

## Trabalho e sexualidade

Cilaine Alves Cunha<sup>1</sup>

Filme: *Amarelo manga*

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Fotografia: Walter Carvalho

Elenco: Leona Cavalli, Mateus Nachtergaele, Jonas Bloch, Chico Diaz, Dira Paes

Produção: Olhos de Cão Produções

Brasil, 2003

*Amarelo manga*, de Cláudio Assis, saudado pela crítica como exemplo de filme com forte cunho autoral em meio à padronização crescente do cinema nacional, traz uma leitura das relações sociais brasileiras que não foram ainda suficientemente examinadas. Em sua recepção, privilegiou-se, em larga medida, o estatuto que o filme confere ao grotesco e à dramatização das perversões. Prestou-se pouca atenção à articulação que estabelece entre a violência gerada pelo mundo do trabalho e a que impera na esfera sexual, articulação esta que não prescinde da tentativa de associar marxismo e psicanálise. Tampouco foram destacadas suas relações, que não são poucas, com as fontes do naturalismo literário do final do século XIX.

No filme, a figuração das relações de poder entre os miseráveis desenvolve-se por meio de dois processos distintos. Numa primeira parte, relativa aos dois terços iniciais da história, privilegiam-se a descrição e a caracterização das personagens. Nessa longa seqüência, interrompida com a morte de seu Bianor e com a inversão do caráter de Kika (Dira Paes), os quadros estáticos de definição de cada uma delas obedecem a um andamento fragmentário e intercalado, de tal forma que elas vão ganhando vida aos poucos. Tal procedimento causa, na recepção, o efeito da lentidão tediosa, pois, até aquela morte, a ação propriamente dita ainda não surgiu, e o filme ainda não disse a que veio. Na segunda parte, narra-se a história propriamente, armando-se o conflito nuclear relativo às mudanças na vida de Dunga (Matheus Nachtergaele) e Kika.

As curtas e entremeadas histórias de vida desenrolam-se no espaço coletivo, no Bar Avenida, nas ruas da cidade e no Hotel Texas. A coletivização do espaço presta-se, analogamente à estética naturalista, à formulação de uma tese própria sobre as camadas mais pobres. Se, para Émile Zola ou Aluísio de Azevedo, o espaço coletivo refere-se, sobretudo, à vida dos trabalhadores, viciosa e fatalmente corrompidos por razões historicamente intransponíveis, em *Amarelo manga* o espaço público é ocupado por trabalhadores, pedreiros, açougueiros, vendedores etc., mas também por toda sorte de marginalizados, homossexuais, donas de casa, vendedores ambulantes, traficante, ex-prostituta etc.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela UFG, é mestre e doutora em Literatura pela USP, professora da área de Literatura Brasileira na USP e autora de *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica* (Edusp).

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

Pode-se observar a conjugação de análise social e postulado sexual na composição dos três patriarcas do filme, Bianor, Wellington (Chico Diaz) e Isaac (Jonas Bloch). O dono do hotel é o que é: um proprietário que perdeu sua sexualidade, deslocando-a para a acumulação. A imagem do dinheiro guardado nos órgãos genitais configura o proprietário em geral como um indivíduo extremamente avaro, sordidamente apegado ao dinheiro.

Já o traficante Isaac e o açougueiro Wellington constituem-se como indivíduos, em certa medida, complementares. A distinção entre um e outro fica por conta de suas distintas perversões sexuais. O primeiro deles se constitui como um macho necrofilicamente sádico, que despreza as minorias em geral, como se observa nos episódios em que, no hotel, bate no ombro de Dunga e, no bar, tenta apossar-se de Lígia à sua revelia. Wellington, em contrapartida, é também um homem exageradamente deformado em sua masculinidade, já que se serve das mulheres como instrumento de satisfação de suas necessidades biológicas. Se Kika é seu objeto de mesa, Dayse o é de cama.

No final do século XIX, a metáfora da carne e do corpo foi exaustivamente explorada para enfatizar a presença dominante da fisiologia na vida dos indivíduos, assim como para constituir, tal como em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, o espaço coletivo como um organismo em que a massa de trabalhadores nasce, cresce e prolifera como vermes que apodrecem a carne de dentro, isto é, o organismo social. Em *Amarelo manga*, a imagem da carne refere-se predominantemente a Wellington, sempre às voltas com um pedaço e, em geral, sujo de sangue. Com isso, ele se configura como um canibal que devora as suas mulheres.

