

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA  
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO  
BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO

**PELÍCULA IMPREGNADA DE TONS SATURADOS:  
SEXUALIDADE NA NARRATIVA DO FILME AMARELO MANGA**

ESTUDANTE: MARCELO DE PAULA PEREIRA PERILO  
ORIENTADORA: MARIA LUIZA MARTINS DE MENDONÇA

GOIÂNIA, JUNHO DE 2009

Dedico este trabalho àquelas e aqueles que há exatos 40 anos resistiram – com seus corpos, gritos e sangue – no levante de Stonewall e reverberaram a urgência de todxs que, antes e depois do levante, anseiam um mundo onde caibam ainda mais manifestações e experiências na diferença. Não para um futuro hipotético, mas aqui e agora.

## Agradecimentos

Agradeço a Maria Luiza Mendonça, minha orientadora neste trabalho, pela atenção e pelo ímpeto de abraçar este projeto e construir comigo outros espaços para discussão sobre sexualidade na Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG.

A minha família consanguínea. Ana Maria, Alair, Gustavo e Luciano. Sem seu suporte de toda ordem teria sido duríssimo.

Saliento agradecimentos a amigos fundamentais neste processo. Fátima. Ronaldo. Estevão Pessoas intensas e pungentes da minha rede de afetos.

Às/aos queridxs companheirxs de barricada e discursos fundamentados, na militância e nos demais afetos cotidianos, primeiro no Colcha de Retalhos, depois, em outros espaços, um muito obrigado. Bruna, Elaine, Pollyanna.

Agradeço a Luiz Mello. Pelos livros, pelas orientações, pelas pamonhas, pela convivência. Em específico no Ser-Tão, junto com Rezende, meu obrigado pela formação que aprendi. Luiz e Rezende, agora não sou mais *tão* café com leite!

A Marisa Damas, Nei Clara, Rosani Leitão e Núbia Vieira, companheiras que conheci no Museu Antropológico. Aprendi nestes quase dois anos de Museu a fomentar olhares mais atentos às alteridades e, curioso, a ter mais esperança.

Agradeço ao professor e antropólogo Pedro Paulo Gomes Pereira, orientador na iniciação científica, que me ofertou liberdade e poder de negociação. Um grande *debut* para a minha carreira de pesquisador.

À Universidade Federal de Goiás, onde aprendi a ser outro ser humano, ou ter noção do que isso implica. E, é mister registrar, por viabilizar todas as bolsas que recebi pela pesquisa, pelos estágios, pelas prestações de serviço. Junto a tal fomento, as (diversas) viagens contribuíram fundamentalmente para o usufruto de cada um dos onze semestres que vivi na/pela Universidade.

Ave San Foucault! Salve também as divas Butler, Halperin, Wittig, Rubin, e Sedgwick. Viva todos os demais autores que me convidaram a vislumbrar outra possibilidade de ser, viver e intervir em sociedade, principalmente pela perspectiva de uma nova e libertária ética erótica.

Finalmente, gostaria de registrar uma menção especial a todas as pessoas que, no momento preciso, não puderam ser condescendentes comigo. Infelizmente não consigo mencionar todas. Compartilho convosco o resultado desse aprendizado.

*Temos que produzir algo que ainda não existe  
e, portanto, não podemos saber o que será*

Michel Foucault

## **Resumo**

Este trabalho discute o cinema como um dos produtos culturais em que são articulados discursos, performances e demais mecanismos que criam inteligibilidade e (re)produzem saberes sobre sexualidade. Destaco uma obra em específico do cinema brasileiro, o filme *Amarelo Manga*, e averiguo como as narrativas cinematográficas configuram práticas, performances e personagens mais ou menos distantes da heteronormatividade. Problematizo, por conseguinte, os enunciados que indicam humanidades em personagens e situações quando o foco é a sexualidade em “cena”.

**Palavras-chaves:** Cinema; Sexualidade; Narrativa; Amarelo Manga

## **Abstract**

This work argues the cinema as one of the cultural products in which are articulated speeches, performances and others mechanisms that create intelligibility and (re)produces knowlegment about sexuality. I detach a specific film of the Brazilian cinema, *Amarelo Manga*, and inquire how the cinematographic narratives configure practical, performances and characters more or less far from the heteronormativity. I question, therefore, the statements that indicate humanities in characters and situations when the focus is the sexuality in “scene”.

**Keywords:** Cinema; Sexuality; Narrative; Amarelo Manga

## Sumário

Introdução .....	1
1. Sexualidade em “cena” .....	4
1.1. Conhecimento em disputa: sexualidade no centro do debate .....	4
2. Em busca do tom .....	11
2.1. Situando <i>Amarelo Manga</i> .....	11
2.2. Amarelo saturado: por uma análise da narrativa cinematográfica .....	15
3. Além do monocromático: película com tons de amarelo manga .....	17
3.1. Movidos pelo prazer: o sexo em primeiro plano .....	18
3.2. Um <del>falacioso</del> problema: a personagem homossexual .....	20
3.3. Deslocando gêneros: o performativo e o narrativo .....	25
Considerações Finais .....	33
Referências Bibliográficas .....	34
Filmografia .....	34

## Introdução

*Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretos, dos cabos de peixeira, da enxada e da estrovenga, do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, do bolo “bate-estope”, da charque, do bacalhau, da farinha de terceira, das frutas maduras espalhadas no chão. (...) As roupas, os lençóis, as toalhas encardidas de muito uso, amarelas de suor e sujo. (Campos, 1980: 67-68).*

Complementando o cenário composto por Renato Carneiro Campos, sugiro que o amarelo pode ser, também, o tom das sexualidades. A pluralidade apresentada pelo poeta ilustra nossa compreensão do tema, pois, a despeito de uma compreensão monocromática, este amarelo é diverso, pungente, sinestésico, fluido. Entretanto, há um tom de amarelo que evoca com maior precisão a presença da sexualidade. Um tom bem saturado: um amarelo manga.

Neste trabalho busco compreender como a sexualidade é articulada/representada nas narrativas de uma obra específica do cinema brasileiro, o filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002). Nessa, são apresentados discursos que aludem a desejo, paixão, subversão e submissão a normas sociais. Seja em personagens que transitam entre posturas ora recatadas, ora contraventoras, seja em suas tramas, trilhas e cenários. A escolha dessa obra específica como estudo de caso permite uma análise mais detida sobre as narrativas que apresentam discursos sobre sexualidade e que não são rasas ou óbvias em si mesmas, mas permitem oscilações, desconstruções e trânsitos.

Intencionando averiguar a sexualidade “em cena” no cinema, aciono também demais conceitos fundamentais para sua reflexão, como gênero, poder e correlatos. Apesar da ênfase na sexualidade, não está ausente deste trabalho a atenção sobre esses conceitos e suas demandas. Assim, trazer ao primeiro plano as diferenças de gênero e a noção de “humano” (Bessa, 2007) e, ainda, pensando a sexualidade como uma expressão visual no cinema contemporâneo brasileiro (Garcia, 2004), estudar os discursos que anunciam as sexualidades através do cinema se configura como meu foco.

A partir da segunda metade do século XX, estudos acadêmicos e ações coordenadas da sociedade civil têm apontado com crescente potencial a relevância da sexualidade como instrumento de análise. Tanto que, alheia a tal categoria, algumas investigações podem não dar conta da complexa rede de poderes que alocam e fundam sujeitos legítimos ou abjetos. Caso não acionada a sexualidade, a percepção de sutilezas,

nuances, relações e hierarquias que só se tornam visíveis através de uma leitura da sociedade por esta lente ou por meio desta chave provavelmente estaria prejudicada.

Apesar de identificarem a forte presença do sexo em *Amarelo Manga*, a leitura de outros pesquisadores nem sempre privilegiam tal aspecto na obra. Há quem analise o filme primando por observar a estética da fome (Castro, 2007) ou representações da cidade (Alencar, 2005). Mas, ainda que buscando focar a sexualidade, há outros pesquisadores que enveredam por perspectivas fundadas na psicologia e/ou psicanálise, caso de Izhaki (2003) que observa perversões e Cunha (2008), que recorre ao marxismo e a psicanálise para identificar trabalho e sexualidade no filme.

Conforme novas áreas de conhecimento introduziram a sexualidade enquanto categoria e foco de análise, emergiram nas ciências humanas, inclusive por meio de novas propostas metodológicas, vertentes de pesquisa onde o caráter de importância das investigações sexualidade se apresentaram ainda mais intensos.

Em seu artigo *A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico* (1995), Carole Vance se queixava da ausência de uma comunidade acadêmica, pesquisadores e um contexto que viabilizasse que pesquisadores trabalhassem com sexualidade. Felizmente, quatorze anos depois da publicação do texto de Vance, posso afirmar que enxergo um cenário bem diferente.

No contexto da Universidade Federal de Goiás, foi nas Ciências Sociais que encontrei subsídio e matérias onde as demandas sobre sexualidade foram debatidas. Menciono em específico duas disciplinas que cursei, ambas ministradas pelo professor Luiz Mello, cuja bibliografia balizam este trabalho. Em 2007, no então Departamento de Ciências Sociais, a disciplina de graduação intitulada *Tópicos especiais em sociologia: Gênero, Sexualidade e Poder*, e em 2009, como ouvinte no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, na turma do Mestrado com a matéria de mesmo nome.

Aponto, então, minha base teórica para esta pesquisa. Para analisar a sexualidade, aciono Butler (2005), Foucault (1988), Halperin (2004), Rubin (1989) e demais autores que convergem na proposta de desnaturalizar o sexo e refletir um projeto de sociedade cuja sexualidade não seja gerenciada de modo a promover a hierarquização, a violência, a injustiça e modalidades de opressão sobre os seres humanos.

Como minha observação privilegia o filme em questão, considero a especificidade do cinema para analisar as narrativas que incitam discursos sobre

sexualidade. Fundamento a análise das narrativas cinematográficas a partir dos trabalhos de Stam (2003), Vanoye e Goliot-Lété (1994), Vernet (1995) e Xavier (2005).

Em uma estimulante discussão, Alexandre Figueirôa cita como *Amarelo Manga* traduz premissas artísticas do movimento *manguebeat*, criado em Pernambuco na década de 90. Figueirôa aponta que possivelmente “o mais difícil em análise de filmes seja escapar dos cânones interpretativos convencionados e articulados de maneira pré-estabelecida para mergulhar em sua poética sensitiva (2005: 6). Assim, se outros “leitores” do filme privilegiaram outros tons desse complexo amarelo, minha perspectiva, ou seja, minhas tonalidades agregam mais uma peculiaridade a esse cenário bricolado para possíveis interpretações da obra.

Defendo que *Amarelo Manga* apresenta narrativas que alardeiam discursos sexualidade em “primeiro plano”, e com isso, inúmeros discursos relacionados. Para compreendê-los, apresento a estrutura deste trabalho, onde tracei um caminho para cumprir com o objetivo geral da pesquisa, focar meus os estudos para observação da sexualidade presente no filme.

