



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

AMARELO MANGA: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES DE GÊNERO E PODER

Daiane Stefane Lima Antunes*

Fernanda Martins da Silva**

*“Mangou de mim, amarelou, não vai ficar de graça (...)
E dentro dessa caixa há um corpo indigente,
Um corpo que não fala, um corpo que não sente”¹*

Os versos acima, cantarolados pelo Dunga (interpretado por Mateus Nachtergale) enquanto está varrendo a recepção do Texas Hotel, caracterizam os personagens do filme *Amarelo Manga* (2003), já que os indivíduos da película são homens e mulheres sufocados pela herança da estrutura patriarcal que rege as relações sociais na periferia de Recife.

* Graduada de História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Bolsista do Programa Institucional de Iniciação à Docência – PIBID. Este artigo é o resultado parcial do Trabalho de Conclusão de Curso. E-mail: daiane.history@gmail.com

** Doutoranda pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: adnanrefms@hotmail.com

¹ Versos da música intitulada “Amarelo Manga” de Otto, BNegão e Apolo9. A trilha sonora do filme *Amarelo Manga* possui músicas ou compositores que fizeram parte do movimento musical que eclodiu em Recife nos anos 90, denominado Mangubeat. Dessa forma, verifica-se a influência que esse movimento musical permeia no filme *Amarelo Manga*, já que segundo Alexandre Figueróa “enquanto elaboração imagética *Amarelo Manga* inegavelmente conseguiu matizar em cenários, cores e sons um conjunto de sensações como as que o movimento mangubeat sugeriu para a música”. (FIGUERÓA, [2014], p.03)

Permeia-se uma estrutura de poder em toda a película, portanto o verso “mangou de mim, amarelo, não vai ficar de graça” que é repetido duas vezes pelo Dunga, apresenta ao espectador o clima tenso entre as relações estabelecidas pelos personagens e, sobretudo a ar de disputa e vingança que move o personagem Dunga.

No decorrer do filme podemos perceber que todos os personagens, cada um dentro do seu universo e com suas peculiaridades, usam a noção de poder seja para exercer ou para resistir. Portanto, é em torno deste contexto de poder simbólico que o presente texto buscará analisar os personagens desta película, tendo como perspectiva compreender como são postas as relações sociais entre os gêneros do nordeste de Cláudio Assis representado no *Amarelo Manga*. Para tanto, compreendemos, segundo Joan Scott, que:

O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudança nas representações de poder, mas a direção da mudança não segue necessariamente um sentido único.²

Dessa forma, perpassamos nesse texto a análise dessa estrutura de poder que se desenrola em *Amarelo Manga*, uma vez que, segundo Joan Scott precisamos substituir a noção de que o poder social é unificado, coerente e centralizado por alguma coisa que esteja próxima do conceito foucaultiano de poder, o qual a autora entende como constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos “campos de força”.³

Nesse contexto, o filme *Amarelo Manga* é permeado de relações que são condicionadas numa plataforma de poder que sucumbe e sujeitam os sujeitos ou coloca-os como agentes de resistência em torno dessa estrutura. Já que “onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra numa posição de exterioridade em relação ao poder.”⁴

² SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Recife: SOS Corpo, 1991. p.14

³ Ibidem.

⁴ FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições GRAAL, 1988. p. 105

O cartaz de divulgação do filme mostra ao espectador uma vagina (imagem 1), e centralizados estão os dizeres “O Ser Humano é Estômago e Sexo”, apresentando a aquele que dirige o olhar ao cartaz o cunho de humanização que a película carrega.

A fruta manga é apropriada de diversas maneiras durante o filme, por exemplo, quando um cliente se dirige a personagem Lígia (interpretada por Leona Cavalli) ele utiliza a fruta como pronome possessivo para se dirigir a referida personagem, um dos frequentadores do bar dispara: “Lígia, **minha manga**, me traga um remédio para o seu amigo e uma moela de tira gosto.”⁵ (grifo nosso). Em outra situação do filme a personagem Kika (interpretada por Dira Paes) utiliza o termo manga para esteticamente representar a sua transgressão, ao entrar no salão de cabelereiro, ela solicita que os seus cabelos sejam pintados de “uma coisa meio amarelo, (...) uma coisa mais manga, (...) **um amarelo manga**.”⁶ (grifo nosso)

Assim, a ilustração de uma vagina no cartaz nos direciona ao engajamento das relações sociais entre os gêneros que o filme traz, já que a manga e a vagina constituem o simbolismo das mulheres da película.

