

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

FABRÍCIO DE FREITAS BATISTA

**O simbolismo da cor como caracterização de um espaço
centrado na idéia do corpo em Amarelo Manga**

Niterói

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

FABRÍCIO DE FREITAS BATISTA

**O simbolismo da cor como caracterização de um espaço
centrado na idéia do corpo em Amarelo Manga**

Orientador: Prof Pierre Crapez

Banca Examinadora:

Prof João Domingues

Prof Bruno Monteiro

Niterói

2012

Agradecimentos

Ao meu estimado pai Robson Batista (*in memoriam*) e minha mãe (Silvia) que sempre sonharam e batalharam para que eu pudesse me formar, e que muitas vezes foram mais fortes que eu para que esse momento enfim se realizasse. A minha esposa Mariana Sixel e ao amigo Felipe Mussel, por nunca deixarem de me incentivar mesmo quando pensei em desistir.

Aos meus queridos professores Pierre Crapez, Wallace de Deus, Leonardo Guelman e Latuf (*in memoriam*), que me fizeram entender que a graduação é um sugestivo desafio de idéias que começa na sala de aula e nunca termina. Aos amigos Luiz Augusto, João Domingues e Bruno Monteiro por terem acreditado e abraçado esse projeto na reta final, e a todos os amigos da UFF que fizeram com que os anos de graduação fossem inesquecíveis.

Resumo

O presente trabalho tem como centro uma análise do filme Amarelo Manga de Claudio Assis em que a cor assume papel fundamental não apenas na construção do universo imagético, como na simbolização e caracterização de um espaço que, em última instância, tentar-se-á mostrar nesse trabalho como o espaço perimetral do corpo em analogia ao recorte visual que declara com o próprio filme.

Abstract

The present work intend to analise the filme Amarelo Manga by Claudio Assis on wich the color assumes fundamental function not just in construction of the imagetie universe, but also in symbolization and characterization of a space that ultimatly it will try to show in this work as the perimeter space of the body analogously to the visual fragment that declares itself with the filme itself.

Lista de Anexos

Anexo 1.....	p.32
Anexo 2.....	p.33
Anexo 3.....	p.34
Anexo 4.....	p.35

Anexo 5..... p.36

Sumário



1 - Introdução.....	p.08
1.1 O conceito-cor: linguagem e símbolo.....	p.09
2 - A materialidade da cor: cor e corpo.....	p.13
3 - Amarelo Manga.....	p.17
3.1 Corpo e idéia: dicotomização funcional a partir dos elementos cromáticos.....	p.18
3.2 A metamorfose pela cor: mediação orgânica entre filme e personagem.....	p.19
3.3 A dicotomização cromático-semântica em verde-amarelo.....	p.21
4 - Corpo como diegese: um olhar de fora para dentro.....	p.24
5 - Conclusão.....	p.27
6 - Referências Bibliográficas.....	p.31

1- Introdução

O tema deste trabalho, tendo por razão um universo tão espúrio e incauto quanto se pressupõe sempre que a razão das discussões aqui apresentadas projetam-se sobre a problemática da cor, pede-nos que uma pergunta seja feita já de início, ainda que resposta alguma venha satisfatória e completamente solucioná-la: O que é a cor?

Fala-se de um conjunto de características que os físicos geralmente reportam à definição de "comprimentos de onda", para profissionais de design tratar-se-ia de um conjunto de convenções bem definidas dentro das características luminosas e pigmentares das superfícies, para os pintores numa história da arte implicada em mais de seiscentos anos de redefinições e pesquisas, muitas vezes, tratava-se muito mais de um jogo de relações que de elementos definidos *a priori* e absolutamente. Em todos os casos, a cor não pode ser definida pela simples resposta a pergunta formulada no início desse trabalho (o que é a cor?) - traduzida enquanto termo essencial e que, por isso, demanda uma definição essencialista -, pois carecendo dos pressupostos ontológicos que nos permitiriam determinar-lhes, às cores, um ser que as defina, estaremos sempre diante de uma entidade cuja essência não pode ser alcançada senão pelas vias da metafísica.