No primeiro capítulo deste trabalho, *Sexualidade: poder em “cena”*, apresento com mais ênfase a compreensão de sexualidade que adotei para realização da pesquisa. Conceito o termo e discuto como no Ocidente a sexualidade se configurou como um termo em disputa. Também localizo a emergência a ênfase dos discursos sobre sexualidade em emergência no cinema.

Em seguida, no segundo capítulo intitulado *Sexualidade no cinema: discursos em primeiro plano*, apresento a metodologia de análise, que busca aplicar ao filme a leitura focada nas narrativas. Nesse momento apresento *Amarelo Manga* e situo a leitura que dele realizei.

Finalmente, a análise propriamente dita das narrativas que alardeiam discursos sobre sexualidade na obra em questão é desenvolvida no terceiro e último capítulo, *Além do monocromático: película com tons de Amarelo Manga*. Apresento minha leitura sobre sexualidade aplicados à detida consideração do filme.

## 1. Sexualidade em “cena”

*O sonho que acho mais fascinante é de uma sociedade andrógina e sem gênero (mas não sem sexo), em que a anatomia de cada um é irrelevante para o que cada um é, faz ou com quem cada um faz amor. (Rubin, 1993: 22).*

A ética erótica de Gayle Rubin é fascinante e, nos termos da epígrafe, tem uma capacidade imensa de abarcar um vasto número de pessoas, senão todas. Contudo, os impedimentos para que esse projeto de sociedade seja logrado são diversos. Resvalam em disputas e relações de poder.

Como constitutiva dos seres humanos, a sexualidade pode ser observada como um dos aspectos que organizam a vida em sociedade e, ainda, por onde se exercem distintas modalidades de poderes (Foucault, 1988). Não há um referencial único, senão uma pluralidade de compreensões e implicações das sexualidades nas sociedades e períodos quando a preocupação quanto ao tema emergiu mais ou menos acirrada.

### 1.1. Conhecimento em disputa: sexualidade no centro do debate

Antes de caracterizar a criação de conhecimentos cuja preocupação central reside em objetificar o “sexo”, ou datar seu surgimento como tema de investigação específico, cabe apontar que os discursos que privilegiam a sexualidade emanam de instituições e atores sociais que se orientam pelos saberes que regulam e constituem sua “verdade”. Alguns episódios relativamente recentes na história do ocidente, como o alarde sobre a aids, o advento da pílula anticoncepcional, a invenção da homossexualidade – e, por conseguinte, da heterossexualidade – ou o surgimento dos movimentos sociais feminista e homossexual, ilustram a presença da sexualidade na ordem do dia.

Tais episódios permitem compreender que a atenção sobre a sexualidade é contínua e nada casual mas pode se exacerbar em determinados contextos. A sexualidade é, sobretudo, um campo de disputas. Como aponta Rubin, “el sexo es siempre político, pero hay períodos históricos en los que la sexualidad es más intensamente contestada y más abiertamente politizada. En tales períodos, el dominio de la vida erótica es, de hecho, renegociado” (1988: 114).

Segundo Michel Foucault em sua *Vontade de Saber*, há um período específico na história do Ocidente em que se organizaram mais eficazmente os mecanismos de produção e proliferação de discursos sobre a sexualidade. Há muito já se estabelecia o projeto de uma “colocação do sexo em discurso” (Foucault, 1988: 26), mas a partir do século XVII, através da Contra-Reforma e das práticas confessionais, isso se tornou uma regra.

Ao contrário de um silêncio ou mutismo generalizado, uma explosão discursiva sobre as sexualidades foi produzida a partir do século XVII e se acelerou nos séculos subsequentes. Inicialmente por meio da Igreja e, depois das novas ciências, como a demografia e a psicanálise, não só foram criadas formas de se falar sobre o sexo, mas a necessidade de se falar sobre. Uma produção discursiva que não pode ser entendida como desenfreada ou irrestrita, mas regulada. Portanto, “cumprir falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (Foucault, 1988: 31).

A disputa pela gerência da “verdade” sobre a sexualidade faz com que ela esteja como nunca em voga nas sociedades modernas ou, por assim dizer, em “cena”. Não há nada óbvio ou “natural” sobre as sexualidades que não exija sua investigação. Ocorre que as ciências sociais e, mais especificamente, a Antropologia e a Sociologia começaram a privilegiar abordagens sobre sexualidade após o estabelecimento de uma série de discursos fundados pelo pensamento positivista do século XIX.

O discurso sobre a sexualidade no Ocidente, fomentado pela enunciação de complexos mecanismos determinantes de sexualidades saudáveis, patológicas ou desviantes, passou a ser construído principalmente como uma ciência, as *scientia sexualis* (Foucault, 1988). E a hegemonia desse discurso inicialmente competia à área das ciências da saúde e biológicas, como a Medicina e da Psiquiatria. Para Guash e Osborne, “la ciencia de la sexualidad implica compartimentalizar e individualizar la sexualidad clasificando el deseo y asociándolo a tipos sociales concretos” (2003: 9).

Contrariando as premissas biologizante e psicologizante, é preciso, assim como aponta Guash e Osborne, “redefinir el concepto de sexualidad en perspectiva sociológica y entenderlo como un instrumento conceptual que permite marcar un campo de análisis para la teoría y la investigación social” (2003: 4). Como afirma Louro,

Nos dois últimos séculos, a sexualidade tornou-se objeto privilegiado do olhar de cientistas, religiosos, psiquiatras, antropólogos, educadores, passando a se constituir, efetivamente, numa ‘questão’.

Desde então, ela vem sendo descrita, compreendida, explicada, regulada, saneada, educada, normatizada, a partir das mais diversas perspectivas. Se, nos dias de hoje, ela continua alvo da vigilância e do controle, agora ampliaram-se e diversificaram-se suas formas de regulação, multiplicaram-se as instâncias e as instituições que se autorizam a ditar-lhe as normas, a definir-lhe os padrões de pureza, sanidade ou insanidade, a delimitar-lhe os saberes e as práticas pertinentes, adequados ou infames. Ao lado de instituições tradicionais, como o Estado, as igrejas ou a ciência, agora outras instâncias e outros grupos organizados reivindicam, sobre ela, suas verdades e sua ética (Louro, 2001: 541).

A partir da década de 60 do século XX a sexualidade se converteu em objeto priorizado em estudos nas ciências sociais. (Guash e Osborne, 2003; Szasz, 2004; Vance, 1995). Esse movimento relativamente recente de reflexão sobre sexualidades nas ciências sociais tem relação com sua própria constituição enquanto disciplina e com os temas então priorizados para produção de saberes neste campo de conhecimento.

O grande desafio na perspectiva que adoto para compreender as sexualidades é especificar como aplicar o conceito para o objeto pretendido. Isso porque não há uma verdade sobre a sexualidade ou um modelo conceitual pré-estabelecido que possa ser aplicado em qualquer circunstância sem devida contextualização. Szasz aponta que “para el discurso crítico de las ciencias sociales, el concepto mismo de sexualidad no es unívoco. Su delimitación depende en gran medida de la perspectiva teórica, metodológica y disciplinaria que se adopte” (2004: 69).

No contexto onde a sexualidade como objeto de estudo passou a ganhar espaço na academia, a participação das ativistas e teóricas feministas foi crucial para que tais temas pudessem ganhar visibilidade e ser estudados. Segundo Szasz, “la contribución más importante de los estudios feministas para el conocimiento de la sexualidad fue el reconocimiento de que los marcos de género son los que permiten interpretar lo sexual en las sociedades occidentales” (2004: 70).

Mesmo que a compreensão dos estudos de gênero, bem como o conceito de sexualidade, não seja singular ou consensual, é possível afirmar que a categoria gênero permitiu sexualizar as experiências humanas (Rago, 1998). Com apropriação do termo gênero como categoria analítica, as feministas acadêmicas e ativistas promoveram uma crítica ao determinismo biológico, questionaram a suposta naturalidade do sexo e relativizaram a subordinação de mulheres em diferentes conjunturas (Vance, 1995).

As categorias gênero e sexualidade são componentes de um conjunto relacional que não pode ser separado de todo. Entretanto, de acordo com a análise a ser realizada,

cada uma das categorias pode ser priorizada em relação a outra, o que permitirá, portanto, leituras distintas da sociedade.

Gayle Rubin em seu ensaio *Tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo* chegou a sugerir o conceito “sistema sexo/gênero” para buscar, prioritariamente, a compreensão sobre a opressão sobre mulheres. Rubin indica que opressão sobre as mulheres não se explica pela biologia pois tem gênese social. Assim, a autor aponta que o sistema sexo/gênero se configura como “um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e na qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (1993: 2).

Contudo, em texto posterior, *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*, a própria Gayle Rubin revisitou suas considerações em *Tráfico de mulheres* e sugeriu que gênero e sexualidade são categorias distintas. “El reino de la sexualidad posee también sus propias desigualdades y sus formas de opresión específica” (1989: 114).

Enquanto fenômenos distintos, mas conectados, sexualidade e gênero se interconectam constantemente (Rubin, 1989; Vance; 1995). Salientando portanto essa compreensão, indico que no esforço de delimitar e conceber com mais nitidez minha compreensão teórica elejo a sexualidade como categoria de análise prioritária. Não desconsidero gênero ou outras categorias fundamentais, em absoluto. Busco a ênfase na sexualidade por saber neste conceito uma grande ferramenta para os objetivos deste trabalho.

Como a sexualidade é constitutiva dos seres humanos, está em todas as partes e todos os tempos (Guash e Osborne, 2003), este desafio se amplia. Sendo assim, inscrevo-me à perspectiva das ciências sociais que busca promover o deslocamento de compreensões naturalizantes sobre a sexualidade. Em detrimento do estudo do indivíduo, a ênfase desses estudos são a cultura e as relações sociais.

No exemplo de Rubin, “la sexualidad es tan producto humano como lo son las dietas, los medios de transporte, los sistemas de etiqueta, las formas de trabajo, las diversiones, los procesos de producción y las formas de opresión” (1989: 133). Sendo assim, expressão “sexualidade humana” pode ser compreendida como redundante pois não é dada biologicamente, senão negociada socialmente (Guash e Osborne, 2003).

O cerne dessa perspectiva é compreender a sexualidade como construção social. Nesse intento, cabe observar intenções e efeitos nessa construção. Cito, por exemplo, a

necessidade de manutenção do poder, a hierarquização, a denominação das rígidas fronteiras entre o humano, o legal, o permitido, o “moral”. Tal compreensão, aliada ao próprio projeto de Foucault em historicizar a sexualidade, permite datar e problematizar categorias e identidades naturalizadas.

Mas, mesmo considerando o referente construtivista das ciências sociais, algumas correntes e estudos que abordam a sexualidade e o gênero não necessariamente questionam seu *status* natural e biologizado (Vance, 1995). Outra distinção necessária, pois neste trabalho o sexo é compreendido como atividade social, a sexualidade como produto histórico e ambas as categorias relacionais, não essencializadas e significadas distintamente em cada contexto e período (Guash e Osborne, 2003; Szasz, 2004; Vance, 1995).