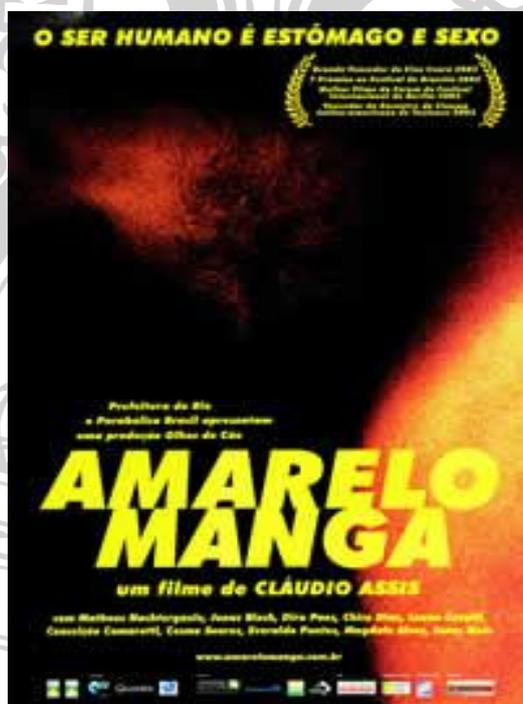


Imagem 1 - Cartaz de divulgação do filme Amarelo Manga (2003)

Fonte: Página Adoro Cinema⁷

⁵ ASSIS, Cláudio. Amarelo Manga. 2003.

⁶ Idem.

⁷ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-61286>> acesso em set. 2014.

OS ESPAÇOS DE PODER

Em *Amarelo Manga* circunda uma luta simbólica entre os homens e as mulheres da película. Visualizamos um campo de produção de sistemas simbólicos, no qual vemos uma junção de instrumentos que possuem o objetivo de assegurar a dominação sobre o outro. Para tanto, permeia-se no filme aquilo que Pierre Bourdieu define como poder simbólico, que é, “com efeito esse poder invisível o qual só pode ser estabelecido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”⁸. Como podemos observar na relação que a personagem Kika estabelece com Wellington Kanibal (interpretado por Chico Días), ele só exerce o poder sobre ela, na medida em que esta consente a ele, entretanto há um jogo de resistência nessa relação de poder. A partir do momento em que ele rompe a cumplicidade com ela, esta muda sua condição de dominada e passa para dominadora. Podemos observar ainda, nos espaços do Texas Hotel e o Bar Avenida, principais núcleos do filme, um contínuo campo de luta simbólica.

Pois, o poder simbólico não reside naqueles que o possuem ou o sujeitam a ele, muito menos em seus sistemas simbólicos. O poder se articula, se estrutura e se reproduz no campo de luta simbólica, no qual os sujeitos são agentes. Como Pierre Bourdieu, pontua:

Isso significa que o poder simbólico não reside nos <sistemas simbólicos> em forma de uma <illocutionary force> mas que se define numa relação determinada – e por meia desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença.⁹

Portanto, tanto no Texas Hotel como no Bar Avenida, visualizamos campos de luta simbólica. Aonde os indivíduos da película se articulam para firmarem a sua dominação uns sobre os outros. O Texas Hotel é uma espécie de grande pensão, pois apesar de se intitular hotel, é frequentado por um grupo de indivíduos que se estruturam como uma grande família. Todos se sentam juntos a mesa para fazerem as suas refeições, tendo na cabeceira da mesa o Seu Bianor (interpretado por Cosme Soares), esse representa o patriarca (o pai).

⁸ BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989. p.08.

⁹ Ibidem, p.14 – 15.

O momento que causa maior comoção entre os personagens da película é a morte repentina do Seu Bianor. Com o seu falecimento, todos entram em luto. Dunga que é uma espécie de camareiro e cozinheiro se desespera, pois fica sem saber o que fazer, já que quem comandava e ditava as ordens era o Seu Bianor.

