



## Bakhtin em Amarelo Manga

Julliany Mucury<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objeto de análise o filme “Amarelo manga” (2003), dirigido por Cláudio Assis, que vai ao encontro dos conceitos de carnavalização e grotesco, explorados por Mikhail Bakhtin, Kayser, Beth Brait, Sodré e Paiva, dentre outros. Literatura e cinema (con)fundem-se como teoria e sua vívida representação.

**ABSTRACT:** This paper's focus is to analyze the movie “A marelo manga” (2003), directed by Cláudio Assis, which meets the concepts of carnivalization and grotesque, explored by Mikhail Bakhtin, Kyaser, Beth Brait, Sodré and Paiva, among others. Literature and motion picture blend into theory and its vivid representation.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amarelo Manga; Bakhtin; carnavalização; grotesco; literatura; cinema.

**KEYWORDS:** A marelo Manga; Bakhtin; carnivalization; grotesque; literature; motion picture.

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

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, em Literatura Brasileira. E-mail: julliany mucury@gmail.com. Universidade de Brasília – UnB.

## Em busca de congruências

Na leitura do livro *Questões de Literatura e Estética*, na parte específica da análise que Bakhtin faz do cronotopo em Rabelais, surgiu a ponte com Amarelo Manga, filme brasileiro lançado em 2003 e dirigido por Cláudio Assis, talento pernambucano que estreou com essa obra. Ao tratar da cultura da bebida e da comida, da licenciosidade sexual, da morte e do riso em *Gargantua e Pantagruel*, Bakhtin revela que todos esses elementos foram absorvidos pela vida privada, com o desenvolvimento da sociedade de classes e a diferenciação entre as esferas ideológicas de maneira mais forte: “a comida, a bebida, o ato sexual, no seu aspecto real, são absorvidos pela vida privada, tornando-se de preferência um problema pessoal e familiar, adquirem um colorido específico estritamente cotidiano, tornam-se pequenas realidade vulgares do dia-a-dia” (BAKHTIN, 1998, p. 322).

É justamente à vulgaridade do dia-a-dia que o roteiro do filme está atrelado, subvertendo-a. De novo o que já havia sido explícito em Rabelais volta à tona, sob nova roupagem, com locações mundanas, captadas na periferia de Recife, em um filme cujas personagens são interligadas e complementares, refletindo a desesperança e o caos de uma nação de excluídos. Nesse retrato há dureza, bom humor e selvageria, o que inevitavelmente remete à obra *Problemas da Poética de Dostoievski*, em que Bakhtin apresenta uma percepção sobre as singularidades do carnaval (mote para a composição do conceito de carnavalização), que serve de respaldo para uma análise mais aprofundada a respeito do comportamento humano no filme.

As constatações que ele fizera em *Questões de Literatura e Estética*, tendo em vista sempre o inacabamento dos elementos teóricos Bakhtinianos, podem enfim encontrar o ponto em que, absorvidas pela vida privada de Amarelo Manga, libertam-se:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla, em termos rigorosos, nem se apresenta o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da

sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (*monde à l’envers*). (1998, pp. 122-123)

O filme em questão seria a representação dessa vida carnavalesca. Todos os personagens acabam por extrapolar os limites sociais impostos pela convenção e mostram facetas típicas do processo de carnavalização, mesmo inseridas no cotidiano, espaço aparentemente não-carnavalesco, comum e rotineiro. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, os festejos de carnaval e todos os ritos e espetáculos de aspecto cômico popular são apresentados e estudados por oferecerem “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado”.

O carnaval tem um recorte temporal no qual não há fronteira espacial, não há relações hierárquicas. Durante esse tempo, “é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre da sua realização”. Assim, é o espaço do possível, em que a *excentricidade* impera, “uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana”. Não há rédeas, limites, tudo pode e acontece, tal como ocorre no recorte temporal da narrativa levada às telas de cinema e objeto desta investigação.

Se há tamanha liberdade, o grotesco começa a emergir como tênue possibilidade constante, pois se trata de um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. Para Bakhtin, as imagens grotescas são: “ambivalentes e contraditórias, parecendo disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa”. O ato sexual, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, são exemplos materiais desse conceito citados pelo autor.