Em conjunto, essas duas personagens condensam a tese do filme a respeito da modernização econômica. Seja o trabalhador inserido formalmente na cadeia produtiva, seja o que se insurge contra o trabalho formal, incorrendo na ilegalidade, o proletariado e o lumpem-proletariado reproduzem os mecanismos de controle do sistema, encarnando a mentalidade do patriarca e assumindo a tarefa de repressão das minorias.

Não se trata, assim, de um filme regionalista, limitado à representação, em chave realista, da vida dos marginais de Recife, tampouco do patriarca do Nordeste. Tal como em qualquer país periférico do Ocidente, a consciência dos traficantes e a dos trabalhadores foram integradas e passaram a reproduzir a mentalidade patriarcal, perdendo, com isso, sua força revolucionária. Analogamente à figura emblemática do proprietário Bianor, que instrumentaliza a mão-de-obra do trabalhador em favor da satisfação de seus interesses econômicos, Wellington e Isaac racionalizam a liberdade sexual das mulheres em favor da satisfação de suas próprias necessidades, mantendo a dominação e reproduzindo a exploração. Com isso, o patriarca, seja ele o proprietário, o operário ou o traficante, torna-se uma figura universal, elo ativo do sistema econômico moderno.

Uma das figuras mais positivas do filme, Dunga é um trabalhador dedicado, responsável por todas as tarefas do hotel: cozinha, serve e tira a mesa, varre e atende às solicitações dos hóspedes. Esse traço positivo de sua personalidade está, no entanto, enfraquecido por suas preferências sexuais. Na cena em que prepara a carne para o almoço, seu monólogo expressa o equívoco de sua escolha sexual. Nesse momento, desdenhando suas rivais, afirma que Dayse seria uma viciada em “macho casado”.

No ato falho de Dunga, o “vício” ou sua atração por machos da estirpe de Wellington transforma-se, aparentemente, em perversão, já que este tipo de objeto amoroso é no mínimo paradoxal. Ao menos em tese, machos não se deixam atrair, em geral, por gays. Assim, o vício de Dunga não é um vício, propriamente falando, mas um erro de estratégia. Na história da luta de poder entre os gêneros e pela liberdade de escolha sexual, Dunga gosta de quem, em tese, se constitui como um de seus maiores antagonistas e elege como adversária a mulher que, também em tese, seria sua maior aliada. Por outro lado, na oposição entre, de um lado, os dois machos e, de outro, o homossexual e a mulher, emerge outra tese de *Amarelo manga*, segundo a qual, na vida contemporânea, a heterossexualidade masculina é uma forma de dominação.

Kika e Lígia (Leona Cavalli) compõem-se como figuras complementares, mas simetricamente opostas. Diferentemente desta, a abstinência sexual da primeira delas é inconscientemente produzida, o que a configura como uma histérica que tem na religião um forte instrumento de repressão sexual. Na exagerada cena em que começa a vomitar diante da carne que prepara, a repugnância é indicativa do violento recalque sexual. Distintamente de Kika, a abstinência sexual de Lígia resulta de uma opção, fruto que é de uma resistência à prévia determinação de sua submissão sexual devido à sua condição de mulher. Sua singularidade reside em sua pronta capacidade de reagir a essa prévia imposição, estoicamente recorrendo, para tanto, à sua força natural, física e interior.

Além de Lígia e Dunga, também o Padre (Jones Melo) escapa da simples tipificação. Inicialmente, compõe-se de acordo com os tipos religiosos anárquicos, metaforizando a decadência dos valores religiosos e da instituição católica. Sua observação de que a igreja católica, como um espaço para ostentação, não faz sentido entre os miseráveis transforma-o num religioso cinicamente pragmático, tomando os fiéis por clientes e limitando-os, no mínimo, aos membros da classe média.

Tampouco compactua com a crença humanista no poder da razão para superar a barbárie, conformando essencialmente o ser humano pelo egoísmo, pelo orgulho e pela soberba. Nesse sentido, não há missão, nem utopia alguma de salvação para quem “deseroiciza” a razão e incorre em niilismo. Sua singularidade reside, assim, em sua constituição como um agente de transmissão da maioria das motivações filosóficas do filme, responsável ainda por indicar aqui e ali os elementos de compreensão das metáforas e pela totalização reflexiva da história. Vale dizer que o Padre extrapola o tipo ao se constituir como a consciência reflexiva do filme.

