



REDE ISOTÓPICA EM *AMARELO MANGA* DE CLÁUDIO ASSIS

ISOTOPIC NETWORK IN *AMARELO MANGA* BY CLÁUDIO ASSIS

Cléber Luís Dungle¹

PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Tieko Yamaguchi Miyazaki²

UNEMAT- Universidade do Estado de Mato Grosso

RESUMO: *Amarelo manga* (2003), longa-metragem de Claudio Assis, é marcado, em sua construção, pela circularidade da narrativa e pela fragmentação. Percebemos, no filme, várias histórias descontínuas que se intercomunicam, em princípio, pelo *leitmotif* da cor amarela intensa, a mesma que encontramos na manga madura. As personagens problemáticas e com características estranhas se cruzam em um bairro periférico da cidade de Recife, espaço onde várias delas têm a sua história amorosa marcada pelas figuras da manga e da carne, cuja repetição permite pensar o texto fílmico como linhas isotópicas que se interconectam, formando assim uma rede de significações.

PALAVRAS-CHAVE: Figura; Amarelo; Manga; Carne; Isotopia; Rede.

ABSTRACT: *Amarelo Manga* (2003), a feature film by Claudio Assis, is marked by the circularity of the narrative and by fragmentation in its construction. In the movie, there are several discontinuous stories that intercommunicate in principle by a *leitmotif* of intense yellow color, the same found in a ripe mango. The problematic characters come across displaying strange characteristics in a Recife's suburb, space where several of them have their love story marked by the figures of the mango and the flesh, whose repetition suggests that the filmic text can be considered as interconnected isotopic lines that help to create a network of meanings.

KEYWORDS: Figure; Yellow; Mango; Flesh; Isotopy; Network.

A terra lauta da Mata produz e exhibe
um amarelo rico (se não o dos metais):
o amarelo do maracujá e os da manga,
o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
amarelo vegetal, alegre de sol livre,
beirando o estridente, de tão alegre,
e que o sol eleva de vegetal a mineral,
polindo-o, até um aceso metal de pele.
Só que fere a vista um amarelo outro,

¹ Mestre em Literatura e Crítica Literária — PUC / SP.

² Docente-colaboradora no Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, UNEMAT — Tangará da Serra — MT.

e a fere embora baço (sol não o acende):
amarelo aquém do vegetal, e se animal,
de um animal cobre: pobre, podremente.

Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir aguado):
amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, esse amarelo humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo.

MELO NETO, João Cabral. “Os reinos do amarelo”

Introdução

Amarelo manga (2003), de Cláudio Assis, narra a vida de personagens que se submergem em um universo apodrecido, dominado pela violência explícita e implícita e pela linguagem vulgar. O filme está contextualizado em um espaço corroído e degenerado e, de certo modo, remete ao ambiente comum dos romances naturalistas, os quais geralmente se caracterizam pela bestialização das figuras humanas. Despido de qualquer traço romântico ou idealista, o filme aborda o cotidiano degradado de seres guiados por suas paixões e desejos irrealizáveis, como bem exemplifica a fala de uma das personagens, um padre (representado por Jones Mello) com ideias pouco ortodoxas. Em suas palavras:

[...] o ser humano é estômago e sexo e tem diante de si uma condenação. Terá obrigatoriamente que ser livre. Mas ele mata e se mata com medo de viver, por isso meus olhos estão cegos para não enxergar a gosma desses pecadores. (ASSIS, 2003, transcrição nossa).

Cria-se, assim, uma espécie de realismo, ou neonaturalismo urbano, por meio do qual se ressalta aspectos obscuros e negativos que se disfarçam por trás do ideal de nação brasileira. Nesse contexto, é inegável que há um diálogo entre o relato ficcional e a realidade periférica do Recife, onde o filme é ambientado. No entanto, em nenhum momento o cineasta preocupa-se com a veracidade das histórias narradas. Efetivamente, o discurso de Assis não transfigura a realidade, mas muda o modo de olhar para ela. Tal como reflete Adorno, em *Notas de literatura I* (2003, p. 60), “o autor com um gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar”. No caso de *Amarelo Manga*, cria-se um jogo em que o simulacro fílmico, apesar de realista, não pretende nem pode ser entendido como reprodução fiel da realidade periférica brasileira, e sim como recurso que nos permite criticar o que vemos.

No que se refere ao processo de criação, o longa-metragem estabelece um claro diálogo com a obra *Tempo amarelo* (1980), de Renato Carneiro Campos. Trecho do referido livro, lido por uma personagem na mesa de um bar, em certo momento do filme, parece

interconectar-se como um poema de João Cabral de Melo Neto, “Os reinos do amarelo”, de *A educação pela pedra* (1966). Isso implica pensar em um processo de (re)criação textual ou, mais precisamente, da passagem da linguagem poética à cinematográfica. A partir da interlocução com o livro *Tempo amarelo*, o filme constrói uma estrutura heterogênea, na qual se cruzam, em rede, signos verbo-voco-visuais, que podem ser divididos em camadas, tais como: imagem (fixa e em movimento), palavra (escrita e falada), sonoridade (trilha sonora e ruído).

Para entender tal procedimento de “passagem”, cabe lembrar uma concepção criada por Roman Jakobson em *Linguística e comunicação* (2010, p. 81). Nesse texto, o autor propõe uma terminologia básica que denomina “tradução” para tratar das mudanças que ocorrem na passagem de um texto a outro. Esse conceito é desdobrado em outros três que variam conforme o tipo de transformação textual. São eles: o “Intralingual”, entendido como a reformulação de signos verbais por meio de outros signos também verbais e da mesma língua; o “interlingual”, diz respeito à tradução de signos verbais de uma língua para outra; e o “intersemiótico”, que é visto como a interpretação de um sistema de signos verbais por meio de outros não verbais.

