

A INTER-RELAÇÃO DOS PERCURSOS NARRATIVOS DE *AMARELO MANGA*: UM ESTUDO SEMIÓTICO

Tieko Yamaguchi Miyasaki*
Cléber Luís Dunge**

Resumo

O presente artigo analisa o filme de Cláudio Assis, *Amarelo manga* (2003), apoiando-se na teoria semiótica da narrativa, de orientação francesa. Focaliza centralmente a estrutura narrativa e o dinamismo de seus actantes, nas diferentes histórias que se passam na cidade de Recife, mais especificamente no Texas Hotel, e cujas personagens compõem uma coletividade mergulhada num mundo sórdido, enfermiço.

Palavras-chave

Amarelo manga; Cinema; Mundo enfermiço; Narrativa; Sordidez; Teoria semiótica.

Abstract

This article examines the film *Amarelo manga* (2003), directed by Cláudio de Assis, relying on French semiotic theory of narrative. It focuses on the narrative structure and dynamism of its actants in different stories that occur in Recife, specifically in the Texas Hotel, the characters of which make up a community steeped in a sickly sordid world.

Keywords

Amarelo manga; Cinema; Dirtiness; Narrative; Semiotic Theory; Sickly World.

* Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Tangará da Serra - MT. E-mail: tymctba@hotmail.com

** Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP - São Paulo - SP. E-mail: cleberld@hotmail.com

Introdução

Amarelo manga (2003), filme de Cláudio Assis, narra a vida de personagens que se submergem em um universo corroído e degenerado. Despido de qualquer traço romântico ou idealista, o filme aborda o cotidiano degradado de personagens guiadas por suas paixões e desejos. O contexto é a periferia de Recife, principalmente um hotel decadente, já quase cortiço, denominado ironicamente de Texas Hotel, e um bar, o Bar Avenida, onde se reúnem alguns fregueses assíduos, estranhos, ao redor de mesas cobertas de toalhas verdes e amarelas.

Narrativa contemporânea, pode-se dizer que é protagonizada por um conjunto variado, heterogêneo de personagens que, com suas histórias particulares, se encarregam de formar um complexo narrativo. Ainda que uma delas ocupe maior espaço, ou, em determinados momentos, uma e outra se destaquem, todas estão mais ou menos em um mesmo nível, congregando personagens de um mesmo estrato socioeconômico e, acima de tudo, tendo em comum o tom negativo, frustrante e uma temática de igual teor. É esse denominador que explica como cada história com seus personagens, ao vir à cena, para configurar-se como forma, conta como fundo com as demais, numa relação de simbiose que a alimenta e, ao mesmo tempo, interpreta. Talvez seja esta uma das forças de coesão da obra, corroborando a economia observável também quanto à diversificação espacial e ao espectro temporal.

Esse é o foco de análise do presente trabalho, para o qual nos valem da teoria semiótica da narrativa de orientação francesa, da qual apresentamos a seguir uma pequena síntese.

As histórias de *Amarelo manga*

No *Dicionário de Semiótica*, Greimas e Courtès observam que “A narratividade apareceu, assim, progressivamente, como o princípio mesmo da organização de qualquer discurso narrativo (identificado, num primeiro momento, com o figurativo) e não figurativo” (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p. 295). E, a partir daí, concluem:

No projeto semiótico, [...] a narratividade generalizada — liberada do sentido restritivo que a ligava às formas figurativas das narrativas-ocorrências — é considerada como o princípio organizador de qualquer discurso (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p.297).

Se, como exemplificam os autores, “A rigor, esta [a narrativa simples] se reduz a uma frase tal como ‘Adão comeu uma maçã’[...]” (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p.294), pode-se avaliar a dimensão da necessidade de levar-se em conta esse nível textual e sua realização nos níveis subsequentes.

Sobre a frase tomada como exemplo, explicitam os autores: “analisável como a passagem de um estado anterior (que precede a absorção) a um estado ulterior (que segue à absorção), operado com a ajuda de um fazer (ou um processo)” (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p. 294).

Para que exista narrativa deve-se, portanto, considerar dois estados diferentes intermediados por uma transformação. Esse movimento, mesmo nos textos mais simples, leva a uma tensão entre os polos, gerando sentido. As obras que se organizam mesmo a partir de uma estrutura narrativa simples centralizam-se em um sujeito que passa a desejar um objeto, a partir dos

valores nele investidos pelo destinador. Destinador, segundo a semiótica greimasiana, se define como aquele que:

Comunica ao Destinatário-sujeito (do âmbito do universo imanente) não somente os elementos da competência modal, mas também aquele a quem é comunicado o resultado da *performance* do Destinatário-sujeito, que lhe compete sancionar. Desse ponto de vista, poder-se-á, portanto, opor, no quadro do esquema narrativo, o Destinador manipulador (e inicial) ao Destinador julgador (e final) (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p.115).

Nas histórias populares, na tentativa de conseguir realizar a tarefa proposta pelo destinador, o sujeito recebe, antes, o auxílio de um adjuvante para enfrentar seu opoente, o anti-sujeito. Segundo Greimas, esse auxílio significa que o sujeito é submetido a uma prova em que é investido da competência necessária para passar à prova principal. Essa primeira prova —qualificante— é promovida pelo destinador que determina os valores que serão mobilizados na história. Tal investimento modal do sujeito (que além de querer, adquire o saber e o poder necessários) se figurativiza, nas narrativas populares, como o objeto mágico que lhe permitirá enfrentar o antagonista na *performance* que lhe proporcionará obter ou recuperar o objeto perseguido. Na sequência final, o destinador, agora julgador, reaparece, sancionando positiva ou negativamente a ação do sujeito.

Os actantes, sujeito e objeto, do nível narrativo são responsáveis por papéis actanciais (tal como sujeito do querer, do poder/fazer...), e, no nível subsequente textual, ganham investimentos figurativos e passam a ser reconhecidos como atores. Ou seja, no nível figurativo os actantes aparecem já enriquecidos de traços que os individualizam e os situam na coordenada temporal e espacial.