Um de seus monólogos expressa o critério adotado pelo filme para definir o caráter das personagens: “O ser humano, hem! O ser humano é estômago e sexo. E tem diante de si uma condenação. Terá obrigatoriamente de ser livre. Mas ele mata e se mata com medo de viver.” Schopenhaueriana por excelência, a frase constitui negativamente o desejo, entendendo que sua livre realização, sem obstáculo algum, leva a uma equivalência entre o homem e a fera. Se assim o é no plano físico, na esfera da moral isso implica que não há, como queria Kant, uma disposição moral, nem uma ética imperativa que possa reger as ações humanas. Condenado a ter as suas ações motivadas essencialmente pela potência volitiva, o ser humano organiza a vida como uma guerra permanente, quer entre seus próprios desejos, quer com os de seu semelhante. Nessa luta de todos contra todos, Schopenhauer, falando pela boca do Padre, bestifica o mundo humano e humaniza a vida animal, entendendo que a fidelidade restringe-se aos cães.

Assim, o impulso de preservação da vida e a sexualidade organizam a composição das personagens. Para tanto, o filme recorre também a um procedimento comum ao realismo-

naturalismo, em que seus traços característicos não brotam de seu interior, mas de idéias e teorias externas à história. Ao encarnar alguma tese autoral, a personagem acaba se transformando em títere.

*Amarelo manga* substitui a psicofisiologia do naturalismo pela psicanálise, pressupondo que o recôndito das neuroses sexuais é traço marcante dos indivíduos, conformando o mundo dos costumes e o ritmo prosaico de suas vidas. Além disso, observa-se aí uma hierarquização das figuras humanas. Analogamente ao realismo-naturalismo, Isaac, Wellington e Kika compõem-se negativamente em tipos, definidos por categorias sociológicas e por perversões sexuais. À exceção do Padre, que possui uma função meta-cinematográfica, Dunga e Lígia agrupam-se positivamente, ganhando certa autonomia de princípios teóricos e conquistando uma maior individualização. Nesses dois últimos casos, a perspectiva sociológica simpática à condição das minorias pobres acaba favorecendo a sua humanização, o que leva seus conflitos interiores a se sobressaírem com maior evidência. Com isso, o filme corrige aquela distorção do realismo-naturalismo, em que a suposta neutralidade acaba enfraquecendo a problematização das contradições sociais. Ao manejar politicamente a despersonalização de certos seres humanos, o filme evita equiparar indivíduos essencialmente antagonísticos.

O modelo de narrativa do filme é, de certo modo, indicado no monólogo de Lígia, na abertura do filme: “Às vezes eu fico imaginando como as coisas acontecem. Primeiro vem o dia. Tudo acontece naquele dia”. Condensa-se aí uma dupla reflexão. Tal formulação pode referir-se tanto a uma busca de compreensão do sentido da vida diária como ao modo pelo qual os acontecimentos do dia-a-dia dos miseráveis podem ser recortados, combinados e organizados em uma seqüência coerente.

A frase “Tudo acontece naquele dia” remete, de um lado, aos percalços a que uma dona de bar está sujeita no trato com seus clientes; mas se refere também ao modelo de trama que tem na emergência do inesperado, à maneira de tragédias, seu traço maior. Com efeito, a morte de seu Bianor e o canibalismo praticado por Kika alteram, bruscamente, a rotina da vida e dos costumes, acarretando mudanças profundas na vida das mulheres, dos machos e do homossexual.

Nesse momento, a análise da sexualidade das personagens é substituída pela busca de compreensão de sua incapacidade de reagir aos grilhões dos costumes sobre suas ações diárias. Tendo em vista esse propósito, o filme realiza, em sua totalidade, uma fusão entre retrato realista e emergência do insólito, construindo-se, à maneira das narrativas naturalistas, como um misto de documento e ficção, assim como pelo predomínio da reflexão sobre a imaginação.

Entre os fatores que limitam a consciência política dos pobres, *Amarelo manga* destaca a leitura equivocada de Dunga a respeito das relações de poder, sejam elas de ordem política ou sexual. Ao longo da história, o único momento em que ele suspende a sua pronta capacidade de ação e de decisão ocorre apenas quando descobre seu Bianor morto. Nesse plano, sua paralisia deve-se sobretudo à sua carência monetária. De posse do dinheiro do dono do hotel, eis que Dunga recupera sua conduta anterior, tomando todas as decisões que o momento exige. Essa seqüência alegoriza a absoluta inutilidade do proprietário no processo de execução dos serviços, invertendo, com isso, a relação de dependência do trabalhador ao proprietário. Com a posse, pelo trabalhador, dos meios de produção, a figura do patrão torna-se dispensável.