Segundo Wittig, o próprio “sexo” não existe em termos “naturais”, pois “no hay ‘naturaleza’ en la sociedad” (2006: 35). Assim, o “sexo” é entendido como produto de uma construção que, inclusive, não é gratuita, mas tem fins, seja a manutenção dos poder ou da opressão que as origina.

Foucault não pensa o poder como uma essência ou algo substancializado. O poder está em todas as partes e não emana de uma fonte específica (Foucault, 1988). Sendo assim, não há sequer poder, senão relações de poder, onde não é possível “sair” ou se “esquivar”, mas nelas promover resistência (Butler, 2005; Halperin, 2004).

Nesses termos, existe um discurso opressor fundado na idéia de uma divisão natural dos sexos que gera um efeito específico, a manutenção da primazia dos homens sobre as mulheres e que, por conseguinte, funda a sociedade como heterossexual (Wittig, 2006).

Ao desestabilizar discursos hegemônicos e problematizar grupos dominantes, como a heterossexualidade ou a masculinidade é possível intensificar o questionamento da construção das categorias e sua perspectiva política. Afinal, “el pensamiento dominante se niega a analizarse a sí mismo para comprender aquello que lo pone en cuestión (Wittig, 2006: 23). E, segundo Rich,

(...) heterosexuality, like motherhood, needs to be recognized and studied as a *political institution* – even, or especially, by those individuals who feel they are, in their personal experience, the precursors of a new social relation between the sexes (Rich, 1993: 637, grifo da autora)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> (...) heterossexualidade, assim como a maternidade, precisa ser reconhecida e estudada como uma instituição política – mesmo, ou especialmente, por aqueles indivíduos que sentem ser, em suas experiências pessoais, os precursores de uma nova relação social entre os sexos”. Tradução minha.

Trata-se de um esforço teórico pois, segundo Halperin, “la heterosexualidad ha rechazado la posibilidad de convertirse en un problema que requiera ser estudiado y entendido” (2004: 68). Em tal proposta construtivista não se ignora o corpo ou sua fisiologia. Mas admitir tal materialidade (Butler, 2005) não significa sugerir que os caracteres biológicos por si mesmos podem explicar a sexualidade ou aceitar o imperativo biológico. Significa reconhecer que através da matéria se implementam os processos que constituem a sexualidade e, assim, os sujeitos.

Conforme aponta Rubin, “nunca encontramos al cuerpo separado de las mediaciones que le imponen los significados culturales” (1989: 132). A atenção da autora sobre as mediações são ainda mais interessantes para esta pesquisa pois intenciono trabalhar com discursos sobre sexualidade em um meio de comunicação específico, o cinema. Apesar de não buscar neste texto abordar apenas uma identidade ou categoria, vale considerar a título de exemplo o alerta de Colling, pois, “as análises sobre a homossexualidade e os meios de comunicação ainda são incipientes no Brasil” (2008: 3).

Se sexualidade é um termo em disputa, destaco que o que vem a ser identificado como cinema também. Desde os experimentos considerados seus ancestrais, tais como “a lanterna mágica, o teatro óptico de Reynaud, os espetáculos de fantasmagorias de Robertson, as experiências com a decomposição do movimento por Marey e Muybridge” (Machado, 1997: 8), até a estrutura da sala de projeção que hoje se denomina cinema, passando pelas propostas conceituais não consensuais do cinema como linguagem (Stam, 2003), são muitas as compreensões sobre esta mídia. Em acordo com Souza, tomo o cinema como uma

complexa elaboração artística que envolve produção, distribuição, exibição, desempenho e criação de peças específicas, cujo resultado, o filme, pode ser trabalhado em seu âmbito interno, sem perder de vista a relação que há entre essas esferas (Souza, 2007: 14).

Entendo que essa escassez de estudos sobre sexualidade na Comunicação relaciona-se ao mesmo processo de disputas sobre objetos de estudos estabelecidos como prioritários para as ciências e áreas de estudos no século XX. Correlato às Ciências Sociais, os estudos de comunicação não elegeram a sexualidade, ou ainda, uma perspectiva desconstrucionista e crítica sobre as sexualidades como seu grande objeto de estudos.

A Comunicação pode ser caracterizada como um campo de estudos em construção e, simultaneamente, abrangente, indefinido, em constante negociação e fundamentalmente interdisciplinar (Strozenberg, 2003). Assim,

a não definição disciplinar – essa indisciplina – do campo da Comunicação pode ser vista como uma característica instigante: é justamente por não ter fronteiras conceituais e metodológicas rígidas que pode se constituir num campo de experimentação estratégico para as ciências humanas e sociais em que se questionem não apenas as fronteiras entre saberes acadêmicos consagrados, mas também as possíveis articulações entre estes e outros saberes produzidos em outros espaços”. (Strozenberg, 2003: 23)

Os estudos de Comunicação se desenvolveram fundamentalmente no século XX (Strozenberg, 2003) e, assim como as Ciências Sociais em específico, foram configurados como disciplina após a propagação de muitos saberes fundados no paradigma das ciências biológicas e da saúde.

A despeito dessa economia dos discursos nada casual, reflito neste trabalho o cinema a partir dos estudos da comunicação. Então, coerente com a proposta de acionar uma categoria até então não privilegiada, proponho-me também colocar nos estudos de comunicação as demandas sobre sexualidade.

## 2. Em busca do tom

*Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (Foucault, 1999: 12).*

Conforme demonstrei no primeiro capítulo, a sexualidade é um dos elementos constitutivos dos sujeitos e que, por meio da incitação do discurso (Foucault, 1988), instituições e atores sociais há muito disputam a gestão de sua “verdade”.

A sexualidade é privilegiada em uma série de discursos afinal, “qualquer expressão social da sexualidade é diariamente representada em linguagem oral e corporal, vestuário e atitudes dentro de determinado contexto social”. (Bozon *apud* Peret, 2005: 61). Muito além das relações sexuais, a sexualidade é compreendida como constituinte de subjetividades (Rago, 1998; Rubin, 1989).

### 2.1. Situando Amarelo Manga

A primeira e flagrante observação do cartaz de *Amarelo Manga* do filme talvez não permita identificar o que está abundante na obra. Trata-se de narrativa que propagam discursos sobre práticas, saberes e poderes referentes a sexualidade, tais como ética erótica, masturbação, conflitos conjugais, relações sexuais com cadáveres e com objetos.

Consta na figura pêlos pubianos em primeiríssimo plano e que, devido tamanha aproximação, não podem ser necessariamente referenciados a um corpo “masculino” ou “feminino”. Mas, em uma sequência de *Amarelo Manga*, a ação de uma personagem remete ao cartaz de divulgação do filme (discuto essa sequência no capítulo 3)

A arte do cartaz, assim como o filme em si, indicam a sexualidade como um dos elementos centrais em *Amarelo Manga*. Sendo assim, segue uma análise detida da obra a título de estudo de caso a fim de perceber como as narrativas que aludem à sexualidade podem ser articulados neste meio, o cinema.

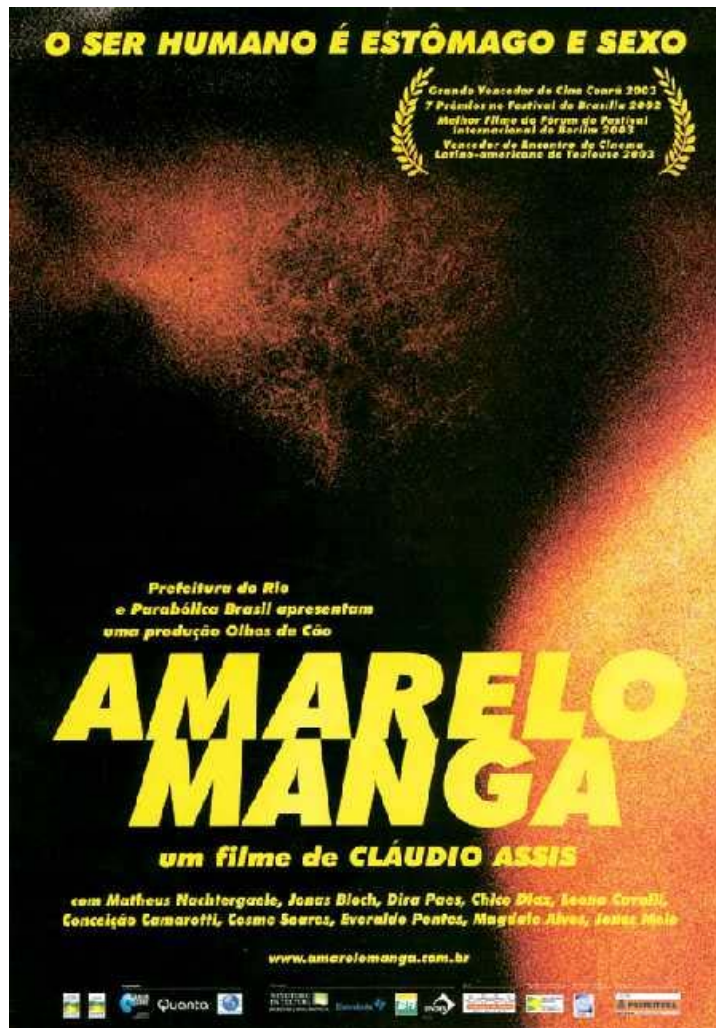


Figura 1. Cartaz do filme

Em *Amarelo Manga* apresentam-se discursos e práticas que aludem intermitentemente a desejo, paixão, subversão e submissão a normas sociais. Seja em personagens que transitam no decurso da narrativa entre posturas ora recatadas, ora contraventoras, seja em suas tramas, trilhas e cenários.

Alheio a concentrar esforços apenas em personagens, minha atenção recai àqueles aspectos da sexualidade – diluídos, dispersos e nem sempre auto-evidentes – que pululam na tela ou que são acionados pela "máquina" cinema e não é necessariamente explicitado em palavras. A questão é verificar a articulação de discursos sobre sexualidade nessa mídia. Privilegio aspectos que considero congruentes ao conceito de sexualidade (trabalhado no capítulo 1) e, ainda, a análise destes na narrativa de *Amarelo Manga*. Ao priorizar a narrativa fílmica considero também a especificidade do meio em que este texto se desenvolve, o que implica em observar a forma em que os filmes são construídos e a quem são endereçados (Souza, 2007).

*Amarelo Manga* é o primeiro longa-metragem do diretor pernambucano Cláudio Assis. Com alguns curtas-metragens ficcionais e documentários já realizados, Assis já era reconhecido no circuito cinematográfico mas foi com o longa que conseguiu maior projeção, reconhecimento e crítica.