Entretanto, as degradações da alma, aquelas imperceptíveis à visão, mas plenamente perceptíveis no comportamento, à Dorian Gray, que geram um monstro oculto sob forma irretocável, são as que conduzem as personagens de Amarelo Manga. Nesse excerto de vida, mesmo que ficcional, reside o núcleo da cosmovisão carnavalesca que Bakhtin revela ao analisar Dostoiévski (1997, p. 124): “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”.

## Um quê de grotesco para carnavalizar

Na obra *O império do Grotesco*, Muniz Sodré e Raquel Paiva fazem uma análise do grotesco desde os primórdios até os dias de hoje. No trecho dedicado ao estudo do que foi dito por Bakhtin a esse respeito, revelam que foi este teórico quem agregou, à visão sobre o grotesco, a cultura popular, desde as festas até as formas conviviais das camadas sociais rústico-plebéias. Foi Rabelais quem proporcionou o campo para a caracterização do carnaval e do rebaixamento como pilar do realismo grotesco, o que destoava dos estudos anteriores sobre esse tema, justamente porque estes viam o grotesco a partir da noção de obra-de-arte, sem levar em conta nem o carnaval nem a coletividade.

Um dos traços mais notórios desse realismo grotesco é o rebaixamento, quando é trazido para o plano material e corporal (terra e corpo na sua indissolúvel unidade). Para Bakhtin, no realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. A esse respeito, Norma Discini (*apud* BRAIT, 2006, p. 57), tece a seguinte observação ao analisar um trecho de *Gargantua e Pantagruel*:

As degradações rebaixam o corpo ao dá-lo como aproximado da terra. Mas a terra, vista como túmulo, ventre, nascimento e ressurreição, viabiliza o movimento de regeneração dos baixos. O baixo material e corporal concebido na sua função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos, o que é fundante do grotesco. A função regeneradora do rebaixamento grotesco compõe a cosmovisão carnavalesca.

Para Bakhtin, o baixo é a terra, que dá vida, é sempre o começo. Ela é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e de ressurreição (o seio materno). O ensaísta prega esse valor topográfico do alto e do baixo “no seu aspecto cósmico”. O cósmico não deixa de estar atrelado ao corporal, pois o alto para ele é representado pela cabeça e, o baixo, pelos órgãos genitais, pelo ventre e pelo traseiro.

Na obra de Rabelais, a vida material e corporal é cerne do desenrolar de todas as aventuras de Gargantua e seu filho Pantagruel: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. No entanto, imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais são herança da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens. O riso

popular, como modo de degradação, organiza todas as formas do realismo grotesco e sempre esteve ligado a esse baixo material e corporal. Assim, na tese de Bakhtin sobre o realismo grotesco, o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade indivisível. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio positivo. O seu traço marcante é o rebaixamento, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

Em 1957, surgiu na Alemanha um livro denominado *O Grotesco*, escrito por Wolfgang Kayser, que, na concepção de Bakhtin, fez a teoria do grotesco romântico e modernista, inadequado para entender outros movimentos estéticos anteriores a eles como a Idade Média e o Renascimento. O mais interessante dessa obra é a análise que o autor faz a respeito da ampliação que o conceito de grotesco sofreu ao longo do tempo. Ampliação semântica e estética, que abrange um conjunto cada vez maior de elementos relacionados ao que se designa genericamente assim, incluindo, por exemplo, o uso que dele fizera Vitor Hugo em *O sublime e o grotesco*, no clássico prefácio de Cromwell, onde analisa e contrapõe aspectos da estética clássica e da romântica, e até hoje um dos textos fundamentais sobre o tema.

O grotesco passou por diferentes significações, sob a ótica de Kayser, dadas três grandes épocas: o Romantismo, o Século XIX e o Modernismo, neste, principalmente tendo em vista a produção do surrealismo e seu *pathos* altamente sintonizado com o grotesco, embora sua teoria oficial rejeitasse a questão do grotesco propriamente dito em nome de uma realidade mais elevada de certas formas de associação ou da futura solução de aparente contradição entre sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, a surrealidade. Entretanto, é em sua tentativa de uma determinação da natureza do grotesco que o autor põe em relevo a sua dimensão conceitual. Para ele, o grotesco aponta para três domínios: o processo criativo; a obra; e a recepção da obra, que segue a mesma direção da estética da recepção.

