



OS RATOS E AMARELO MANGA: COSTURAS DO TEMPO

NARRATIVE TIME IN *OS RATOS AND MANGO YELLOW*

Bento Matias Gonzaga Filho¹

Recebimento do texto: 20/02/2016

Data de aceite: 15/03/2016

RESUMO: Este artigo pretende estabelecer um breve cotejo das elaborações dos entrelaces do tempo, aplicadas em duas narrativas, um texto romanesco e um texto fílmico. Serão lidos o romance *Os ratos*, do escritor brasileiro Dyonelio Machado, nascido no Rio Grande do Sul e o filme *Amarelo manga*, do cineasta brasileiro Cláudio Assis, nascido em Pernambuco. O filme de Assis não é uma tradução para o cinema do romance de Machado. A aproximação deles se dá pelo modo como o tempo foi construído de forma semelhante em narrativas tão diferenciadas: uma pelo uso da palavra e outra pela imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Cotejo; Tempo; *Os ratos*; *Amarelo manga*.

ABSTRACT: This paper aims to provide a brief comparison of the elaborations of the time interweavings, applied in two narratives, a novelistic text and a filmic text. Will be read the novel *Os ratos*, by the brazilian writer Dyonelio Machado, born in Rio Grande do Sul and the movie *Mango yellow*, by the brazilian director Cláudio Assis, born in Pernambuco. The Assis's movie is not a translation of the Machado's novel. The approximation of them happens by the way time was constructed in a similar way in such different narratives: one for the use of the word and other for the use of image.

KEYWORDS: Comparison; Time; *Os ratos*; *Mango yellow*.

¹ Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) – Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, sob orientação da Profª Drª Vera Lúcia da Rocha Maquêa.





Ao iniciarmos uma incursão analítica no romance *Os ratos* de Dyonelio Machado, buscando o cotejo com o filme *Amarelo manga* dirigido por Cláudio Assis, vislumbramos incontáveis pontos de luz nas suas possibilidades de exploração. O que nos captura momentaneamente é a reflexão sobre o tempo nas duas produções, pois é fio condutor determinante nas narrativas. Segundo Bakhtin (1988), o tempo privilegia no espaço o que se define como cronotopo. O cronotopo é a interligação das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas pela literatura e é por meio desse elemento que a materialidade da história se introduz. Esclarecimento se faz necessário no sentido de explicitar que o intuito aqui não é aplicar uma teoria sobre duas produções artísticas, mas sim, partindo do nosso *locus* enunciativo, entender as perfurações do tempo na costura dos textos, aproximando a narrativa romanesca e a narrativa fílmica.

Na continuidade da teorização, entendemos o cronotopo como o elemento fundamental na concretização do diálogo, uma vez que o tempo e o espaço são elementos inseparáveis e geradores de sentido e é no espaço que se revelam os indícios do tempo, o qual acaba por adquirir sentido. Bakhtin enfatiza que:

O cronotopo como materialização privilegiada do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as ideias as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária (BAKHTIN, 1988, p.356).

Podemos entender que o decurso da assimilação do cronotopo, ou seja, do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles, flui de maneira complexa e intermitente. É exatamente o cronotopo que define os





gêneros e os subgêneros. Ele é uma espécie de centro organizador dos principais acontecimentos temáticos na narrativa, pois nele os nós do enredo são feitos e desfeitos. A sua significação metafórica também é de suma importância no processo de desencadeando dos acontecimentos do romance, que adquirem um caráter sensivelmente concreto ou ganham corpo. Percebemos então que o cronotopo fornece um terreno substancial à imagem na demonstração dos acontecimentos, graças à condensação e à concretização dos índices do tempo, seja da vida humana ou do tempo histórico, em regiões espaciais definidas. O cronotopo serve de ponto principal para o desenvolvimento das cenas e configura-se como o centro da solidez de toda a narração. Entendendo que o estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria imagem narrativa. Dessa maneira, a representação da imagem está ligada aos fenômenos espaciais e sensoriais no seu movimento e na sua transformação, costurando no plano artístico da história os momentos essenciais da realidade temporal.

A expressão temporal é de cunho subjetivo. Cada autor, no momento da criação, define o tratamento do tempo no desenvolvimento do texto. No caso de *Os ratos*, Dyonelio Machado aciona um tempo cronológico que se torna psicológico, dentro de um espaço urbano repleto de lugares, na cidade de Porto Alegre, que soam uníssonos na palidez e na angústia constantes da personagem protagonista.