Em certo momento, o Padre, mais uma vez, dirigindo-se a Dunga, afirma que a morte de Bianor ou seria um sinal das mudanças que queriam “ou então não significa nada, o que é

mais provável”. Com efeito, Dunga perde a oportunidade de reconhecer que a morte do proprietário do hotel e a posse de seu dinheiro configuram-se como grande oportunidade para que realize profundas mudanças nas relações de trabalho, podendo até mesmo proporcionar a apropriação do patrimônio. Nesse sentido, o potencial de trabalho de Dunga é inversamente simétrico à sua dificuldade de refletir e realizar leituras políticas adequadas. Tendo em vista a sua frustração final com Wellington, ele continuará dirigindo sua pulsão amorosa ao objeto equivocado, além de seguir determinando os rumos de sua vida exclusivamente pelo sexo.

O processo de transformação de Kika e a inversão de sua conduta religiosa alcançam colocar fora de combate, a um só tempo, os dois machos do filme. A partir de então, ela se torna apta a submeter Isaac e a liberá-los para que pratiquem as suas próprias fantasias homossexuais. Com isso, o filme desmascara o macho, confirmando a sabedoria popular segundo a qual a exagerada afirmação da masculinidade funciona como uma proteção contra a emergência da feminilidade latente. Não obstante, tal como na metáfora da cor amarela com que pretende pintar o cabelo, também Kika deverá pautar sua vida apenas por motivações sexuais, sem traçar, conscientemente, como Lígia, um rumo próprio. A metáfora propõe, ainda, que ela não alcançará sua plena liberdade sexual, pois vai de um extremo a outro, realizando um movimento de apenas 360°. Ocupando o espaço antes reservado ao macho, ela apenas alcançará trocar o papel de dominada pelo de dominadora, reproduzindo as relações de dominação.

Além da presença constante do sexo, outro fator responsável pela incapacidade de reação dos pobres encontra-se na cena dos figurantes que assistem TV. Eles se caracterizam como tipos nordestinos, heróis pregressos do regionalismo: dois possuem traços indígenas e um terceiro segura uma sanfona na mão. Não obstante, a cena refuta, mais uma vez, a leitura segundo a qual o filme teria uma orientação regionalista. Uma vez que o hábito de assistir TV por longas horas não caracteriza apenas o nordestino, os figurantes metaforizam o controle da consciência dos tipos locais pela indústria cultural. Ao mesmo tempo, em vez de retratá-los como figuras idílicas e pitorescas, a cena puxa-os para baixo, bestificados que estão pelo controle midiático, assim como pela religião.

Acima de todos esses fatores, o principal elemento responsável pela incapacidade de reação dos marginalizados surge como uma força abstrata, abrindo e fechando a narrativa. Entre a antepenúltima cena, em que Lígia repete o monólogo, e a seqüência final, em que Kika pinta o seu cabelo, reproduzem-se as imagens iniciais do mundo do trabalho e da vida cotidiana dos trabalhadores. A repetição do mesmo conteúdo na abertura e no final alegoriza o mundo do trabalho como uma presença asfixiante na vida dos miseráveis.

Na imagem do círculo como um eterno retorno do trabalho árduo, o sexo acaba funcionando como o único refúgio. Configura-se, então, a tese central desse ensaio-filme: articulando os conflitos individuais com as contradições sociais, *Amarelo manga* postula que o trabalho bestifica sexualmente os indivíduos, reduzindo-os à solidão e à vida animal. Circularmente, tendem a reproduzir, nas relações de trabalho, o mesmo modelo de relacionamento, pautado por um jogo de forças assimétricas, baseadas na dominação do explorado pelo explorador.

Evitando, no entanto, compor esse quadro como um estado inelutável, a metáfora do “amarelo-manga” não realiza apenas uma inversão do ouro edulcorado com que a arte oficial sempre caracterizou o país; tampouco resulta unicamente de uma crítica à estética glamourosa do cinema nacional contemporâneo, que transforma a miséria em cosmético para os olhos do mercado cinematográfico norte-americano.

Trata-se também do amarelo “dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovena. 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”. No excerto da crônica “Tempo Amarelo”, de Renato Carneiro Campos, os instrumentos do trabalho condensam imagens de guerra e, simultaneamente, do sofrimento gerado pelo mundo da pobreza. Como feras embrutecidas pelo trabalho, a camada desprivilegiada transforma-se em uma feroz e latente força, dotando-se, como em campos minados, de um iminente potencial de explosão, o que marca uma postura crítica do filme contra a leitura sentimental da ação dessas figuras.