Dizia um ditado antigo que “O touro fica furioso ao ver o pano vermelho, mas o filósofo se torna irado tão logo se fale da cor”¹. E todo esse preâmbulo

¹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Novalexandria, 2011. p. 46

parece necessário para alertar que o tema desse trabalho não se apoiará em termos definitivos e se não se sustentará em “fórmulas” que, em última instância, tem ainda um enorme escopo de possibilidades. Como nos disse Goethe, certa vez, ao tratar do mesmo assunto em vista:

Embora fórmulas metafísicas tenham considerável amplitude e profundidade, é preciso um rico conteúdo para preenchê-las, senão correm o risco de permanecer vazias.²

1.1 O conceito-cor: linguagem e símbolo

Em todo caso, a intenção de definir para nosso assunto um campo de reconhecimento que tenha mais chão e substância que as indeterminações sempre especulativas da metafísica, leva-nos diretamente ao campo da linguagem, onde nosso problema subitamente se desfaz das pretensões ontológicas, recaindo sobre a semântica, sobre a semiologia e outras áreas do saber em que nossa investigação se possa fazer com alguma segurança mais evidente.

Quando, aqui, perguntar-se o que é uma cor dir-se-á que se trata, então, de um conceito, uma vez que todo uso que nos impõe, dentro da linguagem, o estabelecimento de um conceito positivo como “vermelho” nos obriga a excluir desse campo semântico quaisquer implicações ambíguas numa escala que o

² Ibid. p. 134

vermelho se posiciona como certo conceito em detrimento de outros.

Quando digo, por exemplo, que tal ou tal ponto no campo visual é azul, não digo apenas isso, mas igualmente que esse ponto não é verde, nem vermelho, nem amarelo. Apliquei de uma só vez toda escala cromática. Pela mesma razão um ponto não pode ter, ao mesmo tempo, cores diferentes.³

Estamos lidando com um conceito, em todo caso, e esse conceito aparece como que designando não apenas camadas de possibilidades dentro da categorização estritamente cromática. O conceito-cor, de outro modo, implica sempre, também, em camadas outras de significado, simbólicas, que não se dão, como na cromática, apenas por mediação de um conjunto restrito de signos mais diretos como podemos entender das cores em si (vermelho, amarelo, verde, etc.). Há todo um universo pressuposto na utilização dos conceitos-cor que nos dirige a uma imensa gama de significados. Podemos falar, com isso, que ao utilizarmos o azul predominantemente em uma superfície, escolhemos com isso uma tonalidade fria para tratar de certo tema através da cor; ou que ao utilizarmos o vermelho, estamos, na verdade, sugerindo uma posição de alerta, que a cor vermelha ali quer expressar o caráter de alguma coisa viva, que fala, que grita. Não é mais na categoria das cores que estamos senão em implicações semânticas secundárias que guardam para si a potência de um texto que não se localiza simplesmente no fragmento e na convenção, mas no discurso. O discurso se apóia sobre o conceito, mas se estabelece para além das determinações objetivas desse, como

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p

nas palavras de Argan: “O branco não é mais a luz, mas conceito de luz, o preto não é mais falta de luz, mas o conceito de escuridão”⁴

É dentro desse universo, onde uma hermenêutica dos significados implícitos terá mais voz que propriamente um catálogo cromático, que o trabalho em questão se desenvolve. Porque estamos no reino da linguagem, onde a cor não quer ser além do que ela é enquanto linguagem e, apenas assim, crê-se falar em nome das cores sobre conceitos que, de todo modo, transbordam para além delas. Em última instância, estaremos dentro de um campo que erguido por “vozes indiretas”, para usar uma expressão cara a Merleau-Ponty, é edificado por símbolos e referências e nunca estabelecido simplesmente por mera convenção:

Nunca se reflete o suficiente sobre o fato de que a linguagem é propriamente apenas simbólica, figurada, e de que jamais exprime diretamente os objetos, mas somente por reflexos. Tal é especialmente o caso quando se trata de seres que apenas se aproximam da experiência e que podem ser chamados antes atividades do que de objetos, estando no reino da doutrina da natureza em contínuo movimento. Não podem ser fixados, embora devam ser descritos; é por isso que se tentam todos os tipos de fórmulas, para se aproximar deles ao menos alegoricamente.⁵

Se quisermos falar da cor, ainda assim, para além da cor como símbolo, como esse jogo de relações onde os significados deflagrados estão sempre repletos da ambigüidade característica dos símbolos, falaremos da cor como uma experiência humana, essencialmente humana, que tem lugar no corpo antes de se

⁴ ARGAN *Apud* GIANNOTI. Em: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Novalexandria, 2011. p. 22

⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Novalexandria, 2011. p. 134

tornar linguagem e é, por isso, a medida de um conhecimento construído junto com a fisiologia do corpo. Aqui, como no paradigma de Protágoras, “O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são, enquanto não são”.⁶

Sigamos o argumento de ainda agora e estabeleçamos que nada é unidade, por si e em si; assim, para nós, o preto, o branco e qualquer outra cor parecerão se geradas a partir do encontro dos olhos com o movimento adequado. E então, cada coisa a que chamamos cor não é o que colide, nem o que sofre colisão, mas algo gerado no meio, próprio a cada um. Ou será que queres sustentar que, tal como te aparece a ti a cor, assim ela é também para um cão ou qualquer outro animal?⁷

Assim, é à cor como experiência essencialmente humana que esse trabalho quer aludir. Não falaremos, então, das descrições positivas dos físicos, nem das convenções definidas por designers e artistas plásticos, senão enquanto descrições e convenções definidas forem elas mesmas o resultado e a expressão da ciência desses homens, que falam do mundo através do modo como aprenderam a conhecê-lo.