A relação entre sujeito e objeto, num primeiro momento, se processa graças ao reconhecimento de uma falta ou carência que demanda ser sanada, ou de um erro a ser reparado, a partir da aceitação pelo sujeito da tarefa em jogo, ou seja, a partir da modalização do sujeito que aceita e julga que deve fazer o que lhe é proposto. O sujeito passa a sê-lo porque o é em relação a um objeto-valor, e este só se configura como objeto-valor porque o é para um determinado sujeito. Sujeito e objeto não existem isoladamente: é a relação entre eles que lhes dá existência semiótica.

A relação que liga sujeito e objeto é, segundo Greimas, antes de mais nada, de desejo. Ela é responsável pelas modalizações do fazer, que incluem: querer/fazer ou dever/fazer, poder/fazer, saber/fazer, as quais são definidas pelo tipo de relação que une o sujeito a seu objeto. Ou ainda, pelo tipo de objeto visado, pois este pode pertencer a duas categorias: modal, quando o valor buscado pelo sujeito for a capacitação (saber e poder) de que necessita para alcançar certa finalidade, ou seja, a potencialidade para a *performance*; e de valor, quando houver investimento em um referente *tesourável* (riqueza, *status* etc.). Uma narrativa é, assim, o resultado da passagem de um polo a outro por um sujeito que, uma vez qualificado e depois da *performance*, chega a um estado final, feliz ou não, em conjunção ou disjunção com o objeto perseguido.

Em outras palavras, como já apontamos acima, os objetos são construídos com duas finalidades: suprir as carências e responder aos anseios de alguém ou reparação de um dano. Como exemplo de dano reparado, lembramos aqui os contos infantis nos quais o herói recupera o bem perdido e é recompensado. O desejo que move o sujeito em direção a um objeto só ocorre a partir do investimento de valor em tal objeto. O referido investimento é da competência

do destinador, que, no início de uma narrativa, seria especificado como manipulador por ser ele quem persuade o destinatário a aceitar um acordo, uma tarefa — dessa forma, o persuadido se converte em sujeito da narrativa.

Nos contos infantis essa função actancial é realizada, por exemplo, pelo rei cuja filha se torna um objeto desejável devido a valores como casamento, riqueza, nobreza, poder, reconhecidos como tais, por toda uma comunidade. A perda desse objeto por qualquer razão (como seu rapto) cria uma situação de dano. É essa situação que dá início e razão à existência do herói, à entrada em cena do sujeito que, ao assumir a tarefa de reparar o dano, se faz responsável pelo processo de construção da narrativa.

De outro modo, raptada a princesa pelo vilão, o herói, aceitando os valores determinados pelo destinador (por que iria ele arriscar-se nessa tarefa?), se propõe a ir salvá-la. Pela mesma razão, quando vitorioso, no final é reconhecido e declarado herói, isto é, suas qualidades modais são reconhecidas (sanção cognitiva) e ganha como recompensa a mão da princesa e o reino (bens tesouráveis). Além dos prêmios prometidos, recebe ainda outra recompensa, qual seja, a heroificação, pois sua competência e ação vitoriosa são divulgadas à comunidade.

Pode-se considerar, em um primeiro momento, que *Amarelo manga* é formado por várias histórias de peso mais ou menos equivalentes, as quais dão origem a um número razoável de atores. Um deles é Dunga — vivido magistralmente por Matheus Nachtergaele, muito bem caracterizado no figurino e na gestualidade — que, no início da narrativa, se encontra em disjunção com seu objeto-valor, o amor do açougueiro Wellington. Na luta por ele, engaja-se um processo de sucessivas *performances* frustradas, até chegar ao estado final que confirma a disjunção inicial. Homossexual, Dunga trabalha no Texas Hotel, um dos cenários do filme, e reconhece valores como virilidade, sexualidade, em Wellington Kanibal, funcionário de um matadouro.

Kanibal, responsável pela entrega de carne em domicílio, aparece frequentemente no Texas Hotel, onde é assediado abertamente por Dunga, a quem repele com modos grosseiros. Aparentemente o repele, porque um clima ambíguo nesses encontros é criado pela manipulação por ambos da faca de cortar carne: diligentemente usada no aparar o produto bovino, tornando-o mercadoria de melhor qualidade, pelo funcionário de matadouro; nas mãos do cozinheiro de hotel, descreve movimentos que se insinuam como falas de um confronto fálico.

Com Kika, sua esposa (encarnada por Dira Paes), uma fervorosa evangélica, Wellington pensa manter um casamento estável, ainda que a sua desatenção amorosa com a mulher, por ele quase ignorada, indique as brechas por onde ramificações outras podem se insinuar. Tanto assim que mantém uma relação extraconjugal com Deise, uma vendedora ambulante.

Podemos dizer, assim, que as duas mulheres, oponentes entre si, também o são e duplamente para Dunga, do qual se espera que as elimine de alguma forma, criando uma direção à expectativa do espectador. Não é, porém, o que acontece, a obtenção do objeto não se concretiza e nenhuma sanção positiva de sua ação se verifica, porque os valores investidos por Dunga no outro (Kanibal) resultam desajustados, pelo desencontro de suas condições sexuais. Mas é justamente a sequência de investidas pelo objeto, de tentativas contra as rivais, que possibilita elevar a personagem a uma dimensão que a torna mais rica, mais interessante.

Ele se faz, portanto, sujeito modalizado pelo querer no momento em que elege Wellington como seu objeto, porque reconhece nele atributos masculinos

que o tornam desejável amorosa e sexualmente: é um homem, na força de sua virilidade, qualidade superlativizada por ser ele meio rude. A escolha do ator Chico Diaz é, nesse sentido, bastante acertada. Os traços fisionômicos que o marcam nas telenovelas, principalmente, são emprestados a essa personagem cinematográfica de forma veridictoriamente eficaz.