Dentre essas categorias, a que mais se aproxima da passagem da linguagem verbal (romance, poema etc) à visual (neste caso, o cinema) é a definida pelo linguista russo como tradução “intersemiótica” ou “transmutação”. Isso deixa entrever que, na composição de *Amarelo manga*, entra em jogo um tipo de movimento intertextual, que permite perceber um deslocamento em relação à adaptação tradicional. Em tal contexto, a narrativa fílmica ganha maior autonomia para recriar-se e reinventar-se, perfazendo um mosaico de várias referências textuais.

Apesar do objetivo deste artigo não ser especificamente o de fazer uma análise intertextual, ela é importante para entender a configuração de um efeito de sentido que permite uma leitura mais ampla do filme de Assis. É válido pensar, portanto, na interconexão entre a película e o referido texto de Campos, declamado em uma cena curiosa no “Bar Avenida”, um dos cenários do longa-metragem, por um “filósofo” bêbado, frequentador do estabelecimento. Esse paralelo permite perceber que a proposta temática e estética de *Tempo amarelo* é próxima da que Assis persegue, pois em ambas as obras ressalta-se uma espécie de poética do cotidiano em seu aspecto obscuro e grotesco, que perpassa o filme do primeiro ao último fotograma e se reflete na composição das diferentes histórias que o constituem.

Herdeiro de uma estética baseada na fragmentação, o filme de Assis, se comparado às narrativas tradicionais, não apresenta uma história central, nem a sequência linear característica do paradigma canônico proposto por Vladimir Propp em *Morfologia do conto*³ (1983). *Amarelo manga* diferencia-se desse modelo proppiano, pois é construído a partir de um entrecruzamento de histórias. Sua estrutura complexa e descentralizada, marcada pelo processo de ruptura e retomada do enunciado, aproxima-se da enunciação poética.

No filme, embora alguns relatos tenham maior relevância que outros, não cabe afirmar a existência de uma estrutura nuclear que subordine as demais. O cotidiano grotesco segue um traçado textual composto de pequenos fragmentos narrativos que se enlaçam em uma rede significativa, a qual amarra as histórias descontínuas de cada personagem. Ao substituir o herói central e fragmentar a narrativa, Claudio Assis cria uma série de anti-heróis que se disseminam pelo texto circular, desempenhando papéis que atravessam o nascimento, a morte, a degeneração ou o renascimento. A descentralização e a fragmentação da narrativa, tal

³ Nesse livro, o referido autor, depois de analisar uma centena de contos populares maravilhosos russos, conclui que há neles uma estrutura de organização invariável. A partir dos elementos recorrentes nesse *corpus*, Propp elabora aquilo que chamou de paradigma narrativo.

como encontramos em *Amarelo manga*, segundo Linda Hutcheon (1991), são resultados de uma nova concepção de mundo, que reflete e interfere na produção contemporânea. É um momento em que a certeza dá lugar à dúvida e a uniformidade, à multiplicidade. Em *Poética do pós-moderno* (1991, p.29), ao refletir sobre os paradoxos e a heterogeneidade do texto, Hutcheon faz a seguinte observação:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar (Capítulo 4) de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada — mais um paradoxo pós-moderno.

Em tal contexto, o unívoco deixa-se substituir pela pluralidade. Em função disso, no referido filme, as personagens intercambiam os papéis, ora atuam como sujeitos, ora como objetos, passando a desempenhar mais de uma função actancial⁴ dentro da narrativa. Da mesma forma, os valores investidos nos objetos deixam de ser imutáveis, pois podem variar de acordo com o contexto da enunciação. Como bem observa Greimas (1977, p. 186), tanto o actante quanto o papel actancial

[...] são suscetíveis de serem investidos num ator disjuncto e autônomo, e, inversamente, todas as disjunções operadas no nível da estrutura atuacional podem ser, num certo sentido, neutralizadas por investimentos conjuntos em atores cada vez mais complexos.

Esse intercâmbio, na medida em que o pensamos como uma forma de inversão, pode ser entendido como uma estratégia de enunciação que se aproxima do conceito de carnavalização proposto por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981). Segundo o pensador russo (1981, p.107), o mundo carnavalizado configura-se às avessas por meio de uma inversão de papéis. Seguindo essa perspectiva, o anti-herói clássico pode ser visto como o herói ambivalente e periférico. Daí, em *Amarelo manga*, figuras estereotipadas como o psicótico (Isaac), o ardiloso homossexual (Dunga), o velho decrepto (Bianor), o primitivo (Wellington Kanibal), a asmática (Aurora) e tantos outros seres degenerados compõem um universo às avessas, que renasce e se renova por meio da morte. Tal processo implica simultaneamente em mudança e renovação. Assim, o nascimento e a morte são indissociáveis, biunívocos, pois nesse filme um signo sempre está prenhe do outro.