⁶ PLATÃO. Teeteto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 205

⁷ Ibid. p. 209

2 - A materialidade da cor: cor e corpo

Quando vemos um objeto e dizemos que ele é vermelho ou verde, estamos declarando nosso conhecimento sobre o objeto a partir da forma mesma como ao nosso corpo é dado conhecer esse objeto, renunciando as descrições e as implicações particulares do processo desse conhecimento. Quando, de outro modo, dizemos da cor como fenômeno físico e a projetamos não como propriedade do objeto mas como mero efeito na relação entre os raios luminosos e os dispositivos óticos que tem origem no nosso corpo, relacionamo-nos com um conhecimento que adquirimos indiretamente e submetemos a ele as certezas delineadoras da nossa percepção crua. Como sugere Merleau-Ponty:

A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolvido, esse *parti pris* de tratar todo ser como 'objeto em geral', isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse no entanto predestinado aos nossos artifícios.⁸

Mas essa maneira de compreender a cor como “objeto em geral”, negando-lhe a materialidade da qual nossos próprios olhos são testemunhas não parece ter efeito direto sobre nossos sentidos, e nosso corpo permanece – enquanto olhamos o objeto – sob a crença de que a cor é, senão o próprio objeto, ao menos uma circunstância evidentemente material daquele. Pois: “O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto.”⁹ Situamo-nos assim diante do mundo em contingência de nosso corpo que, por sua vez, se mostra como contingência do mundo.

O mundo, aliás, não é esse espaço imparcial em que o “objeto da ciência” se apresenta, o mundo é um jogo de forças complexas que se relacionam conforme a presença mesma do corpo nesse espaço.

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p. 13

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.

Essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos da luz e, portanto, como elemento de uma configuração espacial. Aliás, a cor só é determinada se se estende em uma certa superfície; uma superfície muito pequena seria inqualificável.¹⁰

O mundo tem extensão e é, por isso, qualificável. É nossa certeza de que a nossa percepção das coisas (e, portanto, das cores) corresponde a um mundo materialmente constituído que nos permite agir nesse mundo naturalmente, não como se o mundo fosse uma terra estranha de objetos fantasmas, uma alucinação ou um delírio da consciência, mas como se fossemos – nosso corpo – parte desse mesmo mundo.

No entanto, se queremos falar da cor e da luz e do modo como nossa percepção e nosso corpo se relacionam com estes termos, encerrados nestes mesmo fenômenos sem tomá-los como parte da consciência, ou seja, habitando-os e ao mesmo tempo renunciando sua posse, identificando-os como externos a si, precisamos ter em vista também que o corpo, ainda quando consiga estabelecer a distinção sobre o objeto e a percepção do objeto, está vulnerável as experiências notavelmente ilusórias porque não sejam estas parte do mundo, ou da percepção do mundo, mas tenham origem no próprio corpo e sejam, portanto, menos que percepções, sensações meramente.

¹⁰ Ibidem.

A experiência mostra que, na escuridão, uma simples pressão no olho, à altura da raiz do nariz, faz surgir a sensação de formas luminosas. Muitas das cores patológicas e das aberrações cromáticas não tem relação direta com a luz, sendo fruto exclusivo de funções e de disfunções orgânicas.¹¹

Há, então, um denominador comum na experiência da cor que é, justamente, o corpo. Ora como receptor e interpretante de uma realidade externa a si (e ainda aí é o corpo que sente e o corpo que percebe), ora como fonte das experiências que serão percebidas a partir das mesmas características que atribuíamos aos objetos quando da experiência de uma realidade externa ao corpo, quais sejam a luz e a cor em particular.

Tal referência, a saber a de que a cor é um experiência que depende do corpo e, em última instância, tem seu fim (telos) também nesse corpo, vem ao encontro do tema desse trabalho, uma vez que é a partir da metáfora em que o filme *Amarelo Manga* se apresenta conforme as designações e dicotomias do corpo (Sexo, morte, fome, etc.) que esse trabalho se desenvolve.