O destinador (inicial) na história de Dunga é seu próprio desejo sexual, que o leva a um estado de necessidade físico-amorosa, lançando-o num movimento em direção ao outro. O investimento figurativo do ator, com os predicados acima assinalados, torna Wellington o objeto com o qual se atenderia à carência dessa personagem. Dunga, sujeito desse querer, sabe que, para alcançar o objeto eleito, deve poder e saber como proceder. O patético de que se reveste a sua ação vem da desvantagem e da situação gauche de sua sexualidade, acrescida de trejeitos femininos mesclados à figura masculina.

Não se dando conta dessa condição pouco favorável, deixa-se conduzir por um crer-poder que não é verdadeiro. Ele parte do princípio de que o anti-sujeito está fora do objeto e dele mesmo, sujeito, isto é, para ele os oponentes são os atores femininos, heterossexuais, a esposa e a amante.

As investidas de Dunga, quando o outro aparece no hotel para a entrega da carne, exibindo as próprias marcas da profissão — camiseta sem manga deixando à mostra os músculos do braço, do tórax, a pouca limpeza de quem carrega fardo de tal natureza — mostram definitivamente que o anti-sujeito é de caráter intrínseco. Wellington o repele, porque é heterossexual e tem necessidade de firmar-se como macho e, assim, descarta, pelo menos aparentemente, a possibilidade de satisfazer o desejo homossexual de Dunga. De qualquer forma, o entregador faz-se sujeito de um não-querer e reage, disfórica e inversamente, às tentativas de conquista homossexuais.

Dunga, entretanto, persiste e se deixa iludir acreditando que a esposa e a amante são o anti-sujeito. É preciso ressaltar que esse obstáculo está duplicado, porque as duas mulheres manifestam os dois tipos de valores que Wellington procura numa relação amorosa. Se de um lado, heterossexual, ele se sacia com a amante, por outro, alimenta um tipo de valor curioso, uma certa devoção pela "santidade", castidade, que aos olhos dele distingue sua esposa das outras mulheres.

Dunga se engaja num poder (destruir os anti-sujeitos) falso, deceptivo e daí se empenha num saber-fazer que é também ilusório: denunciar a amante à esposa. No entanto, ele se dá conta de que desfazer o casamento não significa que Wellington o aceite. Então, toda a *performance* de Dunga torna-se vã. No final, fica implícita a sanção negativa, pois nem mesmo ele próprio referenda positivamente a sua *performance*, dando-lhe sentido. Entretanto, diga-se de passagem, um contraste sensibiliza e assegura a empatia do espectador, qual seja, o seu comportamento no domínio interno do Hotel: atencioso com relação aos demais hóspedes, pobres, enfermiços. Contudo, essa forma passional de atuar pode revelar, antecipadamente, o desfecho de sua história com Wellington, colocando-o como vítima de suas próprias paixões.

Não se pode negar, entretanto, que a sua ação seja vã na complexa rede de histórias do filme. O primeiro a sofrer as conseqüências é o açougueiro. Ocorre, em sua história, uma transformação de estados, caracterizada pela intervenção de uma *performance* alheia. O filme se abre com Wellington numa situação estável, para ele equilibrada. Inicialmente, está casado e possui uma amante, assim, aparece confirmando duplamente a sua condição de macho heterossexual. Posteriormente, passa a um estado em que é separado da mulher e da amante pela intervenção de Dunga, ou seja, o desempenho deste é de certa maneira

vitorioso, pois priva o outro não só de um objeto, mas de dois, a esposa e a amante.

Para dizer de outra maneira, se esse resultado não garante a Dunga qualquer sanção positiva, sua ação acaba, efetivamente, interferindo não só na trajetória do próprio Wellington — ao perceber que a sua dupla infidelidade, em relação à mulher e à amante, uma vez denunciada, leva-o também a uma dupla perda— como interfere ainda na história de Kika. Esta se desmascara a si mesma, quando se dá conta de que a sua “castidade” é postiça, imposta pela vontade de seu destinador social, a igreja evangélica. Do mesmo modo, interfere no percurso da amante Deise, que, além de dar-se conta da inconveniência de seu relacionamento clandestino, descobre uma nova Kika, animalizada, capaz de arrancar-lhe parte da orelha.

A comparação entre o estado inicial e o estado final, de Wellington, demonstra que em relação a essa personagem ocorre uma inversão, a passagem da conjunção à disjunção não é simplesmente relacionada aos objetos exteriores. Após a certeza da solidão, um sentimento de desconforto passa a dominá-lo e um novo estado passional se instala decorrente da desestruturação de seu universo mental. Isso o torna um novo sujeito cognitivo e passional.

Para colocar em outros termos, nesse contexto de histórias interrelacionadas, a ação de Dunga, na tentativa de obter um novo estado positivo, agindo sobre o destino de Wellington, é uma intervenção equivocada, pois na verdade o anti-sujeito é o próprio objeto no qual investira deceptivamente os valores perseguidos. Assim, Wellington, ao atuar como sujeito, passa a ter como anti-sujeito o próprio Dunga, cujo desejo desencadeia a mudança responsável pelo seu novo estado disjuntivo. Wellington não é movido pelo desejo de mudança, mas de manutenção do aparente estado de conjunção inicial, ou seja, visa a voltar a ser o que fora. Dessa forma, a ação de Dunga priva-o duplamente dos objetos escolhidos.

A mudança de estado interfere também na estrutura modal, já que o sujeito passa então a manter uma relação de impotência, de não-poder, porque alguns valores investidos em seu casamento se desmascaram. Por parte da mulher, fidelidade, confiança são verdadeiras? Quem é mesmo Kika? Não a mulher dócil, espiritualizada, a que se deixa em casa sem problema e que ali o espera com a comida pronta? Quem é ele agora? Não mais o macho satisfeito, dono de seu reino. Passionalmente, reage deceptivamente: Wellington passa a nutrir certo ódio por Deise, pois acredita que ela é o anti-sujeito responsável pela perda da esposa, uma leitura equivocada, como vimos.