A construção do tempo em *Os ratos*

“Lhe dou mais um dia”. Essa fala do leiteiro em tom de ameaça é o mote da angústia que se estabelece na personagem protagonista em *Os ratos*. Naziazeno, após entender a possível realidade de ficar sem o fornecimento do





leite para o seu filho, caso não pague a dívida, ativa em si um processo de sofrimento psicológico que o torturará por todo o dia, a partir da manhã seguinte, quando acorda muito cedo para tentar resolver a situação. No romance as ações dos personagens acontecem no tempo cronológico ou linear, marcado pela passagem das horas, durante um dia de peregrinação de Naziazeno. O passar das horas, que parece acontecer de maneira veloz, é uma preocupação determinante para a personagem, que não pode voltar para casa sem levantar a quantia necessária para a quitação de sua dívida com o leiteiro.

A opção narrativa temporal de Dyonelio Machado se estabelece na interface do romance documentário, em pleno auge na época do seu envolvimento intelectual com a realidade brasileira, com o romance psicológico, detentor do processo de intuição na assimilação temporal, descentrando o enfoque narrativo de fora para dentro do sujeito. Daí talvez a sensação provocativa de um texto voltado para excessos ou antagonicamente para a insuficiência. O narrador dominante em terceira pessoa ilumina os acontecimentos a partir do externo, fornecendo-nos assim uma impressão de materialidade real e histórica factual. Seu traçado discursivo é feito com segura e objetividade quase documental e seu posicionamento localiza-se na cadeira de um cronista a observar com onisciência as desventuras do modesto funcionário público chamado Naziazeno. Pelos aspectos crônicos, remetem-nos com obduração para a categoria do tempo, um tempo inexoravelmente agudo, que perfura uma transposição discursiva, gerando e aumentando o peso da ansiedade da personagem. A representação do decorrer do dia é marcada por referências diretas, como se fossem relógios a indicar a temporalidade de maneira vaga ou subjetiva, como a passagem de um bonde, por exemplo. A bigorna pesada do tempo detém o espaço e as personagens,





martelando-os e condensando-os numa narrativa contínua. Vejamos Bakhtin na discussão desses entrecruzamentos que determinam o cronotopo:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (IBIDEM, p.201).

Essa compressão do tempo na pluralidade intrínseca do cronotopo recorta do romance dois universos distinguíveis pelo seu confronto. O primeiro é a delimitação temporal da convenção dos relógios, na sua imposição emblemática e definitiva ao determinar tecnicamente o moderno e o urbano, colocando sob seus auspícios o cotidiano do homem. O segundo é o tempo interior relegado a multiplicidade dos estados psicológicos, configurando-se dentro de uma projeção imperfeita na utilização dos artificios. É o que o protagonista Naziazeno vivencia: “O dia continuou... O dia não parou” (MACHADO, 2004, p.51). O tempo cronológico, psicológico e interior, transcorrido na subjetividade das personagens e mostrado pelo acionamento da memória e das reflexões, é perceptível mais enfaticamente nos últimos capítulos do livro. Essa sensação de estar perdido num espaço temporal e capitalista, mediada pelo desencontro e pela passagem das horas, exacerba um vazio e uma dúvida constante em Naziazeno:

Está exausto... Tem uma vontade de se entregar, naquela luta que vem sustentando, sustentando... Queria dormir... Aliás, esse frio amargo e triste que lhe vem das vísceras, que lhe sobe de dentro de si, produz-lhe sempre uma sensação de anulação, de aniquilamento... Queria dormir... Não sabe que horas são. De fora, do pátio, chega-lhe um som como um pipilar muito fraco e espaçado (IBIDEM, p.196).





A sensação amarga de aniquilamento que toma conta da personagem remete a uma visão humana universalizada do autor na crítica dos valores sociais. Os cronotopos que compõem a narrativa suscitam nos espaços e nas personagens a palidez do cotidiano, exteriorizando aspectos existencialistas. O tempo rato, o homem rato. Desespero e delírios tomam conta de Naziazeno, que, após conseguir o montante necessário para o abatimento da dívida, não consegue dormir à espera do leiteiro:

São os ratos na cozinha.

Os ratos vão roer – já roeram! – todo o dinheiro!...

Ele vê os ratos em cima da mesa, tirando de cada lado do dinheiro – da presa! – roendo-o, arrastando-o para longe dali, para a toca, às migalhas!... (IBIDEM, p.191).

Os ratos, na possibilidade de roerem o dinheiro, podem simbolizar o consumismo da cidade grande, a doença que elimina os sonhos dos trabalhadores, a não valorização dos aspectos solidários na busca frenética dos sonhos de consumo que sacralizam o valor financeiro e delimitam padrões a serem atingidos.

