SILVA, Alexandre Rocha da Silva. LEITES, Bruno Bueno Pinto. LUZ, Guilherme Gonçalves da Luz. **O estatuto da imagem-pulsão em Cronicamente Inviável e Amarelo Manga**. Fractal, Rev. Psicol., v. 26 – n. esp., 2014.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

SUPPIA, Alfredo Luiz. **As sete vidas do super-8**. Cienc. Cult. [online]. 2009, vol.61, n.1, pp. 63-65.

OLIVEIRA, Ana Paula. **Memórias do cangaço: uma reflexão sobre a memória, a história e o cinema no filme Baile Perfumado**. XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas – SEPECH Humanidades, Estado e desafios didáticos-científicos. Londrina, 27 e 29 de julho de 2016.

OLIVEIRA, Anderson Bruno da Silva. **A invenção do sertão no romance D'A Pedra do Reino**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. **Artífices da Manguetown: a constituição de um novo campo artístico no Recife (1991-1997)**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, 2012.

VARGAS, Gilka Padilha de. O choque do real em Amarelo Manga. **Revista “Sessões do Imaginário”**. Porto Alegre. V.19. n.31. 2014.

_____. **Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme Amarelo Manga**. Dissertação. (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.

VENTURA, Leonardo Carneiro Ventura. **Música dos espaços: paisagem sonora no nordeste no movimento armorial**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2007.

VICTOR, Adriana Pimentel; LINS, Juliana Pimentel. **Ariano Suassuna: Um perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

SANTOS, Geni Pereira dos. **A linguagem do vestuário, expressão de culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Comunicação. Recife, 2003.

PINTO, Pedro Henrique Pinheiro Xavier. **Sobre sexo, cachorros, estomago e amores: o amarelo bruto da cidade contemporânea: uma leitura da marginalidade nos filmes Amarelo Manga e Amores Perros (Amores Brutos)**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade da Paraíba, 2011.

PERILO, Marcelo de Paula Pereira. **Película Impregnada de tons saturados: sexualidade e narrativa do filme Amarelo Manga**. Monografia. Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.

SANTOS, Paulo Ricardo dos. **As Relações de Poder em Amarelo Manga e Seus Espectadores**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Novo Hamburgo, RS, 2010.

XAVIER, Ismail. **Da violência justiceira à violência ressentida**. Ilha do Desterro. Florianópolis. nº 51. Jul/dez. 2006.

DISCOGRAFIA

Da lama ao caos. Chaos, 1994. Produzido por Liminha. Primeiro disco da banda.

Afrociberdelia. Chaos, Sony Musica, 1996. Produzido por Eduardo Bid e Chio Science & Nação Zumbi.

FILMOGRAFIA

AMARELO MANGA [Filme-Vídeo]. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Direção de Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Fotografia: Walter Carvalho. Trilha Sonora: Jorge Du Peixe, Lúcio Maia. Direção de Arte: Renata Pinheiro. Figurino: Andrea Monteiro. Montagem: Paulo Sacramento. Montagem de Som: Ricardo Reis. Elenco: Chico Díaz, Dira Paes, Jonas Bloch, Leona Cavalli, Matheus Nachtergaele, Taveira Júnior. Brasil. 2003. 100 min. Ficção. Colorido.

BAILE PERFUMADO (Brasil, 1999). Direção: Paulo Caldas e Lírío Ferreira; Roteiro: Paulo Caldas, Lírío Ferreira e Hilton Lacerda; Direção de Fotografia: Paulo Jacinto dos Reis; Montagem: Vânia Debs; Música: Chico Science, Fred Zero Quatro, Sérgio “Siba” Veloso, Lúcio Maia e Paulo Rafael; Produção: Cláudio Assis. Elenco: Duda Mamberti, Luiz Carlos

Vasconcelos, Chico Diaz, Jofre Soares, Cláudio Mamberti, Aramis Trindade, Giovanna Gold, Jonas Melo.

