

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

IAGO PORFÍRIO

PATUÁ NO PESCOÇO, NAVALHA NO BOLSO:
A REPRESENTAÇÃO DO MALANDRO EM *MADAME SATÃ*

CAMPO GRANDE, MS
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

IAGO PORFÍRIO

**PATUÁ NO PESCOÇO, NAVALHA NO BOLSO:
A REPRESENTAÇÃO DO MALANDRO EM *MADAME SATÁ***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para o título de Mestre em Comunicação.

Orientação: Professora Dra. Márcia Gomes Marques

Área de concentração: Mídia e Representação Social

Linha de pesquisa: Linguagens, Processos e Produtos Midiáticos

CAMPO GRANDE, MS
2020

FOLHA DE APROVAÇÃO

PATUÁ NO PESCOÇO, NAVALHA NO BOLSO:
A REPRESENTAÇÃO DO MALANDRO EM *MADAME SATÃ* (2002)

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Márcia Gomes Marques, UFMS
(Orientadora)

Professor Dr. Cláudio Coração, UFOP

Professor Dr. Júlio Bezerra, UFMS

Professora Dra. Daniela Giovana Siqueira, UFMS
(Suplente)

CAMPO GRANDE, MS
2020

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

Agradecimentos

O processo de elaboração deste trabalho (2018-2020) atravessou um difícil contexto político-subjetivo, o qual vem sendo, de maneira intensificada, constituído desde o golpe de Estado ocorrido em 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff. A posterior ocupação de um governo ilegítimo foi o sufrágio para o cenário plasmado após as eleições de 2018, com um governo entreguista e fascista guiado por uma necropolítica – período em que também a vereadora Marielle Franco teve sua trajetória política interrompida, de maneira brutal mediante o seu assassinato.

Dentro deste cenário e das ações empregadas pelo atual desgoverno, como os ataques, regados com diferentes formas despóticas de violência e opressão em variados graus, às universidades públicas brasileiras, à produção do conhecimento, às políticas públicas, é que atravessei esse pantanoso período angustiante de incertezas e retrocessos. Chegar até aqui, vindo da periferia de São Paulo, onde estudar é, por vezes, um privilégio distante de ser alcançado, foi possível graças ao apoio e incentivo de pessoas e instituições. É nesse sentido que começo esta página de agradecimentos demonstrando minha gratidão às políticas de democratização do acesso ao ensino superior pelos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), especialmente ao presidente Lula, vítima de uma farsa jurídica em razão das transformações sociais criadas pelo seu governo neste Brasil, que ainda não superou seu período colonial que deixou como herança as opressões sociais, de raça e de gênero.

Agradeço à minha mãe que não teve oportunidade de estudar, mas sempre ensinou-me o valor do conhecimento adquirido pelos esforços nos estudos. Ao meu pai, aos meus irmãos e irmãs, agradeço. Agradeço à professora Dra. Márcia Gomes Marques pela orientação deste trabalho.

Esta dissertação encerra, de certo modo, meu período na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), iniciado com a graduação em 2013. Sou grato a esta Universidade que me acolheu durante esses anos. As pessoas importantes nessa trajetória, pelo apoio nos momentos em que parecia tudo regredir, mas ensinaram-me que era preciso resistir, sou grato: aos amigos e professores Dr. Edson Silva (UFMS) e Dr. Marcos Paulo da Silva (UFMS), à professora Dra. Katarini Miguel (UFMS).

Agradeço às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMS e à secretária Cristina Pavan, às funcionárias e funcionários da Biblioteca Central da UFMS. Às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS), em especial aos professores Dr. Edgar César Nolasco e Dr. Ramiro Giroldo, sou grato.

O período que passei na Universidade de São Paulo (USP), em 2018, junto à Escola de Comunicações e Artes (ECA) e seu Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) foi importante para definir algumas abordagens e avaliar inflexões da pesquisa ao longo do seu desenvolvimento. Esse período-sanduíche na ECA/USP foi possível graças ao Procad (Programa de Cooperação Acadêmica), com apoio financeiro da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Agradeço à professora Dr. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (ECA/USP) pelas sugestões metodológicas que me auxiliaram nesta pesquisa. Agradeço também à professora Dra. Sandra Reimão (ECA/USP) pelos encontros e debates, junto com a turma da disciplina “Cultura audiovisual e cultura escrita”. Ao professor Dr. Ricardo Alexino Ferreria (ECA/USP) e ao professor Dr. Jean Pierre Chauvin (FFLCH/ECA/USP) pelo apoio e encontros nesse período. Agradeço ao PPGCOM/ECA/USP pelo acolhimento, à secretária Maria Teixeira Sousa, e às funcionárias e funcionários das bibliotecas da ECA/USP e da FFLCH/USP. Agradeço às professoras e professores do Procad, vinculado aos programas de pós-graduação da UFRN (PPGEM), UFMS (PPGCOM) e USP (PPGCOM) em especial ao professor Dr. Eneus Trindade, pelo acolhimento na ECA/USP.

Aos professores Dr. Júlio Bezerra (UFMS) e Dr. Cláudio Coração (UFOP), agradeço pela leitura atenta e contribuições para finalização deste trabalho desde o exame de qualificação. Agradeço aos colegas professores Dr. Hertz Wendell (UFPR) e Dr. Gustavo de Castro (UnB), e à professora Dra. Luiza Lusvarghi (USP), pelos encontros que suscitaram estimulantes debates e sugestões de leituras para o trabalho.

Agradeço aos colegas do PPGCOM/UFMS, em especial a Ana Barbosa, Alline Góis, Aline de Oliveira e Laureane Schimidt. Agradeço à colega e professora Carina Sales (Universidade Anhembi Morumbi, SP).

Aquelas e aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram com indispensável apoio ao longo desses anos, expresso meu profundo respeito e agradecimento, em especial a Keyla Alves Fernandes, Alexandre Kenji, Vivian Campos de Oliveira, Géshica Rodrigues e ao Anderson Gomes da Silva. Agradeço, de igual modo, ao Miguel Benavides, ao Tiago Linhar e ao Ancel Adjucupatt.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Capes que, mesmo com os ataques do atual desgoverno aos programas de pós-graduação e às universidades, manteve o compromisso de financiamento, que deu condições de possibilidades de dedicação exclusiva e acurada à pesquisa, gerando reflexão crítica em torno do tema trabalhado.

*Mas o malandro pra valer - não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho
E tralha e tal
Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central.*

Chico Buarque, *Homenagem ao malandro*, 1978

RESUMO

A proposta deste trabalho é estudar as representações do malandro no cinema brasileiro, circunscritas em movimentos que vão da chanchada ao Cinema Novo e Cinema Marginal. O foco da análise fílmica é *Madame Satã*, de Karim Aïnouz (2002), com objetivo de compreender os elementos que constituem a representação do malandro neste longa-metragem. Para isto, tornou-se necessária a leitura sociológica (DA MATTA, 1997) do que considero como o malandro-tipo, com base no conceito de *tipo ideal* desenvolvido por Max Weber, para compreender as *matrizes culturais* (MARTÍN-BARBERO, 2009) que constituem a dialética do malandro e da malandragem (CANDIDO, 1970), pois o argumento desta pesquisa é que a representação do malandro, sobretudo no cinema, esteve vinculada ao negro, aspecto que corrobora para entendimento de sua formação na cultura brasileira, sendo difundido no imaginário brasileiro como figura “esperta”, tendo em suas raízes culturais o samba (a partir de 1920), as religiões de matriz africana e as diferentes propostas e estilos da literatura brasileira; corrobora para a estigmatização do negro como marginalizado na sociedade racista e desigual, que insiste em disfarçar-se em “democracia racial”. Desse modo, procura-se fazer a leitura biográfica de Madame Satã, negro, pobre, homossexual, nordestino e considerado um dos maiores malandros da Lapa carioca entre as décadas 1920-1940, com foco para os fatores impeditivos de realização de seus projetos de vida, sendo o fator da raça preponderante, e de Grande Otelo, por ser considerado aquele que carregou o “fardo da representação” do negro no cinema e da figura do malandro, como assina Robert Stam (2008). Nesta pesquisa, emprega-se o “modelo metodológico” desenvolvido por Lopes (2009) como condição estrutural integrada aos procedimentos metodológicos. Como parâmetro analítico de *Madame Satã*, proponho o estudo da dimensão narrativa do filme no que tange ao *ambiente* na esteira de Francesco Casetti e Federico di Chio (2007), com fito de analisar a equivalência entre a representação do submundo de parte da Lapa carioca e, com efeito, a marginalização da personagem Madame Satã. É feita uma discussão sobre a estética da vida ordinária do cineasta Karim Aïnouz, marcada por temas como a marginalidade e a experiência de não pertencimento trazidos por seus personagens.

Palavras-chaves: Malandro. Representação. Cinema Brasileiro. Karim Aïnouz. Madame Satã.

ABSTRACT

The purpose of this work is to study the representations of the *malandro* in Brazilian cinema, circumscribed in movements ranging from chanchada to Cinema Novo and Cinema Marginal. The focus of the film analysis is *Madame Satã*, by Karim Aïnouz (2002), in order to understand the elements that constitute the representation of the *malandro* in this feature film. For this, it became necessary the sociological reading (DA MATTA, 1997) of what I consider the *malandro* -type, based on the concept of ideal type developed by Max Weber, to understand the cultural matrixes (MARTÍN-BARBERO, 2009) that constitute the dialectic of the *malandro* and the *malandro* (CANDIDO, 1970), as the argument of this research is that the trickster's representation, especially in the cinema, was linked to the black, an aspect that corroborates for the understanding of his formation in Brazilian culture, being disseminated in the Brazilian imaginary as a “smart” figure, having in its cultural roots samba (from 1920), religions of African origin and the different proposals and styles of Brazilian literature; corroborates the stigmatization of blacks as marginalized in racist and unequal society, which insists on disguising itself as “racial democracy”. In this way, we seek to do the biographical reading of Madame Satã, black, poor, homosexual, northeastern of Brazil and considered one of the greatest *malandros* of Lapa carioca between the 1920-1940, with a focus on the factors that hinder the realization of their life projects, being the factor of the predominant race, and Grande O Telo, for being considered the one who carried the “burden of representation” of the black in the cinema and the figure of *malandro*, as Robert Stam (2008) signs. In this research, the “methodological model” developed by Lopes (2009) is used as a structural condition integrated with methodological procedures. As an analytical parameter of Madame Satã, I propose the study of the narrative dimension of the film with respect to the environment in the wake of Francesco Casetti and Federico di Chio (2007), in order to analyze the equivalence between the representation of the underworld (of organized crime) from part of Lapa carioca and, in effect, the marginalization of the character Madame Satã. A discussion is made about the aesthetics of ordinary life by filmmaker Karim Aïnouz, marked by themes such as marginality and the experience of non-belonging brought by his characters.

Keywords: Malandro. Representation. Brazilian Cinema. Karim Aïnouz. Madame Satan.

SUMÁRIO

Introdução -----	12
Capítulo 1 – Eu vi um Brasil na tevê -----	25
1.1.Pressupostos da representação -----	27
1.2. A imagem em movimento: as teorias do cinema e o fenômeno da representação ----	36
1.3. No fio da representação: o malandro no cinema brasileiro-----	50
1.3.1. Vera Cruz e Atlântida -----	51
1.3.2. Cinema Novo e suas três fases -----	56
1.3.3. Cinema Marginal-----	68
1.4. Grande Otelo: o malandro em cena-----	73
Capítulo 2 – Malandro da navalha -----	94
2.1. Patuá no pescoço, navalha no bolso: religiosidade, samba e malandragem -----	97
2.2. O malandro na literatura e no teatro -----	107
2.3. Madame Satã, palavras de malandro: a autobiografia -----	117
Capítulo 3 – Madame Satã: as múltiplas faces de um Brasil -----	149
3.1. O Nordeste como personagem-----	151
3.2. A poética da vida ordinária em Karim Aïnouz-----	155
3.3. Do sertão à Lapa carioca: o malandro no filme <i>Madame Satã</i> -----	161
3.3.1. “Aqui não entra nem puta, nem vagabundo” -----	178
3.3.2. Do palco ao retorno à prisão-----	183
Considerações -----	191
Referências -----	195
Filmografia -----	204

Introdução

O que me liga ao objeto desta pesquisa, certamente, é o tema da marginalização, tão marcadamente acentuada à representação do malandro, sujeito subalternizado de maneira intensiva na sociedade brasileira, sobretudo quando esta entra na era moderna que o excluí, como assim o faz com demais camadas sociais deste país que foram (e ainda são) suprimidas socialmente ao longo dos mais de 500 anos de sua ocupação colonial, sobretudo no atual contexto de uma necropolítica despótica marcada pela violência, dominação e arbítrio de um estado de exceção. Minha trajetória tecida até o momento, é marcada pelos dribles da injustiça social que assola este país – e de maneira aguda em tempos com os quais estamos convivendo diariamente –, de modo que conseguisse me beneficiar da ampliação do acesso ao ensino superior e avanços em políticas públicas educacionais promovidos pelos governos do presidente Lula e da presidenta Dilma Rousseff. Uma injustiça social que Madame Satã, representante das múltiplas faces destes *brasis*, sentiu na pele negra, pobre e nordestina, mas que, mesmo no seu universo de exclusão e sem possibilidades, esteve em constante devir, maneira pela qual podia também garantir seus sonhos vivos ou, insistentemente, realizados.

Minha mãe sempre foi apaixonada pelas telenovelas e cinema brasileiros, tanto mais pela primeira. Certa vez, provoqueei-a sobre a origem dessa espécie de encantamento, sobretudo pelas telenovelas brasileiras, ao que ela respondeu que esses produtos de alguma maneira representavam os dramas vividos no cotidiano, dentro daquilo que a pesquisadora Márcia Gomes Marques (2019) chama de “ambiente de aprendizagem social”, onde o espectador atribui significado aos “produtos culturais e simbólicos” que os meios de comunicação “ofertam”, a partir da “interação emocional e cognitiva com representações advindas das mídias”, sobretudo com as telenovelas, quando o contato com esta ocorre de “forma entrecortada e dispersa”, diferente do cinema, que o contato é de certa forma ininterrupto, conforme explica Marques (2019, p. 141) . Talvez daí tenha surgido a intenção de investigar e compreender como esses produtos midiáticos influenciam o comportamento e visão de mundo do receptor, criando representações que possibilitam “vislumbrar quem são “os outros”, para explorar elementos sobre si mesmos, para refletir sobre o sentido da vida” (MARQUES, 2019, p. 140), ou mesmo também para se sentir relacionado, de certa maneira, com os dramas da vida ordinária, como a minha mãe. Como disse o teórico da comunicação Jesús Martín-Barbero,

quando justifica seu interesse pelas matrizes populares, na esteira de Gramsci: “Sólo investigamos de verdad lo que nos afecta’, y afectar viene de afecto”¹.