Trata-se de uma obra muito peculiar no cinema brasileiro após a retomada. Este período indica a recuperação da produção cinematográfica brasileira após fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) em 1990, sendo o marco desta retomada o ano de 1995 com o lançamento de *Carlota Joaquina* (Silva, 2007). Com a Embrafilme fora do cenário, o fomento à produção cinematográfica nacional, ou seja, a retomada, foi viabilizado por de leis de incentivo.

Segundo o próprio Assis (2003), a obra foi orçada em cerca de 800 mil reais, valor baixo em relação a outras produções brasileiras do período que, em média, demandavam recursos na ordem de 3 milhões de reais para serem realizados (Arantes, 2003). Matheus Nachtergaele (2003), ator que faz a personagem Dunga, ilustra uma das peculiaridades de realização de uma obra com esse recurso orçamentário. “[No filme] tem uma cena longa, com *travelling-in*<sup>2</sup>, em que o personagem faz uma mandinga em voz alta, uma coisa enorme e sem corte, a gente fez de uma vez só. Tinha muito pouca película, então tinha que fazer pouco ficar bom” (cena que será discutida no capítulo 3).

Apesar do valor de produção reduzido, a qualidade artística do filme foi atestada por inúmeras premiações recebidas em festivais brasileiros e internacionais. *Amarelo Manga* venceu os concorrentes em todas as categorias em que competia no 13º Cine Ceará, Festival Nacional de Cinema e Vídeo, realizado em 2003 – melhores filme, direção, fotografia, edição, roteiro, direção de arte, trilha sonora, ator, atriz e figurino. Além disso, recebeu a premiação de melhores filme longa-metragem, montagem e ator no 35º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2002. O prêmio de melhor filme também foi concedido no Festival de Berlim (Alemanha); Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse (França); e Festival de Havana (Cuba).

Apesar do apelo monocromático em seu título, os deslocamentos e enredo em *Amarelo Manga* compõem um misto de discursos que deslocam não apenas os personagens, mas sua própria estrutura, pois a narrativa ficcional no filme é pontuada por elementos próximos do cinema documentário.

---

<sup>2</sup> Travelling in é um movimento de câmera que indica *zoom in*, aproximação, ou *zoom out*, afastamento.

Um dos recursos articulados no filme para a compreensão do deslocamento de tempo é a utilização de aspectos não-ficcionais. No período matutino ambulantes montam suas barracas, à tarde anônimos almoçam em mercados enquanto mulheres estendem e lavam roupas em becos, no dia que segue – e completa o ciclo entre uma manhã e outra – pessoas diversas posam para câmera como que para um grande porta-retrato coletivo.

Esse recurso não destitui o caráter ficcional de *Amarelo Manga* senão lhe complexifica por conta da utilização de um dos elementos ao qual se credita próprio do cinema documentário. Cláudio Assis indica que “esse era um desafio que ficava dentro do filme o tempo todo, durante a filmagem, antes de fazer o documentário” (2003: 115). A fotografia de Walter Carvalho e a direção de arte de Renata Pinheiro intermetiam a relação dos aspectos estritamente ficcionais e os documentais que, flagrados pela câmera, passam a compor o filme.

As fronteiras e as proximidades entre documentário e ficção – inclusive o enunciado destas como gênero audiovisual – compõem um extenso campo de disputa. Contudo, segundo Melo, “uma diferença marcante entre o documentário e o cinema de ficção é aquele não poder ser escrito ou planejado de modo equivalente a este último; o percurso para a produção do documentário supõe uma liberdade que dificilmente se encontra em qualquer outro gênero” (2002: 26).

O premiado roteiro assinado por Hilton Lacerda apresenta personagens em situações distintas que se acabam se cruzando no decurso do filme. Não há um protagonista, senão situações em que cada narrativa demanda maior evidência a alguma personagem. Seja Dunga (Nachtergaele), Isaac (Jonas Bloch), Kika (Dira Paes), Wellington (Chico Diaz) ou Lígia (Leona Cavalli).

Um *fait divers*<sup>3</sup> é um dos elementos que o filme aciona para situar período e local onde o enredo é desenvolvido. O fio-condutor para que as personagens se interajam é a passagem de um único dia, 16 de junho. Ambientada em Recife, Pernambuco, conforme o dia se passa, a narrativa do filme intercala as ações das personagens são intercaladas com cenas da cidade.

---

<sup>3</sup> O termo *fait divers* indica uma narração sobre fatos marcantes, ocasionalmente identificados como sensacionalistas. Nessa modalidade de narração é peculiar o destaque a notícias que destoam de uma rotina ou transgridam a norma num dado contexto, como acidentes, assassinatos, suicídios (Dion, 2007). Em *Amarelo Manga* Isaac ouve rádio enquanto dirige pela cidade e o locutor, além de citar a data, 16 de junho, e a cidade, Recife, comenta sobre assuntos marcantes do dia, como prisões e crimes.

## 2.2. Amarelo saturado: por uma análise da narrativa cinematográfica

O objetivo deste trabalho é observar discursos sobre sexualidade por meio das narrativas no filme *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2002). Compreendo a narrativa, de acordo com Vanoye e Goliot-Lété, como o “lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão” (1994: 41). As narrativas, segundo Maria Luíza Rodrigues Souza, são “atos socialmente simbólicos e múltiplos que se disseminam por meio de formas escritas e orais, elaboram modelos de ver e viver no mundo e se articulam em campos de disputa” (2007: 18).

Maurice Blanchot aponta precisamente a narrativa como um “movimento para um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter, antecipadamente e fora desse movimento, qualquer espécie de realidade” (*apud* Parente, 2000: 35). Este trabalho considera como ponto de partida (e chegada) o próprio filme em questão. Distinto das pesquisas que averiguam narrativas literárias, a análise da narrativa em *Amarelo Manga* se torna viável a partir da consideração da especificidade do cinema e de seus elementos característicos. Conforme aponta Marc Vernet, a narrativa

é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas ruídos e música, o que já trona a organização da narrativa fílmica mais complexa”. (Vernet, 1995: 106)

Compreendendo a narrativa fílmica como discurso (Vernet, 1995), a análise busca a sexualidade “em cena” para, assim, verificar a construção de sentido na obra. Para Vanoye e Goliot-Lété, “não é possível pretender trabalhar sobre o sentido de um filme sem convocar de imediato e em sincronia a história e a maneira” (1994: 42). Afinal, a maneira de filmar uma cena orienta a construção de seu sentido. (Vernet, 1995: 96). Como observa Ribeiro, “qualquer estudo do cinema exige que se articule um pensamento do enquadramento e uma interrogação da montagem, suas formas e dinâmicas, seu tecido e sua tecelagem (2007: 77).

A atividade analítica fílmica demanda dois movimentos, que se alternam constantemente: 1) a fragmentação da obra e sua conseqüente descrição; e 2) a reconstrução dos fragmentos para sua interpretação (Vanoye e Goliot-Lété, 1994). Esse exercício demanda que a obra seja desmontada para, assim, ser reconstruída de acordo

com a observação intencionada: neste trabalho promovo a análise de *Amarelo Manga* em busca de narrativas fílmicas sobre sexualidades.

Não há apenas elementos narrativos no cinema e, ainda, não há uma origem necessariamente narrativa nesta mídia. Assim, para este trabalho, buscarei em *Amarelo Manga* as diegeses que mais favoreçam a minha apreensão das sexualidades no filme. Sumariamente, Ismail Xavier indica que o termo diegético corresponde a “tudo o que diz respeito ao mundo representado” (2005: 28). Em Vernet, a diegese é a própria

(...) a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam pra formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a de história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador (1995: 114).

A análise detida de um filme se configura aqui como uma modalidade de flagrante da sociedade, assim como ocorreria se o olhar se debruçasse a qualquer outra manifestação ou produto cultural. Deslocar o foco da análise às imagens implica revelarem-se interpretações, complexidades e abundâncias incutidas em cada obra a que determinada pesquisa se debruça.

Quando problematizado, o mosaico de uma narrativa cinematográfica permite reflexões além do deleite estético ou da experiência de sua audiência. A observação criteriosa de um filme deflagra em sua produção inúmeros discursos e aparatos que o constituem e que, dessa forma, viabilizam também leituras sócio-culturais que por ventura extravasam os propósitos de sua narrativa.

### 3. Além do monocromático: película com tons de Amarelo Manga

*Essa percepção propiciada pela imagem é, de algum modo, semelhante àquela possibilitada pela etnografia. Ao descrever estranhando, mesmo aquilo que nos é absolutamente familiar, a etnografia nos permite ter acesso a uma realidade outra que esta como que submersa nas teias da familiaridade que encobrem nosso olhar. Paradoxalmente, são estas imagens que nos permitem ir além daquilo que é imediatamente visível (Novaes, 2004: 12).*

Para a análise das narrativas que alardeiam discursos sobre sexualidade em *Amarelo Manga*, cabe apontar que as cenas escolhidas, bem como a observação que faço das mesmas, tem como referencial uma leitura muito particular e específica, ou seja, aquela leitura cujo o olhar se preocupa com as sexualidades. Então, como um filme é um produto cultural e, por conseguinte, está passível de inúmeras interpretações, saliento que minha observação não é – absolutamente – a única que defendo sobre o filme, senão, uma possibilidade de apreender a obra para o fim que desejo neste texto.

Conforme indica Parente, a narrativa “não conta sobre personagens e coisas, conta as personagens e as coisas” (2000: 35). Além da produção de narrativas no filme, cabe salientar que ao discutí-las neste trabalho sob um viés específico, eu as estou (re)criando. Sendo assim, muitas são as narrativas que podem ser apontadas. Mas, por meio do conjunto de cenas e episódios selecionados, nos interessa priorizar atenção aos aspectos que remetam às narrativas onde entendo surgirem material que viabilize a reflexão sobre sexualidades.

No exercício de observar as narrativas em busca de discursos sobre sexualidade eu elegi situações em *Amarelo Manga* que pudessem oportunizar análises onde relaciono a especificidade do meio, o cinema, sob a leitura deste a partir da sexualidade como categoria analítica. Assim, desenvolvi a análise focando aspectos específicos nos três tópicos subsequentes.

Os textos dos tópicos são relacionados e coerentes entre si. Apesar de serem complementares em relação ao outro, o conteúdo de cada tópico não demanda uma leitura linear ou sequenciada para ser compreendido. Eles podem ser lidos independentes um do outro ou fora da ordem anunciada no sumário. Em cada um dos temas que priorizo, a partir da apropriação que faço do filme, há um esforço para

perceber questões como relações de poder, hierarquias e demais aspectos que as leituras viabilizam. Construí os tópicos primando sempre por relacionar a compreensão de sexualidade na mídia em específico, o cinema. Sendo assim, apresento e discuto cada tema relacionando-o com o filme.

Neste trabalho utilizo o texto como o referencial para apresentar, descrever e analisar o filme (Vanoye e Goliot-Lété, 1994). Alguns pesquisadores que também observam produtos audiovisuais ocasionalmente utilizam figuras para ilustrar sua compreensão das obras que estudam. Como meu objeto de análise está em *Amarelo Manga*, ou seja, narrativas através das imagens em movimento, surge-me o desejo de apresentar tal movimento a 24 quadros por segundo. Contudo, como este suporte, o texto, não permite sua convergência com o movimento dos fotogramas na frequência de projeção na sala escura, prefiro utilizar a descrição almejando aproximar o leitor da obra em questão e a análise subsequente.