Curiosamente, contrariando as determinações que parecem sugeridas no título do filme, esta análise que terá lugar nas linhas que se seguem quer trazer a baila não as relações que se travam dentro da narrativa de Claudio Assis que tem por característica a exaltação do amarelo, mas toda uma tonalidade que se afirma como metáfora de uma intensa e corporal característica humana, em resumo, a

¹¹ PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2003. p. 28

própria fisiologia.

3 - Amarelo Manga

Amarelo Manga foi lançado em 2003. O filme, que ganhou prêmio do Ministério da Cultura para filmes de baixo orçamento (tendo orçamento final de 500 mil reais), foi dirigido por Claudio Assis e teve a direção de fotografia assinada por Walter Carvalho.

As narrativas do filme giram em torno de um Hotel e um bar, que servem de referência para as histórias particulares que seguem, tendo lugar em um subúrbio de Recife. Algumas das temáticas pautadas no filme são bastante caras a filmografia de Claudio Assis e parecem justificar as análises e leituras que aqui se farão. Temáticas como sexo, morte e escatologia.

Segundo as pretensões desse trabalho, apresenta-se a idéia de que toda fotografia, bem como a estruturação narrativa do filme tem em vista analogias que tomam como referências as cores, enquanto símbolos, para representar a noção do filme como unidade autônoma diante da atenção de seu espectador. O filme mesmo parece ser pensado como um corpo em si e, em nome de tal aproximação, é impendente que dentro dele as próprias funções e ensejos que tem lugar no corpo conduzam a narrativa e mantenham a diegese particular do filme. Desse modo, personagens e locações, fotografia, cenário e a própria câmera apresentam-se como elementos desse “corpo”, como as células e órgãos fazem estabelecer uma unidade no corpo que constituem.

3.1 Corpo e idéia: dicotomização funcional a partir dos elementos cromáticos

“Na distinção psicológica de cores quentes e frias, o amarelo é o termo de definição, por ser a cor quente por excelência.”¹² Esse traço fundamental da cor que se anuncia no nome do filme de Assis, tem por mérito – em particular nas implicações conceituais que se querem declarar nestas linhas – uma dialética e uma motivação essenciais dentro das pretensões simbólicas do diretor, em acordo com seu fotógrafo. Desse modo, vida e morte se afirmam como eixos que irão sustentar o aparato semiótico do filme, delimitando uma série de relações menores e subjacentes ao texto, a fotografia e a performance dos atores na película. Não é de se estranhar, portanto, que a partir dessa dicotomia motora o corpo se apresente como peça fundamental e a determinação primeira – lugar das idéias, dos gestos, dos valores e dos gostos.

Numas das cenas do filme, o personagem de Jonas Block, Isaac, após agarrar a personagem de Leona Cavalli, exalta, repetidamente, as qualidades imateriais de uma parte do corpo da personagem feminina: “Seus cabelos são

¹² PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2003. p. 122

idéias!” - Diz o personagem. Ou ainda, ele exalta, para além disso, a própria densidade material dessas idéias, que tomam forma nos cabelos louros de uma garçonete de um bar nos subúrbios de Pernambuco. Na sequência da cena, Isaac, repete ainda: “São idéias, puro barro, pura idéia!”. O elemento barro, desse modo, cumpre por estabelecer uma ligação com o elemento material fundamental, o barro, elemento a partir o homem foi criado segundo a mitologia judaica.

A partir dessa referência, podemos observar como a narrativa que tem como centro esse personagem irá alternar entre universos do campo ideal e material, sendo esse mesmo personagem marco da dicotomia essencial sob a qual está investida a própria idéia da vida: corpo e espírito.

Mais tarde, o personagem se descobre sonhando acordado retomando a imagem da genitália da garçonete, que esta lho havia mostrado na cena anterior, cujos louros pelos - como aqueles da cabeça - parecem evocar o próprio sonho, esse lugar da imaterialidade em que se submerge o corpo pulsante; o corpo vivo, uma vez que é a vida mesma que está representada nesses elementos. O sonho, aqui, aparece como referência a esse campo ideal que, dentro da noção de corpo, podemos associar a universos imateriais previstos na própria caracterização do corpo vivo como unidade e ser, seja a partir da idéia de alma, consciência, ou mesmo o pensamento, esses lugares intangíveis que, ainda assim, tem parte e origem no corpo.