Essa questão é que polemiza as teorias deste alemão, para ele o grotesco só é experimentado na recepção, mesmo que as formas que organizam a obra não sejam reconhecidas como tal, sendo um conceito pautado pela monstruosidade, pela estranheza, pelo sinistro, tanto em animais, quanto em plantas ou objetos. Pertence a esse campo, por exemplo, o elemento mecânico, quando ganha vida ou o elemento humano, quando sem vida. Ele menciona a loucura como primeira representante do

grotesco, por representar a tomada do corpo por um espírito estranho, inumano, introduzido na alma e que reinventa o ser possuído.

Assim, em sua visão, para que haja a manifestação do grotesco, é necessário que aquilo que era outrora familiar e conhecido se revele, de repente, estranho e sinistro. É o mundo em súbita transformação. São também componentes essenciais do grotesco o repentino e a surpresa. Faz parte de sua estrutura que as categorias de orientação no mundo falhem, que os processos persistentes de dissolução se manifestem: a perda de identidade, as distorções da realidade, a suspensão da categoria de coisa, o aniquilamento da ordem histórica, tudo aquilo que de alguma forma produz uma desorientação. As proposições de Kayser culminam com a configuração do grotesco como a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.

Bakhtin e Kayser formam, ambos, um terreno fértil para se pensar o grotesco. O russo e sua teoria aparecem para complementar as ideias do alemão. Foram eles os responsáveis por elevar o grotesco a uma categoria estética digna de estudo, antes deles ninguém o havia pensado em tal profundidade. Porém, os pensamentos de ambos divergem quanto aos elementos pontuais acerca do tema, Bakhtin não vê o grotesco como algo negativo nem o limita aos produtos da cultura oficial, como o faz Kayser. De fato o que mais distanciou os dois pensadores foi a percepção de Bakhtin de que para tratar do grotesco seria necessário trazer à baila uma espécie de segundo mundo, “*monde à l’envres*”, com regras opostas à seriedade da cultura oficial, aproximando as coisas da terra, diminuindo as distâncias entre os homens pela *excentricidade*, pelas *mésalliances* carnavalescas.

### **Um carnaval grotesco: Amarelo Manga**

Amarelo Manga é um filme que trata da vida de seres inexistentes no imaginário das classes acomodadas do país, estas classes geralmente repousam na linearidade dos ditames, herméticas, sem sequer atentar para a rua ou o coletivo. Se Bakhtin registrou a passagem do público para o privado em termos da banalização dos atos antes universalizantes, foi por questionar os rumos deste processo, que reforça a “cultura oficial”. Ele não só buscou valorizar a cultura popular, como também perseverou na construção de um ideário de “ruptura com a tradição pelo viés do grotesco” (SODRE, 2006, p. 59). Nesse sentido, o filme vai ao encontro do autor, nele quem tem voz é o submundo, representado pelo açougueiro atormentado, pelo cozinheiro homossexual,

pela dona de bar revoltada com os clientes bêbados, pela crente traída pelo marido, pelo taxista necrófilo, enfim, uma gama de personalidades marginais, subversivas.

Singulares e dignos das grandes tragédias, os personagens criados pelo roteirista Hilton Lacerda incorporam os fantasmas dos porões humanos, pessoas comuns, com problemas e misérias que marcam a separação nítida dos mundos que se formam nas grandes cidades. Segundo Bakhtin “a carnavalização penetra na própria construção dos tipos amplos e fortes e no desenvolvimento das paixões. A carnavalização da paixão manifesta-se antes de tudo em sua ambivalência: o amor combina-se com o ódio, a avidez com o desinteresse, a ambição com a auto-humilhação, etc.”. Ao pensar Dostoievski, o autor acaba por lançar pistas sobre esses personagens contemporâneos, que causam náusea aos desavisados que esperam a sutileza no cotidiano, a calma das repetições, paradoxo forte quando há paixão.