O desenrolar do drama de Naziazeno, funcionário público endividado e envergonhado, que mal consegue olhar os credores a passarem pelo seu cotidiano, atravessa os capítulos cravando no leitor uma angústia cúmplice. Quanto mais ele se movimenta em busca do dinheiro que vai salvar sua reputação, mais vai se humilhando e conduzindo para a baixeza dos ratos a sua honra e a sua dignidade. O dinheiro do leite, a doença do menino, a fome da protagonista, o empréstimo, tudo se converge para a efemeridade da vida e a inexorabilidade do tempo e do espaço, constituídos na costura do romance. Enfim, saudar a dívida do leite é apenas o início de uma nova





dívida, a expectativa de mais um dia caminhando em meio à multidão de iguais, que também buscam soluções e tem desejos dentro de uma existência passiva, num acinzentado tempo comum.

O tempo em *Amarelo manga*

Retomando os pressupostos bakhtinianos acerca do cronotopo verificamos a sua possível exequibilidade dialógica com a produção fílmica. Recordemos o que foi exposto acima acerca da imagem e sua representação. Se a representação da imagem relaciona-se com os estados do espaço e dos sentidos quando se movimenta e transfigura-se, são elas que vão determinar na intenção artística da narrativa as realidades cronotópicas. No filme *Amarelo Manga*, dirigido por Cláudio Assis, a exploração dos momentos da realidade temporal é uma nuance básica na policromia do seu texto icônico. Segundo Bakhtin o cronotopo veridicamente se estabelece como “uma categoria conteudístico-formal, que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários” (BAKHTIN, 1988, p.13). Principalmente literários, mas não necessariamente. A categoria do conteúdo formal, promotor das relações espaciais e temporais é mostrada no texto fílmico pela representação da imagem. Mas como um diálogo pode se processar na narrativa de um filme?

Marília Amorim, à luz dos estudos bakhtinianos, apresenta-nos que “o diálogo não tem nada de harmônico, além disso, na sua essência, é muito mais uma arena de discussões, discordâncias, mas também um profundo entendimento” (AMORIN, 2006, p.107).

Sendo assim, ainda segundo Amorin, cria-se a tensão discursiva entre os sujeitos na tentativa de apresentarem seus pontos de vista através de uma





determinada linguagem, que é, por constituição basilar, dialógica, situando o enunciado num coro caótico de vozes que se confrontam e produz sentido nos sujeitos que as rejuvenescem a cada novo diálogo. O texto é excelentemente um fenômeno ideológico. Destarte, é pela palavra, pela imagem ou pelos gestos que a comunicação se acende, liberando as fagulhas da ideologia nas suas mais variadas composições representativas de vozes sociais em confronto entre si. Nesse bojo, participamos da ideia de que o diálogo é a base das relações humanas e da própria construção artística. O dialogismo concede ao texto a característica libertadora do inacabado por intermédio dos diálogos em confrontos e renovações constantes, a partir do tempo e do espaço. Esse dialogismo, encharcado de vozes sociais, possibilita a reflexão acerca do homem e de como se processa a sua formação como ser também inacabado em contínua reformulação e personificação. O confronto dialógico não promove a fusão das vozes e nem a confusão entre elas, que se mantêm autônomas em suas integridades no espaço e no tempo que lhes são outorgados. Contudo, há o enriquecimento das ideias e dos valores que mantêm sua lógica na construção de sentidos nos textos, através do dialogismo contínuo.

Mergulhando fundo no universo de *Amarelo manga*, a “fauna maravilhosa do fundo do mar da vida”², como diria Fernando Pessoa, é possível entendê-lo como um agrupamento artístico de vozes à margem das várias esferas sociais. Percebe-se também na sua estruturação narrativa o mesmo recurso estratégico onde o romance *Os Ratos* é ancorado, deixando transparecer como o tempo-espaço na sua simbiose com as personagens traz o revestimento dos sentidos. Ainda, além das discussões do tempo, as duas

² PESSOA, Fernando. O verso foi extraído do poema *Ode triunfal*, do heterônimo Álvaro de Campos.





narrativas exploram e denunciam as exclusões existentes em vários níveis, não apenas na composição das classes sociais. Visceralmente, Cláudio Assis apresenta uma gama de personagens contundentes, ambientados na cidade de Recife. O espaço escolhido suscita e proporciona o ambiente ideal para as discussões estéticas e existenciais de Assis. A variante linguística, o cenário, a iluminação, o figurino e a fotografia, magistralmente explorados, molduram o espelho onde a imagem do interior humano é refletida, num sentido de identificação pessoal ou de repúdio para quem a mira.