Neste sentido, esta dissertação pretende verificar, a partir do quadro de referência teórico e epistemológico e do estudo de caso do filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz (2002), os elementos representativos para pensar a formação e construção do malandro no cinema brasileiro, em etapas descritivas e interpretativas, de modo a fazer um diagnóstico da formação do malandro na cultura brasileira.

O fenômeno do malandro, de certo modo, marca a existência das normas de representações encarregadas de imputar fronteiras rígidas que demarcam diferenças entre a ordem predeterminada e seu *leitmotiv* de vida. Isto significa, por um lado, compreender essa figura como representante e herói da camada socialmente excluída e marginalizada e, por outro, como consequência de um processo histórico por que passou o país na Primeira República, marcando um traço significativo em relação à constituição do seu espaço social, impingido pelas reformas urbanísticas das áreas centrais da capital do país, Rio de Janeiro. O subúrbio é, desse modo, o espaço social do malandro, como as favelas ou morros cariocas, cortiços ou as casas de cômodos.

Para isto, explora-se o intertexto cinematográfico e as diferentes formas de representação que foram dadas ao malandro ao longo da história cinematográfica brasileira. Entende-se, nesse sentido, que *Satã* faz intertexto e estabelece diálogo com outros malandros e, por essa razão, faz-se necessário mapear seus *tipos* históricos na cinematografia nacional. A arte cinematográfica, como demais expressões artísticas, corresponde a um instrumento de leitura da realidade. A representação permite ao espectador, aparentemente, o reconhecimento do que é representado a partir das camadas de leituras e significações, ou seja, partindo de um aparente conteúdo, a película assinala descobrir e definir a zona de realidade representada. Mas nem sempre foi dessa maneira. A história do cinema e, por sua vez, a teoria, aponta as transformações pelas quais o cinema passou no sentido de estabelecer consenso quanto ao espírito do cinema e sua expressão latente com a realidade.

A experiência cinematográfica brasileira, nesse sentido, está atrelada a essas discussões que corriam no universo da sétima arte, com fortes influências das vanguardas europeias nos finais da década de 1950. Trata-se de um período que marca a história da cinematografia nacional com o tratamento crítico de temas sociais da realidade brasileira. Refiro-me ao Cinema

¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. Oficio de cartógrafo: travesías latino-americanas de la comunicación en la cultura, pág. 22.

Novo, movimento que marca a história do cinema no Brasil e também no mundo, fortemente inspirado na estética do cinema do neorealismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa.

Os cineastas desse movimento, acompanhando a renovação cinematográfica na Europa assolada pelo fascismo, também demonstrava a preocupação do cinema brasileiro de livrar-se dos moldes das produções hollywoodianas. Era representar o Brasil com aquilo que o constitui: a vida precária e miserável dos sertanejos, o banditismo social dos cangaceiros, o sertão prometido virar mar e castigado pela seca e fome, o cotidiano das favelas com os trabalhadores e malandros, com a temática do político-social e a *estética da violência* das imagens, segundo a expressão de um dos principais precursores, Glauber Rocha.

O Cinema Novo interessa a esta pesquisa na medida em que a realidade e os dilemas sociais do país são propostas a partir de experiências estético-políticas, o que me levou a ter um contato com as produções desse período com fito de identificar o malandro como componente representante da cultura brasileira. Para isto, a hipótese que defendo ao longo desta dissertação é a representação marcada pela raça, ou seja, ao negro é vinculada a figura do malandro subalterno e marginal. Para base da abordagem desse panorama, utilizo o estudo de Carolinne Mendes da Silva (2013), sobre a representação do negro no cinema brasileiro e o lugar que ocupa conjugada às relações sociais definidas na “estrutura dramática”. Entrementes, proponho a reflexão ao tema do nacional-popular e a busca pela representação da identidade brasileira no cinema. Para isto, é preciso dialogar com outras experiências cinematográficas anteriores aos cinemanovistas, como o movimento da chanchada que, a partir do som da década de 1930, surge com comédias e musicais carnavalescos, tendo seu auge nas décadas de 1940 e 1950, com os estúdios da Cinédia e Atlântida. Dentre as produções desse movimento, destaco *Também Somos Irmãos* (1949), *Agulha no Palheiro* (1953), *O Camelô da Rua Larga* (1958), *Grande Momento* (1958) como filmes que expressam ressonâncias da proposta estética neorrealista que teria contribuição maior no Cinema Novo.

Em grande parte, mesmo este movimento buscando ambientações e figuras que representassem o nacional, com “musicais ou *sketches* cômicos”, como o malandro ao estilo da malandragem versão internacional representada pelo papagaio alegre Zé Carioca em *Alô Amigos* (1943), de Walt Disney, visão estereotipada da realidade brasileira da qual me distancio nesta pesquisa², reproduziam uma perspectiva “turística” sobre o Brasil (GRAÇA, 1997), que,

² Para saber mais, ver os estudos da pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz, entre os quais destaco: *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade*. In: História da vida privada no Brasil: contastes da intimidade contemporânea / coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizadora do volume Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. E SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra*. Encontro da Anpocs, 1994.

na esteira de Martín-Barbero (2009), era “inerte” ao “mundo urbano europeizado” e “daí ter sido lícito marginalizar ou instrumentalizar”, dessa maneira, “tudo que constituísse impedimento ou obstáculo” para tirar o país da “estagnação e do atraso” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 220). Contudo, essa perspectiva “turística” a que se refere Graça (1997), se traduz na prática de incorporação dos “modos de vida das “nações modernas”, como assinala Martín-Barbero (2009).

Desse modo, o ponto de partida para chegar à análise de *Madame Satã*, é apresentar sinteticamente as teorias com relação à questão da representação nas artes e esta compreendida por teóricos do cinema, com vista para a teoria realista que incide elementos para entender o movimento cinemanovista que será foco de abordagem em momento seguinte. Dentro desse esforço, o primeiro capítulo desta dissertação compreende apontamentos que nos explicitem em nível conceitual o fenômeno da representação para, em seguida, as determinações que apontam para compreensão das imagens-movimento do cinema. Na segunda seção, são apresentadas as teorias em torno da sétima arte que refutam determinado fenômeno representacional. É importante realizar esse mapeamento teórico para estudar as representações construídas do malandro no cinema brasileiro, um detalhe importante que apresenta os problemas de reprodução de sua figura e que, de certa maneira, constituem sua identidade.

Nesse processo, um negro do interior mineiro se destaca no cinema nacional, fator paradoxal para a arte que se consolidava no país em um meio burguês e altamente conservador e, ademais, reproduzidor de padrões internacionais. Trata-se de Grande Otelo, a quem dedico a parte final do primeiro capítulo no sentido de apresentar e, mais a frente, estabelecer um parâmetro comparativo com *Madame Satã*, como sua persona contribuiu para forjar e carregar o fardo da representação do negro e malandro no cinema brasileiro, como também concorda o teórico Robert Stam (2008).

Como escreve Marcos da Silva Graça em 1997, mas que cabe para exemplificar o contexto político de produção desta pesquisa, localizada em um tempo onde são retomadas as propostas de censura e controle para as produções cinematográficas nacionais, relevando a constante luta de sobrevivência desse cinema, como assinalou Paulo Emílio Salles Gomes (1980), “é oportuno voltarmos a esse passado pouco discutido atualmente e buscarmos elementos que possam, no plano estético, compreender os caminhos do cinema brasileiro” (GRAÇA, 1997, p. 11).

Essa perspectiva demonstra um pouco a minha preocupação com esta dissertação, além de apresentar os filmes que exprimem elementos de articulação e exemplos significativos para

compreender como diferentes representações foram abordadas no que tange à figura do malandro e do negro como representante deste, e vice-versa, proponho um debate acerca desses filmes de ficção que revolucionaram a concepção de cinema. Ressalto que o objetivo não é fazer uma análise fílmica das produções históricas desse movimento e experiências cinematográficas, mas, a partir de alguns filmes significativos e que corroboram para a articulação com o que é proposto nesta pesquisa, fazer reflexão na esteira do percurso de discussão teórica e cultural já levantado por alguns autores.

Adentrando nos aspectos de formação do malandro na cultura brasileira e no terreno biográfico de Madame Satã, o segundo capítulo procura estabelecer um mapeamento de constituição do malandro a partir de expressões artísticas e religiosas, em parte devido a um contexto de marginalização ocupacional do espaço urbano, consequência dos conflitos envolvendo um projeto de modernizar o país na primeira década do século XX. A proposta não é, nesse sentido, especular a gênese de formação história do malandro, mas propor a trajetória da malandragem que passa pelas religiões de matriz africana, pelo samba e literatura. Compreender essa intrincada relação é necessária por permitir a crítica epistemológica do próprio malandro e do meu próprio *bios*, inserido na reflexão crítica deste trabalho, na esteira do que propõe Edgar César Nolasco (2018), que será exposto na metodologia adiante, de “pesquisar a partir de onde se pensa”.

Desse modo, a primeira parte do segundo capítulo aborda as questões históricas ligadas ao malandro na busca por reconstituir suas especificidades, como a ocupação de seu espaço social em condições desfavoráveis, os subúrbios e favelas. Parece haver notória relação do malandro entre os sistemas de exclusão social e seus ajustamentos de sobrevivência e negação de subordinação pela qual a classe trabalhadora passa. O malandro é a negação do trabalho, inicialmente, a partir da constatação de elementos importantes do seu modo de vida. Esse processo ganha novos contornos a medida que a sociedade brasileira atinge seu mais alto grau de desigualdade social, separando a margem do centro, tal como retratado pelos cinemanovistas a dicotomia entre mar e sertão. Outra perspectiva, nesse sentido, nos propõe a pensar a malandragem em outras instâncias e significados que foi adquirindo ao longo do tempo. Nas favelas de São Paulo onde nasci e morei ao longo da infância e adolescência, malandro é sinônimo de sujeito esperto, que dribla as diferenças e dificuldades impostas, ou também, sob o ponto vista radicalizado, é aquele que exerce algum poder na ordem instituída dentro do microcosmo social das favelas.

Identificar os elementos formadores de sua identidade, nesse sentido, em um contexto histórico é o que baliza a primeira parte do capítulo em questão, identificando determinados aspectos na música popular brasileira, o samba, que o representa em dois momentos: antes do estado getulista e pós-estado getulista, ou seja, o samba malandro de exaltação de sua figura e, no segundo momento, o “malandro regenerado” com ressignificação de seu lugar na sociedade. Outros dois universos expressivos são também o campo da literatura e das religiões de matriz africana, com foco para a umbanda. Para o primeiro caso, a base é a primeira e fundamental crítica do malandro literário feita por Antonio Candido, em 1970. A segunda, é, entre outros aspectos, a representação de sua iconografia nas divindades das religiões afro e no imaginário religioso brasileiro, com atenção especial à figura de Zé Pelintra.

O restante do segundo capítulo, trata da autobiografia fronteiriça de Madame Satã. Refiro-me ao livro *Memórias de Madame Satã*, o qual interessa a esta investigação para análise da construção da personagem que faz de si, com respaldo de Eneida Maria de Souza (2011) para analisar a matéria biográfica, seu espaço biográfico (ARFOUCH, 2010) da malandragem e pacto biográfico (LEJEUNE, 1975). Percurso que estabelece elementos para novas leituras e constituições críticas que são feitas de si. Essa perspectiva de análise possibilita um parâmetro comparativo à representação vista no filme de Karim Aïnouz (2002), a partir da abordagem das personagens (Madame Satã e outras) construídas no filme, como será detalhado adiante quando tratar dos procedimentos metodológicos para analisar o filme.

O cineasta cearense Karim Aïnouz coleciona produção significativa na cinematografia brasileira, que vai de curtas documentais e ficcionais a longas que marcaram a história do cinema brasileiro, como, recentemente, o drama premiado em Cannes *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2019). No terceiro capítulo desta dissertação o foco certamente será a análise fílmica de *Madame Satã*. Contudo, a primeira parte estrutura as produções do diretor e seu estilo cinematográfico, com foco para os longas de ficção. Entre eles, destacam-se, além de *Madame Satã*, *Céu de Suely* (2006), que apresenta o sertão como lugar de não pertencimento, ou de abastecimento e trânsito de desterritorialização e deslocamentos, visto também em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2010), revelando uma poética da vida ordinária, junto à temática da desterritorialização, ao questão da mulher, especialmente da mulher abandonada pelo marido que precisa assumir o papel paterno, como é a realidade de muitas mulheres brasileiras e é o tema de *Abismo Prateado* (2014), longa também inspirado na canção *Olhos nos olhos* (1976), de Chico Buarque. Há que destacar também os longas *Desassossego* (2010),

Praia do Futuro (2014) e seu último trabalho já citado, *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2019).

A proposta, no primeiro momento do capítulo, é a de destacar a produção do diretor para compreender a emergência do Nordeste no cinema brasileiro, sob outra leitura com relação ao sertão nordestino representado pelos cinemanovistas. Karim Aïnouz apresenta importante contribuição para o cinema contemporâneo experienciado por questões da cultura nordestina, como temática para aspectos representativos do sertão, ao lado de importantes nomes do cinema brasileiro nessa perspectiva, ainda que com ressalvas diferenças entre os quais, como Cláudio Assis, Lírio Ferreira, Guel Arraes, Walter Salles, Halder Gomes, Monique Gardenberg, Eliane Café, e, entre outros, Kleber Mendonça Filho, que, recentemente, também foi premiado em duas categorias em Cannes com o longa *Bacurau* (2019), dirigido em parceria com Juliano Dornelles, trazendo o sertão nordestino às telas do cinema que, em termos de representação do momento em vivemos, é a obra que expressa o Brasil de hoje e coloca o sertão como referência, como fez o cinema brasileiro de 1960. *Bacurau*, cumpre a profecia de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967), proclamada pelo intelectual Paulo Martins, que incita à resistência ao golpe militar pela luta armada que, segundo ele, “será o começo de nossa história”. *Bacurau*, dessa maneira, é a profecia da *Terra em Transe* do Brasil, sem a alegoria deste, ao propor, na esteira de Xavier (2016), revolução que se apoia “na legitimidade da violência do oprimido e no movimento da consciência do rebelde no tempo, progressivamente liberta dos entraves ideológicos” (XAVIER, 2016, p. 57). O sertão de Glauber Rocha, é o mesmo do de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, na radicalização do “isolamento”, mas na organização como “cosmo fechado” e autonomia do povo nordestino em suas “forças próprias” – desde a comunicação com os aparatos tecnológicos às forças místicas – que, separado do país, torna-se um espaço que “representa a nação” e sua realidade atual (XAVIER, 2016).