Os personagens representados no filme são cidadãos comuns, inseridos na periferia de Recife em um dia comum, não fosse o desencadear de acontecimentos, que levam a uma resposta carnavalesca. Produtos desse meio degradado, os homens e mulheres de Amarelo Manga são os arautos de um “apocalipse *now*”, imediato. Seus desejos e temores são hiperbólicos, uma triste representação da desgraça geral.

A violência é eminente a todo instante no filme, em diferentes tons ela segue em gradação até culminar no abate de um boi. A cena é extremamente forte e única, há uma infinita brutalidade neste ato, que na verdade é um sintoma da falta e reflexão geral em relação aos bastidores da vida. Da mesma maneira que os personagens do filme parecem distantes quando vistos pelas lentes da hipocrisia, a carne que está nas mesas, em todas as casas, é resultado desta grotesca cena. Ao som das guitarras da Nação Zumbi, a morte é vista por dois ângulos, o do espectador e o que toma a perspectiva dos olhos do boi.

Extremamente simbólico, o desenrolar das cenas impregnadas de força e detalhes revela muito sobre as falhas na carapaça aparentemente firme dos “dogmas mantenedores da ordem”: uma igreja abandonada e sem imagens, com um padre bufô que a vigia à espera de fiéis; escapismos medievais, como a necrofilia do taxista-trafficante Isaac; o contraste da Mercedes amarela em meio ao asfalto da grande cidade; Nietzsche nas mãos de um cabra e sua cabra; a ex-prostituta que morre com o nebulizador em meio às pernas; a orelha ensanguentada na boca a crente etc. No verso da capa, a sinopse do filme já adverte:

Guiados pela paixão, os personagens de Amarelo Manga vão penetrando num universo feito de armadilhas e vinganças, de desejos irrealizáveis, da busca

incessante da felicidade. O universo aqui é o da vida-satélite e dos tipos que giram em torno de órbitas próprias, colorindo a vida de um amarelo hepático e pulsante. Não o amarelo do ouro, do brilho e das riquezas, mas o amarelo do embaçamento do dia-a-dia e do envelhecimento das coisas postas. Um amarelo-manga, farto.

Muito premiado, Amarelo Manga afronta. Por isso mesmo o grotesco, “encarado como um outro estado de consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes o véu do encobrimento” (SODRE, 2006, p. 60), apresenta-se neste filme com um colorido todo especial.

### **As vísceras do filme: as personagens**

Se o carnaval transformou-se em literatura (BAKHTIN, 1997, p. 158), segundo Bakhtin, justamente por ser esse conceito o portador da abrangência que requer uma interpretação artística da vida, em seu viés mais profundo, em Amarelo Manga há constantes cenas-limite dos personagens, absurdas e surpreendentes, que ganham *verdade artística* justamente por essa radicalização. Por essa via é que o grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, às vezes risonha, do real.

A cidade de Recife é também personagem, toda a ação do filme desenrola-se a partir do Texas Hotel, que concentra a maioria das personagens. O restante é periferia. Mesmo sendo o hotel o centro da narrativa, onde vive a maioria dos personagens, o filme começa com vários *takes*, mostrando o que cada um está fazendo, no mesmo instante, em diferentes pontos da cidade. Esse ponto de convergência entre tudo e todos é um espaço próximo ao do Hotel Bonaventura, que Homi Bhabha (1998, p. 299) descreve ao analisar *O coração das trevas*, de Joseph Conrad:

*A mise-en-scène* da relação do sujeito com uma totalidade social irrepresentável – o germe de toda uma geração de ensaios eruditos – deve ser encontrada na descrição carnavalesca daquele panóptico pós-moderno, o Hotel Bonaventura. (...) Nesse encontro com a dialética global do irrepresentável, há uma injunção subjacente, protética, “algo como uma necessidade imperiosa de desenvolver novos órgãos, de expandir nosso sistema sensorio e nosso corpo em direção a dimensões novas, inimagináveis, talvez até impossíveis”.