A trajetória de Kika

Vejamos, agora, o percurso de Kika. Em um primeiro momento, a personagem encontra-se em uma espécie de pseudo-conjunção no casamento, pois percebe este como um contrato fiduciário em que a sua crença no dizer-verdadeiro do parceiro se desfaz. No contrato fiduciário, o objeto da persuasão é a veridicção, o dizer-verdadeiro do enunciador, que espera como contraparte o crer-verdadeiro pelo enunciatário, para que assim as partes sejam convencidas do valor do objeto em jogo. Para Kika, na dimensão pragmática, o casamento se converte numa espécie de prisão ou pelo menos de não-liberdade, e não numa conjunção eufórica, amorosa. Ao ser dominada pelo marido, nele não encontra o companheiro-amante — numa perspectiva excludente, ele é amante no espaço englobante da cidade, do qual ela é mantida distante.

O nome do marido de Kika, Wellington Kanibal, expressa uma imagem (criada por ele mesmo ou pela comunidade, mas que ele assume) superlativa do conteúdo “macho”. Wellington, o que sabe, aquele que tudo pode fazer — por isso, Kanibal, o que deglute, o que ingere o outro, o outro humano. Cabe lembrar ainda outras possibilidades semânticas associadas à denominação Wellington Kanibal — com o prenome, de origem estrangeira, pretende-se passar um sentido de civilidade, avanço, progresso; além disso, por estar acrescido de um cognome iniciado pela letra “K”, torna-se sugestivo não só quanto ao valor denotativo decorrente da profissão (carniceiro), como também remete à singularização do nome, tão ao gosto popular, por meio do emprego da letra de origem grega para reforçar o estrangeirismo do nome. É o “K” de Kanibal que percebemos inscrito na parte posterior da cabeça da personagem. Em contrapartida, em dois momentos pelo menos, ele se refere de forma eufórica à esposa, demonstrando ter uma imagem, alienante e alienada, da mulher: pura, religiosa, desprendida do chão.

Na trajetória de Kika encontram-se dois destinadores sociais, coletivos que se confrontam. O primeiro (inicial, portanto manipulador, segundo a proposta semiótica greimasiana), que a princípio parece ser a religião, ou a igreja evangélica, não transfere ao sujeito a competência modal para uma atitude efetiva; ao contrário, interfere em seu comportamento neutralizando a sua ação, porque a leva a crer na instituição de um tipo de casamento em que se crê como verdadeira a exigência do recato feminino.

A igreja ao impor o dever de respeitar as leis do casamento, assim conceituado, obriga o sujeito a lidar com uma modalização em que não ocorre sincretismo actancial, ou seja, os papéis de destinatário e destinador não são exercidos pelo mesmo ator. Não é Kika quem quer, mas a igreja-destinadora. A igreja impõe ao sujeito o dever, sobredeterminando o querer deste. O sujeito assume o querer do destinador (respeitar os preceitos religiosos), transformando-o em dever. A aceitação desse contrato imposto leva a uma situação de paralisação, de imobilidade do sujeito, preso à situação assim criada.

O manipulador exerce sobre o sujeito a função de mantenedor, provendo o sujeito apenas do necessário para a conservação do estado atual — manter-se fiel no casamento — uma vez que ele não altera o seu estado modal e a ação transformadora é convertida em um não-fazer-ser. O destinatário se sujeita à vontade do destinador que simula conferir poder de decisão ao sujeito.

Por isso, Kika parece acreditar que não deseja a competência necessária para interferir em sua situação presente. Esforça-se por não querer desejar, ou ainda, crer não poder fazer. Essas modalizações inibem o desejo do sujeito para que ele não realize a transformação que o tornaria, aos seus olhos e aos do destinador, desobediente e, portanto, um pecador. Dessa perspectiva, a oposição fundamental ficaria representada da seguinte maneira: recato/vida versus liberdade/morte, já que se orienta pelo princípio biunívoco cristão bem/recompensa, mal/punição.

Tal perspectiva é evidenciada por meio da linguagem gestual explorada pelo filme. O desconforto, inquietação e insatisfação da personagem criam uma fissura, uma brecha que se traduz pela pergunta: Kika crê, mesmo, dever ser assim? É nesse contexto que interfere a ação de Dunga. Como diria Roland Barthes (1972) é um momento de risco, em que a opção do sujeito é a responsável pela direção que a narrativa possa tomar.

Sedução e provocação

Passemos agora ao segundo destinador, também coletivo, o qual talvez possa ser representado como a personificação do meio degenerado dessa coletividade. Sua força vem do fato de que nele atuam e vigoram valores contrários aos da igreja evangélica, num confronto de anti-destinadores em ação. Impulsionada pela carta (enviada por Dunga, na qual denuncia a infidelidade de Wellington), Kika se sente livre para desobedecer às leis impostas pela religião, pela sociedade ou pela instituição do casamento. Doravante, é tomada não se sabe bem se pela sedução, pelo desejo de perverter-se, ou se pela tentação de transgredir. Esse jogo, de um lado, desencadeado pela mensagem da carta, de outro, ativado pelo próprio desejo de Kika, permite que aflore, nela, a sensação de potência que a liberta da passividade. Assim, sai do espaço privativo da casa-cozinha para o espaço outro, coletivo, até então de domínio exclusivo do marido.