Importante observar que, embora uma ou outra história se destaque, todas estão mais ou menos em um mesmo nível de importância, tendo em comum o aspecto degradante do meio em que as personagens estão inseridas. Um certo tom envelhecido, desbotado e, ao mesmo tempo, pulsante predomina e se intensifica ao longo do filme. O amarelo, como já assinala o título, é a cor predominante, reafirmada inclusive pela trilha sonora. Além de emergir como elemento intertextual, já apontado anteriormente, o fragmento do livro *Tempo*

⁴ O conceito de actante, segundo Reis e Lopes (2002, p. 144) foi introduzido por Greimas no domínio da narratologia no ano de 1966. Entre outras coisas, o termo designa um lugar vazio no texto, que pode ser ocupado tanto pelo agente como pelo paciente da ação.

amarelo, musicado por Jorge du Peixe, reforça o caráter reiterativo da cor, que funciona, no longa-metragem, como índice das mazelas dos indivíduos e da degeneração do espaço onde eles habitam. Para deixar clara a relação intertextual e ressaltar a importância da cor amarela na profícua junção entre forma e conteúdo, transcrevemos a seguir o referido texto de Renato Carneiro Campos, tal como é recitado no filme:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretos, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estroenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque [*sic*]. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos... Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente. (ASSIS, 2003, transcrição nossa).

Cabe ressaltar também a contribuição do aspecto sonoro para a construção da rede de significação de um filme. Ao tratar da adaptação do livro *Vidas Secas* para o cinema, realizada por Nelson Pereira dos Santos, Ana Maria Balogh (1996, p. 81) faz esta pertinente observação: “o elemento sonoro enfatiza os sentidos veiculados pelo visual, num forte tecido de relações, visando enfatizar os elementos disfóricos, ou seja, a representação de um universo hostil”. De igual modo, podemos pensar na sonoridade de *Amarelo manga* (nele, tanto a trilha sonora quanto os ruídos incômodos ganham destaque) como uma forma de atualização da temática degradante que perpassa toda a narrativa, tornando-se, assim, elemento essencial para a semântica do texto fílmico.

Sísifo e o mito da repetição

Nas diversas histórias das diferentes personagens que compõem o universo de *Amarelo manga*, tudo acontece dentro de um circuito narrativo fechado, em um único dia que, no final do filme, deixa-nos a impressão de que irá se repetir continuamente. A percepção desse processo leva a uma outra linha de entendimento fundamental, segundo a qual, nesse incessante retorno, os sujeitos são percebidos como aprisionados, impelidos a refazer sempre o mesmo percurso cotidiano, submergindo amiúde em um universo apodrecido e degradado. Por isso, poder-se-ia pensar em uma relação dialógica entre *Amarelo manga* e a história de Sísifo. Segundo relatos mitológicos, depois de aprisionar a “Morte” e zombar dos deuses, Sísifo “foi sentenciado a passar a eternidade rolando uma grande pedra para cima em uma íngreme colina, só para vê-la rolar de volta para baixo, obrigando-o a repetir a fútil ascensão” (BIERLEIN, 2003, p. 209).

Em contexto semelhante, as personagens de *Amarelo manga* são submetidas a um processo mais ou menos evidente de degradação, envelhecimento e morte. No entanto, é significativo que uma delas, Lígia, se diferencie das demais. É a única que tem consciência de sua tortura, do aprisionamento a uma história marcada pelo fardo do retorno contínuo, como se pode perceber por meio da sua própria fala: “às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, tudo acontece naquele dia, até chegar à noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez. E vai, vai, vai... e é sem parar...” (ASSIS, 2003, transcrição nossa).

Tal percepção encontra acolhida em *O mito de Sísifo* (2005), de Albert Camus. Em um certo momento do livro, o escritor faz a seguinte reflexão sobre o herói grego relacionando-o à ocupação da França pelos nazistas:

Se este mito é trágico, é porque o seu herói é consciente. Onde estaria, com efeito, a sua tortura se a cada passo a esperança de conseguir o ajudasse? O operário de hoje trabalha todos os dias da sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que ele se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão da sua miserável condição: é nela que ele pensa durante a sua descida. A clarividência que devia fazer o seu tormento consome ao mesmo tempo a sua vitória. (CAMUS, 2005, p. 110-111).

Ainda que Lígia, assim como as outras personagens, ignore a falta cometida, é vítima do mesmo castigo infligido a Sísifo, qual seja, a repetição de uma mesma ação, refazer seu percurso diariamente — abrir o “Bar Avenida” toda manhã, servir os clientes e fechá-lo à noite. Contudo, a reflexão sobre sua amarga sorte faz com que reconheça o funcionamento do engenhoso universo de desejos irrealizáveis em que se encontra. Sua rotina, tal como no mito, torna-se suportável durante a “descida”, momento de lucidez e reflexão, quando, de certo modo, pode controlar ou apaziguar seu tormento a partir da tomada de consciência do seu infortúnio. Dessa forma, talvez consiga repousar da cansativa tarefa de repetição ou encontrar o caminho que a permita se (re)inventar. Com excessão desta personagem, todos os outros, aprisionados como animais no matadouro, giram em torno de si mesmos como títeres nas mãos de um destinador invisível.

De maneira geral, conscientes ou não, as personagens de *Amarelo manga* são obrigadas a pagar uma dívida. Ao destinador? Ao autor-narrador? Aos deuses zombadores? Não se sabe. O contrato entre destinador (responsável por notificar ao destinatário a ação a cumprir) e destinatários (encarregados da execução) não se explicita: estes, seduzidos por aquele, tentam se inscrever como sujeitos do fazer, mas são impedidos, pois são privados do poder e do saber realizar. O percurso inconcluso convoca, por sua vez, a efetiva participação do leitor na construção de uma lógica narrativa que se sobreponha à ordem fragmentária dada pelo próprio contexto fílmico.