A importância de apresentar a fortuna crítica de Karim Aïnouz nesse processo do trabalho possibilitará parâmetros para compreender a estética de *Madame Satã*, ainda que sua ambientação seja a Lapa carioca da década de 1930. Dentro deste contexto, o segundo momento do capítulo apresenta as personagens principais e suas dicotomias, com destaque para o próprio Madame Satã (Lázaro Ramos), pai, homossexual, malandro desviante das regras sociais e, ao mesmo tempo, patriarcal na casa em que vive com a prostituta e retirante nordestina Laurita (Marcela Cartaxo), sua filha, e a travesti Tabu (Flávio Bauraqui), representada com acentuada feminilidade, que, juntos, formam família nada tradicional para a época e padrões sociais.

Desse modo, o terceiro momento do capítulo abordará a questão importante desta pesquisa, que tem como problema principal a representação do malandro no filme de Karim Aïnouz, a fim de refutar a constituição de um malandro de múltiplas faces do Brasil. Para isto, seleciono duas perspectivas de análise da dimensão narrativa do filme, na esteira do que propõem Francesco Casetti e Federico di Chio, que são o *ambiente* que atua como fundo para a trama, ou seja, com foco em aspectos da Lapa carioca no tempo de auge do malandro, e os elementos particulares e específicos da três personagens citadas, que mais que as nuances de suas personalidades, segundo os autores, “se pondrán de relieve los géneros de gestos que assume; y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo” (CASETTI, CHIO, 2007, p. 160), na *mise-en-scène* e performance que assumem na representação poética e “violenta” do cotidiano na trama. A leitura das personagens Laurita e Tabu se faz necessária, pois permeiam o universo do malandro Madame Satã, que será o foco da análise.

Cabe ainda apresentar o percurso metodológico que guia a dissertação e, por sua vez, a análise do filme *Madame Satã*. Esta pesquisa, como já explicitado, pretende verificar, a partir do quadro de referência teórico e epistemológico apresentado, os elementos qualitativamente representativos para pensar a formação e construção do malandro no filme citado, em etapas descritivas e interpretativas. Com respaldo da reflexão epistemológica, o trabalho será moldado pela crítica e reflexividade das etapas de seu desenvolvimento. O objetivo é apresentar a articulação da **estrutura**, em níveis metodológicos, ao **processo**, articulado às fases metodológicas, adotando a operacionalização do **Modelo metodológico** desenvolvido por Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2014)³. Contudo, cabe apresentar os objetivos de ordem metodológica que se vinculam a este trabalho.

Dos procedimentos metodológicos

A metodologia desta pesquisa considera a sua condição estrutural integrada ao modelo de Lopes, pondo em relevo as instâncias interpretativas da problemática através dos procedimentos analíticos e do quadro teórico de referência adotados. Antes de apresentar a metodologia para a construção do objeto, é preciso sintetizar o **método** para a análise fílmica,

³A perspectiva metodológica adotada nesta dissertação foi pensada através das discussões durante a disciplina *Metodologia da Pesquisa em Comunicação*, ministrada pela professora Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes, a qual tive oportunidade de cursar no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCM/ECA/USP), no período sanduíche realizado no segundo semestre de 2018, com bolsa da Capes/Procad (Programa Nacional de Cooperação Acadêmica).

compreendido aqui como processo de teorização das práticas da pesquisa e trabalho com os procedimentos metodológicos empregados (LOPES, 2014), de modo a responder o problema central da pesquisa.

Abordando a personagem na ficção literária, com a qual se pode fazer um paralelo com a ficção fílmica, Antonio Candido (2011) afirma que esta personagem tem em seu paradoxo a natureza de ser fictício, sendo a verossimilhança e sua impressão fiel do real o que caracteriza a relação entre “o ser vivo e o ser fictício”, revelada na personagem. Desse modo, segundo Candido (2011), a personagem ficcional está indissociável à narrativa, pois dá vida a ela ao mesmo tempo que sua própria existência ganha corpo. Essa existência, contudo, é representação, tal como a personagem cinematográfica, o que impossibilita o romance (filme) captar a totalidade e conhecer profundamente determinada pessoa, segundo o autor, que explica a razão disso:

Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade de modo de ser de uma pessoa, ou se quer conhece-la; segundo, neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção” (CANDIDO, 2011, p. 65).

Com efeito, o sentimento de realidade no romance é decorrente de elementos de adesão ao real, ainda que este seja também um dos elementos do romance, de acordo com o autor, pois a personagem, ainda quando inventada, seu processo de criação está vinculado a realidade que lhe deu vida literária. Essas “possibilidades criadoras” do escritor, como pontua Candido (2011), faz com que este modifique e reelabore a realidade a partir de sua concepção. No cinema, não é diferente, claro esta que a *mise-en-scène* será um fator importante para o ator ou atriz atingir o mais alto grau de verossimilhança ou impressão do real, a partir da representação que faz da personagem “real” ausente. Este fator foi adotado como perspectiva estética para o neorealismo italiano, como veremos, que privilegiou atores desconhecidos ou inseridos no meio social que procurava retratar, tal como fizeram Fernando Meirelles e Kátia Lund, em *Cidade de Deus* (2002), retomando algumas das propostas neorealísticas do cinema italiano.

Nesse sentido, para Gomes (2011), ao abordar especificamente a personagem cinematográfica, esta personagem ganha vida “quando encarnada numa pessoa”, por mais que suas referências na realidade sejam fortes. Para o autor, é neste ponto que reside a ambiguidade da personagem cinematográfica. “Se a encarnação se processa através de uma pessoa, de um ator que nos é desconhecido (...), ele fica sendo a personagem e não há maiores problemas” (GOMES, 2011, p. 114).

Desse modo, interessa-me em *Madame Satã* (2002) o debate quanto à construção do personagem malandro no filme, em correlação com outros dois coadjuvantes (Laurita e Tabu), também marginalizados. Assim, a pergunta que guiará a análise é: como são construídas essas personagens e a partir de que recursos expressivos e estéticos?

Para analisar a representação que nos interessa, na esteira do que propõe Casetti e Chio (2007) sobre a análise fílmica e da representação, outro aspecto ligado ao questionamento da construção da personagem é o ambiente de cena, ou conforme os autores, o espaço cinematográfico, que se organiza em torno de três eixos: o primeiro definido pela oposição in/off, o que está dentro ou fora do campo definido de filmagem; o eixo expõe a oposição entre estático e dinâmico, o que está ou não em movimento ou em evolução; e o terceiro eixo a oposição entre orgânico e desorgânico, põe em relevo o feito do conexo e unitário, frente ao desconectado e disperso, respectivamente (CASETTI, CHIO, 2007). Essas categorias analíticas traçarão o caminho para compreender como na narrativa do filme o espaço cinematográfico, como representação do espaço físico, se relaciona com as personagens e vice-versa, sobretudo nos espaços onde transcorre a narrativa, subúrbio, prisões, botequins, cabarés, casa de ópera, entre outros.

Assim, tendo como base o modelo metodológico de Lopes (2014), a primeira etapa desta dissertação, em sua perspectiva metodológica, está a *definição do objeto*, no nível da fase da pesquisa enquanto prática. Nesse procedimento, o objeto é construído em um processo progressivo, à luz da literatura e sua ligação com o campo resultante da interação com os dados coletados através da análise destes (DESLAURIERS & KÉRISIT, 2008), ou seja, como pontuei, apresentar como as diferentes perspectivas do malandro são representadas pelo cinema brasileiro em determinados momentos de sua história.

Dessa maneira, a partir da perspectiva de Lopes (2014), a **definição do objeto** tem suas operações divididas nas seguintes fases: *problema da pesquisa*, *quadro teórico de referência* e *hipóteses*. É importante ressaltar que as instâncias de *níveis* e *fases* no processo da pesquisa operam em um movimento dialético, a partir de seus elementos paradigmáticos e sintagmáticos, respectivamente, de acordo com a pesquisadora.

O quadro de referência delimita teoricamente o **problema desta pesquisa**, que parte de possíveis **fatores que vinculam a formação do malandro à sua representação em um corpus de análise**, ou seja, o filme determinado, e a análise de fragmentos de alguns filmes do período do Cinema Novo, para decompor “seus elementos constitutivos”, segundo sugerem Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994). O objeto é, desse modo, teorizado para alcance do nível

interpretativo. Para pensar a questão da **cultura popular** na formação do *ethos* social do malandro, a base teórica tem sustentação a partir do modelo teórico-metodológico de Jesús Martín-Barbero (2018). Na esteira do autor, para perder o objeto deste trabalho e compreender o seu processo, considero a teoria barberiana da comunicação no que tange às **Matrizes Culturais**, de modo a auxiliar na compreensão da relação histórica do malandro e sua identidade idealizada e romantizada que foi sendo construída.

Ainda na fase da pesquisa enquanto prática, a segunda operação metodológica, a **observação**, é a etapa empírica desta pesquisa e se constitui pela observação direta ou indireta, na esteira de Lopes (2014). Vinculada aos propósitos teóricos desta pesquisa, essa operação inclui a **observação não-dirigida**, que pressupõe a observação atenta de modo a apreender e ter elementos de análise do objeto empírico, tendo como objetivo a observação da realidade sem intervenção do pesquisador no que é observado (JACCOUD, MAYER, 2008). Neste recurso, o instrumento para coletar dados é a operação de **descrever** e **anotar** de maneira a compreender o objeto, o que é aplicado para a análise de fragmentos de filmes para endossar a interpretação teórica do objeto e também na terceira parte desta dissertação, na análise de *Madame Satã* (2002).

Para operacionalizar esses instrumentos de coleta de dados, considero como importantes os elementos de **descrição** e **interpretação**, que será possível com o quadro teórico construído, considerando o discurso cinematográfico e os instrumentos técnico-metodológicos de análise fílmica (CASETTI, 2007) através de *métodos descritivos*. Dessa maneira, a segunda etapa de análise é a interpretação, feita a partir do quadro teórico de referência que fornece métodos que possibilitam análise interpretativa e a explicação de determinados fenômenos que serão extraídos do objeto (LOPES, 2014).

Cabe reforçar, no entanto, antes de apresentar o processo discursivo desta pesquisa (a etapa dos *níveis*), as instâncias correlatas que a ela se vinculam como, por exemplo, a preocupação deste pesquisador em formação com a função social que ela terá, não somente na construção do conteúdo para fins de contribuição acadêmica, mas de inserir o país na própria pesquisa, e esta como veículo de orientação para um entendimento de questões que atravessam nossa cultura e sociedade. Martín-Barbero (2018) já fez apontamentos nesse sentido quanto ao rumo que as pesquisas têm direcionado suas reflexões, dando destaque acentuado para a ausência de país na pesquisa, de modo a fazer interface entre comunicação e sociedade. Neste exemplo, coloco o filme no sentido em que Umberto Eco o compreende: como possibilidade de utilizá-lo para analisar a sociedade.

Parto da ideia de estudar o tema das representações, que remetem para a realidade, ainda que empenhadas pelo imaginário e formas de significação construídas socialmente, a partir de “um repertório de imagens, de imaginário e imaginação que fornece elementos ao entendimento do que é a vida social” (MARQUES, 2019, p. 140 *op. cit.* APPADURAI, 2004). Esta interação ajuda-nos a reconhecer o paradoxo que constituí no objeto de estudo. Por um lado, temos a pretensa imagem da figura do malandro e sua configuração no século XXI, que não é a mesma de sua constituição a meados do século XX. Por outro, as fissuras de sua representação com aspectos e marcas que revelam a identidade *forjada* sob o signo da *romantização*, como visto nas expressões artísticas, como o samba e literatura. Considerar o paradigma da teoria barberiana a partir das Matrizes Culturais é a forma de colocar em diálogo o lugar da representação do malandro nessas perspectivas. Por essa razão, o nível epistemológico atravessará internamente esta pesquisa de modo a desenvolver a crítica e a reflexão epistemológicas no processo de construção do objeto científico.

Desse modo, o **nível epistemológico** desta pesquisa ocorrerá ao longo do seu processo, no sentido de fazer a vigilância crítica e a reflexão epistemológica de sua prática. A prática reflexiva requer, segundo Lopes (2014), as operações de *ruptura epistemológica* e *construção do objeto científico*. A primeira, refere-se à operação da crítica à ideia de transparência do objeto real. A segunda, é a crítica ao empirismo grosseiro, uma vez que o objeto é construído.

O **nível teórico** deste trabalho está vinculado à formação das hipóteses e conceitos, embasados pelo quadro teórico de referência. Este nível, operativo, teorizará a investigação em curso. A teoria, como operação metodológica desta pesquisa, se realiza “através de um corpo sistemático de enunciados e de sua formulação conceitual visando captar e explicar os fatos” (LOPES, 2014, p. 124). E nessa “execução do ato de pensar” teoricamente, retorno ao pesquisador Nolasco (2018) que, ao considerar o *bios* como processo histórico, a teoria “não passa por um sintoma daquele que a pensa”. Nesse sentido, o pesquisador alerta sobre o fato de se pensar a partir da fronteira, da linha periférica, como é o caso do pesquisador desta dissertação:

E quando se pensa da fronteira, isto é, do lócus fronteiro, deve-se tomar cuidado dobrado, pois estamos muito mais propensos a repetir as teorias itinerantes que continuam a migrar dos grandes centros do país e do mundo para as margens ignorantes e desconhecidas (NOLASCO, 2018, p. 13).