A sedução e a provocação, segundo o entendimento semiótico, são as figuras que assumem o fazer persuasivo, por meio das quais o destinador intenta levar o sujeito a fazer alguma coisa, pelo saber: aquele declara de alguma forma saber da competência ou incompetência do outro, levando-o a não poder deixar de aceitar o que lhe é proposto, sob risco de negar ou aceitar imagem que se lhe oferece. Nessa perspectiva, “Kika é capaz de..” ou “Kika é incapaz de..”. De igual modo, na tentação e intimidação castradora sustentada pelas instituições, a persuasão se faz pelo poder do destinador, em que se coloca em jogo um objeto-valor: na tentação, diz-se que “Kika terá a desforra”; ao contrário, na intimidação, assegura-se que “Kika não terá a desforra”.

Qualquer que seja a forma, a ação de Dunga, decorrente de uma percepção deceptiva de sua competência, acaba ricocheteando na história de Kika, como se viu acima. A sua carta converte-se em objeto mágico doado ao sujeito (Kika), possibilitando-lhe transformar a competência modal. Dessa forma, a esposa de Wellington passa, primeiro, a querer-querer, a sujeito que deseja desejar, e, em seguida, a sujeito que se pergunta se sabe e pode, se está dotada da competência para fazer-se outra.

Em outras palavras, a denúncia anônima potencializa em Kika o conflito já instalado, pois sofre a ação de um outro destinador coletivo; novamente uma modalização inicialmente exotática, que lhe revela a falsidade dos valores creditados ao casamento (fidelidade, respeito, felicidade etc) e lhe confere, em contrapartida, o querer e o poder-fazer, em contradição com o seu primeiro estado inicial de *crer não-querer-querer* e, portanto, não querer prosseguir no percurso que assim se iniciaria.

O não-querer-querer inicial de Kika é caracterizado por uma espécie de resistência passiva, segundo Greimas. Sob este ponto de vista, Kika torna-se verdadeiramente sujeito apenas depois da doação do objeto mágico que nela exacerba a tentação da liberdade. Ela não-pode-não-aceitar o acordo que lhe transfere o direito ou a obrigação, o dever que convirta seu estado de esposa submissa em mulher livre (segundo estado): saindo de casa, em direção à cidade, o percurso espacial marcado no filme pelo tempo despendido é a expressão da paixão em que mergulha.

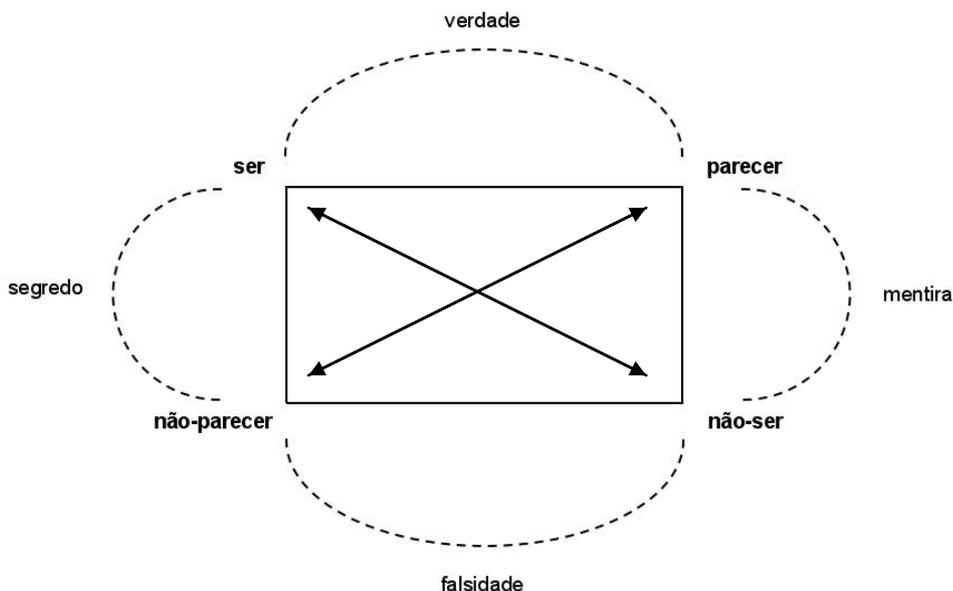
Em um primeiro momento, Kika, à semelhança das personagens dos contos maravilhosos analisados por Propp, não é, portanto, um ator sincrético que assume a função de sujeito e destinador ao mesmo tempo. Num segundo momento, entretanto, ela sincretiza os dois papéis, fazendo-se destinador, individual portando, a si mesma. Nesse processo, entende-se que o segundo

destinador — a sociedade laica — possibilita-lhe interpretar o seu estado inicial como morte, traduzida pelo conflito entre parecer e não ser (santa) que se opõe ao segundo estado em que parece e é a que pinta os cabelos de amarelo manga. A ruptura da estaticidade inicial é interpretada como dinamicidade com que se recupera (pretensamente) a vida.

A liberdade e a dinamicidade aparecem, então, aos olhos de Kika como os valores que caracterizam o outro, a coletividade de que estivera excluída. Em sua leitura, a sua nova trajetória deve constituir-se do abandono da mentira (parece, mas não é) para atingir a verdade (é e parece ser). Entra em jogo, pois, a categoria da veridicção.

A categoria da veridicção é constituída [...] pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema parecer/não-parecer é chamado de manifestação, o do ser/não-ser, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o “jogo da verdade”: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é de decidir sobre o ser do ser (GREIMAS; COURTÈS, s/d, p.488).

É com essas relações que se projeta o quadrado semiótico abaixo do saber-ser:



No segundo estado, Kika emerge para o que lhe parece ser a verdade, ainda que seja a da realidade da sociedade em que agora se insere. Daí a violência da paixão investida nessa subversão, expressa na sequência forte, primeiro, à procura da rival, depois o intenso desejo por sexo, e por fim sua caminhada em busca do cabeleireiro. O grau da passionalidade pode ser avaliado pela resposta somática da personagem em sua decisão: ela não só abandona a cozinha, a sua casa, como percorre a cidade com objetivos traçados.