Em outro sonho, em cena anterior, Isaac assiste uma mulher dançando enquanto vê passar um homem com o rosto desfigurado carregando uma bicicleta

em um cenário repleto de cruzeiros que parece sugerir ao mesmo tempo a praia, locação original da cena, e um cemitério indicado na simbologia remetida pelos elementos cenográficos. E, novamente, o sonho evoca a dualidade vida e morte, corpo e espírito que estão sugeridos nas figuras do homem desfigurado e da dançarina, cemitério e praia.

3.2 A metamorfose pela cor: mediação orgânica entre filme e personagem.

O amarelo, então, essa mesma cor que o personagem de Jonas Block clamou com sentido idealista em referência aos cabelos da personagem de Leona Cavalli, será retomado com função de conotar sentidos e transformações de sentidos em outros momentos do filme dentro da narrativa de outros personagens. E não apenas a cor como a palavra que designa a cor, uma vez que os sentidos deflagrados também se alternam entre o físico e o imaterial dentro do campo semântico do filme.

Na última cena do filme a personagem de Dira Paes, Kika, vai ao cabeleireiro e pede que este pinte seu cabelo de amarelo: "Tipo Barro, ferrugem?" pergunta o homem, no que ela responde: "Não, amarelo manga". A personagem em questão é a metáfora por excelência dessa transubstanciação dos elementos cromáticos na caracterização dos personagens. Tomada desde o início como

moça recatada, a personagem evangélica e cheia de pudor, segue o caminho que vai desaguar no descontrole instintivo brutal que a leva a arrancar a orelha da amante de seu marido com uma dentada e continua até o momento em que se entrega a uma noite de sexo sem pudores com um completo estranho. O “barro”, mais uma vez citado, continua a estabelecer função semântica análoga, já que estabelece a dualidade entre a experiência terrena de uma simples ação corriqueira (como pintar o cabelo) e as aspirações idealistas representadas pelo “amarelo manga” exigido pela personagem de Dira Paes: os cabelos são idéias.

O amarelo, mais uma vez, é retomado como um signo de excitação e representa do corpo a vivacidade característica do sexo, da tomada de decisão, da vida em si. Urge que compreendamos que esse sentido de vida, aqui, representa uma certa forma de ascensão idealista, dadas as referências retomadas pelo diretor com relação ao início do filme.

Antes, ainda, dessa guinada que tem lugar na narrativa da personagem em questão, há uma cena em que um estranho¹³ se aproxima da personagem enquanto essa espera o ônibus no ponto, e sussura em seu ouvido: “O pudor é a forma mais inteligente de perversão”. Com essa fala, o autor parece querer referendar que a transformação que sofrerá a personagem não é absolutamente imprevista e que, tal personalidade, eivada em contradições como quase todas na história, conserva para com o filme uma dimensão orgânica em que a

¹³ O estranho no caso é o próprio diretor, Claudio Assis, que se introduz no filme como uma voz que narra de fora para dentro.

transformação é um processo natural e necessário, como o alimento que se transforma em fezes, o pudor que se transforma em desejo e o gozo que dá lugar ao repouso, vida e morte. O amarelo, como veremos, é a cor do impulso, por excelência, medida na oposição quente e frio que terá razão nas insinuações cromáticas no filme.

Esses exemplos parecem já indicar um nota referencial no filme de Claudio Assis em que não apenas a cor, como a palavra que designa a cor (amarelo), assumem função simbólica e querem remeter à idéia de que um conteúdo simbólico é claramente expresso através dos usos e relações entre as cores e os conceitos em que se estrutura essa linguagem.

3.3 A dicotomização cromático-semântica em verde-amarelo

O filme começa com um plano superior (Plongé) que foca a cama de Lígia, personagem de Leona Cavalli, esta coberta por um lençol verde, sobre uma cama forrada de verde, sobre um chão também verde. No canto direito, uma cortina azul e acima dela (desde o ponto de vista do plano) um pequeno abajour vermelho aceso, evocando uma luminosidade amarelada naquele espaço restrito. O verde é uma cor do espectro que aparece como um intermediário nas relações entre o amarelo (“a cor quente por excelência”) e o azul (que se poderia também dizer a

cor fria por excelência). Na cena em questão o verde se instala harmonizando uma divergência latente entre o azul da cortina e o abajour incandescente vermelho no canto do quadro. Isso porque naquele momento o verde é frio - em oposição ao pequeno espaço delimitado pela luminária e sua iluminação restrita - e quente em oposição ao azul estabelecido na cortina. O verde é:

“O ponto ideal de equilíbrio da mistura do amarelo com o azul. As potencialidades diametralmente opostas das duas cores – claridade e obscuridade, calor e frio, aproximação e afastamento, movimento excêntrico e movimento concêntrico – anulam-se e surge um repouso feito de tensões”.¹⁴