A presença de uma situação problema, que toma a cena e impulsiona as ações, parece ser anterior à própria história das personagens. O filme começa com um narrador-câmera, que poderia ser visto como o destinador-manipulador, focalizando em *plongée* a intimidade de Lígia, que não se dá conta de estar sendo observada. Esse tipo de enquadramento produz um efeito de apequenamento, colocando o espectador em uma posição privilegiada em relação à da personagem focalizada. Sugere-se, assim, um aprisionamento por alguma falta cometida. O erro é o elemento desencadeador das ações das personagens, pois sustenta o programa narrativo de cada indivíduo e as linhas isotópicas estruturadas no sucessivo fazer e refazer.

***Amarelo manga* — o título como índice de leitura**

O título de uma obra, mais que dar nome, é um signo a ser interpretado, além de ter a função de marcar o início do texto, de constituí-lo como mercadoria. Como adverte Roland Barthes em “Análise estrutural de um conto de Edgar Poe” (1997, p. 41), todo título possui vários sentidos simultâneos, dentre os quais se destacam dois:

- 1) o que ele enuncia, ligado à contingência daquilo que o segue; 2) o próprio anúncio de que vai seguir-se um trecho de literatura (isto é, de fato, uma

mercadoria); por outras palavras, o título tem sempre uma dupla função: enunciativa e dêitica.

A expressão *Amarelo manga* é disposta como se fosse um verso de um poema em redondilha menor. O título pode orientar um caminho para a leitura da obra, nesse caso, aponta para uma possível interlocução do filme com as narrativas de caráter oral, que não exploraremos nesse artigo. O ponto que nos interessa é outro, qual seja, o sintagma que dá nome ao filme deixa entrever a possibilidade de percebê-lo como um adjetivo composto ou como dois substantivos. Ganham destaque, portanto, dois signos-chave para a enunciação do longa-metragem de Assis: **amarelo** e **manga**. Como veremos, ao longo do artigo, esses termos desempenham, entre outras funções, a de colorir ou manchar toda a obra que enuncia.

A expressão “amarelo manga”, tomada no plano do significante, resulta na colocação de uma espécie de enigma: de modo tautócrono, enuncia o conteúdo do filme, mas também paira na superfície, no vazio de significado. Essas duas facetas se superpõem, transformando o título em metalinguagem da própria obra que enuncia. O anúncio vazio funciona, nesse caso, como um elemento sedutor que convida o leitor à participação. Cabe a este preencher de sentidos o primeiro enunciado, com o qual tem contato antes de assistir ao filme. Esse elemento metalinguístico tem a função de “aperitivo”, serve para “abrir o apetite” do leitor para a mercadoria que irá consumir — ou ainda, dependendo da postura crítica assumida, pode absorvê-la ou vomitá-la.

Nesse papel de “degustador”, comecemos por explorar o poema “Os reinos do amarelo”, de João Cabral de Melo Neto, que foi utilizado como epígrafe deste artigo. Em uma parte da estrofe inicial, encontramos significados, a princípio, positivos para a cor: “um amarelo rico (se não o dos metais): / o amarelo do maracujá e os da manga / o do oiti-da-praia, do caju e do cajá; / amarelo vegetal, alegre de sol livre, / beirando o estridente, de tão alegre”. Esse tom otimista, porém, se desfaz a partir do nono verso: “Só que fere a vista um amarelo outro, / e a fere embora baço (sol não o acende)”. Uma leitura semi-simbólica⁵ permite pensar na estreita relação que se estabelece entre o descenso vertical dos enunciados e o declínio dos significados eufóricos atribuídos à cor nos primeiros versos, quando o poeta percebe o “amarelo aquém do vegetal, e se animal, / de um animal cobre: pobre, podremente.” Tal percurso degradante encontra seu ponto culminante na incômoda imagem da poça de escarro vivo, que resulta do progressivo enlaçamento entre forma e fundo. Fica patente, por fim, a mutação da cor luminosa e vibrante em algo abjeto, como nos mostram os últimos versos do poema: “Embora comum ali, esse amarelo humano / ainda dá na vista (mais pelo prodígio): / pelo que tardam a secar, e ao sol dali, / tais poças de amarelo, de escarro vivo.”

O **amarelo** é a cor que predomina no filme de Assis, não a dos primeiros versos do poema de João Cabral de Melo Neto, ainda ligado a certo otimismo em relação ao homem e à natureza, mas sim aquela já transmutada para o baixo e decadente, que recobre exatamente dezesseis dos vinte e quatro versos da poesia “Os reinos do amarelo”. Guardadas as diferenças, podemos pensar que, tanto para o poeta quanto para o cineasta, parece não haver outro caminho que não o do rebaixamento, da degradação e da crescente bestialização do homem.

Tendo em vista a estratégia de enunciação, pode ocorrer o que Barthes aponta como mensagem cifrada em sua análise da pintura de Arcimboldo. O semiólogo entende como mensagem cifrada aquela que disfarça ou vela camadas de sentido sedimentadas em um texto. Sob essa perspectiva, só com um redirecionamento do olhar e uma mudança da

⁵ Segundo Greimas, as “Semióticas semi-simbólicas” são caracterizadas por uma organização “monoplana”, ou seja, não apresentam distinção entre os planos da expressão e do conteúdo.

percepção é possível apreender um sentido global do texto. Segundo o autor de *O óbvio e o obtuso* (1990, p. 123-24): “cifrar quer dizer esconder e, ao mesmo tempo, não esconder; a mensagem é ‘escondida’ porque o olhar é desviado do sentido do conjunto pelo do detalhe”. Por isso, nos textos em que a mensagem está cifrada, faz-se necessário um recuo do olhar para enxergar e perceber outras significâncias, que estão além da obviedade, pois se escondem por trás dos primeiros sentidos, os quais são fáceis de descobrir porque saltam à vista.