Assim, firmando o seu papel de patriarca legítimo, Seu Bianor, esconde as suas economias próximas ao seu órgão sexual. Demonstrando, dessa forma, o poder do dinheiro e do falo. O falo é uma arma em prol de sua proteção, com isso o dinheiro próximo é o poder que permeia a sua pessoa.

Quem encontra o dinheiro é o Dunga, pois necessita pagar as despesas do serviço funerário de Seu Bianor, já que esse dorme no sono eterno. Sobra ao Dunga colocar a casa em ordem, já que se cria uma comoção em torno do corpo morto de Seu Bianor, todos que moravam na pensão sofrem pela morte do patriarca.

Dunga, num momento de aflição, dispara: “Isso são horas de se morrer, Seu Bianor?”¹⁰. Ou seja, a morte de Seu Bianor é um peso para Dunga, já que esse precisa tomar as rédeas da situação, e encontra-se numa situação de urgência, pois o comandante da casa encontra-se falecido.

O falecimento do Seu Bianor e a comoção que se cria no Texas Hotel afirma o poder que esse permeava entre os moradores do hotel, já quem dirigia e comandava as regras está falecido, resta-os o desespero, pois se busca um novo substituto. E as urgências ficam todas direcionadas ao Dunga, esse precisa tomar o comando do Texas Hotel.

O Bar Avenida é dirigido por uma mulher pública¹¹, Lígia neste espaço de poder sofre as aflições e o desespero por ser mulher e estar na frente de um bar. Pois, os homens da película a veem como um objeto de consumo. Entretanto, Lígia não se sucumbe às ordens do poder patriarcal, ela resiste a todo o momento. E essas resistências mostram o seu sofrimento frente a esse microcosmo de luta simbólica.

A Lígia, como já exposta, se sente brutalizada pela supra dominação que lhe é dirigida. Em geral, as mulheres da película são massacradas pelo poder patriarcal que lhe é imposto, mas elas resistem e se brutalizam contra a ordem que anuncia a conduta ideal

¹⁰ ASSIS, Cláudio. Amarelo Manga. 2003

¹¹ Na perspectiva de Michele Perrot (1998, p. 07) “a mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria.” Lígia é uma das mulheres públicas da película, pois os frequentadores do bar a visualizam como um ser público, de livre acesso.

para serem bem aceita ao meio que lhes cercam. Kika e a personagem Deyse (interpretada por Magdale Alves) são as mulheres da película que se cruzam buscando alterar a sua condição nas relações sociais entre os gêneros, e Lígia esta em uma constante luta para ser respeitada nas escolhas que fez enquanto mulher, escolhas estas não convencionais para a sociedade machista.

Nesta conjuntura, os ambientes aqui analisados nos aparecem enquanto sistemas simbólicos “como instrumento de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados”¹². Ou seja, porque há um campo para ele se permear, e esse poder se articula entre aqueles que dominam e resistem.

A INSTITUIÇÃO DE PODER EM TORNO DE KIKA E DEYSE

Kika é uma evangélica, sua primeira cena na película expõe a forma que conjuntura o poder da ordem patriarcal em sua vida. Inserida numa instituição protestante, essa que propaga as “atitudes corretas” que devem ser praticas na vida terrena, para assim ser “abençoada” e ir ao caminho do “céu”.

Kika ao sair do culto e indo em direção do ponto de ônibus, escuta de um estranho “O pudor é a forma mais inteligente de perversão”¹³ frase que a sucumbe e a deixa pensativa por um instante e vai embora.

Segundo Michel Foucault (1988) o poder consegue chegar “às mais tênues e mais individuais das condutas”¹⁴, dessa forma mesmo Kika mantendo o seu pudor, a sua perversão se propaga em todo o seu ser. Pois, aquele que poda os seus desejos, as suas inquietações é o que confere uma perversão à sua imagem. Tanto, que a própria Kika ao se despír não se olha no espelho, pois o seu pudor priva a sua imagem de mulher sensual, mas a perverte. Pois, atrás do guarda-roupa ela esconde um batom vermelho, que hesita em passar nos lábios, mas guarda na bolsa. Já que modificar o seu visual lhe torna em um ser aparentemente perverso.