O primeiro plano do filme enquadra justamente a cama; leito onde a personagem de Leona Cavalli surge do nada (o antes do filme e o depois do filme parecem se estabelecer como “lugares inexistentes” ou “não-lugares” dentro daquela dicotomia morte-vida que ganha espaço na narrativa como um capricho diegético), desperta para a vida (que é sua própria participação no filme) sob o verde do leito que se estende abaixo do seu corpo. O verde parece fundamentar a outra peça da dicotomia a qual fizemos menção no início do capítulo. Representa a morte, ainda quando localizado dentro do espaço materializado do corpo – o filme é o corpo, e tudo que se dispõe a partir dessa primeira cena encontrará lugar nessa metáfora, desde que tenhamos em vista que são também reações e sensações que tem origem no corpo do espectador, que o filme tem em vista: repulsa, excitação, angústia, fome, etc. O verde, em resumo, sugere uma

¹⁴ PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2003. p. 123

qualidade mórbida, onde é o repouso e não a excitação que tem lugar.

O verde absoluto é a cor mais calma que existe. Não é o centro de nenhum movimento. Não se acompanha nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Não solicita nada, não lança nenhum apelo. Esta imobilidade é uma qualidade preciosa, e sua ação é benfazeja sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. A passividade é o caráter dominante do verde absoluto, mas esta passividade se perfuma de unção, de contentamento de si mesmo.¹⁵

Outro exemplo característico dessa dicotomia é o sonho de Isaac, onde o homem desfigurado carrega consigo uma Bicicleta verde, representa a morte, enquanto o próprio Isaac assiste a dançarina sentado sobre seu carro, que é amarelo. Cabe, ainda, lembrar que o filme se inicia na cama com uma fotografia marcada pela tonalização fria, remetendo ao repouso do sono da personagem de Leona Cavalli, cujos cabelos “amarelos” pela primeira vez assumem a simbologia das idéias nas palavras de Isaac, esse mesmo personagem que em uma das cenas finais do filme levará para a cama a antes recatada personagem de Dira Paes, esta mesma que encerrará o filme pedindo ao cabeleireiro que pinte seus cabelos de “amarelo manga”.

¹⁵ KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans L'art*. [S.l.]: Édition de Beaune, 1954. p. 54

4 - Corpo como diegese: um olhar de fora para dentro

A escolha dos planos de filmagem também parecem pautadas por uma orientação que procura todo tempo flertar com os campos limites da diegese. O primeiro plano do filme, de cima, segue por sobre as estruturas do estabelecimento, recurso que expõe uma certa exterioridade da câmera, como se se visse a cena de um lugar privilegiado. Essa estrutura é também reafirmada nos planos subseqüentes quando a câmera - após a personagem abrir quase todas as portas do estabelecimento, indicando o início de seu dia de trabalho - inicia o segundo plano do filme fixada diante da última porta fechada (pelo lado de fora), que a personagem imediatamente abre, reaparecendo assim no campo de visão do espectador. Essa qualidade de “lado de fora” que a câmera apresenta nesse segundo plano é, então, reforçada quando num movimento de *travelling*, que procura a personagem dentro do espaço do estabelecimento, vê a cena interrompida duas vezes pelas paredes do lado de fora da casa. A câmera pára e a imagem da personagem dentro do estabelecimento agora aparece inteira, mas o diretor retoma essa extradiegese em que parece se estabelecer a câmera quando a personagem inicia um monólogo que penetra na narrativa a partir de uma voz em *off*.

A personagem discorre: “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”.

O monólogo parece, assim como a câmera, descrever um cenário, um recorte. Estabelece assim “dia” e “noite” como os limites desse cenário. O cenário é o lado de dentro, mas há sempre um lado de fora em vista. A personagem afirma a noite como “a melhor parte”, retoma novamente a imagem do sonho, da morte, do descanso que se teve como partida do filme, simbolismo que tem a cama do primeiro plano do filme como elemento marcante. A personagem continua num discurso que parece evocar o repetido, a continuidade, quando diz: “Vai, vai. É sem parar”. Nesse momento, um corte retoma uma imagem já captada do interior do estabelecimento, quando a banda sonora também retoma a sincronia com a posição da personagem no filme (acaba a voz em *off*). A personagem, então, finaliza a sequência com uma declaração aguda: “Eu quero mais é que todo mundo vá tomá no cú”. Trata-se de uma expressão popular do desgosto, mas também faz referência ao corpo em uma mensagem carregada das ambiguidades que irão percorrer todo filme retomando dualidades como sexo e escatologia, vida e morte, presentes na narrativa do início ao fim. Essa sequência é marcante não apenas porque se relaciona a uma orientação narrativa que faz menção ao cotidiano como chave para compreensão da história, mas essa orientação terá implicações também na forma como o diretor procura pontuar os limites da diegese do filme.