Isotopia

Esse recuo, proposto por Barthes, torna-se necessário para a compreensão das diferentes histórias que se entrecruzam e para a construção de um complexo de linhas narrativas ou semiológicas que ampliam a leitura do filme. Servimo-nos do conceito de isotopia, proposto por Greimas (*vide Sémantique structurale*), que foi reinterpretado por outros autores ao longo do desenvolvimento da teoria semiótica e, mais especificamente, da teoria geral do discurso. Tal conceito pode ser entendido da seguinte forma: um pequeno conjunto redundante de categorias sêmicas que torna possível uma leitura uniforme do texto, uma vez que orienta a atualização de determinados semas e exclui outros. Nas palavras de Helena Beristáin, no *Diccionario de retórica y poética* (1997, p.288-289):

Isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia.

Para que haja isotopia são necessárias, na concepção de Greimas, ao menos duas condições. Primeiro: duas figuras sêmicas que se encarregam de criar um contexto mínimo. Segundo: o investimento de semas genéricos nessas figuras, os classemas. É possível entender o discurso isotópico como a continuidade temática do texto, no qual cada sema se liga a outro por uma relação de projeção. De certa forma, cada linha de interpretação sugere uma restrição na rede de significação construída. Apesar da fragmentação da narrativa, no caso do filme analisado, a coerência semântica é mantida no plano conotativo por uma estrutura pluri-isotópica que resulta da recorrência a diferentes isotopias temáticas e figurativas.

Segundo Greimas (1977, p.192), o conceito de isotopia se enriquece quando se observa que “uma figura única inicial [pode dar] lugar a desenvolvimentos de significação superpostos num só discurso [ou seja, a pluri-isotopia]”, além disso, é preciso ficar atento para o fato de que “no caso da plurivariação, a diversificação figurativa retida e disciplinada pela presença implícita de um papel único não impede a busca de uma significação comparável, senão idêntica, em vários discursos manifestados.”

Apoiando-nos, portanto, no conceito de isotopia e assumindo a sugestão do próprio título do filme, passemos agora a examinar como os motivos **manga** e **amarelo** se manifestam no texto. Com efeito, a figura **manga** e por desdobramento a figura **carne** são potencializadas semanticamente no filme. Da primeira, deriva-se por contaminação metonímica a segunda, graças ao englobamento de ambas, a princípio, dentro de um pequeno campo semântico ao redor do núcleo alimento. O contexto fílmico permite entendê-las como nucleares, mas numa relação hierárquica, isto é, para encaminhar a formação da rede isotópica a partir do título, coloquemos a **manga** na posição sintática de elemento determinante e a cor **amarela**, assim como a **carne**, na de elementos determinados.

No jogo simbólico entre as referidas figuras e suas potencialidades sógnicas, as substituições metafóricas e as transmutações metonímicas sustentam o desenvolvimento do enredo, ou seja, é em torno dessas três figuras que giram outras, perfazendo a conexão conotativa de toda a narrativa fílmica. Pensemos, portanto, num primeiro momento, em uma relação sógnica calcada na similaridade, por meio da qual determinados significados podem ser percebidos a partir de traços comuns que aproximam duas ou mais figuras. Combinadas essas unidades, em um segundo momento, os traços comuns produzem um núcleo percebido dentro de um segundo nível discursivo, no qual os elementos do primeiro plano, lidos como alimento, são reorganizados, gerando novos sentidos para além dessa perspectiva preliminar.

Apesar dessa estratégia de hierarquização, o texto permanece cifrado, principalmente porque as linhas isotópicas não se enfeixam de maneira uniforme e homogênea. Por isso, a repetição das figuras, ao longo do filme, possibilita ao espectador reconstruir um percurso de sentido subjetivo e mutável. Entretanto, para evitar a “superinterpretação” de um texto, ou um traçado falacioso, é preciso que o leitor organize um eixo semântico em função de elementos intratextuais e extratextuais. Essa organização é, necessariamente, pluri-isotópica, pois se constitui a partir de percursos figurativos distintos, mas ao mesmo tempo imbricados, que se enlaçam em função da escolha de determinada(s) figura(s).

Na construção de uma linha de interpretação, há caminhos que se bifurcam e, em cada leitura, podemos remontá-los em função de novas possibilidades semânticas decorrente do núcleo isotópico escolhido. O contexto fílmico de *Amarelo manga*, portanto, nos permite selecionar duas das figuras nucleares que criam uma linha isotópica, a princípio, assim delineada: em **manga**, encontramos o sentido de “fruto comestível” e, na figura **carne**, reconhecemos o sema “alimento animal”. Desse modo, ambas são conjugadas em função do valor semântico “alimento”, ao mesmo tempo em que, contextualmente, outros semas ficam implícitos ou neutralizados. A partir desses dois termos destacados, podemos demarcar outras linhas de significações contextuais, capazes de gerar novas isotopias (tendo em vista os índices “coloração”, “suculência”, “formato”, “sexualidade”, “degeneração” etc.), principalmente graças às associações e substituições figurativas (tendo em vista os índices “cabelo louro”, “cadáver”, “sangue”, “faca”, entre outras) dentro do contexto do filme. Cada índice, ao mesmo tempo em que indica um novo percurso de interpretação, reduzindo ou ampliando a rede isotópica, exige uma mudança de perspectiva na leitura, percebendo que o significado não é estático ou estável.