Como saída, o pesquisador sugere a “transculturação conceitual”, sendo essencial a “reflexão teórica que se encontra incrustada no corpo” do objeto desta pesquisa. Assim, através do conjunto de material qualitativo pesquisado, concebido por meio da formulação teórica, cabe

a entrada no processo de operacionalizar o problema da pesquisa, suas hipóteses e os procedimentos de interpretação, considerando, sobretudo, a forma de pensar a partir do meu *locus* enunciativo.

O **nível metódico** como espaço do método no processo da pesquisa, com *os elementos constitutivos da investigação* (hipóteses, técnicas, etc.), de acordo com Lopes (2014), se coloca nesta pesquisa quanto ao foco de abordagem, objetivando a problemática do trabalho que aqui vem sendo descrita, com auxílio do quadro teórico e de análise.

Numa instância de concretude, o **nível técnico** irá operar em movimento dialético com os procedimentos de análise e construção do objeto, adotando a teorização das técnicas, ou seja, partindo das técnicas como “teorias em ato” (THIOLLENT, 1982).

O procedimento metodológico exposto pode ser *desenhado* da seguinte maneira, sobre o qual se estrutura os capítulos sintetizados acima, respectivamente:

- a. Primeira fase da dissertação imbricada pelos níveis teórico e epistemológico, e pela fase de definição do objeto;
- b. Segunda fase da dissertação estruturada pelos níveis epistemológico, metódico e técnico (teorizado), e pelas fases de observação e descrição.
- c. Terceira parte como análise interpretativa, pelos níveis metódico e técnico, e pelas fases de descrição e interpretação (no exercício de descrever e interpretar)
- d. Quarta fase com as conclusões (demonstração dos resultados teóricos, práticos, metodológicos e empíricos).

Capítulo 1

Eu vi um Brasil na tevê⁴

⁴ O título deste capítulo que abre o trabalho é uma referência à música *Bye Bye, Brasil*, de Chico Buarque (1980) e que, por sua vez, foi inspiração para o filme homônimo de Cacá Diegues (1980). Em resumo, o filme, tal como a canção de Buarque, aborda as expansões das antenas de TV no Brasil, as diferentes formas de sociabilidades por elas criadas e com a chegada da indústria cultural no país. Ainda que o capítulo aborde uma temporalidade anterior a esse cenário de industrialização, a referência à letra/filme corrobora para a interpretação do popular-nacional nos meios de comunicação, com foco para o cinema, sobretudo a partir da década de 50, como veremos.

Os postulados e conceitos teóricos do cinema estabelecem algumas premissas quanto aos códigos e sistemas de representação, naquilo que é conhecido como princípios e conteúdos cinemáticos realizados pela linguagem cinematográfica, este último como suporte para as representações que constroem, entendidas nesta pesquisa como descortinar da realidade, como pensam os teóricos do campo realista, segundo Andrew (2002). Assim, as teorias relativas ao cinema sistematizam o conhecimento sobre o fenômeno cinemático enquanto um conjunto de representações ancoradas por sua linguagem e estética, ao contrário de algumas teorias do campo de investigação de crítica do gênero ou teoria do autor, que investigam particularidades de determinado fenômeno cinematográfico, elementos do filme ou diretor, respectivamente.

Desse modo, alguns conceitos e teorias são contempladas na análise fílmica, de maneira que determinada análise acurada implique a relação direta com o filme que irá ser analisado ou seu fragmento, desconstruindo seus elementos constitutivos em um nível de descrição para, então, reconstruí-los em um nível de interpretação, como apontam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), em *Ensaio sobre a análise fílmica*, criando o analista espécie de “ficção” sobre o filme, que, segundo apontam, “continua sendo uma realidade”.

Dudley James Andrew (2002) compilou as diferentes vertentes teóricas dos estudos de cinema, destacando características e elementos que esquematizam os princípios teóricos e conceituais para compreender *o que é teoria do cinema?* e *o que fazemos em teoria do cinema?*, verificando proposições e aspectos teóricos em evidência na composição da matéria prima do cinema, seus métodos e suas técnicas, suas formas e seus modelos, objetivo e valor, salientando seus pontos centrais. Com base nesses princípios teóricos, o autor apresenta um panorama de dez principais estudiosos do cinema. Proponho trabalhar alguns aspectos referenciais no debate do estado da arte cinematográfica a partir do estudo de Andrew, pois sua obra apresenta de maneira significativa o conjunto da produção teórica do cinema durante o século XX, sem esgotar as diferentes perspectivas do autor, que são o campo da teoria formativa e teoria realista do cinema, mas concentrando-me para a teoria realista – anda que de certo modo os cinemanovistas se preocupassem com o pensamento formativo na produção cinematográfica de modo a examinar sua perspectiva e maior frequência na produção cinematográfica brasileira que nos interessa no segundo momento deste capítulo: o Cinema Novo e sua gama de representações do malandro.

Assim, nesse primeiro momento, examinaremos o conceito de representação e, em seguida, como o cinema constrói as posições particulares desta. Isto não significa, é claro,

que traremos um conjunto de teorias acerca do cinema, conforme longa tradição de pesquisa no campo, mas numa perspectiva mais ampla, como o conceito de representação se insere no processo cinematográfico. Dessa maneira, a pergunta que nos guia neste capítulo é: como ocorre a representação do *malandro-tipo* no sentido weberiano em diferentes momentos do cinema brasileiro?

Em seguida, a realização da abordagem biográfica levanta alguns questionamentos sobre Grande Otelo que, ao representar o malandro no cinema nacional, recorre a elementos que compõem determinada figura no cenário cinematográfico. Na abordagem síntese, esse primeiro momento da dissertação problematiza a hipótese do cinema brasileiro – a partir da figura de Grande Otelo, das chanchadas ao Cinema Novo –, representar o malandro na personagem negra. Em outra perspectiva, proponho a interpretação da trajetória artística de Otelo em oposição às tentativas de realização dos projetos de vida de Madame Satã, levantando a questão da organização da sociedade brasileira que canaliza a marginalização do negro, como resultante de um processo histórico de exclusão racial e social que perdura até os dias atuais.

1.1.Pressupostos da representação

As estratégias de representação do malandro são tecidas de maneira estrita, desprovidas de enquadramentos históricos e sociológicos, a despeito dos propósitos de combinação entre o representado e seus efeitos sobre o real. Nesse sentido, a questão que merece destaque não é a fidelidade ou a tradução fidedigna da realidade representada, mas os *equivocos nas representações*, quando não reforçam estereótipos, causam influência estigmatizada em fenômenos retratados⁵. É importante sublinhar que, de acordo com Stam (2008), “uma metodologia abrangente deve atentar nas mediações que intervêm tanto na “realidade” social e sua representação artística quanto a fidelidade da representação de um protótipo ou modelo “real” apresentado” (STAM, 2008, p. 468).

É nesse sentido que, considerando a conjuntura maior de representação midiática, a figura do malandro tem ocupado diferentes níveis de representação social nos meios de comunicação de massa brasileiros como fenômeno da nossa cultura, desde sua origem como personagem literária, em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de

⁵ Ella Shohat e Robert Stam (2006), na discussão transdisciplinar sobre as representações eurocêtricas no cinema, especialmente, ampliam o escopo para o debate quanto à luta travada na excrescência das representações, quando cometem desvios históricos e biográficos.

Almeida, considerada a primeira novela brasileira a introduzir o malandro como aspecto da identidade nacional – ainda que sua imagem ganhe contornos de leitura com maior intensidade a partir do golpe getulista de 1930, especificamente do malandro carioca desse período –, ou mesmo no cinema brasileiro que, em termos simbólicos, contribui para a construção de uma imagem de nação na configuração mais ampla de identidade nacional⁶.

Como processo simbólico de dar sentido ao mundo e guiar as experiências constituídas nele, o fenômeno da representação opera no desenvolver da identidade correlacionado à orientação com aquilo que nos relacionamos nas esferas da vida cotidiana e ordinária, inseridos, assim, no processo de socialização, atribuindo novos sentidos e percepções ao que já pressupomos saber (MOSCOVICI, 2003). Nesse sentido, a representação reafirma o caráter da combinação entre o vivido e o imaginado, interpostos com fins de nos tornarmos visíveis a partir de um conjunto de significados que alocamos aos outros, demarcado por parâmetros classificatórios de maneira a definir nossas orientações de vida (LIMA, 1981).

Dentro do universo das representações, é possível compreender os elementos constituidores da realidade, ao mesmo tempo os modelos de entendimentos comuns criados no cotidiano. A realidade é interpretada na vida cotidiana de maneira subjetiva e de modo a fazer sentido na medida em que forma aquilo que Berger e Luckmann (1996) chamam de *mundo coerente*.

Luiz Costa Lima (1981), em *Representação social e mimesis*, atribui aos elementos que constituem a representação como espécies de *molduras (frames)*, nas quais nos enquadrados por desconhecimento, em grande parte, ao nos relacionarmos com o mundo social. O conjunto de repertório significativo atribuído ao outro postula, no cotejo com a concepção de moldura, a produção de sentidos em operação tradutória que se transforma em outras molduras, ou seja, estamos nos representado para “nos tornarmos *visíveis* e ter o outro como *visível*” (LIMA, 1981, p. 222). Diante desta concepção, é interessante observar que a constelação de elementos com potencial de figurar determinado objeto desperta o movimento de se reconhecer ou não nas representações.

O termo *moldura (frame)* trabalhado por Lima (1981) é utilizado na esteira do conceito de quadro (*frame*) de Gregory Bateson, empregado por Goffman (2012) ao desenvolver o conceito de enquadramento, em *Frame Analysis*. A preocupação de Goffman não é propor

⁶ O projeto de imagem do Brasil foi projetado entre os períodos de 1930-1950, com as Companhias Cinematográficas Atlântida, no Rio de Janeiro, e a Vera Cruz, em São Paulo. A preocupação em definir a identidade da nação brasileira ganha força na representação das figuras do malandro urbano e do caipira em filmes produzidos pelas respectivas companhias.

⁷ Grifos do autor.

análise da organização das estruturas e sistemas sociais, senão partir de perspectiva “situacional” para analisar “a estrutura da experiência” na vida social, com foco no “que o indivíduo pode estar atento em determinado momento”, envolvendo outros indivíduos na arena das relações sociais cotidianas que organizam, dessa maneira, suas experiências. Assim, o objetivo do autor é utilizar a análise de *enquadramento*, conceito proposto por Bateson, para compreender a natureza da questão com a qual os indivíduos se deparam: “O que está acontecendo aqui”, “a fim de compreender os acontecimentos e analisar as vulnerabilidades especiais a que estão sujeitos estes quadros de referência [...]” (GOFFMAN, 2012, p. 33).

Na esteira de Bateson, Goffman (2012) adota o conceito de *frame* na perspectiva dos princípios de organização dos acontecimentos que governam a vida social “e nosso envolvimento subjetivo neles”. O *frame* (quadro) é o termo usado pelo autor para fazer referência aos “elementos básicos” identificáveis no cotidiano, de modo a examinar a “organização da experiência” (GOFFMAN, 2012, p. 34). Desse modo, o quadro não são estratégias, mas tem em sua estrutura a própria organização das interações entre indivíduos e situação, quando esta é identificada através dos “quadros de referência”.

E é na mesma perspectiva que utilizo o conceito de *frames*, na visão de Lima (1981), para tratar das *molduras* de representação do malandro, que apresentam em sua estrutura os elementos constitutivos que inferem pontos e pistas de compreensão das representações da determinada figura. Para o autor, o sistema de classificação opera como *grille*, de maneira a nos orientar, se atualizando com a representação. Assim, a “forma classificatória” nos informa da realidade num processo que investe as coisas de significação, ao passo que nossa interação social ocorre através das *molduras* que permitem-nos *regular* as “idas e vindas verbais” em nossas relações. Dessa maneira, na esteira da perspectiva de Schutz, segundo Lima (1981), o torna-se *visível* e ter o outro *visível* na representação é presidido por molduras que demarcam e orientam nossas relações.

O fenômeno da representação estrutura-se pela rede de classificações (*grilles*) e pelas molduras de convenções (*frames*), ou seja, elementos a partir dos quais atribuímos significados como “vestimenta”, ou *enquadramento* no sentido dado por Goffman (2012), respectivamente. Os *frames*, contudo, têm como característica a flexibilidade, conforme explica Lima (1981) com base em Goffman, e ocorrem segundo duas esferas: *fabricação* e *transposição*. O primeiro está vinculado à ideia de *mentira*, o sujeito passa, no “processo de fraude”, dar a entender que é “tal coisa”, quando é “tal outra”. Essa proximidade é a característica que podemos interpretar no cinema como sendo a *mise-en-scène* da personagem. O segundo refere-se à desorganização

das molduras (*frames*), quando o sujeito surpreende-nos com reação de “maneira diversa ao que dele seria de se esperar” (LIMA, 1981, pp. 223, 224). É interessante que, nessa segunda esfera dos *frames*, a irrupção desse comportamento surpreendido interrompe o *grille* da representação, ao fornecer novos parâmetros de classificações, ou seja, ressignificando a própria representação – também por essa razão, a representação, tal como a *mimesis*, é compreendida por Luiz Costa Lima como um processo. Como exemplo, para a interpretação que acabo de inferir, podemos propor à representação mimética de Madame Satã, representado no filme homônimo por Lázaro Ramos, a ideia de desorganização das molduras, talvez pelo fato do próprio malandro constituir múltiplas faces: não se pode esperar de Madame Satã a “encarnação” do malandro de “antigamente”, pois é multifacetado, assumindo o papel social de pai, ao mesmo tempo que é cafetão, patriarcal, artista, malandro por formação etc.

É nesse fio da navalha que a representação combina as diferentes formas de conhecimento adquiridos em seu processo às estratégias de visibilidade adotadas, ainda quando em menor escala. Nesse sentido, tendo como preocupação de estudos a arte poética e seus eixos de sustentação – catarse, mito e *mimesis* – correlacionados à tragédia e epopeia, Aristóteles (384- 322 a. C.), em *Poética*, colocou o processo de representação como a natureza do discurso artístico articulado à poesia, gênero, *mimesis* e verossimilhança.