Neles, objetivos, intervém novamente o somático, atuando sobre a realidade e o outro: nesse nível o confronto com a rival ocorre em forma de

agressão física, expressiva por sua singularidade (arranca-lhe parte da orelha). Essa força de dominação é reiterada na forma de violência sexual, quando enfia o cabo da escova de cabelo no ânus de seu parceiro Isaac, que ela, dotada de querer e poder-fazer, buscara e escolhera no espaço aberto da rua. A seguir, ela se empenha no modo de entrar nesse (outro) mundo, em sua nova trajetória e o faz manipulando marcas sociais inquestionáveis. E, mais, sabe que é preciso expor, tornar público, divulgar.

Manda cortar os cabelos longos — marca, reconhecida como tal, de seu pertencimento a uma determinada coletividade, a dos evangélicos — e pretos, cor conotada, da mesma isotopia do recato. E os pinta, agora curtos, de amarelo, ou seja, em oposição coletivamente entendida aos valores antes imputadas aos longos cabelos pretos. Metamorfoseia-se exteriormente — não pelo loiro — mas pela cor amarela, superlativizada, esta, em *amarelo manga*.

Conjugam-se aí parecer e ser, numa dicção apaixonada. Reconhece-se nos cabelos, metonimicamente, o universo corrompido e degradado que a personagem assume agora como seu. Cria-se então um outro percurso narrativo no qual os valores em mobilização são representados, metaforicamente, pela escolha do amarelo, em grau superlativo, confirmando a isotopia forte dessa figura ao longo da narrativa, conforme analisamos em outro artigo (DUNGUE; MIYAZAKI, 2012).

Outras personagens

Além do núcleo Wellington-Dunga-Kika, algumas outras personagens com suas histórias têm destaque no filme. Uma delas é Isaac, um sujeito corrompido, degenerado moralmente. Vive em uma espécie de transe e desconhece os limites entre sonho e realidade, envolvido com drogas e pelo desejo doentio por cadáveres. É nesse contexto que se deve entender o seu interesse por Lígia (Leona Cavali), a jovem loira dona do bar Avenida.

Decompondo o percurso narrativo de Isaac, não encontramos explícita uma mudança que o torne sujeito de uma narrativa propriamente. Ele comparece à cena do filme, antes como pano de fundo para as histórias alheias. Papel, entretanto, não carente de importância, pelo contrário; ele é um dos que compõem fortemente esse cenário em que cobram sentido as histórias, as ações das demais personagens, daquele coletivo.

Nenhum fato ocorre com ele que indique uma passagem de um estado a outro; os projetos em que ele se envolve (como a conquista de Lígia) ou ações praticadas são marcados pela reiteração: assim, o seu percurso, mesmo que no nível figurativo aparente movimento, dinamicidade, na verdade é o da permanência, de uma condição extra-ordinária figurativamente dada pelo seu desejo sexual por cadáveres. Situação ambigualmente sugerida pelo carro: ao mesmo tempo em que é um instrumento que, nas mãos do sujeito, o movimenta pela cidade, pode investir-se do papel de continente que traz em seu bojo um conteúdo a que transfere a sua cor: o amarelo. Sobre Isaac escrevemos:

Se formas de presença [...] da figura da carne podem, de qualquer forma, ser lidas como manifestações eufóricas de vida, outras ou ocupam a posição contrária de morte ou, de forma mais marcante pela ambiguidade, de não-vida e/ou não-morte. A presença mais agressiva dessa figura ocorre, assim, não em forma do corpo velado de Bianor, mas dos cadáveres trazidos por Rabecão, para serem apreciados por Isaac. Estaria este só aparentemente vivo, pois na realidade a sua condição seria de não-vivo que precisaria do verdadeiro morto para, passando à condição de não-morto, reconhecer-se

como vivo, como aquele que assedia a dona do bar? (DUNGUE; MIYAZAKI, 2012, p. 11).

O desvio desse trajeto estranho poderia ver-se, pois, em seu desejo por Lígia, se este se realizasse. Mas ela não se reconhece, nem se assume como o objeto cobiçado pelos fregueses que frequentam o seu bar: entre eles, o mais incisivo é o próprio Isaac que fracassa. Pelo contrário, mulher forte, solitária, sozinha, se angustia em uma forma de reflexão existencial; é um ator que agrega, ao papel de objeto do desejo do outro, a função sincrética de destinador individual e sujeito, que, como tal, se desobriga de um dever, do dever-ser portador dos valores investidos pelo outro, a coletividade.

Com isso, no confronto com os machos, fregueses lascivos de seu bar, ela se lhes apresenta como um oponente hiponímico, fato que a transforma em anti-sujeito frente aos projetos deles. Daí a cena forte em que exhibe raivosa e despididamente seu sexo louro aos olhos da pequena plateia masculina de seu bar. Na aposta machista, pornográfica mais que erótica, em que os fregueses se perguntam se o loiro de seus cabelos seria natural ou não, ela responde através de um gesto em que se reconhece a figura da verdade do esquema greimasiano: parece e é loiro.

Ao recusar, pois, a condição de objeto e assumir plenamente a função de sujeito, Lígia chega ao reconhecimento, consciente, de que lhe é arrancada a possibilidade de renovação. Assim, o seu percurso não se define mais pela transitividade — desejada — gerando mudanças em seu estado como sujeito, mas pela estaticidade, pelo não-movimento.

Pode-se, desse modo, estabelecer uma homologia entre Lígia e a primeira Kika: ambas aprisionadas, confinam-se em seus espaços — no bar, na cozinha. Contudo, diferença se dá pelo fato de que, enquanto Kika, morena, a dos cabelos negros, se lança no espaço exterior, coletivo (é pela voz do locutor do programa “Sopa da Cidade” que nos inteiramos do desenlace da *performance* de Kika no dia anterior), Lígia nunca dele sai: porque traria já em si o amarelo (dos cabelos)? Ou seja, querendo ou não, por opção ou não, ela faria parte dessa comunidade?