Com a declarada ênfase na descrição textual, utilizarei o roteiro<sup>4</sup> de *Amarelo Manga* para melhor situar a situação descrita e minhas leituras das mesmas. Agora, dito como realizei a observação do filme, sigo adiante com a apresentação das cenas e da consequente análise.

### **3.1. Movidos pelo prazer: o sexo em primeiro plano**

Neste tópico me atendo a descrever algumas cenas do filme para ilustrar a ênfase que se atribui à sexualidade em suas narrativas. Várias situações em *Amarelo Manga* aludem ou apresentam efetivamente as personagens em situações de práticas afetivo-sexuais. Durante os turnos do grande dia que se passa os enredos são impulsionados pela demanda de prazer que cada personagem anseio em obter das situações apresentadas. A narrativa protagonizada por Kika é um dos exemplos mais drásticos do filme, pois, literalmente, da manhã para a noite a personagem altera abruptamente sua ética erótica (Rubin, 1989).

Casada com o açougueiro Wellington Kanibal, Kika é apresentada como uma cristã fervorosa. Na primeira cena em que aparece no filme a personagem ouve um padre ou pastor pregando para numa igreja. Recatada com trajes que cobrem quase todo

---

<sup>4</sup> Texto do roteiro de Hilton Lacerda para *Amarelo Manga* está disponível no site da Olhos de Cão, produtora do filme. Disponível em [http://www.olhosdecao.com.br/amarelo\\_manga/index.htm](http://www.olhosdecao.com.br/amarelo_manga/index.htm). Último acesso em 10 de junho de 2009.

o corpo, Kika professa que, de qualquer coisa no mundo, só não toleraria a traição de seu marido. Ocorre que a personagem fica insegura sobre a postura e sinceridade de Wellington. Numa cena em que o casal almoça a personagem reclama de crianças que lhe chamaram de Kika Canibal na rua. Preocupada, Kika coloca o tema do relacionamento extraconjugal à mesa.

Kika: Kika Canibal... Wellington, pelo amor de deus, que estória é essa? Faço de tudo para não me meter nessas intrigas, não faço mal a seu ninguém... Não dou trela, e aí o que é que eu ganho? Kika Canibal.

Wellington: Oh, Kika! Isso é coisa de criança. Tu num sabe que essas pestes desses meninos adoram avacalhar com as pessoas de bem? Lembra do caso de Suian?

Kika: Que Suian? A pedicure?

Wellington: Essa. Num mandaram bilhete pra toda a vila, dizendo para ninguém fazer unha com ela que a mulher tava aidética? Só maldade de criança,esses filhos de uma puta...

Kika: Já pedi uma vez, duas, três, hum milhão... Quer falar palavrão, fala com teus colega, mais em baixo desse teto quero pelo menos respeito. Mas ela bem que merecia. Traiu.

O temor de Kika se converte em certeza após um grande plano de Dunga para que a personagem se separe de Kanibal. Dunga escreve um bilhete anônimo e deixa na porta de Kika onde a traição de seu marido é revelada. A mudança da postura de Kika é, contudo, derradeira apenas no momento em que ela flagra Wellington beijando Dayse. Kika agride os dois e sai andando pela cidade, cuja caminhada a esmo esbarra lhe promove um encontro com Isaac.

Isaac está presente em várias narrativas em *Amarelo Manga* e freqüenta grande parte de seus cenários, seja o Texas Hotel, o bar Avenida ou a cidade – que é apresentada através das janelas de seu carro amarelo. Um dos movimentos de Isaac é um encontro com Rabecão, um conhecido que lhe oferece acesso a defuntos. Após marcarem um encontro num local ermo da cidade, Rabecão mostra a Isaac sua encomenda: um corpo em putrefação dentro de um dentro de um barracão. Após pedir privacidade, Isaac se aproxima do corpo e começa lhe dá tiros. A cada bala disparada sua expressão facial se preenche de gozo. A personagem ainda rende outras situações importantes para a reflexão dos roteiros do prazer em *Amarelo Manga*.

Após conhecer Lígia no bar Avenida, Isaac insiste a assedia intensamente. A atendente do Avenida, loira de cabelos lisos à altura dos ombros, nunca corresponde aos flertes de Isaac. Assim, numa das tentativas de seduzi-la, Isaac está sentado sozinho numa mesa do bar e várias garrafas sugerem que a personagem está bêbada. Quando

pede mais uma garrafa a Lígia, ele pergunta: “Todos os seus cabelos são dessa cor, ou a moça só tem dinheiro para pintar os da cabeça?”.

Lígia então sobe a uma mesa, se posiciona à frente de outra personagem e levanta seu vestido, exibindo seus genitais. A câmera em *Amarelo Manga* também busca outras situações como essas. Ela privilegia, registra e inventaria práticas e modalidades de relações sexuais: a masturbação de Aurora com seu inalador; o sexo em público entre Dayse e Wellington; a cena em que Kika insere o cabo de uma escova de cabelo no ânus de Isaac.

### **3.2. Um falacioso problema: a personagem homossexual**

Um consenso em trabalhos que analisaram *Amarelo Manga*, como os de Alencar (2005), Castro (2007) e Cunha (2008) – e a qual estou em acordo – é exatamente a referência sobre a profusão de discursos sobre sexualidade na obra. Contudo, o que distancia nossa análise daquelas realizadas pelos demais autores é como as sexualidades são compreendidas. Um ponto de tensão específico é o tratamento dado à personagem Dunga que nos trabalhos mencionados é identificada como homossexual. Trata-se, evidentemente, de uma das possibilidades de entender a personagem, contudo, busco problematizar tal constatação que, nos referidos autores, é apresentada como um fato consumado.

Em um trabalho que não discute *Amarelo Manga*, Odinaldo Silva (2007) cita Dunga por sua peculiaridade como trabalhador doméstico e não o apresenta necessariamente como homossexual. Contudo, Silva trata a personagem no feminino, como comenta, “porque, apesar de ser homem, fisicamente falando, a personagem se refere a ela mesma no feminino” (2007: 69).

Dunga trabalha no Texas Hotel, um dos ambientes mais explorados na narrativa do filme. Na primeira aparição da personagem em *Amarelo Manga* ela está varrendo o hall de entrada da pensão. O local se assemelha a um cortiço e outras personagens residem em seus quartos, como Isaac, Bianor, dono do hotel, e Aurora. Apesar das duas últimas personagens mencionadas não deterem muito destaque na obra, elas compõem com Dunga cenas fundamentais para o desenvolvimento do enredo do filme.

Dunga executa inúmeros serviços domésticos e pode ser entendido como uma ponte de ligação entre as outras personagens que frequentam o Texas. Logo chega

Wellington com a entrega da carne do dia. O açougueiro desce do carro com um grande corte bovino e Dunga o orienta a levar a encomenda para a cozinha da pensão.

Wellington, também conhecido como Kanibal, desconfia de Dunga e não é por menos pois a personagem se insinua de várias formas. Quando o açougueiro pendura a carne num ganho e começa a cortá-la com um facão em punho, Dunga lhe joga um pó. Wellington se irrita e anuncia: “Merda! Todo dia essa bicha fica atirando a porra desse pó em mim! Olha aqui Dunga, qualquer dia eu te fodo”. Dunga imediatamente redarque: “Tenho certeza”.

No mundo diegético de *Amarelo Manga*, 16 de junho seria mais um dia para Dunga se não fosse aquele em que a personagem executaria um plano para seduzir Wellington de uma vez por todas. A partir de uma ligação de Dayse, amante de Wellington, Dunga descobre onde e como ocorreria o próximo encontro do casal. Configura-se o cenário ideal para Dunga provocar uma desestabilização na vida de Wellington pois Kika, a esposa evangélica do açougueiro, não admitiria a continuidade do casamento caso flagrasse seu esposo com uma amante.

Numa cena com a câmera em *travelling in* Dunga prepara o almoço e enquanto isso apresenta um monólogo. Trata-se de uma mandinga, um grande plano onde traça as condições e estratégia para livrar-se das duas mulheres que compartilham do afeto de Wellington Kanibal e que atrapalham o caminho de sua derradeira conquista.

Hoje eu vou lá no terreiro! Ah, se num vou. Vai vê. Vou pegar Kanibal é na virada. O trabalho já comeci, e agora só termino quando tiver aquele porra na mão. Fica ele com aquela abilolada da Kika e a sebosa da Dayse. Vou dá é uma rasteira nas duas. Vai chover racha. Meu filho, bicha quer, bicha faz. Eu sossegar? Nem debaixo da areia. Eu sou lá mulher prá num conseguir o que eu quero? Consigo. Deus que me perdoe, mas faço tudo... Eu sou lá de tá de brincadeira? Agora fica aquela lá só no Jesus é amor... a salvação ... o carai de asa. Dayse é só escrotice, rala coxa... viciada em macho casado. Deus que me perdoe, mas dizem que até saboeira já mamou naquele peito. Safada como é, deve de ser verdade. Eu é que não troco um macho como Wellington por uma saboeira. Mas eu vou arranjar as coisas. Ela vai no terreiro hoje. A gente se bate, e eu planto verde prá colher o maduro. Tá brincando? Uma porra! Consigo.

Apontar prontamente que Dunga é homossexual pode reforçar a (hetero)norma e sugere, implicitamente, que as demais personagens seriam heterossexuais. Saliento a questão enfatizando, inclusive, as colocações de Dunga, como “Bicha quer, bicha faz” ou seu desejo expresso por Wellington. O que problematizo é que, ao lado desta

personagem, outras também indicam determinadas posturas que contrariam, nelas, a pressuposição da heterossexualidade.

Apesar de ponderar sobre Dunga, visto o lugar comum a qual ele é atribuído, é necessário pontuar que nosso enfoque não recai exclusivamente sobre a personagem, senão sobre os mecanismos de produção da sexualidade a ela atribuída. Trata-se, assim, de uma distinção no propósito deste trabalho em relação a outros que discutiram sexualidade a partir dos veículos de comunicação. Destaco as pesquisas de Condato (2003) e Moreno (2001), que identificam personagens homossexuais no cinema, e Colling (2007; 2008) e Peret (2005), que enfocam as representações de personagens gays e lésbicas nas telenovelas.

Antônio Moreno é um pioneiro nesses estudos através de sua dissertação que posteriormente foi publicada em livro intitulado *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001). Nesse trabalho Moreno faz um levantamento de longas-metragens ficcionais produzidos no Brasil a fim verificar um “retrato fílmico do homossexual”. A averiguação do autor resulta em 125 obras que retratariam o que ele denomina como “a personagem homossexual”.