A instituição que Kika está inserida, no caso uma igreja evangélica, prega ferozmente o auto controle. Podemos observar na fala do pastor em uma cena do filme:

¹² BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989. p. 09.

¹³ ASSIS, Cláudio. Amarelo Manga. 2003.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições GRAAL, 1988. p. 18.

“Devemos temer o demônio e gloriar o senhor, não devemos dar espaço em nossas mentes para que satanás invada os nossos corações. (...) A arma contra o sofrimento é a crença em nosso senhor Jesus Cristo.”¹⁵

O controle que as instituições religiosas pregam colocam os seres numa estrutura de poder que regem e controla as suas vidas. Os seus desejos, as suas vontades são incumbidas em torno do discurso de temer o senhor, e glorificar o teu nome, porém para lhe glorificar há a necessidade de ser “santo”, lembrando que como já ressalta Benjamim, ser santo ou sagrado significa separar-se do mundo profano¹⁶. Desta forma, Kika, embasada pela perspectiva religiosa, não apenas busca a sua santificação e purificação, mas também consagrar o seu matrimônio.

Em Kika é perceptível o controle e o poder que ela própria desempenha em sua vida para se manter longe das influências do “satanás”, esse tendo o artifício simbólico de representar todas as estruturas da vida tida como profana. Assim:

Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano – tudo isso com efeitos que podem ser de recusa, bloqueio, desqualificação, mas também, de incitação, de intensificação, em suma, as “técnicas polimorfos do poder”¹⁷.

Essas técnicas polimorfos de poder são estruturadas pela própria Kika em torno de si mesma, pois não há a necessidade de um sujeito ativo para permear uma estrutura de poder em sua volta. Ela, por estar inserida numa instituição religiosa, se predispõe de “armas” para se policiar e se coagir de qualquer pensamento ou atitude que lhe denigre ou que aproxime satanás do seu coração.

O poder que Kika exerce sobre si mesma é ditado e sentenciado pela instituição religiosa que ela está inserida, porém a personagem afirma em uma das cenas que “tolera tudo, até assassinato, mas traição não”¹⁸ frase dirigida ao seu esposo Wellington Kanibal. Anunciando ao seu companheiro que o poder que ele exerce sobre ela tem um limite, dessa forma Kika coloca-se como agente de poder em torno da sua relação conjugal

¹⁵ ASSIS, op.cit.

¹⁶ BENJAMIN, Walter; LOWY, Michael. O Capitalismo como Religião. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições GRAAL, 1988. p. 18.

¹⁸ ASSIS, Cláudio. Amarelo Manga. 2003.

deixando claro que a relação de dominação só vai até onde também é interessante para ela, como religiosa que segue uma doutrina.

Na relação entre os dois é perceptível o controle e o poder que ambos exercem entre si. Para Wellington, Kika é a sua passagem para uma vida abençoada, já que ela é religiosa e representa o sagrado a purificação, portanto dentro de sua concepção ele a respeita. Pois, Kanibal também estabelece uma relação extraconjugal com Deyse, nesta relação Kanibal busca o corpo de outra mulher para realizar suas fantasias sexuais, já que para ele, Kika na condição de mulher pura não poderia se submeter a tais extravagâncias, assim para Kanibal o fato dele ter uma amante é simplesmente uma necessidade do homem e não uma traição.

Em torno de Deyse se cria uma zona de poder que a condena por ser amante de Wellington Kanibal. Assim, Deyse sente-se inferiorizada à cerca de Kika, e pede ao Wellington um posicionamento, ele deve escolher entre ela e Kika. Wellington deixa claro o respeito que ele nutre por Kika, e solicita que ela também a respeite, anunciando: “E eu não vou encher a sua cara de porrada não porque tu merece, tu merece. Agora olha aqui, **nunca mais fale de Kika, respeite Kika.** Se não eu te fodo, vice? Nunca mais fale de Kika, tô indo”¹⁹ (grifo nosso), Essas palavras são dirigidas a Deyse, pois ela estava afirmando que Kika é “safada”.