Em outra cena, a mesma personagem comenta em um diálogo com um homem que marca para ela os números do jogo do bicho: “Essa noite eu sonhei com o dia de hoje. Sabe de uma coisa? Essa cena eu já vi. Já aconteceu. Hoje não é 16 de junho?”

São os limites da diegese que estão expostos aqui. A personagem parece capaz de rever o universo em que está disposta quando referencia o sonho como antecipação do momento em que vive, ou seja, é do filme mesmo que ela fala e a que ela se refere.

Os mecanismos da diegese são ainda expostos e ao mesmo tempo reforçados a medida em que, durante todo o filme, o diretor inclui cenas documentais dos subúrbios de Recife. Cenas que retomam a vida diária que pulula ali. A feira que acontece nas ruas e os trabalhadores almoçando, por exemplo, incluem-se na película como que para, ao mesmo tempo, reforçar a condição realista daquelas imagens e expor a ilusão marcada pela encenação das imagens da narrativa na diegese que parece incluir essas duas esferas opostas da realidade cinematográfica: realidade e sonho.

5 - Conclusão

O filme parece sustentar uma analogia com o corpo em que amarelo e verde assumem funções motoras e simbolizantes. Determinam os movimentos (excêntrico e concêntrico) com os quais o diretor investe seus personagens de forças, ora pulsantes, ora desvanecedoras. Merleau-Ponty, em suas análises sobre as considerações das sensações relacionadas a cor que tem lugar em sua Fenomenologia da percepção, nos diz:

Comumente o verde passa por uma ‘cor repousante’. ‘Ele me fecha em mim mesmo e me põe em paz’, diz uma doente. Ele ‘não nos pede nada e não nos convoca a nada’, diz Kandinsky [...] O amarelo é ‘picante’, diz um doente de Goldstein.¹⁶

E continua com suas análises: “De uma maneira geral, temos de um lado [...] a experiência de um arrancamento, de um movimento que se distancia do centro, e de um outro lado, [...] temos a experiência do repouso e da concentração”¹⁷. É a partir dessas idéias que sustentamos a relação entre a simbologia referida pelo autor nas cores que nos apresenta em face dos sentidos e dos discursos que quer afirmar, e o próprio sentido como forma de experiência do corpo, o sentido das “sensações” em oposição ao significado, sentido mesmo das palavras.

A cor é uma experiência que se estabelece nas relações entre o corpo e a consciência, entre o estado da percepção primitiva (“A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de uma certa atitude do corpo que só convém a ela e a determina com precisão.”¹⁸), como indica Merleau-Ponty - e a percepção delineada através das incorrências semânticas e culturais que fundam nossa relação mais ampla com o mundo.

Verde e amarelo são, portanto, os dois lados de uma condição tipicamente

¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 284

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*

humana que pode ser muito bem resumida na diatônica violência-paz, que no filme de Claudio Assis assume também outros pares de oposição como sexo-morte, excitação-reposo, que por vezes se entremeiam em paradoxos que luzem muito bem a dinâmica desse simbolismo na narrativa. Como no caso do personagem Isaac que se excita com cadáveres e dando tiros em corpos sem vida. É preciso que o corpo esteja frio e é essa sensação do corpo frio que lhe faz sair de si, que provoca nele excitação e gozo.

É também a partir dessa dicotomia que o diretor procura estabelecer o lugar da diegese como analogia ao corpo. O corpo-filme que sustenta suas contradições através de seus próprios mecanismos, ainda quando se alimenta de coisas que são externas a si, como no caso das imagens documentais utilizadas pelo diretor. Em certo momento do filme o personagem de Matheus Nachtergaele, Dunga, cantarola enquanto varre o chão do hall de entrada do hotel: “Mangô de mim, amarelou, não vai ficar de graça. Dentro dessa caixa um corpo indigente um corpo que não fala um corpo que não sente.” Tais palavras, a saber que se referem a um corpo morto que repousa em um caixão como consequência de haver “mangado” daquele que supostamente canta, poderiam também ser lidas como o isolamento característico do corpo que corresponde ao filme, em sua diegese particular. A caixa, desse modo, pode ser compreendida como o próprio formato do filme e sua incomunicabilidade remete ao fato desse filme ser, de todo, exterior ao espectador. A autonomia em que se investe o filme, enquanto corpo própria, determina a consideração de que o filme em si, então, não é acessível ao

espectador senão indiretamente, uma vez que a vida que se encerra no filme é vida apenas enquanto realidade fílmica.