Uma questão permite uma distinção nevrálgica na abordagem da sexualidade neste trabalho daquela adotada por Moreno. Quem, em que circunstância, em que paradigma ou conceito define “homossexual”? Em Moreno, há um apelo pela personagem homossexual, uma busca para identificar e listar circunstâncias, obras e contextos onde essa suposta personagem estaria inserida. Não apenas Moreno o fez, mas outros estudiosos que o comentaram, seja Leandro Colling (2007; 2008) ou Luiz Eduardo Peret (2005).

Desde o conceito supostamente elementar do sujeito que “realmente pratica o homossexualismo” (Moreno, 2001: 33) a reflexões mais sofisticadas para a identidade, como em Colling e Peret, a questão está na estratégia do olhar. Em seus respectivos trabalhos, são os próprios autores, Colling, Moreno e Peret, quem apontam quem é homossexual. Tal proposta é diametralmente oposta ao propósito deste trabalho. Apesar de reconhecer esses estudos como interessantes e relevantes, não é cabe aos objetivos deste trabalho enquadrar as personagens em um conceito identitário, seja para avaliar se suas representações são estereotipadas, seja para o elogio da aparição de uma categoria específica em produtos culturais densamente consumidos.

Cito a demanda de discussão sobre as identidades para ilustrar meu enfoque sobre a sexualidade neste trabalho. Assim, não busco averiguar necessaria ou

exclusivamente sobre categorias e identidades, como as homo, hetero, bi, travesti ou transexualidades, ou ainda sobre o negro ou sobre a mulher. Não há versões seguras de identidades ou categorias, um suposto “original”. Assim, não há “a” personagem homossexual. Como pontua Sedgwick,

(...) ainda que de modo paradoxal, é a insistência paranóica com que as barreiras entre “os homossexuais” (minoría) e “os heterossexuais” (maioría) são reforçadas, no século XX, por não-homossexuais e, especialmente, por homens contra homens, que mais abala nossa capacidade de acreditar nos “homossexuais” como uma categoria separada e não problemática de pessoas. (Sedgwick, 2007: 43)

Foucault (1988) indica a gerência e economia dos discursos sobre sexualidade como perspectiva analítica prioritária. Como Halperin, Foucault “nos ensina a analisar el discurso estrategicamente, no en términos de lo que se *dice*, sino en términos de lo que se *hace* y de cómo *funciona* (2004: 50). Dessa forma não me detenho na problemática do que quem é ou não homossexual, mas na economia discursiva e mecanismos da sexualidade no cinema que por vezes exigem a aparição de vários elementos, inclusive de algumas personagens que poderiam ser significadas como tal. Nessa proposta, não cabe reproduzir na análise cinematográfica o maquinário complexo e imperativo no Ocidente que incita à sexualidade, senão questionar porque tamanha ênfase nessa produção discursiva. (Foucault, 1988; Halperin, 2004).

Ao comentar sobre a difusão de discursos eurocêtricos no cinema, Robert Stam (2003) aponta a especificidade deste meio e de perguntas que devem ser feitas para que tais discursos sejam apurados. Assim,

A priorização da representação social, da trama e da personagem leva com frequência a uma negligência das dimensões cinematográficas específicas dos filmes; seguidamente, as análises poderiam simplesmente ter sido de romances ou peças. Uma análise rigorosa tem de estar atenta às “mediações”: a estrutura narrativa, as convenções genéricas, o estilo cinematográfico. O discurso eurocêntrico no cinema pode ser transmitido não pelas personagens ou pela trama, mas pela iluminação, pelo enquadramento, pela mise-en-scène e pela música. (Stam, 2003: 304).

Nessa questão Stam questiona a ênfase de muitos pesquisadores em demandarem “representações” verdadeiras ou verossímeis das personagens não-ocidentais que o cinema hollywoodiano insere em suas narrativas. Notadamente, em inúmeras produções, há estereótipias e lugares comuns reforçadas não só nas personagens, mas em todo o conjunto da obra que alardeia o mundo destes.

As narrativas em *Amarelo Manga* e as personagens nelas inseridas ofertam um grande exercício de observação e contextualização da sociedade e das relações de poder que leio a partir do referencial das sexualidades. Contudo, o filme não é alegórico. Trata-se de uma representação possível. Faço, ainda, uma apropriação da referência que Mauro Cabral faz da película argentina *XXY* ao declarar que este filme “*Cuenta una historia. Cuenta una historia. Cuenta una historia* (2009: 107). É uma analogia eficaz para sublinhar que em *Amarelo Manga* não há pretensão de que suas narrativas sejam necessariamente correspondentes ou, ainda, “moralizem” o espectador.

Em *Amarelo Manga*, além do exemplo de Dunga, há ainda outra personagem sugere rompimento com alguma idéia de coerência entre sexo, gênero e desejo. É o caso de Rabecão, uma personagem que não tem muito destaque nas narrativas do filme mas é importante para o desenvolvimento das narrativas em que se encontra Isaac. Rabecão se insinua a Isaac por meio de uma aposta: “se tu comer essa daí eu te devolvo a parada [drogas] e você pode comer meu cú”. Isaac dispensa a oferta de Rabecão e lhe chama de frango<sup>5</sup>. A personagem insiste: “Não há acordo, tem que rolar o cuzinho. Sem cú, nada feito”.

Dunga e Rabecão, por motivos diferentes, sugerem interesse em relações afetivo-sexuais com outros homens. Contudo, Dunga fornece mais indícios de distanciamento de uma postura imediatamente identificável como masculina, visto como a personagem caminha e sua indumentária – babylooks, calças colãs, sapato de salto alto. Entretanto, a roupa e postura não indicam necessariamente o desejo ou, ainda, a sexualidade de um indivíduo.

Esse homossexual em questão, não as personagens, mas o termo, como aponta Halperin, “no es el nombre de una clase natural sino una proyección, un núcleo de descarga pública conceptual y semiótica para todo tipo de nociones mutuamente incompatibles y lógicamente contradictorias” (2004: 66). Identifico Dunga como a personagem que mais desafia e, sobretudo, viabiliza que a lógica da categorização seja deslocada.

Certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformam às normas da inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de

---

<sup>5</sup> Frango é um termo regionalista. Trata-se de uma das formas de se anunciar um sujeito homossexual.

inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero (Butler, 2008: 39).

O caso de Dunga é emblemático pois expõe uma incoerência ou, no mínimo, um problema de nomeação. Isso porque o roteiro de Hilton Lacerda apresenta a personagem como travesti, contrariando a ação dos demais trabalhos sobre Amarelo Manga que lêem a personagem como homossexual. Assim, acionar a categoria homossexual para indicar a vivência das personagens que se distanciam da heteronormatividade é lançá-las a uma vala comum daqueles que não correspondem à norma, ou seja, não seriam identificáveis como heterossexuais.

Dunga, portanto, realmente desestabiliza a matriz. Contudo, essa instabilidade promovida por suas ações não demanda que a personagem seja identificada como homossexual. Caso ofertada à personagem tal denominação se estaria adequando suas vivências apresentadas na narrativa do filme no regime de poder que oprime e funda o sujeito na diferença dos sexos – a heteronormatividade.

### **3.3. Deslocando gêneros: o performativo e o narrativo**

Na língua portuguesa há significados diversos para o termo gênero. Curiosamente, duas acepções do termo relevantes para esta investigação têm denominações distintas na língua inglesa. Estou me referindo ao gênero narrativo, que no inglês se denomina *genre*, e ao gênero social, *gender*. Os gêneros, conjugados, possibilitam uma relação peculiar para os estudos de cinema e sexualidade.

Maria Celeste Mira indica que o gênero narrativo “pode ser pensado como um mediador, uma ponte que une produtores e receptores através de um texto” (2003: 21). O *genre*, além de identificar uma série de elementos que seriam componentes de uma narrativa, tem também um recorte de público refletido no *gender* previsto pelos idealizadores das produções. Um exemplo dessa relação é o *western*, ou faroeste, que vincula referências a violência e erotismo para um público que, presumivelmente, teria maior interesse por tais atributos, o público masculino. Um público feminino, nessa lógica, pressuposto como sectário de estilo como romances e dramas, recebe maior atenção das produções que enfocam relacionamentos amorosos (Mira, 2003).

A relação entre os gêneros é estratégica e sua análise exige que a compreensão de gênero que corresponda à proposta de desnaturalização do sexo e a postura construcionista crítica que fundamentam esta pesquisa. Judith Butler concebe que o

*gender* não é fixo, imutável, natural ou constitutivo daqueles sujeitos que são atribuídos ou se auto-identificam em determinadas identidades de gênero. Em sua formulação, Butler cria problemas de gênero, pois concebe que em lugar de papéis de gênero ou uma essência, o *gender* é uma variável fluida percebido de maneiras diferentes em cada contexto. Nessa acepção, o gênero é tomado como performativo (Butler, 2005; 2008; Gauntlett, 2002).

Segundo Butler, há uma matriz de poder que atribui inteligibilidade ao ser humano pois o funda na e pela norma. Nessa matriz o sexo é preestabelecido como binário e biologicamente atribuído e o sujeito só se faz como tal “dentro das próprias relações gênero” (Butler, 2005: 25). Contudo, a autora promove um deslocamento ao indicar que nesse regime de poder as identidades e, por conseguinte, os sujeitos são constituídos como efeito dessa norma, que Butler intitula “heteronormativa”. A homossexualidade é, então, construída como compulsória, institucional, oposicional e, sobretudo, naturalizada (Butler, 2005; Gauntlett, 2002).

Judith Butler indica que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (2008: 48). A performance anunciada pela autora circunscreve o conceito de gênero como construção social pois, se algo é performativo, logo indica a prática discursiva que o produz o que nomeia (Butler, 2005). Miguel Vale de Almeida auxilia a compreensão do *gender* como performativo.

O gênero é, para Butler, uma ficção cultural, o efeito performativo de actos reiterativos. A razão porque não há identidade de gênero por detrás das expressões do gênero é que a identidade é performativamente constituída pelas próprias expressões que são vistas como sendo o seu resultado. Butler advoga a contestação dessa naturalização através da repetição deslocada da sua performatividade, chamando assim atenção para os processos que consolidam as identidades sexuais (Almeida, 2004: 96).

O *gender* como ficção cultural, de acordo com Almeida, é uma leitura muito pertinente para a análise de outra ficção, o próprio filme *Amarelo Manga*. Mas um discernimento é necessário para a compreensão de cada um dos aspectos ficcionais em jogo. A analogia do conceito de gênero performativo em Butler com o termo performance na dramaturgia não deve sugerir que o *gender* seja uma ação singular ou que alguém possa “atuar” um gênero a cada momento que assim deliberar. Em verdade, imersas na matriz, todas as pessoas executam performances de gênero. Contudo, como nem o sexo nem o *gender* são substância ou caráter inscrito nos genes, qualquer pessoa

pode acionar outras performances ou, ainda, desestabilizar os referenciais que fazem o *genre* inteligível num contexto heteronormativo.