Reconhecidas as duas personagens como compoem um mesmo paradigma, não só feminino mas, cada qual à sua maneira, de vítima do masculino, Lígia é o reverso de Kika: enquanto esta, morena, simula ser, aquela reafirma ser loira, com o que desmente esta cor como expressão dos conteúdos nela enganosamente investidos por aquela comunidade: mulher fácil, disponível. Curiosamente, em sentido contrário ao percorrido por Kika, que precisa desse signo para recuperar o que lhe fora subtraído.

Lígia abre sintomaticamente o filme. Numa focalização do alto, da posição de casa sem telhado, acompanhando-a no percurso pelos cômodos logo de manhã, ao acordar. Uma focalização já usual essa – do alto –, bem explorada em *Dogville* (2003) dirigido por Lars von Trier. Mas no filme de Assis, é possível remeter à brincadeira infantil em que meninas riscam no chão o traçado da casinha, dividida em suas repartições funcionais. A mesma obrigatoriedade, no jogo infantil, de respeitar a risca e, portanto, a funcionalidade demarcada de cada divisão, é recuperada no filme pela focalização do alto, como se um destinador, desconhecido e invisível, ali se postasse e comandasse.

Para se entender melhor a questão, talvez fosse oportuno remeter a um trecho de uma obra de Roland Barthes, *Sur Racine* (1967). Já na primeira parte do estudo sobre o teatro de Racine, intitulada “L’homme racinien”, abrindo a

análise da estrutura do teatro do dramaturgo francês, ele destaca o que denomina a “Câmara”¹. Diz ele:

Apesar da cena ser única, de acordo com a regra, pode-se dizer que há três lugares trágicos. Primeiramente, há a Câmara: vestígio do antro mítico, é o lugar invisível e temível onde o Poder está escondido: quarto de Nero, palácio de Assuero, Santo dos Santos (Sancta Sanctorum) onde mora o Deus judaico; este antro tem um substituto frequente: o exílio do Rei, exílio ameaçador porque nunca se sabe se o Rei está vivo ou morto (Amurat, Mitridates, Teseu). Quando as personagens falam sobre este lugar indefinido, é sempre com respeito e terror [...] Esta Câmara é ao mesmo tempo a morada do Poder e sua essência, pois o Poder não é mais do que um segredo: sua forma esgota sua função: mata por ser invisível (BARTHES, 1967, p. 15 – tradução nossa)².

O segundo lugar é a Antecâmara, “espaço eterno de todas as sujeições, já que é nele que se espera”³. Este é o meio de transmissão, participa do interior e do exterior, do Poder e do Evento; entre o mundo da ação e o mundo do silêncio, é o espaço da linguagem: “é nele que o homem trágico, **perdido entre a letra e o sentido das coisas**, diz suas razões” (BARTHES, 1967, p. 15 – grifos nossos)⁴.

Entre a Câmara e a Antecâmara,

Há um objeto trágico que exprime, de maneira ameaçadora, ao mesmo tempo a contiguidade e a troca, o resvalo entre o caçador e a presa: trata-se da Porta. Neste lugar se vela, neste lugar se estremece; transpô-la é uma tentação e uma transgressão: [...]. A Porta tem um substituto ativo, solicitado quando o Poder quer espiar a Antecâmara ou paralisar a personagem que nela se encontra: trata-se do Véu [...]; o Véu (ou a Parede que escuta) não é matéria inerte destinada a ocultar, é pálpebra, símbolo do Olhar mascarado, de modo que a Antecâmara é um lugar-objeto totalmente cercado por um espaço-sujeito (BARTHES, 1967, p. 15)⁵.

O terceiro espaço trágico é o Exterior:

“Da Antecâmara ao Exterior não há nenhuma transição; estão unidos um ao outro de uma maneira tão imediata quanto a Antecâmara e a Câmara. Esta contiguidade está expressa poeticamente pela natureza linear, por assim dizer, do recinto trágico: os muros do Palácio mergulham no mar, as escadarias conduzem aos navios prontos para partir, as muralhas são um balcão aberto sobre o próprio combate” (BARTHES, 1967, p. 17)⁶.

¹ Em francês, *la Chambre*. Barthes utiliza o termo *chambre* não no seu sentido usual em francês contemporâneo (quarto de dormir), mas na sua acepção mais ampla e etimológica de aposento íntimo de um edifício. Optou-se por traduzi-lo por *câmara*, termo que, em português, recobre uma acepção semelhante. Pelas mesmas razões, optou-se por traduzir *anti-chambre* por *antecâmara* (nota da equipe de tradução).

² No original: “Bien que la scène soit unique, conformément à la règle, on peut dire qu’il y a trois lieux tragiques. Il y a d’abord la Chambre: reste de l’antre mythique, c’est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie: chambre de Néron, palais d’Assuérus, Saint des Saints où loge le Dieu juif; cet antre a un substitut fréquent: l’exil du Roi, menaçant parce qu’on ne sait jamais si le Roi est vivant ou mort (Amurat, Mithridate, Thésée). Les personnages ne parlent de ce lieu indéfini qu’avec respect et terreur [...] Cette Chambre est à la fois le logement du Pouvoir et son essence, car le Pouvoir n’est qu’un secret: sa forme épuise sa fonction: il tue d’être invisible” (BARTHES, 1967, p. 15). Todas as traduções deste texto são de Tiekko Y. Miyazaki, Orlando Nunes de Amorim e André Luiz Gomes de Jesus.

³ No original: “espace éternel de toutes sujétions, puisque c’est là qu’on Attend” (BARTHES, 1967, p. 15).

⁴ No original: “c’est là que l’homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses, parle ses raisons”. (BARTHES, 1967, p. 15).