A carne, a manga e a cor amarela: figuras nucleares

Podemos afirmar, então, a partir de uma reiteração, que a **manga** e o **amarelo** estão associados, sobretudo, à enunciação do filme. São pensadas como figuras nucleares justamente por remeter à cor que predomina na película, ao espaço corruptível e às personagens degeneradas. Já a **carne**, participando diretamente do relato e das ações, torna-se figura importante para o enunciado. Está vinculada às atividades de diferentes personagens. Aparece, por exemplo, na profissão do açougueiro Wellington Kanibal, em sua roupa suja de sangue, ou mais enfaticamente, quando esquarteja os animais no matadouro, para depois entregar e aparar com destreza já no “Texas Hotel”; aparece, ainda, nas refeições que Kika e Dunga preparam em suas respectivas cozinhas. Pode-se dizer que, nesses contextos, os semas estão relacionados com o “alimento animal”, atendendo, desse modo, à vocação canibal do homem. De todas as formas, seja na cozinha ou no açougue, a **carne** aparece ensanguentada, ostentando um vermelho intenso, não menos terrificante para o expectador, já que remete a

conteúdos pulsionais. Para além do sema “alimento”, portanto, a **carne** ganha força simbólica, abrindo novas linhas de significação.

Ampliando o seu campo semântico, a **carne** aparece também com conotação claramente sexual. O corpo humano se transforma em “**carne** apetitosa”. Mantem-se, dessa forma, o sema “alimento”, quando o corpo (feminino ou masculino) torna-se objeto desejável, pronto para ser simbolicamente consumido. Em *Amarelo manga*, é notório o apetite sexual, o canibalismo fica implícito nos desejos e nos relacionamentos amorosos mantidos por algumas personagens. A **carne** inscreve-se, então, numa dinâmica de virtualização, atualização ou realização de conjunções e disjunções de sujeitos e objetos. Nesse sentido, a **carne** trazida por Kanibal (nome que remete a certo caráter antropofágico da personagem) ao “Texas Hotel”, espaço de Dunga, confunde-se, por contágio, com o próprio Wellington, o qual se transforma no objeto de desejo de Dunga. Assim, **carne** bovina (alimento para o corpo) transfigura-se em **carne** humana (alimento sexual).

Por meio da **carne**, ganha relevo relações socialmente prescritas ou proibidas. É o caso, por exemplo, do quadrado afetivo-sexual formado por Kika, Deise, Wellington e Dunga. Wellington está casado com Kika, mas é amante de Deise, além de ser desejado por Dunga (que é assumidamente homossexual). No encontro deste com Wellington, quando o açougueiro vai entregar a encomenda no “Texas Hotel”, a manipulação por ambos da faca utilizada para cortar a **carne** introduz uma ambiguidade que tanto encaminha para a percepção dos sentimentos inconfessos de ambos e para a significação fálica do objeto, quanto para a ambivalência positivo-negativa dessa relação e para a função castradora do instrumento.

Algumas vezes, a figura da **carne** pode ser lida, segundo outra linha de significação, como manifestação eufórica de vida, ou como também pode ocupar posição da morte. No filme de Assis, há constantemente interconexão entre esses termos (vida / eros e morte / tânatos). É o que vemos quando Dunga tenta seduzir Wellington levando-o para o seu quarto. Para tanto, precisa atravessar a sala, onde está sendo velado o corpo de Bianor, seu patrão — dono do “Texas Hotel” —, sem se importar que no mesmo ambiente se reúna a concupiscência e o velório. O mesmo movimento profanatório é realizado por Rabecão (personagem que é funcionário do IML), quando traz um cadáver para, entre outras coisas, satisfazer ao prazer necrófilo de Isaac. Este viola o corpo inerte com inflamada excitação, como fica explícito na passagem que o indivíduo morto é comparado a um animal utilizado para o seu gozo mórbido. O diálogo que citamos a seguir revela a violência do desejo de Isaac:

Isaac: Cadê o bicho?

Rabecão: Tá aí dentro.

Isaac: E o estado? Tá muito avariado?

Rabecão: Olha, o corpo tá meio perfurado, mas aguenta.

Isaac: Tá gelado?

Rabecão: Gelado? Tá picolé. (ASSIS, 2003, transcrição nossa).

Nesse contexto, as personagens transgridem os tabus sócio-morais associados ao corpo morto. Perversão semelhante se verifica quando Aurora, mulher madura, aparece isolada na cama do seu quarto no “Texas Hotel”, com uma manifestação crônica de falta ar. Nessa cena, ela promove uma substituição singular, deliciando-se em alternar a inalação respiratória com a vaginal, utilizando o mesmo aparelho para isso. Com problemas relacionados à obesidade, Aurora mostra a ambivalência de termos aparentemente contraditórios, quais sejam, “não-vida” e “não-morte”, situados nas pontas de um processo contínuo em que a **carne** movimentava-se tanto entre os contrários vida e morte, como também

entre o alto e o baixo. Figurativamente dramática, aqui a **carne** é marcada pela inflação e deflação, ambas pensadas como excesso — a adição na obesidade, a subtração na asma.