O fato de Wellington ver em Kika a sua passagem do mundo mundano para o mundo de “Deus” fica explicitado nas cenas da película em que ele afirma:

Eu sou capaz de matar um homem. Entre as espécies que habita o mundo, o homem é o bicho que mais merece morrer. Na verdade, sabe, eu já matei um, é por isso que me chamam de Wellington Kanibal! **Olhe a única coisa que eu não seria capaz de matar é Kika, não é a mulher mais bonita do mundo, não! Mas é melhor porque é crente.** Que Deus a conserve daquele jeito, sim. Por Deus eu lhe digo(...) **eu confio mais em Kika do que em mim,** diz cada coisa bonita.²⁰ (grifo nosso)

Para Wellington Kanibal a religião coloca Kika num manto de sacralidade, e a coloca numa zona de poder, aonde ela exerce sobre si mesma e sobre Wellington. Wellington respeita Kika, mas a domina, já que é o olhar atencioso do marido. E essa

¹⁹ ASSIS, Cláudio. Amarelo Manga. 2003.

²⁰ Idem.

dominação de Wellington não é somente expressa na relação dele com as mulheres da película, e também permeada em seu local de trabalho.

Wellington Kanibal trabalha num abatedouro, dessa forma, ele domina os animais que são o seu instrumento de trabalho e exerce a sua virilidade na prática do abatimento de boi. Carol J. Adams, ativista norte americana, aborda em seu livro “*A Política Sexual da Carne*” a relação entre o consumo de carne e a dominação masculina, para a referida autora “o patriarcado é um sistema de gênero que está implícito nas relações humanas e animais”²¹. Com isso, o abatimento dos bois retratado na película é estreitamente relacionado ao patriarcado e o consumo de carne que o filme aborda. Para Carol J. Adams a dominação da humanidade aos animais está ligada a virilidade masculina:

Ser homem na nossa cultura é algo que está ligado a identidades que eles reivindicam ou negam – o que um homem “verdadeiro” faz ou não faz. Um homem “de verdade” não come quiche. Não se trata meramente de uma questão de privilégio; é uma questão de simbolismo. Em parte a masculinidade é construída na nossa cultura pelo acesso ao consumo de carne e pelo controle de outros corpos.²²

Dessa forma, Adams evidencia que devido à ausência do referente ausente não conseguimos visualizar as conexões entre os grupos oprimidos. Assim, na ausência de visualizarmos um pedaço de carne como o pedaço de um animal vivo, de não vermos aquele pedaço como o fruto de um retalhamento, fruto de uma violência origina-se em nós a ausência entre a opressão que os animais passam para chegar ao prato das nossas refeições, e a causa disso é o referente ausente²³.

Porém, para Kika não há um referente ausente, muito pelo contrário, há um referente vivo que é articulado a um animal vivo que foi morto. Quando Kika está preparando o almoço, ela se enoja ao manusear a carne e vomita. Entre um diálogo entre

²¹ ADAMS, Carol J. *A política sexual da carne: A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina*. 1ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012. p. 26.

²² Idem.

²³ O referente ausente é a ausência de alguma ligação entre o pedaço de animal morto no nosso prato e o referente presente que é o animal vivo. Carol J. Adams (2012, p.87) expõe “depois de ser retalhados, as partes fragmentadas do corpo frequentemente são renomeadas para que o fato de já ter pertencido a um animal seja obscurecido. Depois da morte, as vacas se tornam rosbife, bifês, hambúrgueres; os porcos tornam bacon, salsinha (...) Optamos por referenciais menos inquietantes, não só fazendo com que os nomes dos animais sejam substituídos por nomes de carnes como também cozinhando, temperando e cobrindo com molhos os animais, disfarçando a sua natureza original.”

o Kanibal e o Dunga, Dunga pergunta “Aquele que é mulher de sorte, come muita carne, né?” e Kanibal responde: “Gosta não, na cama ela é fraquinha, ela é boa como mulher, é crente”²⁴.

Dessa forma, demonstra-se que Kika não consome carne, e além disso sente nojo. Enoja-se, pois a carne representa para ela a dominação que Kanibal exerce sobre ela e sobre os animais, para Kika não há aquilo que Adams chama de referente ausente, o ausente para ela está presente ao manusear o pedaço de um animal morto.