A maneira de narrar uma história, ou seja, o *genre*, é um grande referencial para que se compreenda como os discursos sobre sexualidade são propagados a partir das narrativas cinematográficas. Os discursos e os regimes de poder que articulam mecanismos para que a heterossexualidade seja entendida como natural podem ser percebidos inclusive estruturante de alguns gêneros narrativos.

O melodrama é um *genre* dominante e, apesar de não ter sido uma criação do cinema, é um gênero narrativo que é desenvolvido e propagado principalmente por conta do cinema hollywoodiano. Uma das características do melodrama é sua plasticidade, pois é subdividido em vários outros gêneros que compõem desdobramentos da matriz melodramática.

A linha narrativa do cinema hollywoodiano clássico implica em linearidade, na resolução do conflito que gerou a narrativa e, ainda, no retorno a um contexto de estabilidade quando do término no filme, que culmina no fim da situação narrada geralmente celebrada com um *happy end* (Bordwell, 2005; Xavier, 2005), senão com uma narrativa que converge a fim de apaziguar os conflitos (Nogueira, 2000).

Uma analogia possível entre a heteronormatividade e o melodrama permitem entender que ambos estão muito próximos e coerentes enquanto matrizes hegemônicas. A heteronormatividade contribui para o melodrama e este, da mesma forma, auxilia a propagação dos discursos que fundam a heterossexualidade como compulsória, institucionalizada, oposicional e, destaque, naturalizada (Butler, 2008).

No melodrama, principalmente articulado no cinema clássico a narrativa é articulada para que a audiência do filme seja realizada com o máximo de realismo, ou seja, a ponto do espectador não identificar os mecanismos de construção da obra (Xavier, 2005). Outro aspecto que passa a ser relevante para este trabalho, como aponta Bordwell, é a importância do casal heterossexual na trama melodramática. “É significativo que, de cem filmes hollywoodianos escolhidos aleatoriamente, mais de sessenta finalizem com uma exibição do casal romântico – o clichê de “final feliz”, muitas vezes mostrando um beijo apaixonado”<sup>6</sup> (2005: 283).

---

<sup>6</sup> Considerando a maciça presença do beijo heterossexual como componente das narrativas no cinema hollywoodiano clássico, destaque *Cinema Paradiso*, filme italiano de 1988 dirigido por Giuseppe Tornatore. Nesse, a narrativa gravita na relação entre um garoto e um senhor que faz as vezes de

Essas convenções não foram criadas no cinema, mas adaptadas neste meio por conta da literatura e do teatro. Mas uma das peculiaridades do cinema nas estratégias de contar uma história é que um de seus produtos, o filme, “tem que fazer o que faz um romance ou um drama em pouco tempo, com poucas cenas, de forma muito clara, porque, diferentemente do livro, o espectador não pode voltar atrás” (Mira, 2003: 24-25).

Em relação aos personagens da narrativa clássica, Bordwell alerta que, destas, “o mais ‘especificado’ é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação com o público” (2005: 279).

O questionamento do modelo narrativo melodramático e dos subgêneros pode ser feita de maneira análoga ao questionamento da heterossexualidade como norma. Mediante o conceito de gênero performativo é possível ler algumas narrativas em *Amarelo Manga*, principalmente um dos enredos protagonizados por Lígia. A personagem é gerente do bar Avenida, um dos principais onde algumas personagens do filme interagem e conduzem algumas cenas emblemáticas para esta análise.

Durante todo o dia 16 de junho Lígia permanece restrita às portas do bar. Ela acorda nua, coloca um vestido azul que contrasta com sua pele clara, passa um batom e uma loção e abre o estabelecimento. Lígia ou, segundo Rabecão, “a loba do Avenida”, também atende no bar, cujo balcão divide a cozinha e a área onde os clientes se sentam e consomem os produtos. Ao lado da cozinha consta um pequeno quarto onde a personagem repousa.

O despertar de Lígia abre, também, o filme. Enquanto descerra as portas do bar revelando a luz matinal da cidade e o mendigo deitado à porta, Lígia retira as cadeiras que estão sobre as mesas e monta a cena para receber os vindouros clientes. Ao organizar o Avenida, a personagem entoia um monólogo. Lígia olha para a câmera e continua seu texto em voz alta.

---

protecionista num cinema da Itália com o mesmo nome do filme. O garoto se distancia do senhor após aprender a amar o cinema mas, vinte anos após o período em que conviveram, o garoto agora crescido recorda o passado pois recebe a notícia de que o senhor faleceu. Retornando à cidade onde conheceu o Cinema Paradiso, o homem recebe um presente: uma lata com trechos de filmes que eram censurados no período em que freqüentava o cinema. Os fotogramas são reunidos e projetados para o deleite exclusivo do homem, única testemunha do conteúdo proibido. São as cenas dos beijos heterossexuais que, retiradas dos filmes, reduziavam o poder de clímax – ou *happy end* – daquelas narrativas. Uma ode ao cinema hollywoodiano. *Paradiso* recebeu o Oscar de melhor filme estrangeiro.

Às vezes fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, e tudo acontece naquele dia até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, vai, vai... é sem parar. A única coisa que não tem mudado nos últimos tempos é o Santa Cruz nunca mais ter ganho nada. Nem título de honra. E eu não ter encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado. Ah! Eu quero é que todo mundo vá tomar no cú.

A rotina enfadonha para Lígia é complexificada pelo incômodo que sente dos clientes que recebe no Avenida. O público é prioritariamente composto por homens que, a cada bebida, intensificam o assédio à personagem. Desde um comentário sutil até as mãos que tocam seu corpo, Lígia resiste e não corresponde ao apelo dos homens que a desejam.

Quando dois homens chegam ao bar, Lígia anuncia “vai começar o show”. Com isso a personagem prevê daqueles clientes um comportamento que, depois, se confirma desagradável e vexatório. Após muito tempo de permanência no bar, atestada pelas inúmeras garrafas acumuladas na mesa, um desses homens pega nas nádegas de Lígia, que se esquiva da situação como se apenas não a aprovasse. A câmera fica parada focando o diálogo dos homens e não mostra a ação de Lígia. Segundos depois os homens são surpreendidos pois, em resposta ao assédio não consentido, a personagem chega com um balde cheio de água e joga nos dois, exigindo que saiam imediatamente do bar.

Em outro momento, durante a tarde do dia 16 de junho, Isaac investe na tentativa de seduzir Lígia. Após algumas frases de efeito não obtém êxito e chega a pegar Lígia forçosamente e sentá-la em seu colo bem no meio do Avenida. A personagem pega uma garrafa vazia à mesa e quebra no rosto de Isaac. Novamente Lígia exige que este vá embora do bar e, como a carteira de Isaac cai no chão ela aproveita e retira o dinheiro que consta.

Na cena em que Isaac comparece ao bar e vê Lígia pela primeira vez é acompanhada por um das músicas que compõem a trilha de *Amarelo Manga*. Trata-se de um recurso do filme para situar a personagem. Os versos anunciam a personagem como a “santa mal comida”.

À noite Isaac volta ao bar pois reclama que perdeu sua identidade e precisa buscá-la. Lígia responde prontamente que ninguém no Avenida pegou a identidade desse homem e lança uma de suas frases mais marcantes. “Esse filho-de-rapariga ficou por aqui, só na anarquia, fazendo umas comédias, e ainda veio tirar liberdade. Apanhou. Porque eu sou mulher mas até macho tem medo de mim, viu?”.

Lígia apresenta uma série de referenciais que não promovem ambigüidade ou desestruturam a possibilidade que seja identificada no escopo de uma identidade de gênero específica. Ainda assim, no contexto onde ela se encontra, foi necessário se anunciar como “mulher”. Ao acionar tal categoria, Lígia promove dois movimentos. O primeiro, instaura através do binarismo de gênero – “até macho tem medo de mim” – a premissa do gênero identificado por oposição. “Uma pessoa é o seu gênero na medida em que não é o outro gênero, formulação que pressupõe e impõe a restrição do gênero dentro desse par binário” (Butler, 2008: 45).

Em segundo lugar, a afirmação “eu sou mulher” vinda de uma pessoa identificada pelas demais personagens como “mulher”, segundo Butler não é absurdamente redundante. O mesmo ocorreria se alguém identificado como homem também pronunciasse “eu sou homem” (Butler, 2008). Isso porque, retomando o filme, na compreensão do gender performativo, não é o corpo de Lígia ou os referenciais que nele podem ser lidos que fazem a personagem uma “mulher”, mas o ato de dizer-se como tal.

Isaac, que volta ao Avenida explicitando com ainda mais ênfase sua atração por Lígia. Ele surpreende a personagem quando entra no bar dizendo “eu quero minha identidade e você. Você todinha, e todas as suas idéias”. Em mais uma situação Isaac não é correspondido por Lígia que, irritada, menciona que ninguém pegou sua identidade”. Isaac, frustrado, chega ao extremo: empunha um revólver e começa a atirar dentro do bar, afugentando todos os freqüentadores.

A partir do levantamento de documentos, legislações e de referências na literatura, Adriane Rich denuncia que a heterossexualidade é imposta como um componente da sexualidade feminina. No que a autora denomina como “heterossexualidade compulsória”, também é pressuposto às mulheres, além da heterossexualidade, uma série de atributos e desejos, como a maternidade e o casamento – com homens (Rich, 1993).

Outro efeito danoso da heterossexualidade presumida e compulsória é o silenciamento da existência ou a sublimação de um possível desejo em mulheres que queiram constituir conjugalidades ou demais relacionamentos com outras mulheres. O regime de compulsoriedade da heterossexualidade inviabiliza que muitas mulheres façam escolhas que não, num exemplo, serem mães. Para Rich, é possível que

Women have married because it was necessary, in order to survive economically, in order to have children who would not suffer economic deprivation or social ostracism, in order to remain

respectable, in order to do what was expected of women because coming out of “abnormal” childhoods they wanted to fell “normal”, and because heterosexual romance has been represented as the great female adventure”<sup>7</sup> (Rich, 1993: 654).

A identidade perdida de Isaac se configura uma rica metáfora para identificar mais um aspecto das narrativas em que Lígia é apresentada em *Amarelo Manga*. Na matriz heterossexual, o corpo identifica o gênero que, assim, demanda o desejo (Gauntlett, 2002). Contudo, não é possível afirmar que Lígia corresponde à matriz. Mesmo enunciando contingencialmente uma identidade, “mulher” e, por conseguinte, localizando-se numa compreensão binária de *gender*, Lígia não apresenta envolvimento ou desejo por qualquer pessoa.

Como destacado em seu monólogo, a personagem apenas registra sua queixa pois ela lamenta não ter encontrado alguém que a mereça”. Excetuando essa colocação, a personagem rechaça todas as aproximações, que em *Amarelo Manga* são feitas apenas por homens. A heterossexualidade seria tão reiterada para as vivências das mulheres que não precisaria ser explicada. No caso de Lígia, o assédio não consentido é uma constante, independente de qualquer referência de interesse ou reciprocidade que poderia oferecer àqueles que insistem numa aproximação que é imediatamente interdita pela personagem.