Nesse universo proposto para eclodir em um hotel que poderia ser qualquer outro, em qualquer outro lugar, faz-se a ligação entre os mundos de Conrad e de Amarelo Manga. No filme tudo é posto à prova e ao final nada mais é igual, assim também o é no romance. Cada personagem vive seu “infinito particular” e esse particular encontra o universal ao defrontar-se com o do outro, em uma relação dialógica que ocorre no eu e no eu-tu (BUBER, 2001).

Os personagens gravitam em torno do já citado Texas Hotel, cujo proprietário é o velho Bianor. Dunga é o cozinheiro, apaixonado pelo açougueiro Wellington, que, semanalmente, leva uma peça de boi para os hóspedes. Este, tem uma mulher fervorosamente evangélica, Lúcia Cristina ou Kika, e uma amante, Dayse, que é amiga de Dunga. Uma das hóspedes é Aurora, ex-prostituta que tem constantes crises respiratórias e sempre recorre ao nebulizador instalado em seu quarto.

No hotel também está hospedado Isaac, taxista, necrófilo e traficante, que compra cadáveres de Rabecão, funcionário do Instituto Médico Legal. Ambos frequentam o Bar Avenida, propriedade de Lygia, mulher cansada da eterna repetição dos dias de muito trabalho e pouco prazer. Há ainda o Padre, que surge em momentos diversos com seus comentários nada canônicos sobre a igreja, os fiéis e a fé em si.

O enredo se desenvolve de modo que os personagens sigam suas próprias histórias, mas há diferentes componentes da narrativa que fazem com que estes caminhos se cruzem, formando uma grande teia, a partir de temas que serão ressignificados sob o inusitado da abordagem: religião e fé, morte, traição e paixão. É justamente no clímax do filme que esses elementos convergem de forma invertida, pois todas as ações que o espectador espera dos personagens são reelaboradas, seguindo o princípio da carnavalização.

Segundo Diana Barros (*apud* BARROS e FIORIN, 2003), na festa do carnaval o mundo era colocado do avesso, vivia-se uma vida ao contrário, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, invertia-se a ordem hierárquica e desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais, acabava-se a veneração, a piedade, a etiqueta, aboliam-se as distâncias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo. Assim: “o conceito de ambiguidade, de duplicidade, de ambivalência, enfim, é, por conseguinte, essencial para que se compreenda a carnavalização bakhtiniana”.

Torna-se impossível não delimitar as esferas em que os personagens transitam sem atentar para essa conceituação e identificar semelhanças. Amarelo Manga estruturou-se na carnavalização, há no roteiro uma absoluta ciência de que seus

personagens não seguem regras e ditames, uns mais que outros, extrapolam com folga os valores culturais e éticos vigentes na sociedade da qual fazem parte. A seguir, a fim de aguçar a percepção da ironia, do grotesco e da carnavalização, que se integram, as ações do filme foram divididas por tópicos conceituais já elencados, grandes nichos que de alguma maneira são visitados.

### *Religião e fé*

Na cena em que a personagem evangélica, Kika, sai do culto e vai esperar o ônibus na parada, passa por ela um transeunte qualquer, que murmura ao seu ouvido: “O pudor é a forma mais inteligente da perversão”. O sagrado é posto em xeque pela derradeira presença do profano, o que leva a uma aproximação com a quarta categoria carnavalesca citada por Bakhtin, a profanação, quando o indivíduo vê em Lúcia Cristina um símbolo a ser açoitado pela aura sacra que a envolve, e sua fala é um sacrilégio, expulsado pelo sinal da cruz que logo a seguir Kika faz em repreensão à invasão do ilícito.