Rediscutindo a *mimesis* trabalhada por Platão no plano da imitação da realidade visível, Aristóteles considera o ato de imitar intrínseco ao ser humano, que o realiza desde a infância e, fazendo-o, adquirir conhecimentos – ação que os difere dos animais, de acordo com o autor. Um dos temas principais que concentra a preocupação aristotélica corresponde à *imitação*. O autor chama a atenção para sua força trágica, de modo a impactar, que reflete sobre o caráter representativo presente na *mimesis*. É, assim, procedimento de imitar as ações do objeto representado em narrativa trágica ou epopeia que a *mimesis* se manifesta – como representação de ação.

Para Jean-Marie Schaeffer (2002) a noção de *mimesis* se converteu em um “cajon de sastre”, ou seja, com diferentes leituras e, com efeito, variadas interpretações. Em razão dessa dicotomia da concepção de *mimesis* aristotélica e platônica – este visto na perspectiva da “tradición antimimética” –, Schaeffer (2002) aponta que, para Aristóteles, não se trata da imitação como engano, “sino la de la imitación como modelización”, elaborada segundo as linhas do possível que transfigura a realidade “imitada”. Desse modo, Aristóteles pressupõe com a *mimesis* a ficcionalização de acontecimentos reais, segundo o autor que estabelece dois polos para compreender o fenômeno que está na esfera da representação. Para ele, “hay que

conseguir integrar el punto de vista platónico (la imitación como fingimiento) en el modelo aristotélico (la imitación como modelización cognitiva)” (SCHAEFFER, 2002, p. 39), para compreender a representação mimética.

Para o pensamento platônico, a *mimesis* é o ato de mentir, na fronteira entre “fingimento” e realidade, pondo em relevo, para o argumento antimimético, a incapacidade de reconhecer a qualidade imitativa como atividade mental (SCHAEFFER, 2002). O argumento do racionalismo platônico é quanto o modo de ação que permite a *mimesis* e modo de conhecimento que esta, segundo Platão, impede no nível cognitivo, pois é representação oposta à “verdade”, sem considerar os conhecimentos no campo da psicologia e a natureza da atividade ficcional. Schaeffer (2002) chama a atenção para o fato das “polêmicas antimiméticas actuais” estarem centrada na ficção cinematográfica e televisiva, razão pela qual, segundo o autor, essas discussões se apoiam numa contestável concepção quanto a *mimesis*, que opera de maneira cognitiva ao aplicar um conhecimento e ser, ao mesmo tempo, fonte de conhecimento, diferentemente do que considerava Platão.

Nesse sentido, Luiz Costa Lima, em *Mimesis e Modernidade*, publicado pela primeira vez em 1980, faz um sistemático estudo quanto à emergência da questão da *mimesis* na representação e compreensão do mimético na fronteira entre o ficcional e imaginário. Para o autor, o conceito de *mimesis* é compreendido como parte de um processo de diferentes encenações, não na perspectiva aristotélica do *imitatio*. Contudo, adotando a concepção grega atrelada à relação da *mimesis* com a linguagem, que em seu processo complexo é entendido como um elemento de desenvolvimento de discursos e práticas sociais.

Vista em si mesma, a *mimesis* não tem um *referente* como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza (o limite aristotélico da metáfora orgânica). Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção [...]” (LIMA, 2003, p. 70).

Enquanto a *mimesis*, segundo o autor, opera como a representação de representações, o que significa que, enquanto encenação e imitação representacional de um protótipo “real”, ela enuncia condições, *a priori*, de conhecer e questionar o que é representado. A identificação com a encenação das ações, o *mimema*, ocorre pelo reconhecimento das representações que dão forma a *mimesis*. A partir da experiência mimética, é possível reconhecer semelhanças que podem não pertencer à essência daquilo que é representado.

⁸Grifos do autor.

Nesse aspecto, de acordo com Lima (1981), o modo de atribuir significados aos outros se constitui por parâmetros de classificação que resulta em quebra de harmonia da representação, ou, na esteira do autor, em *choques de representações*. Essa perspectiva remete às *experiências de choque* de Alfred Schutz, que ocorre quando saímos da realidade social para o mundo ficcional, seja do teatro, cinema, literatura etc., sobretudo se pensarmos a representação em sua leitura clássica como característica da ficção, segundo a perspectiva aristotélica. Nesta perspectiva, é importante destacar que não procuramos questionar a dicotomia mentira *versus* verdade na busca pela essência do malandro, e sim considerar a partir do *malandro-tipo*, como veremos conceitualmente adiante, diferentes representações no cinema brasileiro que foram dando forma à sua figura, escamoteando determinados aspectos e recorrendo a classificação com elementos de suas *matrizes culturais*⁹.

Esses *choques* encontram razão nas virulências das representações como contraponto e contraste à realidade. A história da chanchada cinematográfica, nesta posição interpretativa das representações, nos sugere de que maneira o potencial mimético, enquanto performance da dialética do malandro, traduz formas humorísticas e parodiadas dos dilemas da sociedade brasileira, uma vez que, em seu potencial expressivo, a chanchada procurou elevar nas telas do cinema pretensa representatividade da realidade nacional, de maneira expressiva nos anos finais de suas produções, colhendo “mais um abacaxi nacional!” – como os críticos costumavam dizer a cada novo filme lançado no período do movimento –, para o balaio das representações da cultura nacional-popular, que atinge seu grau de expressividade a partir do Cinema Novo, como veremos adiante.

Se para Moscovici (2003, p. 54) a representação irá tornar “familiar algo não familiar” sem a ocorrência de conflitos através de discursos construídos, por outro lado, as representações causam também um choque na *impressão de realidade* que o sujeito representante tenta passar aos outros, pois exige atenção substancial no sentido de fazer crer que o que estão vendo possui elementos que possibilitam aparentar ser o que representam, ou seja, “as coisas são o que parecem ser” (GOFFMAN, 2009, p. 25).

Nesse sentido, as representações operariam como mapas de orientação tecida por verossimilhança – aquilo que mais se aproxima ao real –, sustentando a construção da realidade na articulação com elementos da experiência cotidiana. Como se pode inferir, a verossimilhança nos sugere atuação do possível, ao contrário do sentido imitativo, mas como

⁹ O aspecto que pretendemos enfatizar, a partir da percepção de Jesús Martín-Barbero (2009), é inteiramente na perspectiva histórica que constitui o malandro “*sui generis*”, para correlacionar diretamente para outras formas de construção de sua identidade, como será explicitado adiante.

mecanismo de representar realidades possíveis. É nesse sentido, por exemplo, que Lima (1981), ao fazer reflexão acerca da *mimesis* clássica, formula aproximação teórica com Aristóteles, que considera esta como não sendo a reprodução do real, mas a possibilidade deste – *princípio da verossimilhança*¹⁰. Notemos que essa dimensão acompanha a sutil relação entre realidade e ficção. Nesse sentido, Roland Barthes (1972) apresenta o efeito de realidade como condição da verossimilhança, compreendendo o discurso como extensão da realidade.

A *representação mimética* fornece visões diferentes e complementares quanto à *representação da representação*. Precisamente, isto se estabelece com a não completude da equivalência da verossimilhança ao identificar aproximação e diferença entre a realidade representada e a maneira como ocorre a *mise-en-scène*¹¹. O intento nesta dissertação é compreender a representação que conjugue a interface da cultura nacional-popular nas mediações cinematográficas de um protótipo ideal da figura do malandro.

A concepção de malandro-tipo que será utilizada aqui acompanha a formulação feita por Max Weber quanto ao efeito caracterizador que o tipo ideal tem nos fenômenos no campo das ciências sociais, que é “uma tentativa de apreender os indivíduos históricos ou seus diversos elementos em conceitos genéticos” (WEBER, 2006, p. 76). Com efeito, o conceito de *tipo ideal* de Weber dará orientação ao objetivo amplo desta pesquisa quanto à representação do malandro sem correr o risco de simplificar esse fenômeno histórico da sociedade brasileira. A pergunta que fica é: de que malandro estamos a falar? Desse modo, a contribuição de Weber nos aponta a direção metodológica de análise do malandro “histórico” e seus elementos de formação, ou seja, o malandro de “antigamente”.

O conceito de *tipo ideal* é complexo na estrutura do pensamento sociológico de Weber, justamente por ser esse conceito básico para análise histórico-social e operado como instrumento metodológico e de orientação ao cientista, sobretudo aos fenômenos empíricos da vida social. O *tipo ideal*, com efeito, “ênfatisa determinados traços da realidade”, conforme Gabriel Cohn (2001), a partir da premissa weberiana, “até concebê-los na sua expressão mais pura e consequente” (COHN, 2001, p. 8), que não se apresentam na realidade empírica. Nessa perspectiva, Weber considera determinado conceito, em *A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais*, publicado pela primeira vez em 1904, *mediação* empregada para

¹⁰ Grifos nossos.

¹¹ *Mise-en-scène*, de origem francesa, o termo está relacionado ao conceito de *encenação* a partir dos recursos estilísticos da linguagem cinematográfica. De acordo com Fernão Ramos (2012), é a encenação cinematográfica subjacente à ação de um corpo, seu movimento e sua expressão, ou seja, o modo como o corpo do ator se movimenta com a cena representada dentro de seus padrões estéticos. Ver RAMOS, Fernão Pessoa. *A ‘mise-en-scène’ do documentário*. 2012. Disponível em : <http://web.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>. Acesso em: 21. maio.2018.

conhecimento das relações *individuais* significativas (WEBER, 2006), e, por essa razão, os *tipos* “necessitam ser construídos” com o exercício de reflexão interpretativa do pesquisador (COHN, 2001).

Assim, o conceito de *tipo ideal*, o qual utilizo na perspectiva de *malandro-tipo*, assume sua forma no plano metodológico – também como veremos neste trabalho com relação aos filmes comentados e vinculados à figura do malandro e, especificamente, ao analisar *Madame Satã* (2002) –, partindo do pressuposto que “a realidade social só pode ser conhecida” quando seus traços são “metodicamente exagerados”, para, desse modo, o pesquisador formular “com clareza as questões relevantes sobre as relações entre os fenômenos observados”, segundo Cohn (2001, p. 8), o que criaria, na visão de Weber (2006), um quadro homogêneo de pensamentos.

Posto isto, o malandro-tipo estaria condicionado à representação que demarcasse suas características enquanto sujeito histórico, e condicionado à interpretação a partir de suas *matrizes culturais* (MARTÍN-BABERO, 2009), com relação à ginga, estratégias e táticas de sobrevivência inseridos na boêmia, nos jogos como saída para ganhar dinheiro fácil, na lábria ao aplicar o conto do vigário, um *tipo* malandro lapeano (carioca) dos finais do século XIX.

Ao utilizar o conceito de *matrizes culturais* da teoria barberiana da comunicação, como define a pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2018), meu objetivo é propor um mapa de leitura que promova parâmetros de análise do malandro, a “cartografia do malandro”, emprestando o termo quanto aos mapas teórico-metodológicos das mediações propostas por Martín-Barbero. Ao estudar as matrizes culturais, com ênfase no popular, em seus espaços sociais, a América Latina, Jesús Martín-Barbero desloca o pensamento crítico dos estudos da comunicação e dos meios nas relações entre comunicação, política e cultura, em perspectiva culturalista que, para Marcos Paulo da Silva (2017), assemelha-se à concepção de Stuart Hall, ao estudar a “questão do popular na cultura” na esteira do conceito de hegemonia gramsciano. Segundo Silva (2017, p. 305), Martín-Barbero “coloca-se como um pesquisador sintonizado com as ressignificações possíveis” dos “formatos tratados como populares na cultura”. Neste sentido, pode-se inferir a “cultura” do malandro, tida como subalterna, por um lado e, por outro, refletida na dicotomia ao ser inserida ao estatuto do “nacional-popular” e representante desta, ao mesmo tempo que o nega e o afirma, segundo a perspectiva da teoria barberiana quanto às matrizes culturais.

Nesse sentido, a *cartografia* do malandro pode ser entendida como um método ou “estratégia de pensamento”, conforme Morin (2000, p. 107 *apud* LOPES, 2018, p. 45), que nos auxilia compreender suas matrizes culturais, que formam a partir de elementos populares que

constituem sua identidade, atuando como “marca semântica de uma coisa a partir da qual se dá forma generativamente a outras” (LOPES, 2018, p. 53), transformando, dessa maneira, “seu estatuto cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 16). Posto isto, a “memória popular” do malandro, na perspectiva de Martín-Barbero, entrecruza-se com a memória das religiões de matriz afro-brasileira, com a música popular, especialmente o samba, com a literatura, e outras expressões de cultura popular vinculada à sua figura que formam a sua *matriz cultural*.

É dessa maneira que busco com alguns filmes da chanchada e Cinema Novo possibilidades de análise, quanto também ao tratamento cinematográfico que é dado para a questão do malandro e a construção de significado em relação à sua representação: o malandro é elemento central na estrutura estética do filme ou apenas fornece elementos secundários na relativização de sua figura para a projeção do entendimento e formação da cultura popular?

Assim apontamos que o processo de representação está no pêndulo da construção do simbólico e atribuição de um novo sentido a determinado objeto. A perspectiva conceitual de que o cinema opera como representação, cujas imagens estão em constante movimento, já era trabalhada na teoria realista do cinema na década de 1950 em André Bazin, como veremos adiante, que procurou discutir a conservação natural e essencial da realidade representada com os pressupostos do realismo cinematográfico. A observação é pertinente, pois trata-se da discussão da realidade em movimento que foi construída através de outras imagens elaboradas a partir da realidade propriamente dita. “A realidade da coisa transfere-se para a imagem (este é o modelo) e, na reprodução, dada a impassividade da câmera, esta imagem é oferecida livre de preconceitos” (XAVIER, 2005, p. 82), resultando em um objeto puro, que revela aquilo que pressupõe a sua essência.

A representação mimética fornece visões diferentes e complementares quanto à representação da representação. Precisamente, isto se estabelece com a não completude da equivalência da verossimilhança ao identificar aproximação e diferença entre a realidade representada e a maneira como ocorre a *mise-en-scène*. A encenação e personificação a partir das convenções cinematográficas de fatores que caracterizam o protótipo do nosso malandro, por exemplo.