Pensando ainda na figura da **carne**, lembremo-nos da forma nauseante com que Kika, sozinha em casa, como se estivesse amalgamada a sua cozinha simples (espaço-imagem do papel submisso que ela até então aceitava passivamente), prepara uma porção para o almoço do marido. Ela mal suporta a repugnância sentida diante da **carne** bovina, a qual é obrigada a manipular como mulher do lar, que tem o dever de preparar as refeições para o esposo. Também não disfarça o desprezo que sente pela relação **carnal**, considerando o sexo uma forma de pecado. Wellington Kanibal manifesta uma admiração curiosa por Kika: vangloria-se da “santidade” da esposa, que ostenta a marca do recato e do fervor religioso, porém, mantém uma relação extraconjugal com outra mulher (Deise), talvez porque acredite que o casamento deva ser impoluto. Tal como podemos perceber no seguinte comentário que Wellington faz a Dunga sobre sua esposa: “Olha, na cama ela até que é fraquinha. Ela é boa como mulher, crente” (ASSIS, 2003, transcrição nossa). Em outra parte do filme, acentuando a duplicidade do seu desejo, o marido come o alimento preparado pela “esposa-santa” com voracidade, alegoria da relação sexual, interdita no casamento, e que apenas pode ser experimentada por meio da **carne**-sexo de sua amante.

Em determinado momento, acontece uma inversão no caminho da mulher de Wellington. Rompe-se a frágil redoma ilibada na qual supostamente ela se refugiava das tentações **carnais**, a partir do instante em que descobre a traição do seu cônjuge. Kika ataca a amante de seu marido, arrancando-lhe parte da orelha, e começa a explorar a sexualidade com outro homem. A mulher de Wellington ao perambular pelas ruas, como se fizesse *trottoir*, encontra Isaac, que a leva para um motel: na relação sexual, ela adota a posição fálica, torna-se dominadora, estapeia o amante e introduz agressivamente o cabo de uma escova no ânus do amante. Nessas cenas, os sentidos de **carne** (alimento + corpóreo + humano + sexual + inversão) são encadeados em função da ação transgressora da mulher. Assim, a **carne**-animal (remetendo ao canibalismo, à selvageria, à bestialidade, à violência) penetra efetivamente o campo da relação **carnal** (associada à fricção dos corpos e ao sexo).

Até então preservada em seu universo sacralizado, Kika desce ao espaço degradado das outras personagens. A tinta **amarela** com que pintará seu cabelo, depois de pedir para cortá-lo, pode ser entendida como marca da passagem para o espaço baixo e degradado, para o universo do *Amarelo manga*. De certa forma, ela acreditava estar à margem desse espaço corrompido e sufocante, tentava se livrar dele por meio de outra forma de aprisionamento, a religião. Por fim, seu cabelo perderá a cor natural para ganhar o tingimento artificial (**amarelo-manga**). Todo filme parece confluír para esse momento. Curioso que o artifício (a pintura do cabelo), nesse contexto, tem a ver com a tomada de consciência de Kika. O diálogo que encerra o filme revela mais claramente a mudança da personagem:

Cabeleireiro: E aí nega, [*sic*] o que vai fazer nesse cabelo?

Kika: corta esse negócio, depois pinta.

Cabeleireiro: Corta assim, vai tirar as pontinhas dele...

Kika: Não, meu filho. Arranca tudo e pinta.

Cabeleireiro: Qual é a cor que a gente vai pintar esse cabelo, hem?

Kika: uma coisa meio **amarelo** [*sic*].

Cabeleireiro: Uma coisa ferrugem, assim... barro, não é isso?

Kika: Não, não. Uma coisa mais **manga**. Um **amarelo manga**. (ASSIS, 2003, grifo e transcrição nossos).

Essa cena final, em torno da cor **amarela**, mostra a confluência entre enunciado e enunciação. Há uma outra parte do filme que também sugere essa sintonia entre forma e fundo. A sequência começa com a provocativa pergunta de Isaac a Lígia: “Todos os seus cabelos são dessa cor ou a moça só tem grana para pintar os da cabeça?” (ASSIS, 2003, transcrição nossa). A moça responde levantando seu vestido para exibir seu sexo e comprovar que seus cabelos, assim como os seus pelos pubianos, são louros. Predomina, em ambos, um **amarelo** artificial, como é sugerido ao espectador por meio do close dado na vulva da atriz — nada ali parece ser natural. Devido ao simulacro ou jogo de simulações construído em torno das personagens, persistem as mesmas dúvidas e perguntas suscitadas quando analisamos o evento que envolve o corte e o tingimento do cabelo de Kika: o que é falso e o que é verdadeiro, o que ficção e o que é realidade, o que é artificial e o que é natural, o que cópia e o que é original? Perseguindo uma diferente linha semântica, observamos ainda que entre a vulva (mostrada por Lígia) e o fruto **manga** predomina a isotopia figurativa, tendo em vista a cor e a forma de ambas. Em outros termos, há uma analogia entre o **amarelo** dos pelos pubianos de Lígia e os fiapos da polpa da **manga** madura; além disso, o caroço da fruta e o órgão genital feminino tem certa semelhança. Percebemos, então, uma linha isotópica temática, pois em ambos encontramos o conjunto sêmico feminilidade + fertilidade. Nesse contexto, a personagem Lígia sustenta uma isotopia de fertilidade. Vale ressaltar que, quando o broto irrompe do caroço da **manga**, cria-se uma imagem que lembra o formato da vulva e do clitóris, além de remeter à função reprodutiva do aparelho sexual feminino — ambos (caroço de **manga** e vulva) simbolizam a possibilidade de nascimento ou renascimento, ainda que virtual, ou mesmo negado, denegado, impedido pelo meio árido ou corrompido.