Em outra cena do filme, o Padre sem fiéis, que conta apenas com vira-latas como platéia, voltando para sua igreja em ruínas conversa sozinho: “Na estrada em que você caminha podem faltar montanhas de coisas para satisfazer a vontade de um homem. Mas o homem é ímpio e a satisfação de um coração não faz parte de sua audácia. O homem é sexo e estômago”. Nesta fala, pode-se aplicar uma das categorias da cosmovisão carnavalesca: as *mésalliances*, que representam a reunião do sagrado com o profano, do elevado com o baixo, do grande com o insignificante, do sábio com o tolo etc. O padre presente no cortiço, inserido em meio às mazelas, é uma alegoria clara desses opostos em reunião, o que ainda fica mais evidente na passagem carregada de ironia em que ele e o personagem Dunga debatem sobre amor e morte:

**Dunga:** Padre, você acha que por amor a gente deve fazer qualquer coisa?

**Padre (com certa autoridade):** Não há erro quando se ama. O amor está acima de tudo.

**Dunga (irônico):** Até matar?

**Padre (surpreso):** Evito pensar sobre isso, apesar de não achar a ideia de todo má.

**Dunga:** Padre, tu num existe não, viu? Eita Padre comédia.

## *Morte*

A paradoxal morte do dono do hotel, Seu Bianor, mostra todo o abandono a que o personagem estava condicionado, mesmo sendo ele o proprietário do local que reúne todos os demais. Dunga sai para entregar a carta anônima que revelará à esposa de Wellington que o marido encontraria a amante naquela mesma tarde e, ao retornar, vê Bianor na mesma cadeira em que o deixara, ainda na mesma posição. Constatada a morte, não há tempo para lágrimas, embora ele derrame com furor, mas apenas para Dunga pensar nos fundos que suprirão as demandas que uma morte exige. Ao consultar Isaac e Aurora, ele é repellido, no entanto, é o taxista que revela onde o dinheiro do morto estava:

**Dunga (ainda desconfiado):** Oh, Isaac! A gente não sabe como conseguir o caixão, nem se sabe onde seu Bianor guardava o dinheiro dele, se é que ele guardava. Aí eu não sei o que fazer...

**Isaac (cortando Dunga):** E eu sei o que fazer? Vê se o velho não escondia o dinheiro no cacete. Mete a mão na mala do velho e vê se naquela toca num tem coelho. Se não tiver lá tu vai atrás de um vereador. Você lembra do vereador que distribuía caixão para pobre, num lembra? E vai dando licença que eu...

**Dunga (abusado, cortando Isaac, lhe dando as costas):** Que filho de uma puta! Nem um morto o homem consegue ajudar...

A cena da morte da ex-prostituta Aurora, que vivia com falta de ar e considerava isso uma punição divina pelo seu passado pecaminoso, traz uma carga também mesclada de comicidade e tragédia:

**Aurora:** Sinto muito, Bianor. Consigo descer não. Eu penso que o mundo, ele todinho, foi feito de mim, e eu nunca vou morrer. Eu que não vou ficar olhando o morto, mesmo que seja o Bianor. Mas Bianor era bom. Eu não... Hoje estou melhorzinha, mas não sou boa, boa... sou mais ou menos. Já fui ruim, mas hoje sou mais ou menos. (silêncio) Eu fico pensando como esse mundo só tem fantasma vivo.

Ao final Aurora está colocando o nebulizador na vagina. Ela está entre o cômico e o trágico.

## *Traição*

A maior reviravolta carnavalesca acontece com a personagem de Kika, motivada pela paixão platônica que Dunga despende pelo marido dela, pois é ele quem escreve a carta anônima que ela recebe revelando o local em que seu marido encontraria a amante. Não só Wellington traía Kika, como Dunga também traiu a amiga Dayse, pois foi a partir de um telefonema dela que ele soube do encontro entre os dois, no qual ela pretendia romper com o amante. Nessa sequência, várias mudanças drásticas de linearidade são constatadas nos personagens, ou eles revelam seu pior ou exprimem aquilo que vinham contendo a longa data. A reação de Kika é o grotesco Bakhtiniano em explosão:

Voltamos agora para o ponto-de-vista de Kika, que tem no rosto uma mistura de ódio e prazer. Ela se levanta determinada e se aproxima do casal, que parecem dois animais no cio durante a cópula, e não se apercebem da aproximação de Kika, que pega uma pedra no chão. Quando ela está bem perto do casal mete a pedra na cabeça de Dayse que solta um grito. Assustado, Wellington se afasta com a calça à altura do joelho. Dayse cai sentada no chão e Kika avança sobre ela, mordendo-lhe a orelha. (...) Com Dayse já caída no chão, se debatendo, Kika, vitoriosa, se afasta. A cabeça de Dayse começa a se encher de sangue. Kika cospe de sua boca um pedaço de orelha ainda com o brinco. Depois cospe em cima. Se levanta categórica, e ainda tem tempo de jogar um punhado de areia na cara de Wellington, que tenta reagir, mas termina levando outro portentoso golpe na virilha. Kika pega sua bolsa e se afasta rapidamente, enquanto o casal se debate no chão. Outra lágrima escorre do rosto de Kika, só que desta vez ela está sorrindo, felicíssima.

Em uma cena que está no roteiro, mas que consta diferente no filme, Kika marca sua revolução pintando e cortando os negros cabelos, o que representa a radical mudança que sofreu a personagem diante das vicissitudes às quais foi sujeita e nas que se envolveu deliberadamente. A ex-crente fanática é a que mais explicita a inversão de costumes e valores, ela incorpora o amarelo manga à imagem por ele exteriorizar seu eu catártico, pós-ebulição:

**Kika** (com mais determinação): 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!

### *Paixão*

As cenas de paixão do filme são, em sua maioria, protagonizadas por Isaac. Elas podem ser consideradas complementares, pois na primeira grande comoção do necrófilo, antes de atirar no cadáver que seu comparsa Rabecão lhe entregara<sup>2</sup>, ele “prova” o defunto, como se o gosto da morte fosse fonte de uma profunda satisfação:

As mãos de Isaac agora seguram firmemente o defunto no braço e depois Isaac lambe a ponta de seus próprios dedos, como que saboreando o sabor do morto. Daí Isaac se levanta e retira de sua cintura uma beretta 22 e aponta para o corpo jogado num canto. Seus olhos estão injetados de prazer. O barulho de seu tiro só ouvimos na próxima sequência.

Ainda Isaac mostra descompasso ao tentar agarrar Lygia à força, perdidamente “apaixonado”, ele não conseguia parar de pensar na visão da genitália dela, que lhe fora mostrada quando ele perguntou à dona do bar se os cabelos todos dela eram da mesma cor (um amarelo-aladino), a resposta, desprovida de pudor, foi dada por ela subindo na mesa e levantando a saia. Quando ele tenta beijá-la sem o consentimento dela, é rechaçado e jogado na rua:

**Lígia:** E nunca mais me apareça aqui, tá ouvindo? Nunca mais.

Isaac, ainda cambaleante, se levanta e fica olhando para Lígia, que agora está ladeada pelo velho boêmio, que se diverte muito com toda a cena.

**Isaac (com ira):** Mas todos os seus cabelos são ideias. Puro barro. Pura ideia.

Ao fazer a inesperada analogia entre *todos* os cabelos de Lygia, ideias e barro, Isaac remonta ao rebaixamento grotesco que regenera e compõe a cosmovisão carnavalesca. O barro, extraído do chão, dá forma, e as ideias, que advêm de um plano elevado, quando atreladas ao ele, dão forma ao novo. Esse personagem em particular envolve muito do que é conceituado como grotesco, por ser ele a personificação do avesso, do proibido, numa amplitude inimaginável. Muniz Sodre e Raquel Paiva (2002,

---

<sup>2</sup> No filme tem-se a sensação de que esse é um hábito do personagem, que atira nos corpos e os devolve a Rabecão, pagando a cessão destes com maconha.

p. 60), recorrendo a Freud, acabaram por tecer a melhor definição disso que enreda Isaac:

Grotesco [...] é quase sempre também uma certa visibilidade disso que Freud chamou de “pulsão de morte”, em especial quando surge a abolição da diferença (fundacional) entre humano e não humano. Com efeito, mostra-se aí algo correspondente ao trabalho psíquico de dessubjetivação, desinvestimento dos valores simbólico e caos. A hierarquia e as diferenças são desqualificadas, instalando-se um campo de determinações, mas sem filiação nem dívida simbólicas. A racionalidade e a coerência das instituições são solapadas pelo caos e pela dissociação – funções complementares da pulsão de morte –, características do grotesco.