1.2. A imagem em movimento: as teorias do cinema e o fenômeno da representação

Em comum, as representações têm ênfase funcional da ordem e regras que ancoram as relações sociais, por um lado. Por outro, operam no esforço recorrente de reagir a desestruturação, no sentido de construir elementos de orientação e tradução das camadas de significados que atravessam as esferas do cotidiano. Pensar a representação como objeto do cinema é considerar as dimensões de significação configuradas no entendimento da representação fílmica como mediação. Se a câmera capta e induz o espectador ao objeto representado, conforme afirma o cineasta e importante teórico do cinema, Pudovkin (1983), em função da procura mais completa e exaustiva do fenômeno observado, a representação fílmica tem como método característico a concentração temporal de ações e movimentos em cena. Nesse sentido, propomos apresentar algumas principais correntes teóricas do cinema discutidas por James Dudley Andrew (2002), com especial interesse pelas tradições formativa e realista do campo teórico do cinema, de modo a concentrar esforço no entendimento de como determinada composição teórica refletiu a representação fílmica. Em última instância, nosso interesse de discussão é quanto ao conceito de impressão de realidade, compreendida por diferentes perspectivas teóricas. Essa perspectiva nos interessa pois endossa a discussão quanto à representação, propondo abordagem de suas características entre os filmes de ficção e não-ficção.

Interessa pensar a representação como proposta para o real, no sentido de atribuição de significados, como vimos na perspectiva de Luiz Costa Lima, e, de igual modo, proposta que medeia a relação entre o espectador quanto a peculiaridade do que é representado, pois, na visão de Pudovkin (1983), “entre o evento natural e sua aparência na tela há uma diferença bem marcada”.

Assim, o espectro da representação tem sido um aspecto dentro das premissas da teoria do cinema. Eisenstein buscou a “continuidade da visão”, com a recusa do plano geral, no sentido de alcançar a reprodução fiel do objeto. No entanto, a tela foi considerada como um moldura dentro da qual o diretor sistematizava os padrões de significantes e significados, contrapondo à concepção de representacionalismo total, como pensava Béla Balázs – que nos remete ao conceito de *frame* visto em Lima. Com atenção acurada, segundo Hugo Munsterberg, é possível alterar a estrutura da percepção dos movimentos, considerando que a capacidade narrativa do cinema também fazia interface com a hierarquização da mente a partir dos processos psicológicos do receptor, como pensava o teórico, ao passo que Rudolf Arnheim tem foco na

noção de que o cinema propõe ilusão perfeita da realidade, a partir do enfoque no próprio veículo. Partilhando do mesmo ponto de partida, os teóricos realistas André Bazin e Siegfried Kracauer procuram não a estética social do real, mas a essência do cinema, que está em evidenciar as realidades, concepção que se tornaria o axioma da estética realista. Para o primeiro, o que determinará a imagem fotográfica são as categorias de semelhança, segundo o autor, já para o segundo teórico, tal como o cinema, a fotografia, em sentido da estética do material, explora a matéria-prima da realidade.

Diferentes perspectivas estruturam a extensa tradição de reflexão acerca do cinema, rediscutindo teorias anteriores com base em áreas afins, compondo, dessa maneira, um conjunto de teorias do cinema. Segundo Robert Stam (2003), o discurso teórico do cinema surge com o crescimento do nacionalismo, quando o cinema se transforma em “projeção” dos imaginários nacionais, culminando, ao mesmo tempo, o surgimento de sua reflexão como meio no momento mesmo em que surge o próprio meio. O cinema, como pontua Deleuze (2006 [1985]), se constitui como um devir narrativo, ao passo que apresenta histórias e suas possíveis direções de reflexão. Desse modo, como ressaltou Stam (2003), a teoria do cinema, ou teorias, é palimpséstica como um “enunciado historicamente localizado”, como afirma na esteira de Bakhtin.

O debate quanto ao campo teórico do cinema elaborado por Andrew (2002) e a tradição cinematográfica formativa possui dois períodos principais de produção. Com forte influência da tradição do formalismo, a teoria formativa é inteiramente focada na técnica do cinema, com importantes abordagens quanto aos aspectos de sua linguagem e gramática. O primeiro período, que vai de 1920 a 1935, quando os intelectuais se conscientizam de que o cinema, e em especial o mudo, era fenômeno sociológico e arte séria, de maneira que necessitava aprofundar suas propriedades e, assim, atingir maturidade de suas formas expressivas. O segundo período principal da produção teórica formativa começa no início da década de 1960, marcando o interesse acadêmico por questões que envolvem a sétima arte. A produção desse período é marcada pela intensa produção de manuais que ajudam a “conhecer os segredos do cinema” e suas variadas técnicas de produção como, por exemplo, montagem, iluminação, o estudo dos planos cinematográficos, abordando as diversas técnicas. Segundo Andrew (2002), em determinada abordagem reside o perigo em somente tratar os possíveis usos do veículo do cinema sem teoria consistente, com títulos em voga, como a “linguagem do cinema”, “a gramática do cinema”, etc.

Desse modo, a partir desta abordagem é que surgem as preposições teóricas quanto ao discurso cinematográfico, dando visibilidade à linguagem do cinema para o processo de feitura dos filmes, a partir de um conjunto de técnicas que possibilitavam ao cineasta construir a narrativa da maneira como quisesse. Destacam-se dessa teoria os teóricos Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein e Béla Balázs.

Com *The Photoplay: A Psychological Study*, em 1916, Hugo Munsterberg apresenta o que Andrew (2002) considera como sendo as principais teorias do cinema, ao estudar a psicologia e estética do cinema. Para Munsterberg, a história do cinema está dividida no que ele chama de desenvolvimento cinematográfico “internos” e “externos”. Desse modo, Munsterberg considera que a tecnologia deu corpo ao fenômeno do cinema e a sociedade proporcionou vida para esse corpo, auxiliando-o no desempenho de papéis que representassem o real. Essa perspectiva apresenta precedentes à capacidade narrativa do cinema, se ocupando, assim, do cinema narrativo.

Munsterberg considerava o cinema sem narração insignificante, pois o desenvolvimento estético do cinema ganha vida com a abertura da capacidade narrativa e seu direcionamento: a mente humana. Na esteira dos psicólogos gestaltistas, o crítico acreditava que a mente tem a capacidade de organizar a relação entre “uma parte e o conjunto”, “figura e fundo”. Dessa maneira, o cinema seria a “arte da mente”, pois a experiência cinematográfica do espectador do filme seria resultado de seu trabalho mental ao processar os elementos oferecidos pela película. Entretanto, a estrutura da percepção do espectador estaria condicionada à atenção que, de acordo com seu grau, poderia alterar a percepção do movimento. Demonstrando preocupação mais com o espectador e não tanto com a feitura dos filmes, Munsterberg trabalha a tese de que a experiência do espectador não está na estética do filme, “o melhor não vem de fora”, afirma (MUNSTERBERG, 1983), mas as operações da memória e imaginação que darão sentido ao que é representado, através da atenção. “A atenção é, de todas as funções internas que criam o significado do mundo exterior, a mais fundamental” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28).

Andrew (2002) descreve a maneira como Munsterberg compreendia a mente a partir da hierarquização de diferentes níveis, entendendo os níveis superiores como dependentes da ação dos inferiores, com cada um deles reagindo conforme determinados estímulos, resolvendo esse movimento de estímulos com a criação de um mundo de objetos e emoções com o que experimentamos. Em síntese, no primeiro nível a mente confere movimento aos estímulos, explicado pelo que descreveu como fenômeno-phi, caracterizado a partir da experiência da percepção, ou seja, determinado fenômeno apresentaria diferentes movimentos ilusórios de

figuras ou objetos em diferentes posições, pois “a retina retém impressões visuais momentaneamente depois que um estímulo foi removido” (ANDREW, 2002, p. 28), o que ocorre, por exemplo, quando, depois de olhar para o sol, fechamos os olhos. Assim, a tecnologia que dá corpo ao cinema trabalha a matéria-prima da mente, tendo como resultado o próprio filme. Dessa maneira, o processo cinematográfico é entendido ao mesmo tempo como um processo mental, sendo esta a fonte para o cineasta e elemento substancial do filme.

No campo teórico da percepção visual e do fenômeno da ilusão representativa nos filmes, está Rudolf Arnheim, também integrante da escola gestalista de psicologia que interessou-se em teorizar o cinema acerca de suas reflexões. Atingindo maior influência na teoria cinematográfica depois de Munsterberg, Arnheim defendia que “o material cinematográfico deve ser todos os fatores que tornam o cinema uma ilusão mais que perfeita da realidade”, segundo afirma Andrew (2002, p. 35), ressaltando a característica representacional do cinema, ou seja, a arte cinematográfica como dependente da representação. Segundo sua perspectiva, o cinema torna-se arte quando tensiona a “representação” e a “distorção”, potencializando os recursos expressivos em detrimento do processo representativo. A tendência formativa de Arnheim está em considerar que é preciso suprimir “o processo fílmico da representação” para possibilitar abertura maior ao processo da expressão artística, possível de realizar-se dada às próprias peculiaridades inerentes ao cinema. Dessa maneira, o cinema não seria janela representacional, mas perspectiva e proposta para enfoque da realidade.

Arnheim publica em 1932 o livro *Film as Art*, delimitando seu interesse pelo cinema enquanto forma de arte, considerando não tanto os elementos cinematográficos que causam o desvio da realidade, senão a experiência do espectador com o real nesse processo. Essa concepção pode ser compreendida a partir da perspectiva do crítico quanto à nossa visão, que não é resultado de estímulos, sim as percepções, a memória e associações que fazemos através desta, fazendo com que o cinema não seja considerado inteiramente como um retrato fiel da realidade. Para Arnheim, a “limitação técnica do representacionismo”, como sublinha Andrew (2002), reside no fato do filme registrar de maneira mecânica aquilo que capta a nossa retina e, com efeito, o faz de modo não representacional. E nesse sentido consiste a arte cinematográfica, “a manipulação do tecnicamente visível, não do humanamente visual” (ANDREW, 2002, p. 37).

A ênfase nos padrões estéticos dessa reprodução da realidade, marcou também os primórdios da discussão do cinema de montagem. Sergei Eisenstein, diferente dos teóricos visto até o momento, coleciona, além de ensaios críticos sobre o cinema, extensa obra cinematográfica, sendo considerado um dos mais importantes cineastas do século XX. A vasta

obra crítica de Eisenstein tem como interesse a linguagem fílmica e a montagem era um elemento fundamental nesse processo. Andrew (2002) sintetiza a complexidade do pensamento de Eisenstein, pois seus trabalhos teóricos dialogavam com diferentes campos do conhecimento, como a psicologia, teatro, em especial o teatro *kabuki* japonês, antropologia, além da relação que fez entre a poesia haikai, produzida por ideogramas, com a montagem. Ainda que atingisse o auge com a tendência formativa, o autor apresentava aspectos de teorias que seriam elaboradas para um ressurgimento do cinema realista, objeto de discussão de André Bazin e Siegfried Kracauer, como veremos adiante.

Nesse sentido, segundo Eisenstein, o cineasta teria que ter como função organizar o material fílmico de modo a servir aos propósitos do cinema, sem desempenhar o papel de intermediário entre a realidade, representada no filme, e o público. O debate subjacente aos propósitos teóricos do autor tem como objeto escrutínio a montagem, que influenciou a estética construtivista. O autor, que deu intensa atenção às questões de montagem no cinema, enumera cinco “métodos de montagem”, que vai da montagem métrica de caráter matemático, “onde o conflito é criado estritamente pela extensão e duração dos planos”, para a montagem intelectual, “onde o significado é resultado de um pulo consciente dado pelo espectador” (ANDREW, 2002, p. 53). E a partir desses dois extremos, Eisenstein preocupa-se como são organizados os diferentes estímulos ou atrações a partir da montagem. Na redefinição dos conceitos de percepção, forma e conteúdo, o autor propõe a síntese dialética entre “linguagem das imagens” e a “linguagem da lógica”, reunindo a linguagem da chamada “cine-dialética” (XAVIER, 2005). Desse modo, quanto à forma do filme, Eisenstein considerava que o papel da montagem era, além de dar ritmo ao filme, organizar o conjunto de materiais nele utilizados. Segundo observa Andrew (2002), para Eisenstein, a montagem é, dessa maneira, “o poder criativo do cinema, o meio através do qual as “células” isoladas se tornam um conjunto cinematográfico vivo” (ANDREW 2002, p. 53), sendo a própria montagem um princípio essencial que atribui significado aos “planos puros”.

O desdobramento de determinadas concepções é pensar o cinema por imagens e não narrado por imagens, que se aproximem da forma cinematográfica. Este paradigma eisensteiniano da operação da montagem previa o cinema como máquina artística e psicológica conectada ao espectador que, na percepção do seu pensamento conceitual, dando-lhe “choques” – o que nos lembra da “montagem de atração” de Eisenstein –, cria um movimento no desenvolvimento de um significado dramático, alcançando, assim, o produto final do filme previsto em sua temática. O que está em jogo é o significado do filme forjado pelo espectador,

que faz lembrar, segundo Andrew (2002), das teorias do teatro que Bertolt Brecht estava a elaborar na mesma época do desenvolvimento de suas teorias. Em seu filme *A Greve*, de 1925, Eisenstein justapôs imagens do rosto de um homem e a imagem de uma raposa, de modo a causar estímulo, aparentemente sem significado, até a mente estabelecer ligações metafóricas, de maneira que antes do final do filme o espectador sintetize as ideias finais. O espectador, desse modo, entra em confronto com o próprio tema do filme, quando este retira suas energias mentais, por um canal que apresente os meios e mecanismos do cineasta.

Assim, trata-se da projeção que coloca o espectador em posição ativa na feitura do filme, pois sua mente é tida como parte fundamental que permitirá o funcionamento do filme. Nessa perspectiva, segundo Xavier (2005), emerge a questão epistemológica do conceito eisensteiniano, ao colocar o cinema como forma de conhecimento e apresentação de conceitos. Ainda de acordo com Xavier (2005), a questão da percepção e operações de consciência não está em um modelo lógico, mas permite a discussão quanto às formas de consciência social que se manifesta no espírito ideológico sujeito a determinações que estão fora da consciência. Essa perspectiva da montagem, oposta a interpretação de “impressão de realidade”, conforme o autor, contribuiu para a criação de modelos básicos de diferentes tendências no pensamento cinematográfico contemporâneo.