Já na aproximação entre a cor da fruta e a do carro de Isaac, abre-se mais uma linha isotópica: o **amarelo** do metal se opõe ao do vegetal e ao do animal. A isotopia pode ser observada, então, em uma dimensão sociocultural, se se considera a cor **amarela** como símbolo de nacionalismo, sugerido na combinação bicolor das toalhas verdes e **amarelas** das mesas do “Bar Avenida” (propriedade de Lígia). Encontramos, em um primeiro plano, o símbolo da brasilidade explorado pela repetição dessas cores, em um segundo plano, chegamos a uma isotopia disfórica, sintetizada nesta somatória: “artificialidade + degradação + empobrecimento”. Nesse percurso, parece que o ouro, símbolo de um Brasil otimista e promissor, é substituído, como se vê na lataria do carro de Isaac, pelo ferro, cujo derivado ferrugem, sinônimo de degeneração e apodrecimento, está implícito, recoberto pelo **amarelo** artificial da pintura do veículo. Tal enferrujamento reaparece, repetidas vezes, ao longo da narrativa, sugerindo o processo de oxidação em que se encontram o meio e as personagens.

Além da cor do cabelo de Kika e de Lígia, como também da cor do carro de Isaac, os signos **amarelo** e **manga** são lembrados distorcidamente na música (“Amarelo manga”, que faz parte da trilha sonora do filme) cantada por Dunga enquanto trabalha. Do mesmo modo, a corpulência de Aurora permite formular uma isotopia, tendo em vista traços de semelhança que seu corpo mantém com a **manga**, quando a fruta é percebida nestes termos: “arredondada + flácida + succulenta + madura + degenerada”. O contexto que cerca Aurora reafirma sua semelhança com a fruta madura, no momento em que se encontra em um processo degenerativo. Em consonância com essa observação, a ideia expressa pela personagem, de que todo mundo morre e só ela parece permanecer viva, guarda analogia com a persistência da última fruta que permanece na árvore, mas que também irá cair e apodrecer junto às outras. Diz a personagem Aurora: “Agora foi o velho Bianor. Às vezes parece que tudo vai morrendo, menos eu. Não dizem isso, que gente ruim morre por último”. (ASSIS, 2003, transcrição nossa).

O cadáver de Bianor também se insere na rede isotópica organizada em torno da figura da **manga** madura, que já está em processo de apodrecimento. Segundo Jean Chevalier em seu *Dicionário de símbolos* (2009, p. 41), o **amarelo** pode ser, entre outras coisas, a cor “anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. Ao fim, o amarelo se torna um substituto do negro”. O caráter disfórico, que orienta os fragmentos narrativos do longa-metragem, manifesta-se predominantemente por meio da cor **amarela**, que, geralmente, identifica a madurez da **manga**. A expressão “**amarelo-manga**”, então, que atravessa todo o filme, pode ser pensada numa progressão semântica: **manga, manga madura, apodrecimento**. De igual maneira, seguindo essa rede isotópica, reconhecemos o percurso da existência humana — **vida, maturidade, morte (decomposição)** — ou, segundo um traçado especificamente sexual proposto pelo filme, chegamos à seguinte progressão: **corpo, carne / desejo carnal, degeneração**.

Tal percepção instiga uma reflexão profunda sobre nossos valores, crenças e, principalmente, sobre nossa precária e degradante condição humana. Apesar da fragmentação da narrativa, como mostramos ao longo do artigo, a cor predominante (o **amarelo**) e os índices da matéria percível (no caso, a **manga** e a **carne**), que pontuam todo o texto fílmico, transformam-se em uma rede isotópica multifacetada, permitindo-nos construir uma linha de interpretação que nos revela um mundo degenerado, uma espécie de podredouro que corrompe os personagens, onde todos, em algum momento, serão decompostos. Enfim, fica a constatação de que o filme enlaça bem o fundo e a forma, o enunciado e enunciação, vida e arte, eros e tânatos, refletindo, especularmente, o lado obscuro da existência de todos nós, desvelando o véu que recobre nossa civilidade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ASSIS, C. (Direção). **Amarelo manga**. Profilmes. Brasil, 101 minutos. 2003.
- BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BALDAN, M.L.B.; MIYAZAKI, T.Y. “A função poética segundo Jakobson e Greimas ou da desconstrução do signo ao semi-simbolismo”. In: **Olhar à deriva. Mídia. Significação. Cultura**. São Paulo: Annablume, 2003.
- BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 1996.
- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.
- _____. “Análise textual de um conto de Edgar Poe”. In: CHABROL, Claude et al. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BERISTÁIN, H. **Diccionario de retórica y poética**. México: Porrúa, 1997.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. São Paulo: EDUSC, 2003.
- BIERLEIN, J. F. **Mitos paralelos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CAMUS, A. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Lisboa: Livros do Brasil, 2005.
- CAMPOS, R. C. **Tempo amarelo**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- GREIMAS, A. J. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.

_____. “Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica”. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. “Os atuantes, os atores e as figuras”. In: CHABROL, C. et al. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

MAIA, L. et al. In: **Trilha sonora**. Manaus: Sonopress. 2003. 1 CD, digital, estéreo.

PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Lisboa: Vega, 1983.

MELLO NETO, J. C. de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1966.

REIS, C. e LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

Recebido em: 18/01/12
Aprovado em: 22/05/12