O filme começa apresentando, através de um plano alto (*plongée*), e isso cria um clima de decadentismo e prisão amalgamados pelo cronotopo, a personagem Lígia, que acorda para as suas obrigações diárias, é dona de um modesto bar. Enquanto organiza o espaço para o recomeço reflete sobre a vida e o tempo: “Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia [...] mas logo depois vem o dia outra vez e vai, e vai, e vai e é sem parar.” A história toda se passa em um dia, onde as frustrações e as angústias existenciais são exploradas pelo cineasta, aceitando o tempo como aspecto fundamental na narrativa. Fica claro aqui que o desconforto cronológico de *Os ratos* é também concreto em *Amarelo manga*.

Assistir a um filme implica a entrega subjetiva na leitura do texto icônico. O sentido vem pelas imagens e nos cabe absorvê-las para a formulação de novos sentidos. Marcel Martin (2003) quando discute a linguagem cinematográfica traça o seguinte pensamento:

Quando assistimos a um filme, vemo-nos colocando os nossos pensamentos nos diversos personagens. Projetamo-nos nos personagens, nas imagens em progressão. Ao realizarmos isso, situamos o filme para mais além da dimensão puramente icônica. Passamos a fazer parte dele mediante uma participação ativa na criação. As cenas do filme são articuladas com a nossa atividade de simbolização e com o nosso mundo (MARTIN, 2003, p.18).





O ato de fazer parte ativamente do filme, pela nossa capacidade subjetiva de simbolização, reitera a nossa condição de seres dialógicos. Essa ação do espectador em *Amarelo manga* vai integrá-lo a uma miscelânea de personagens incisivos e coloridos com matizes muito peculiares. Dunga, a personagem protagonista, tem suas ações limitadas ao espaço do Hotel Texas, onde trabalha como uma espécie de servidor geral. A sua angústia do tempo é a conquista do afeto e da sexualidade do açougueiro Wellington Kanibal, por quem nutre um intenso desejo. O passar das horas vai desenrolando os acontecimentos que se circunscreve ao hotel e ao bar da Lígia. A cor amarela, constante em toda a película traz a representatividade do tédio, da morte, do espaço e do próprio tempo. Assis lança mão, inclusive, de um trecho do ensaio *Tempo amarelo*, do pernambucano Renato Carneiro Campos (1980), que é lido numa cena de mesa de bar, onde nos deparamos com uma visão existencial da vida, sintetizando toda a trama e a sua crítica social:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tabuleiros, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro-de-boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarréias, dos dentes apodrecidos. Tempo interior amarelo, o velho desbotado, doente (CAMPOS, 1980, p.92).

O tempo é civilizatório e anti-humano e comporta o mal-estar social na sua totalidade. A morte, a religião, o estômago e o sexo são expressões humanas dialogando entre si, com as personagens e com o espectador e esse diálogo aflora os cortes profundos de uma sociedade amarela. Os riquíssimos significados de *Amarelo manga* demonstram os entrelaçamentos da narrativa,





através das manifestações do tempo, do espaço e da realidade contemporânea via representação fílmica. Uma espécie de sonho, que para a psicanálise é um sintoma, um escoadouro das pulsações que desejam se esquivar da repressão do inconsciente. Freud (1978) em sua obra *O mal-estar na civilização* afirma que são a fome e o amor que movem o mundo. Esses dois pontos são profunda e metaforicamente explorados na composição de personagens e cenas no filme, como Isaac, que tem o prazer sexual mórbido de atirar em corpos congelados e Dona Aurora, que se engasga com a comida no momento do almoço coletivo e se masturba com o aparelho de inalação que usa para respirar.

Tanto o filme de Cláudio Assis como o romance de Dyonelio Machado se conduzem por uma condição humana pulsante que quer significar nas palavras, nas imagens, nas cores ou na falta delas. A fome, o sentimento de anulação, a angústia do espaço e o mal-estar pulsante acompanham as perfurações do tecido da narrativa, onde se fixam os mais variados tipos humanos e sociais envolvidos pelas areias do tempo.

Referências

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda e Cláudio Assis. Com: Matheus Nachtergaele, Jonas Bloch, Leona Cavalli, Dira Paes, Chico Diaz. Brasil. 103 min. 2002.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia, In: Brait, B. (Org.), **Bakhtin: outros conceitos chaves**, São Paulo: Contexto, 2006.

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**, São Paulo: UNESP, Hucitec, 1988.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Tempo amarelo** (ensaios), Recife: Massangana, 1980.





MACHADO, Dyonelio. **Os ratos**, São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**, São Paulo: Brasiliense, 2003.