A representação, no pensamento eisensteiniano, é sustentada através dos materiais de expressão do cinema, e a montagem, nesse caso, opera na justaposição de imagens que causariam contradição na mente do espectador; choque de elementos que produziriam novo sentido ao objeto representado. Essa visão dialética de Eisenstein compreende a representação como processo, pois os elementos não previstos formam as imagens que se relacionam com o espectador. A representação da realidade nasce da contradição de um novo contexto proposto pelo filme e, nesse aspecto, ela não alcança fixidez no filme. Estando a representação na forma, conforme a concepção dialética de Eisenstein, o conteúdo ganha novos contornos de interpretação.

Se Eisenstein procurou debater o processo de representação do real a partir da forma estética, ou seja, a montagem com base na realidade contraditória, Kracauer, como veremos adiante, propõe o cinema didático, como se o filme delegasse a função de descortinar a realidade que se encontra anuviada.

Assim como Eisenstein, outro teórico discutido por Andrew (2002) da tradição formalista da teoria do cinema, que demonstrou interesse pelo desenvolvimento das artes foi Béla Balázs que, como Arnheim, partia da compreensão do cinema enquanto arte. *Theory of*

Film (1952), conforme aponta Andrew (2002), está entre as primeiras introduções sobre a arte do cinema. A obra reúne produções ensaísticas do autor durante duas décadas (1920 a 1940). Com forte influência marxista, Balázs inicia sua obra propondo a gênese do cinema enquanto arte, ao que ele chama de “forma linguística” do cinema, com foco para a análise da infraestrutura dessa arte, defendendo a hipótese de que esta só cresceria quando “as condições financeiras permitissem” (2002, p. 79).

Segundo Balázs, para alcançar sua recepção como arte, o cinema, que competia com o *music hall* e com o teatro popular, precisou procurar temas que só ele pudesse tratar com seus elementos cinemáticos. A partir dessa concepção, o autor trabalharia a matéria-prima do cinema como sendo o “assunto fílmico”, de modo que o cineasta pudesse moldar a própria realidade a partir de um tema que não fosse tratado como um retrato fiel do real, senão atentar para a oscilação entre tema e forma cinematográfica e suas transformações técnicas. “A matéria prima do cinema”, explicita Andrew (2002, p. 80) a tese do autor, “não é exatamente a realidade, mas o “assunto fílmico” que se apresenta para ser experimentado no mundo e que se oferece para ser transformado em cinema”.

O assunto fílmico está também na esfera da adaptação, pois, segundo Balázs, quando encontrado com outras produções artísticas, como obras literárias, o resultado é o cinema, com elementos e técnicas deste. Sobre essa questão, o crítico considerava que o tema cinemático era quem produzia técnicas cinemáticas, desde que fossem temas apropriados e que pudessem, de modo pleno, ser transformados em filme pelas técnicas do cinema. Assim, o autor chamava a atenção para o novo caminho que o cinema abria, quando também observou que “milhões de pessoas frequentam os cinemas todas as noites e unicamente através da visão vivenciam acontecimentos, personagens, emoções, estados de espírito e até pensamentos, sem a necessidade de muitas palavras” (BALÁZS, 1983 [1923], p. 79), ou seja, Balázs acreditava que as palavras não atingiam plenamente o conteúdo “espiritual das imagens”. O crítico acreditava que “nós estamos no filme”, dessa maneira, pois a câmera nos carrega para dentro do filme, de maneira a observarmos tudo do interior ao lado dos personagens.

Para isto, foi preciso discutir o emprego das técnicas cinematográficas e suas características e potenciais formativos e não realistas, compartilhando a mesma concepção de Arnheim, segundo a qual toda visão é formativa, compreendendo a tela do cinema como “moldura pictórica” dentro da qual são organizadas pelo diretor diferentes temas.

Segundo ressalta Stam (2003), se alguns teóricos como vimos até aqui, entre os quais Arnheim e Balázs, defendiam em seus pressupostos teóricos um cinema intervencionista para

com o real, outros apresentavam um cinema mimético e realista sob o impacto do neorealismo italiano surgido das cidades europeias.

André Bazin e Siegfried Kracauer elaboraram teorias a partir de um mesmo ponto de partida, com diferenças demarcadas quanto ao surgimento do cinema realista, marcando, em comum, uma oposição teórica entre realismo *versus* formalismo, questão de grande interesse para a teoria do cinema. A discussão quanto ao surgimento do cinema sonoro contribuiu para as discussões estéticas para a teoria realista que, diferentemente dos formalistas – que se debruçaram somente para a sua utilização criativa –, considerou o som como recurso potencialmente estético, segundo Andrew Tudor (s/d). Em meados do século XX, as teorias realistas são desenvolvidas com debates em torno da prática de montagem, trabalho com a câmera e utilização do som no sentido de produzirem a ideia de continuidade espacial e temporal, espectro que esteve presente em alguns teóricos do cinema vinculados à teoria formativa.

No entanto, é possível perceber que a teoria realista do cinema demonstra, grosso modo, uma preocupação com as possibilidades que a sétima arte tem a oferecer ao espectador com relação à consciência para a realidade cotidiana e a situação social. Na teoria do documentário, por exemplo, está presente esta preocupação com a estética da percepção da realidade aliada a uma ética com os temas sociais, como ressalta Andrew (2002) e como também é possível ver em alguns críticos do documentário, como em Bill Nichols (2005 [1983], p. 48), para quem o documentário possui vínculos intrínsecos ao dito “cinema direto”, que “prometia um aumento do “efeito de verdade” graças à objetividade, ao imediatismo e à impressão de capturar fielmente acontecimentos ocorridos na vida cotidiana de determinadas pessoas”.

Andrew (2002) considera que as teorias realistas do cinema nascem na escola formativa, sendo Eisenstein o exemplo notável, seguido por alguns teóricos que projetaram teorias chamadas de “social-revolucionárias”, mais radicais e associados ao *Cahiers du Cinéma* e à *Cinéthique*, importantes meios de veiculação das principais teorias realistas cinematográficas. As preposições teóricas realistas surgem, certamente, ao mesmo tempo em que ascende o movimento cinematográfico realista, o neorealismo italiano, cujas produções guiaram a debate de críticos desse momento teórico, sobretudo a exposição crítica de Bazin, para quem o neorealismo italiano possuía um realismo que “no encierra en absoluto una regresión estética, sino por lo contrario un progreso en la expresión, una evolución conquistadora del lenguaje cinematográfico, una extensión de su estilística” (BAZIN, 2008 [1958], p. 298).

Entre os teóricos que se destacam no campo da teoria realista, está o alemão Siegfried Kracauer, como comentado por Andrew (2002), que avalia ser útil debater seu trabalho antes de Bazin, pois o seu *Theory of Film* (1960) foi sistematizado e escrito de modo claro e transparente, apresentando a teoria realista de maneira direta e acadêmica. Bazin, nesse sentido, não constrói um sistema dedutivo de sua teoria, tal como visto em Eisenstein, ainda que em suas ideias estejam contidas lógica e consistência que se alinham a complexidade que garante riqueza em seus ensaios.

Segundo a visão de Kracauer, a matéria-prima que o cineasta deve moldar é a própria realidade, ou seja, o mundo visível, e, nesse sentido, a motriz de suas análises é também com as potencialidades democráticas e antidemocráticas dos meios de comunicação de massa, como sublinha Stam (2003), sobretudo o cinema que, segundo a perspectiva do crítico alemão, possui forma privilegiada de representar a “realidade material”, característica que o potencializava como expressão artística democratizante. O teórico realista resgata algumas manifestações artísticas que estiveram na natureza do cinema, como a fotografia, onde acreditava estar a raiz do cinema.

De modo semelhante, as teorias do cinema, sobretudo a realista, se interessa por seus elementos de formação antepassados, como a literatura, possível de se observar no ensaio de Bazin, “*For an impure cinema: In defense of adaptation*”. Robert Stam (2003) considera que esse *boom* da teoria cinematográfica, de maneira intensa na França pós-guerra, se desenvolveu ao lado da fenomenologia filosófica, com destaque para Merleau-Ponty, fenomenólogo que identificou um vínculo entre o cinema e a filosofia¹².

Para Kracauer, a relação da realidade com o cinema expressa neste lugar de “redenção da realidade física”, que vincula o cinema ao mundo real, evidenciado sua representação e efeito na tela. Segundo sublinha Andrew (2002), o crítico dividiu em dois grupos de propriedades o modo do cinema: as propriedades básicas e as propriedades técnicas. As primeiras são fotográficas por essência, pois, tal como a fotografia, Kracauer considera que o cinema tem a capacidade de dar ao homem assistir à sua ausência, relação que se resume numa experiência de alienação, em sentido marxista, como acredita o crítico e destaca a pesquisadora Cristiane Freitas Gutfreind (2009)¹³, cujo princípio da fotografia e o registro da realidade física é

¹² É interessante destacar a relação que o pesquisador Bezerra (2010) faz entre a produção cinematográfica de Karim Aïnouz e o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, apontando, nesse sentido, que a fenomenologia do crítico francês fornece elementos para compreender um cinema “que parece denunciar a falência da dicotomia interior/exterior, que explora o fenômeno da percepção como uma atividade que marca uma relação corporal com o mundo” (BEZERRA, 2010, p. 4).

¹³ Ver: GUTFREIND, Cristiane Freitas. *Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro*. Revista comunicação, mídia e consumo. São Paulo; v o 1 . 6 n . 1 5 p. 1 2 9 - 1 4 4 mar. 2009

compartilhado pelo cinema, segundo a pesquisadora. Para Kracauer, nesse sentido, a realidade se oferece ao cinema como o próprio conteúdo, já demonstrando a preocupação de seus estudos com base para a “estética material”, como apontou no prefácio de seu livro citado acima. Essa prioridade para o conteúdo o distinguia de outros teóricos que interessavam-se pela “forma” artística. Dessa maneira, sendo o cinema herdeiro da fotografia e apresentando seu vínculo com a realidade visível a partir dessa gênese, o tema do cinema, conforme destaca Andrew (2002, p. 95) na esteira do autor, deve, como efeito, “ser o mundo para cujo serviço se inventou a foto parada: o “infundável”, “espontâneo”, mundo visível de “ocorrências acidentais” e repercussões infinitamente cronometradas”.

As propriedades técnicas, observadas em segundo plano, que inclui a linguagem cinematográfica, preocupação dos formalistas, deve ser empregadas como apoio do cinema (veículo) para revelar o mundo visível ao espectador. Para Kracauer, a sustentação excessiva da técnica deriva pobreza da imagem, numa perspectiva realista do termo, pois desvia a atenção do espectador para o conteúdo do filme, assim, para o mundo visível que o cerca. Na esteira de Andrew Tudor (s/d), os realistas clássicos se enganam quanto à ausência de uma perspectiva formativa, quando o próprio Kracauer defende que um fotógrafo pode, dessa maneira, transmitir uma *ilusão de realidade*, com uma “revelação neutra da realidade”. Ora, isto nos remete à sua expressão “realidade de câmera”, ou seja, a crença numa certa “veracidade” da câmera que, ao captar qualquer coisa à sua frente que seja “fisicamente” real, emprega credibilidade ao assunto do filme.

Kracauer, assim, parte de uma perspectiva ontológica de classificação de um realismo empirista, atribuindo ao cinema uma função de apresentar a realidade física na cultura moderna e como veículo realista, abordando o drama humano a partir do uso do enredo que é a base estética que certifica a profundidade do filme, como pensava Balázs. Não se trata, nesse caso, do filme ficcional, mas de uma proposta de equilíbrio quanto à imagem fotográfica, quando defende o equilíbrio “entre o impulso realista, que quer registrar o objeto completamente, e o impulso formativo, que tenta revelar-lhe o significado” (ANDREW, 2002, p. 103). O filme de enredo pode ser dividido nas seguintes subcategorias: o filme teatral, com fins de levar para as massas os clássicos da arte teatral; a adaptação, resgatando as relações próximas da literatura e do cinema, sublinhando que as adaptações, para terem sentido cinemático, precisam estar firmemente baseadas na realidade; e a subcategoria “história encontrada”, como sublinha Andrew (2002), quando o cineasta “encontra” um assunto da realidade que será trabalhado cinematicamente.

A realidade do objeto retratado no cinema, ao transferir-se para a imagem, que tem seu “fato depurado”, revela sua essência em si mesmo. O resultado é uma imagem “natural” de um mundo desconhecido por nós. Na perspectiva de Ismail Xavier (2005), o cerne da crítica de André Bazin, que acentua o vínculo entre “um objeto e sua imagem fotográfica” em sua essência, está em compreender como o cinema constrói um mundo à imagem da realidade que representa, segundo sua própria expressão.

André Bazin coleciona uma fortuna crítica que o torna um dos nomes mais notórios da teoria realista do cinema, ao lado da importância que Eisenstein tem para as teorias formalistas. A partir da consolidação de uma corrente crítica do cinema, ao fundar a *Cahiers du Cinema*, e sua proposta da fenomenologia da representação, Bazin, de 1945 a 1950, torna-se um dos importantes críticos de cinema continental e, conforme já dito neste capítulo, coincidindo com as produções do neorealismo italiano, demonstrando admiração sobretudo pelos filmes de Rossellini e De Sica.

Segundo Gilles Deleuze (2006 [1985]), o neorealismo, ao contrário do realismo clássico, não representava um real já explicitado, mas “apontava para um real por decifrar” e com característica ambígua, presente no plano-sequência que substituíam a montagem das representações, inventando uma nova imagem que Bazin designou de a “imagem-fato”, o que chamaria também de “integridade fenomenológica” dos fatos (XAVIER, 2005). Ao contrário daqueles que defendiam o neorealismo pelo seu conteúdo social, Bazin propunha uma “necessidade de critérios formais e estéticos” (DELEUZE, (2006 [1985]) para compreender o real no sentido fenomenológico.

Para Bazin, em perspectiva semelhante a de Balázs, o cinema se aproxima cada vez mais do romance, se opondo ao teatro e à pintura, pois, segundo considera em seu clássico *Qu'est-ce que le cinéma*, o cinema desde de sua euforia expressionista, sobretudo com o cinema sonoro, não deixou de lado a tendência ao realismo, ao propor “dar al espectador una ilusión lo más que perfecta posible de la realidad, compatible con las exigencias lógicas del relato cinematográfico y los límites actuales de la técnica” (BAZIN, 2008 [1958], p. 298).