Estas são as duas premissas fundantes desse trabalho. De um lado a experiência fílmica estabelecida pela diegese e encerrada na experiência de um corpo-filme, do outro, as relações que fundam a idéia desse corpo a partir da utilização simbólica das cores que irão fundamentar toda a obra através do desenvolvimento dessas relações no curso de uma narrativa que alterna imagem e palavra, cor e movimento, e se define como na unidade irreduzível do filme.

Dicotomias como morte-vida, alimento-fezes, sexo-afasia, representadas muitas vezes na função do amarelo e do verde como fios condutores de uma narrativa sub-reptícia, uma narrativa das cores, parecem justificar a apresentação que aqui se fez de uma idéia em que o corpo tem lugar central nas preocupações do diretor. O corpo, afinal, como lugar das afirmações e das antinomias. Como referido no monólogo do padre, em algum momento no filme:

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.

É também essa referência ao amarelo como o que tem lugar no corpo humano, não um amarelo primário, limpo, asséptico, mas um amarelo mórbido, escatológico e orgânico, que a sinopse do filme faz, como vemos nas palavras que

seguem abaixo:

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.¹⁹

¹⁹ Ver Anexo 5

6 - Referências Bibliográficas

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Novalexandria, 2011.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans L'art*. [S.I]: Édition de Beaune, 1954.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

----- . *O olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

----- . *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. *Teteto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2003.

PEDROSA, Israel. *O Universo da Cor*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2003.

Anexo 1



Anexo 2



Anexo 3



Anexo 4



Anexo 5

AMARELO MANGA

um filme de CLÁUDIO ASSIS

com Matheus Nachtergaele,
Jonas Bloch, Dira Paes,
Chico Diaz, Leona Cavalli

Guiados pela paixão, os personagens deste filme 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 embaçamento do dia-a-dia e do envelhecimento das coisas postas. Um amarelo-manga, farto.



PRODUZIDO NO PÓLO INDUSTRIAL DE MANAUS E DISTRIBUÍDO POR
VIDEOLAR S.A. - AV. SOLIMÕES, 505 - DISTRITO INDUSTRIAL - MANAUS - AM
CNPJ 04.229.761/0004-13 - INDUSTRIA BRASILEIRA
SOB LICENÇA DE ANTONIO FERNANDES CO'S
CNPJ 02.668.865/0001-01



PRODUZIDO
NO PÓLO INDUSTRIAL
DE MANAUS
CONSECA MARAZONA
SISTEMA DE QUALIDADE
ISO 9002

Direitos autorais reservados. A reprodução desta fita é proibida. Os infratores estarão sujeitos às penalidades previstas em lei.

PRAZO DE VALIDADE: O prazo de validade do disco DVD é indeterminável desde que armazenado em condições adequadas em lugar seco. Para o melhor uso do filme, não exponha o disco a luz solar direta, não o exponha a umidade e uma temperatura superior a 27°C e evite o contato do disco com qualquer líquido e pó. Não tocar o disco diretamente.

Áudio	Português 2.0	Português 5.1		Full Screen WIDE SCREEN	Extras	3 Trilhas Sonoras Fotografias Teaser
Legendas	Inglês	Espanhol		DOLBY DIGITAL	Cor	101 minutos



COVD 077
DRAMA

AMARELO MANGA

O SER HUMANO É ESTÔMAGO E SEXO



PARABÓLICA BRASIL apresenta
uma produção OLHOS DE CÃO

AMARELO MANGA

um filme de CLÁUDIO ASSIS

com Matheus Nachtergaele, Jonas Bloch, Dira Paes, Chico Diaz, Leona Cavalli,
Conceição Camaroffi, Cosme Soares, Everaldo Pontes, Magdale Alves, James Melo

Roteiro: HILTON LACERDA Fotografia e Câmera: WALTER CARVALHO, ABC Sem Direto: LOUIS ROBIN Figurinos: ANDRÉA MONTENEGRO
Direção de Arte e Cenografia: RENATA PINHEIRO Montagem: PAULO SACRAMENTO Música: LUCIO HALLA e JOSE DU PLESSY
Edição de Som: RICARDO REIS Mixagem: ARMANDO TORRES JR. Direção de Produção: MARIA ORETE PARENTE
Produção Executiva: MARCELLO NIMA e PAULO SACRAMENTO Produção: PAULO SACRAMENTO e CLÁUDIO ASSIS Direção: CLÁUDIO ASSIS
www.amarelomanga.com.br / www.calliomi.com.br