E essa ligação é tão visível em Kika que quando ela descobre a traição de Kanibal não hesita e vai para cima de Deyse arrancando-lhe a orelha, um ato de dominação em torno de Deyse e Wellington. Arranca-lhe o pedaço da orelha da amante de seu marido para firmar a sua dominação, é um ato de retalhamento que visa firmar a sua transgressão ao *status quo* que estava inserida.

Dessa forma, vemos a mudança brutal na personagem Kika, essa altera a sua condição de submissão. Kika muda o seu visual, pinta os seus cabelos de amarelo, ela afirma: “amarelo manga”²⁵, a cor e a fruta são utilizadas na película como um instrumento simbólico que conjuntura o poder daqueles que dominam ou se sujeitam ao poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa fílmica de *Amarelo Manga* é estruturada nesse poder simbólico tão frisado ao decorrer desse texto. Os personagens da película, como já expressei, buscam ter o controle (ou pelos menos, a noção de controle) do poder que se permeia em torno deles, que eles próprios são agentes ou se sujeitam a ele.

Portanto, vemos uma herança do patriarcado na película, uma luta das mulheres, que nesse regime são, muitas vezes, objetos da ordem dominante. As mulheres da película são indivíduos fortes e valentes, que necessitam obstruir do seu ser algumas características tidas como masculinas, conjuntando a sua resistência frente à dominação masculina que elas se deparam.

²⁴ ASSIS, Cláudio. *Amarelo Manga*. 2003.

²⁵ Idem.

A própria Lígia anuncia no Bar Avenida: “Sou mulher, mas até macho tem medo de mim, viu?”²⁶ Ou seja, ela não se sucumbe por ser mulher, muito pelo contrário, ela se auto firma além dos homens para resistir a dominação que a ela é dirigida.

Nessa conjuntura, não podemos deixar de frisar que o cineasta Cláudio Assis pontuou em uma das suas entrevistas²⁷ que defende um cinema que provoque o espectador, que o tire da sua zona de conforto. Por isso, visualizamos na sua narrativa fílmica os espaços de poder que constituem os microcosmos de luta simbólica que fomentam a perpetuam o poder simbólico em torno da vida dos personagens da película.

Amarelo Manga não é um filme que se resume num final feliz, aliás, ele não possui um final feliz. Muito além, a película não possui um “bonzinho” e um “malvado”. Cláudio Assis busca retratar aquilo que ele acredita ser o ser humano, nas suas múltiplas relações, aflições e conflitos internos. Assim, visualizamos em *Amarelo Manga*, tal como em outras produções do cineasta como *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2013), uma busca pela retratação do ser humano, buscando chegar o mais próximo daquilo que ele configura ser a realidade.

Por fim, o poder simbólico que permeia o filme *Amarelo Manga* e que estrutura a vida dos personagens do longa metragem é o poder que rege as relações sociais entre os gêneros, incumbido no poder patriarcal, esse sistema de dominação que massacra e sucumbe os homens e as mulheres da película.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Carol J. A política sexual da carne: A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina. 1ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012

ASSIS, Cláudio; SACRAMENTO, Paulo; LACERDA, Hilton. *Amarelo Manga*. [Filme-Vídeo]. Produção de Cláudio Assis e Paulo Sacramento; Direção de Cláudio Assis. Brasil. 2003. 100 min. Colorido.

BENJAMIN, Walter; LOWY, Michael. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

²⁶ ASSIS, Cláudio. *Amarelo Manga*. 2003.

²⁷ Entrevista cedida ao Rogerio Skylab no programa *Matador de Passarinho*, no canal Brasil em 23 de Outubro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8K4neRnhIoM>>. Acesso em 20 agosto de 2014.

BOURDIEU, Pierre. O Poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

FIGUEIRÔA, Alexandre. O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=44013>>. Acesso em 30 de maio de 2014.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições GRAAL, 1988

OTTO, BNEGÃO, APOLO9. Amarelo Manga. In: Amarelo Manga (trilha sonora): YB Music, 2003. 1CD. Faixa 10.

PERROT, Michelle. Mulheres públicas. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Recife: SOS Corpo, 1991.

SKYLAB, Rogério. Entrevista Cláudio Assis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8K4neRnhIoM>>. Acesso em 20 de agosto de 2014.