A eficácia dessas convenções aliadas à sofisticação dos elementos para a produção do gênero narrativo melodramático tem como objetivo levar os espectadores à impressão de invisibilidade dos meios de sua produção. Tudo, portanto, passa a ser produzido para ofertar a impressão de que a narrativa é, portanto, uma verdade. “A combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular (...) ao cinema que conhecemos” (Xavier, 2003; 2005).

Enquanto matriz e referência para a produção cinematográfica, as convenções do *genre* são adotadas e difundidas em diversas partes do mundo. Conforme complementa Lisandro Nogueira,

É muito difícil narrar melodramaticamente sem cair no moralismo e dividir o mundo em certo e errado, maniqueísmo que revela uma adesão aos códigos de conduta da indústria de cinema americana. Esse

---

<sup>7</sup> Mulheres se casam porque é necessário, a título de sobrevivência econômica, a título de gerarem crianças que não sofrerão privações econômicas ou ostracismo social, a título de manterem-se respeitáveis, a título de serem o que se espera de uma mulher porque saídas de uma infância “anormal” elas querem se sentir “normais”, e porque o romance heterossexual tem sido representado como a grande aventura feminina. Tradução minha.

código vigora em Hollywood desde 1920, com rebeldia esparsa aqui e ali. Ele diz: a) não se produzirão filmes contra os princípios morais do público; b) serão apresentados modelos corretos de vida, sujeitos apenas ao drama e ao entretenimento; c) a lei não será ridicularizada nem se poderá despertar simpatia por sua violação (Nogueira, 2000: 157).

A referência ao cinema clássico hollywoodiano para compreensão das narrativas neste trabalho não é gratuita. Considerando tais aspectos, é possível afirmar que *Amarelo Manga* é uma produção brasileira que se distancia radicalmente ou, ainda, não se filia ao referencial melodramático hollywoodiano.

O filme termina mas não resolve os conflitos expostos, não oferece *happy end*, sequer intenciona apaziguar a tensão ocasionada por sua audiência. Não tem personagem principal, mas destaca narrativas de algumas destas. Neste movimento que nega as premissas melodramáticas e a narrativa clássica e do melodrama. O amarelo no título do filme sugere a fuga, senão o distanciamento, de uma série de convenções na produção cinematográfica nacional.

## Considerações finais

*Em mim nada está como é  
Tudo é um tremendo esforço de ser  
“Angústia”, de João Ricardo e João Apolinário*

Em uma analogia possível entre este trabalho e o filme *Amarelo Manga*, destaco que as breves considerações que seguem não devem ser entendidas como conclusões. Elas apenas registram, após toda a discussão e análise apresentadas nas páginas acima, o término de alguns processos: a pesquisa, a escrita e, no final das contas, celebra o término da graduação.

O exercício de analisar imagens em movimento é desafiador. Quando compilei o projeto que resultou neste trabalho cheguei a prever um estudo de recepção do filme para averiguar como espectadores distintos leriam a obra. Outra proposta, cogitei realizar um levantamento da filmografia brasileira que também alardeasse discursos “em primeiro plano” sobre sexualidades. Contudo, muitas mudanças, típicas das vicissitudes no decurso de uma pesquisa, exigiram que o desenvolvimento deste trabalho fosse revisto. Assim, novos referenciais e posturas foram assumidos para que a pesquisa pudesse ser concluída e, assim, reorganizei o trabalho para analisar as narrativas de um filme em que a sexualidade está em voga, “em primeiro plano”, explícita e indica, por isso, possibilita análises pioneiras e ousadas.

Os estudos de gênero e sexualidade passaram a compor questões centrais nas sociedades contemporâneas, saliento que com este trabalho intenciono contribuir para uma sociedade notadamente plural e democrática como um dos modelos viáveis para a coexistência da diferença e da alteridade.

*Amarelo Manga* é um filme muitíssimo peculiar e, por isso, valioso na cinematografia brasileira. Deixar a postura de mero espectador atento às produções não hegemônicas (cito melodramáticas, clássicas, hollywoodianas) para assumir a postura de um pesquisador se configurou em um movimento ímpar para a compreensão do tema a que me dedico há alguns anos – a sexualidade – em um meio específico – o cinema.

Por fim, indico que esta monografia intitulada *Película impregnada de tons saturados: sexualidade na narrativa do filme Amarelo Manga*, além de registrar o esforço para realização de uma investigação sobre sexualidade, indica modestamente a necessidade de mais estudos e o compromisso com a carreira de pesquisador.

## Referências

ALENCAR, Marlivan Moraes. **Que cor é a cor do amarelo manga?**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28, 2005. Rio de Janeiro. Anais. CD-ROM. São Paulo: Intercom, 2005.

ALMEIDA, Miguel Vale de. A teoria *queer* e a construção da categoria “gênero”. In: CASCAIS, Antônio Fernando (org.). **Indisciplinar a teoria – estudos gays, lésbicos e queer**. Lisboa: Fenda Edições, 2004. Pp. 91-8.

ARANTES, Silvana. **Amarelo-exclusão**. In: Ilustrada. Folha de S. Paulo, 27 de julho de 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2707200307.htm>. Acesso em 10 de junho de 2009.

ASSIS, Cláudio. **Um olhar faca que cega**. In: Cinemais, Revista de cinema e outras questões audiovisuais. N. 35. julho/setembro, 2003. Pp. 101-120.

BESSA, Karla. **Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade**. Cad. Pagu, Campinas, n. 28, 2007.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires, Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. In: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Pp. 15-60.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. 2º volume. São Paulo: Ed. SENAC, 2005. Pp. 277-302.

CABRAL, Mauro. Versiones. In: CABRAL, Mauro (Ed.). **Interdicciones – escrituras de la intersexualidad en castellano**. Córdoba: Annarés Editorial, 2009, pp. 101-121.

CASTRO, Bruno Freire Lisboa de. **Fome, Sonho e Transe no Cinema Brasileiro Contemporâneo – Análise sobre as estéticas da fome e do sonho nos filmes Amarelo Manga e O céu de Suely**. Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: ENECULT, 2007.

CAMPOS, Renato Carneiro. Tempo amarelo. In: CAMPOS, Renato Carneiro. **Tempo amarelo: ensaios**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980, p. 67-69.

CUNHA, Cilaine Alves. **Amarelo Manga: simetrias e contrastes com o Realismo - Naturalismo**. Letras (Santa Maria), Santa Maria, RS, n. 34, 2007, p.13-26.

COLLING, Leandro. **Aquenda a metodologia! Uma proposta a partir da análise de Avental todo sujo de ovo**. In: Bagoas: revista de estudos gays. V. 1, n. 1. Natal: EDUFRN, 2007.

\_\_\_\_\_. **Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados.** Revista Gênero, Niterói: EDUFF. v. 8, n.1. 2008.

CONDATO, Henrique. **A identidade homossexual no Cinema contemporâneo: um estudo de caso de recepção no Grupo Estruturação.** Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2003.

CUNHA, Cilaine Alves. **Trabalho e sexualidade.** Revista UFG, junho de 2008, no. 4, 2008, p. 174-180.

DION, Sylvie. **O *fait divers* como gênero narrativo.** In: Letras. Santa Maria, RS, n. 34, 2007. Pp.123-132.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas.** In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro. Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber.** Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. Las Meninas. In: **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução: Salma Tanus Muchail. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pp 3 - 22.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem no Brasil.** São Paulo: U. N. Nojosa, 2004.

GAUNTLETT, David. Queer theory and fluid identities. In: GAUNTLETT, David. **Media, gender and identity: an introduction.** New York: Routledge, 2002. Pp. 134-151.

GUASH, Óscar y os OSBORNE, Raquel. Avances em sociologia de La sexualidad. In: GUASH, Óscar y os OSBORNE, Raquel (comps.). **Sociología de la sexualidad.** Madrid: CIS, 2003, p. 1-24.

HALPERIN, David. **San Foucault: para una hagiografía gay.** Córdoba, El Cuenco De Plata, 2004.

IZHAKI, Fania. **Amarelo Manga: pudor e perversão.** Caderno de estudos e pesquisas, São Gonçalo, RJ, v. 7, n. 18, 2003, p.47-52.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação.** Revista Estudos. Feministas, Florianópolis, v. 9, n. 2, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 1997.

MELLO, Luiz. **Novas famílias: conjugalidade homossexual no Brasil contemporâneo.** Rio de Janeiro: Garamond, 2005).

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. **O documentário como gênero audiovisual.** Comunicação & Informação. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia. V. 5, n. 1/2, Jan/Dez, 2002.

MIRA, Maria Celeste. **O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar.** Cad. Pagu, Campinas, n. 21, 2003. Pp. 13-38.

MORENO, Antonio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro.** Niterói: EdUFF, 2001.

NACHTERGAELE, Matheus. **Nascido para o cinema.** In: Revista Caros Amigos. Outubro de 2003.

NOGUEIRA, Lisandro. **Central do Brasil e o melodrama.** In: Comunicação & informação. Goiânia, GO, v. 3, n. 2. 2000. Pp.155-159.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagens em Foco nas Ciências Sociais.** In NOVAES, Sylvia Caiuby [et al.] (orgs.). **Escrituras da imagem.** São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PERET, Luiz Eduardo Neves. **Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira.** Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RAGO, Margareth. **Descobrimos historicamente o gênero.** Cad. Pagu, Campinas, n. 11, 1998.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Da economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan.** Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole. (comp). **Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina.** Madrid: Revolución, 1989, p. 113-190.

\_\_\_\_\_. **O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo.** Recife: SOS Corpo, 1993.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário.** Cad. Pagu, Jan./June 2007, no. 28, p.19-54.

SILVA, Odinaldo. **Domésticas - o filme: Um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal.** Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)**. Tese de doutorado. Brasília: UnB, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STROZENBERG, Ilana. Antropologia e Comunicação: que conversa é essa?. In: FARIAS, Patrícia; TRAVANCAS, Isabel (orgs.). **Antropologia e comunicação**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. Pp . 15 – 24.

SZASZ, Ivone. El discurso de las ciencias sociales sobre las sexualidades. In: CÁCERES, Carlos F. [et. al.] (editores). **Ciudadanía Sexual en América Latina: Abriendo el Debate**. Universidad Peruana Cayetano Heredia, 2004.

VANCE, Carole. A antropologia redescobre a sexualidade: um comentário teórico. **Physis – Revista de Saúde Coletiva**. V. 5, N° 1, 1995, p. 7-31.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques (et. al.). **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995. P. 89-156.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Madrid: EGALES, 2006, p. 21-29 e 31-43.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Pp. 85-99.

## **Filmografia**

Ficha técnica do filme Amarelo Manga: ficção, 101 minutos, Brasil, 2002.

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Paulo Sacramento

Produção: Marcello Maia e Paulo Sacramento

Música: Jorge du Peixe e Lúcio Maia

Figurino: Andrea Monteiro

Distribuição: Riofilme

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