Após flagrar o marido com a amante e arrancar um pedaço da orelha dela, Kika perambula pelas ruas como se estivesse em transe, suja de sangue e com um sorriso fúnebre de satisfação nos lábios. Neste momento também vagava pelas ruas Isaac, em seu táxi amarelo, que havia saído de uma tentativa frustrada de reaver a carteira que ficara no bar de Lygia quando ele tentou agarrá-la e foi expulso. Sem a identidade, que ele ansiava reaver, acabou desferindo tiros à revelia no local e fugindo. Kika e Isaac, ambos perdidos, ela com um sentimento profundo de morte interior e ele sem rumo, mais uma vez. Eles se encontram, o título da cena no roteiro é “o encontro dos desesperados”:

O carro de Isaac caminha pela cidade, lentamente. A rua está muito escura e deserta. Ele cruza por uma mulher, Kika, com longos cabelos negros soltos, e um andar deprimido. A gola de sua camisa está suja de sangue. Isaac para o carro um pouco adiante dela. Numa decisão impensada, Kika se encosta na janela do carro e fica olhando atentamente para Isaac.

**Isaac (meio sem interesse):** Entre aí, minha filha!

Kika, decidida, abre a porta do carro e entra. Isaac olha para ela e sorri sardônico:

**Isaac:** Isso aí na gola de seu pescoço, é sangue?

**Kika (muito séria):** É. Acabei de comer a orelha da amante do meu marido (Risada e silêncio). Eu era uma mulher morta por dentro.

Os dois ficam um tempo em silêncio. De repente Kika começa a rir, e Isaac a acompanha. Ele agarra ela pelo pescoço e começa a lhe beijar violentamente.

Kika, que num breve momento esboça uma reação, relaxa e se entrega com volúpia. Isaac se afasta dela.

**Isaac:** Vamos a um motel?

**Kika (com escárnio):** Vamos a todos os motéis.

Isaac dá uma arrancada no seu carro, e os dois desaparecem na escuridão da noite.

### **Quarta-feira de cinzas?**

Lígia representa, em sua fala final, que reencontra o início do filme, esse inacabamento incessante da vida:

**Lígia:** Às vezes fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, e tudo acontece naquele dia até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, vai, vai... é sem parar.

Amarelo Manga é o resumo do caos. Todos nele são semi, quase, nunca. Pessoas e situações limite, cada uma respondendo da melhor ou da pior maneira que conseguem. Não há desculpas, nem medo, nem culpa. Os personagens “são”, e justamente por simplesmente “serem”, podem exorbitar tanto. Além de incorporarem o grotesco, fazem dele o maior grito de sua carnavalização. São silêncios e gritos. Dores e fúrias. O que Bakhtin previra em seus ensaios a ficção realizou, nela se pode dizer o indizível, mostrar o que vive nas sombras e nelas se multiplica. Neste filme estão os palhaços entristecidos, os esquecidos por Deus.

Nada nele termina, o inacabamento e o desentendimento perduram. Por viverem do avesso, no recorte temporal do filme os que morrem o fazem sem se despedir da vida e os que vivem, por vezes aparentam estar mortos por dentro. Dicotomias e ambiguidades em profusão. Esta é a cor do homem difuso e ela colore com propriedade as teorias abraçadas neste texto, principalmente as bakhtinianas. Se Bakhtin tem uma cor para sua carnavalização é a amarela, mas seu tom não é opaco, desprezioso, ele vibra nos matizes ocre, intensos, do fruto da mangueira.

### **Referências Bibliográficas**

ASSIS, Cláudio (Direção). *Amarelo Manga*. Profilmes. Brasil, 101 minutos. 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 322.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 158.

BARROS, Diana L. Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana L. Pessoa de & FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo, EDUSP, 2003.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 299.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. 5ª ed. São Paulo: Editora Centauro, 2001.

DICINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 57.

SODRE, Muniz & PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002. p. 60.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Hedra, 2006.