CONCEIÇÃO, direção: Heitor Dhalia e Renato Ciasca. Elenco: Aramis Trindade, Cláudio Assis, Magdale Alves e Mônica Pantoja. 17m. 1999. 35mm. Brasil. Colorido.

O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1976, 9min22s, son. color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nvm1w-utZXM>> acesso em 23/fev. 2017 às 17h15m.

INVENTÁRIOS DE UM FEUDALISMO CULTURAL NORDESTINO. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1978, 12 min., cor., son. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k5bwOU2K6sM>> acesso em 23/fev. 2017 às 15h44m.

SAMYDARSH: OS ARTISTAS DA RUA. (Brasil, 1993) Gênero: documentário. 35mm. Colorido. Roteiro/Direção e Produção: Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes. Empresa produtora: Parabólica Brasil. Direção de fotografia: Marcos Molina. Som: Fábio Melo. Montagem: Nataraney Nunes.

LIVROS

ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne: A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina**. 1ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BERGAN, Ronald. **...ismos para entender o cinema**. Porto Alegre: Editora Globo. 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRUM, Alessandra; PUCCINI, Sérgio. Cinema brasileiro e produção de baixo orçamento: experiências e reflexões. In. SUPPIA, Alfredo (Org.). **Cinema (s) independente (s): cartografias para um fenômeno audiovisual global**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de cultura Cidade do Recife, 2000.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: Livro I**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

MONTES, Maria Lúcia. **As figuras do sagrado: entre o público e o privado**. In. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Vol 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. ; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. **A história invade a cena**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

RANIERI, Jesus. **A câmara escura: alienação e estranhamento em Marx**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes de bolso, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

WEBGRAFIA

ARANTES, Silvana. **Público de cinema no Brasil cai 43%**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200515.htm>> Acesso 12/maio de 2017 às 20h27m.

_____. **De volta para o futuro**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1508200406.htm>> Acesso 12/maio de 2017 às 20h26m.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Manifesto tropicalista porque somos e não somos tropicalistas**. In. Clarissa Diniz; Gleyce Kelly Heitor; Paulo Marcondes Soares. (Org.). *Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX*. 1ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. Disponível em: <<http://outroscriticos.com/manifesto-tropicalista-porque-somos-e-nao-somos-tropicalistas/>> Acesso em 15/nov. de 2017 às 11h56m.

BUTCHER, Pedro. **Crítica: Assis faz com “Amarelo Manga” um quase-grande filme**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35865.shtml>> Acesso em 16/out. de 2016 às 14h33m.

_____. **"Carandiru" é o novo campeão de bilheteria**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,carandiru-e-o-novo-campeao-de-bilheteria,20030519p74438>> Acesso em 15/maio de 2017 às 11h07m.

CARVALHO, Luiz Fernando. **“Os Desvalidados” – O filme Amarelo Manga apresenta uma nova dramaturgia cinematográfica.** Disponível em: <http://www.olhosdecao.com.br/amarelo_manga/criticas.htm#1> Acesso em 16/out. de 2016 às 17h08m.

CINEFILIA INCANDESCENTE. **Crítica: 'Amarelo Manga' (2002), de Cláudio Assis.** Disponível em <<http://www.cinefiliaincandescente.com/2017/01/critica-amarelo-manga2002-de-claudio.html>> Acesso em 02/dez. de 2017 às 15h19m.

EDUARDO, Cléber. **Entrevista com Cláudio Assis.** Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>> Acesso em 24/out. de 2016 às 18h20m.

Entrevista com Cláudio Assis. Disponível em: <<http://www.guiadasemana.com.br/cinema/noticia/entrevista-com-claudio-assis>%3B>> Acesso em 11/mar. de 2017 às 17h48m.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista.** Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>> Acesso em 08/mar. de 2017 às 09h50.