⁵ No original: “Il y a un objet tragique qui exprime d’une façon menaçante à la fois contigüité et l’échange, Le frôlage Du chasseur et de La proie, c’est la Porte. On y veille, on y tremble; la franchir est une tentation et une transgression: [...]. La Porte a un substitut actif, requis lorsque Le Pouvoir veut épier l’Anti-Chambre ou paralyser Le personnage qui s’y trouve, c’est Le Voile; Le Voile (ou Le Mur qui écoute) n’est une matière inerte destinée à cacher, Il est paupière, symbole du Regard masqué, en sorte que l’Anti-Chambre est un lieu-objet cerné de tous côtés par un espace-sujet” (BARTHES, 1967, p. 15).

⁶ No original: “De l’Anti-Chambre à l’Extérieur, il n’y a aucune transition; ils sont collés l’un à l’autre d’une façon aussi immédiate que l’Anti-Chambre et la Chambre. Cette contigüité est exprimée poétiquement par la

E Barthes conclui:

Assim, a linha que separa a tragédia da sua negação é tênue, quase abstrata; trata-se de um limite, no sentido ritual do termo: a tragédia é ao mesmo tempo prisão e proteção contra o impuro, contra tudo o que não é ela mesma" (BARTHES, 1967, p. 17)⁷.

Lígia cumpre o ritual desgastado, tedioso, de logo ao acordar abrir o pobre bar. Transita dentro da casa, sua Antecâmara, sem saber que da Câmara um olho, invisível, a espreita. Junto ao balcão, ela descortina o terceiro espaço, o Exterior raciniano, de onde os fregueses importunos de sempre a assediam.

Como Isaac, o seu percurso é o mesmo, mas sobredeterminado por um conhecimento que se desenvolve num monólogo angustiado, através do qual ela vê e avalia os frequentadores de seu estabelecimento. Dentro de casa, seu espaço da linguagem como define Barthes, na sua revolta e insatisfação ela dá o tom em que se devem ler todas as demais histórias das demais personagens, ainda que sem a consciência que a distingue:

— Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, tudo acontece naquele dia, até chegar à noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez. E vai, vai, vai... e é sem parar... [sic] (ASSIS, 2003 – transcrição nossa).

Deve ser isso mesmo que grifam a trilha sonora, muitas vezes limitada a ruídos incômodos, e a intertextualidade do filme com o poema e a música "Tempo amarelo" – o primeiro pertencente ao livro *Tempo amarelo e outros tempos* (1980), de Renato Carneiro Campos, e a segunda gravada pelo grupo Nação Zumbi. Observe-se que o poema é recitado integralmente por um "filósofo", bêbado, frequentador do Bar Avenida e a música integra a trilha sonora do filme.

Tempo Amarelo

Renato Carneiro Campos

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,

Tempo Amarelo

Jorge Dú Peixe, Gilmar Bola 8

Amarelo do papel que embrulha a viagem
Amarelo, amarelo
Amarelo como o canário do antigo império
Amarelo, amarelo
Amarelo do cabo da enxada
Vivendo no chão já cansado e antigo
De cara rachada
Do sorriso encardido
No rosto do povo fudido e sofrido
Com a carapaça cansada
Amarelo, amarelo
Amarelo, amarelo da Oxum
Tempo amarelo, tempo amarelo
Amarelo que todos os dias
Fazem da poeira
O calo do tempo, em vão
Amarelo do fosfato

nature pour ainsi dire linéaire de l'enceinte tragique: les murs du Palais plongent dans le mer, les escaliers donnent sur des vaisseaux tout prêts à partir, les remparts son un balcon au-dessus du combat même" (BARTHES, 1967, p. 17).

⁷ No original: "Ainsi la ligne qui sépare la tragédie de sa négation est mince, presque abstraite; il s'agit d'une limite au sens rituel du terme: la tragédie est à la fois prison et protection contre l'impur, contre tout ce qui n'est pas elle-même" (BARTHES, 1967, p. 17).

das verminoses,
das hepatites,
das diarreias,
dos dentes apodrecidos...

Tempo interior amarelo.
Velho, desbotado, doente.

Que aduba a cana de açúcar no chão
Que até a cegueira enxerga
De longe ou de perto
No claro ou na escuridão
Amarelo, amarelo
Amarelo da Oxum
Amarelo...

Lígia não declara de maneira explícita o objeto faltante, não o conhece, mas o reconhece na sua ausência. Por isso reluta em aceitar a condição que o meio lhe proporciona na figura dos homens que se interessam por ela, preservando-se não apenas sexual, mas também ideologicamente. Ou confinada, solitária e mortalmente no espaço — estático — de sua casa, numa homologia — invertida — de Isaac em seu carro? Ou em homologia com os demais hóspedes do hotel, cujo descentramento, desenraizamento é expresso ironicamente pela denominação Texas Hotel?

MIYASAKI, T. Y.; DUNGE, C. L. The Interrrelation of Narrative Paths from *Amarelo Manga: A Semiotic Study*. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 21-34, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

ASSIS, C. (Direção). *Amarelo manga*. Profilmes. Brasil, 101 minutos. 2003.

BARTHES, R. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1976.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

CAMPOS, R. C. Tempo amarelo. In: _____. *Tempo amarelo e outros tempos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980, s/p. Disponível em <http://cafenublado.blogspot.com.br/2010/01/amarelo-manga.html>. Acesso em 17/09/2011.

MIYASAKI, T. Y.; DUNGE, C. L. Redes isotópicas em *Amarelo manga*, de Cláudio Assis. 2012, 12 f. (Inédito).

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

PEIXE, J. D.; BOLA 8, G.. Tempo amarelo. In: *Nação Zumbi*. Trama. São Paulo, 2002.

TRIER, L. V. (direção). *Dogville*. Califórnia Filmes. Brasil, 171 minutos, 2003.

Recebido em 03/03/2012; Aprovado em 09/04/2012