FORTELES, Flor. **Análise fílmica de Amarelo Manga.** Disponível em <<https://leeaufc.wordpress.com/2010/12/05/analise-filmica-de-amarelo-manga/>> Acesso em 02/dez. de 2017 às 15h17m

JUNIOR, Juares. **Crítica: Amarelo Manga.** Disponível em: <<http://pipocadesal.blogspot.com.br/2006/02/amarelo-manga.html>> Acesso em 17/out. de 2016 às 11h28m.

LUIS, RENAN [BLOG]. **Amarelo Manga.** Disponível em <<http://literarioecineamatografico.blogspot.com.br/2010/04/amarelo-manga.html>> Acesso em 02/dez. de 2017 às 15h15m.

MACAU, Clarissa. **Entre processos criativos e “polêmicas”, uma conversa com Claudio Assis.** Disponível em: <<http://www.revistacardamomo.com/entre-processos-criativos-e-polemicas-entrevista-com-claudio-assis/>> Acesso em 01/mar. de 2017 às 10h40.

MILANI, Robledo. **Amarelo Manga.** Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/amarelo-manga/>> Acesso em 02/dez. de 2017 às 14h38m.

MUBARAC, Claudio. SACCHETTIN, Priscila. **Gilvan Samico: primeiras histórias.** Disponível em: <<http://mariantonia.prcu.usp.br/?q=exposicao/gilvan-samico>> Acesso em 25/fev. 2017 às 09h10m.

QUATRO, Fred Zero. **Caranguejos com cérebro (manifesto).** Disponível em <<http://projetoautonomiaemcepag.xpg.uol.com.br/Caranguejos%20Com%20C%C3%A9rebro.pdf>> Acesso em 25/fev. 2017 às 18h11m.

OFICINA TELA BRASIL. **Oficina de Recife (PE), Cláudio Assis.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gG_RH0p-5HI> Acesso em 11/mar. de 2017 às 17h03m.

POEMA DE RENATO CARNEIRO CAMPO. Disponível em: <<http://riodjihen.blogspot.com.br/2012/11/amarelo-manga.html>> Acesso em 23/nov. de 2017 às 18h10m.

PUGLIESE, Tony. **Amarelo Manga.** Disponível em <<http://www.cineplayers.com/critica/amarelo-manga/150>> Acesso em 02/dez. às 14h49.

SALES, Teresa. **O Recife pelo olhar e pela câmera de Claudio Assis.** Disponível em <<http://revistasera.ne10.uol.com.br/o-recife-pelo-olhar-e-pela-camera-de-claudio-assis/>> Acesso em 02/dez. de 2017 às 15h21m.

Samira. VALENCIA, Luis Iván. HANASHIRO, Olaya. MACHADO, Pedro Henrique G. LIMA, Adriana dos Santos. **Atlas da Violência 2017 Ipea e FBSP.** Rio de Janeiro: Fórum brasileiro de Segurança Pública, 2017. Disponível em <http://www.ipea.gov.br/portal/images/170602_atlas_da_violencia_2017.pdf> Acesso em 03/dez. de 2017 às 16h52.

SESC TV. **Sala de Cinema: Cláudio Assis.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=27Zz0P8q2RA&t=96s>> Acesso em 11/mar. de 2017 às 18h01m.

_____. **Sala de Cinema: Sara Silveira.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uenHM_kQy3k> Acesso em 23/mar. de 2017 às 23h11m.

VALENTE, Eduardo. **Paralelas e Transversais: Amarelo Manga, de Cláudio Assis. Lisbela e o prisioneiro de Guel Arrais.** Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/lisbela-manga.htm>> Acesso em 16/out. de 2016 às 17h49m.

VIEIRA, José Carlos. **Leia entrevista com o polêmico cineasta Cláudio Assis.** Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/09/28/noticias-cinema,172332/leia-entrevista-com-o-polemico-cineasta-claudio-assis.shtml>> Acesso em 08/mar. de 2017 às 15h40.

SINOPSE **AMARELO** **MANGA.**
<http://www.olhosdecao.com.br/amarelo_manga/frame_sinopse.htm> Acesso em 31/out. de 2016 às 18h03m.