Nesse sentido, para o crítico francês, o cinema é dependente do real. Essa concepção, de acordo com Andrew (2002), se justifica na perspectiva que Bazin tinha quanto à fotografia, em uma relação que estabelece a sutileza para compreender o objetivo realista do cinema. A fotografia, de acordo com seu pensamento, provoca dois modos de impressões realistas. Aqui, é possível perceber uma diferença entre Kracauer, ao se esforçar para deixar claro o que entendia por realidade, segundo Andrew (2002), ultrapassando a “estética do conteúdo e da

técnica realista” de Kracauer para propor uma estética do espaço. Para Bazin, a fotografia tem a prerrogativa de registrar o espaço e, no cinema, a montagem contrasta sua continuação e duração. Outro aspecto da impressão que a fotografia possibilita é a partir de seu caráter mecânico, que inviabiliza uma possível intervenção, pois seu registro torna-se objetivo e fiel à realidade – exemplificando que a fotografia e o cinema compartilham da mesma obsessão: o realismo. O crítico, assim, estabelece um novo diálogo entre imagem e objeto.

O pesquisador Júlio Bezerra (2013, p. 92) considera que pela primeira vez na história das artes, “a imagem das coisas se torna também a imagem da sua própria duração”, pois como a fotografia, o cinema registraria a espacialidade dos objetos e dos espaços entre os objetos, com mediação da câmera que, ao transferir o objeto para a imagem, confere uma espécie de credibilidade, permitindo a transferência da realidade (BEZERRA, 2013; BAZIN, 2008 [1958]) – reforçando a perspectiva da representação como mediação, como vimos no início deste capítulo e veremos no decorrer desta dissertação.

Diante disto, Bazin, na crítica à montagem, por acreditar que esta altera o significado obtido no processo cinematográfico, articula a forma de um filme e seu modo cinemático, ou seja, a linguagem. Na prática, segundo Andrew (2002), é a relação entre gênero e estilo, que, na perspectiva baziniana, os modos cinemáticos alcançam a “significação” ao encontrar suas formas, causando o impacto psicológico da própria forma. Assim, o significado resulta do estilo; a significação, da forma, enfatizando seu argumento quanto ao realismo estético, que não está presente no discurso sobre os objetos do real, mas na representação integral das coisas que é, por sua vez, resultado de sua representação legítima que ocupa lugar na “realidade bruta”, sem acréscimos, como sublinha Xavier (2005).

A respeito do nosso interesse pelo pensamento de Bazin, quanto à representação da realidade, está no fato do crítico francês considerar que o cinema realista é aquele que mergulha na realidade natural – como veremos em algumas obras comentadas adiante do neorealismo italiano e, conseqüentemente, do Cinema Novo brasileiro –, e que não reproduz as convenções da própria representação a partir de uma certa linguagem e consideração que se tem sobre o real, como observado na “ação dramática”. Segundo Xavier (2005, p. 89), “Bazin quer um cinema que só conheça a imanência – um cinema que só veja o que vem do real”.

Bazin considerava que ao cineasta era apresentada duas alternativas: quando recorre à realidade empírica para obter seus “objetivos pessoais” ou quando “explora a realidade empírica” consciente de si mesmo. Para o primeiro caso, o cineasta cria uma realidade estética sem compromisso com o real. No último caso, no entanto, o cineasta apresenta ao espectador

uma certa proximidade dos fatos filmados, sem enfeites dos “desenhos da realidades” que são impressos na celuloide resultando em imagens assíntotas da realidade.

A representação da realidade no cinema foi interpretada pela convergência da teoria com a prática cinematográfica, como pensou, Bazin, no rompimento com as teorias de vanguarda para pensar um cinema narrativo e realista e, por outro, o movimento italiano do neorrealismo¹⁴, que inspirou o Cinema Novo – movimento que surgiu num momento singular de efervescência social e cultural para a história da cinematografia brasileira, como veremos adiante. Segundo considera Ismail Xavier (2005), Bazin pensou a natureza do cinema não como fornecimento da imagem do real, mas possibilidade de criar um mundo à sua imagem.

Entre a realidade da imagem e a manipulação cinematográfica, Bazin argumenta um ponto de legitimidade para realização realista do cinema, que está em um *realismo verdadeiro*, possível com a realidade da imagem e sua fidelidade a partir justamente da manipulação cinematográfica como instrumento para manter-se fiel a essa realidade: “no cinema, há um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo, tanto mais verdadeiro quanto mais a realidade vista” (XAVIER, 2005, p. 83), na projeção de que na tela se mostre a *fatia da vida*.

Nesse sentido, o cinema, vinculado ao mundo empírico, está atrelado à perspectiva de *representação social* desta *fatia da vida* – transfigurada nas imagens cinematográficas –, pois é no “pedaço de realidade” que estão os elementos que vão “nos revelar o que podemos saber sobre o real na sua totalidade” (XAVIER, 2005, p. 74); como a vida dos malandros que viviam de expedientes e a vida precária de “operários humildes” na construção da cidade que transforma-se, São Paulo, em movimentos rápidos, como retratados no filme de José Medina de 1929, *Fragmentos da Vida*.

Dessa forma, a teoria do cinema no desenvolvimento do fenômeno da representação encontra fundamento no neorrealismo igualmente no tratamento de temas inteiramente sociais, cujos cenários não eram mais artificiais à maneira do cinema dos anos 30, sim uma primazia pelo redescobrimento da paisagem urbana e a reintegração do homem nela, como assim pensou o cinema neorrealista italiano, com temáticas que “transformavam homem e paisagem em protagonistas” (FABRIS, 1994, p. 26), com inspiração direta da realidade e registro do presente, tal como os filmes cinemanovistas, a exemplo de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos

¹⁴ Para saber mais sobre o neo-realismo ver. Fabris Mariarosaria, *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1996.

Santos, ou mesmo *Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini (1945), um dos precursores do Cinema Novo e do neorrealismo italiano, respectivamente.

Como é possível perceber até o momento deste capítulo, até os anos 60, estudos teóricos compreendiam a representação fílmica “como tendo um papel de mediação permitindo que uma coisa que não estivesse presente em um determinado instante, ou seja, a realidade, pudesse se apresentar sob uma outra forma: em imagem” (GUTFREIND, 2016, p. 2). Assim, a concepção mimética passa a ser preocupação de estudo nas teorias do cinema a partir dos anos 20.

A representação fílmica é apreendida pelo movimento que constitui as imagens, em perspectiva que se confunde com a procura de fidelidade ao que é representado dentro do *campo* – articulando ao conceito de Aumont (1995) quanto ao espaço imaginário visto durante a representação –, do quadro, ou *fremes* representativos, como já observamos aqui. A inscrição do movimento permite compreender o cinema como arte narrativa com a premissa da representação e notadamente realista, no sentido de expressão temática, como oferece o cinema francês, em aspectos de um “realismo poético”, ou o cinema neorrealista italiano, ou também o “neorrealismo carioca”, classificação de Glauber Rocha¹⁵ para o Cinema Novo.

Sobre estes aspectos é que Gutfreind (2016) vai concentrar sua reflexão no argumento do sistema de representação equivalente à significação do real no cinema, fazendo abordagem para a conjuntura teórica da tradição representativa a partir dos diferentes elementos que o englobam.

Nesse sentido e com tonalidades semiológicas, Christian Metz (1972; 1980, *Essais sur la signification au cinéma* e *Langage et cinéma*, respectivamente), propôs a linguística do cinema orientada pela semiologia. De acordo com Andrew (2002, p. 173), Metz utiliza a semiologia como método para entender o desenvolvimento do cinema a partir de seus ensaios, que dividem-se em duas concepções de ação: estabelecer os fundamentos da “ciência do cinema” e analisar as especificidades do cinema por meio dessa ciência. A partir desta abordagem com pretensões científicas, Metz constrói sua semiologia do cinema através de seus estudos avançados de linguística. A partir de sua questão crucial: “De que maneira e até que ponto o cinema é como a linguagem verbal”, Metz inicia sua carreira investigando significante e significado.

O que nos interessa na abordagem de Metz, para discutir a impressão de realidade, é que o autor coloca no artigo *The Imaginary Signifier* (1975), que todo filme é de ficção. Na compreensão de Carroll (2005 [1997]), ao discutir o cinema de ficção e não-ficção, afirma que

¹⁵ Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, 2003 [1963].

sua tentativa talvez tenha sido argumentar que as representações são ficções. Com efeito, Metz considera que “todos os problemas da teoria do filme, um dos mais importantes é o *impressão da realidade* vivida pelo espectador diante do filme” (METZ, 1972, p. 16), possível a do que o autor chama de “técnicas de representação”.

Segundo Carroll, a crítica a esse argumento de Metz é quanto à sua “contradição à lógica da representação”. Isto porque, as “representações não são idênticas àquilo que representam” e, por essa razão, é que as representações são construídas. Metz, desse modo, faz a representação equivaler a ficção – grande tema em teorias do cinema a partir de 1960, entre as noções de ficção e representação. Um ponto interessante deste argumento é a própria noção de realidade e, com efeito, de “realismo”, que Bazin defende, segundo a qual é possível classificar os estilos cinematográficos em função de seus níveis de realidade representada e, desse modo, o “realismo” na representação seria um sistema de expressão que tende a um maior grau da realidade. Nesse sentido, Bazin (2008 [1958], p. 299) considera que “un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes”, sendo cada representação operada sob o abandono de algumas qualidades do objeto representado, em detrimento de outras, para que o reconheçamos.

Nosso interesse, no entanto, é quanto ao conceito de *impressão de realidade*, como já observamos em reflexões feitas por alguns teóricos da teoria realista do cinema. Essa perspectiva nos interessa pois endossa a discussão quanto à representação, propondo abordagem de sua característica entre os filmes de ficção e não-ficção.

A crítica de Carroll realça a maneira como são comumente empregados determinados conceitos sobre a representação em filmes de ficção e não-ficção. Para o autor, o ator ou a atriz em cena é um veículo representacional, ou seja, torna-se personagem ficcional para representar algo através de sua *mise-en-scène*.

Um autor ficcional, na consideração de Carroll, em seu processo criativo, emprega comumente recursos da literatura não-ficcional para acentuar “a impressão de verossimilhança de sua ficção”, o que leva o autor, de igual modo, a considerar que diferentes estruturas do cinema ficcional são também “compartilhadas pelo cinema não ficcional”. Graeme Turner (1997) considera, por exemplo, que todo longa-metragem faz, de certo modo, ficção, ainda que estejam baseados em fatos reais, a utilização ficcional é, segundo Turner (1997), para fins dramáticos. O que Carroll argumenta, nessa perspectiva, é que trata-se de um problema teórico e não prático, pois raramente assistimos a um filme sem que saibamos se é ficcional ou não-ficcional, segundo a concepção do autor.

Nesse ponto, *Madame Satã*, filme de Karim Aïnouz (2002), o qual abordaremos de maneira acurada no terceiro capítulo desta dissertação, é um filme de não-ficção e, ao mesmo tempo, ficcional, ainda que sua base seja a não-ficção, a vida, ações e acontecimentos que constituíram as histórias do personagem central, o diretor adota a postura de fazer com que o público tenha determinada atitude com relação “ao conteúdo proposicional de sua história”. Para aproximar sua abordagem da perspectiva fenomenológica, Carroll trabalha com a denominação de “cinema da asserção pressuposta”, para conceituar no ponto de vista teórico denominações quanto ao cinema não-ficcional. Esse conceito, de natureza essencialmente ontológica, segundo o autor, nos remete à “ontologia” baziniana, que “designa a transferência do “ser mesmo” do modelo no mundo para a imagem”, como sublinha Fernão Ramos (2012)¹⁶. Na visão baziniana, essa “transferência” ocorre por mediação da câmera.

Como caracterização do conceito de asserção pressuposta no cinema, Carroll especifica que o diretor “intenciona que o público faça com o conteúdo proposicional da estrutura de signos com sentido em questão”, ou seja, o conteúdo proposicional é entendido como um pensamento assertivo, onde o determinado conteúdo é encarado como tal no pensamento do espectador.

O ponto central das intenções assertivas autorais de Carroll se vincula à construção da realidade no cinema em perspectiva às teorias realistas. A partir deste ponto, é possível relacionar de que modo a narrativa do filme se estrutura a partir da representação, que, por sua vez, se apoia na *impressão* ou *efeito de realidade*, que afigura a fatia da realidade contida na imagem. Dessa maneira, esse efeito do real pode constituir pressupostos do cinema da asserção pressuposta.

Como já fomos colocados a observar, Bergson (1907) pensa o fenômeno da *ilusão cinematográfica* para compreender a representação do ausente nas imagens que desfilam na tela, com a sistemática demarcação do *efeito de realidade* (BARTHES, 1972). Deleuze constrói seu pensamento em torno da arte cinematográfica no campo filosófico alinhada a teoria das imagens fílmicas enquanto filosofia em ação, inspirado em Henri Bergson, Ponty e Benjamin. Na compreensão de André Bazin, a *imagem cinematográfica* é, de maneira geral, tudo aquilo que “puede añadir a la cosa presentada su *representación* en la pantalla (BAZIN, 2008 [1958], p. 82). Dessa maneira, *representar* no cinema, como observam Casetti & Chio (2010, p. 111), significa “preparar una *representación*, darle cuerpo, sacarla a la luz”, além de corporificar as imagens, por vezes, com a estética e linguagem cinematográficas.

¹⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. A imagem-câmera. Campinas, SP: Papirus, 2012.

No sentido de representar o ausente e criar a presença da coisa representada, ainda que “sobre la base de la ilusoriedad y del espejismo de la imagen” (CASSETI&CHIO, 2010, p. 108), a representação procede como proposta de visão para a imagem de determinado objeto, não como reflexo, pois incide a construção para essa *ausência*, no sentido de *estar no lugar de*.

Para o pensamento platônico, a *imagem* assemelha-se a um reflexo no processo de representação: “Chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero”¹⁷. Não compartilhamos da noção de imagem como espelho, como indica Platão, pois pretendemos explorar aspectos particulares do fenômeno, a representação, que nos permitem compreender, a partir de seu núcleo de significação, as operações miméticas que nos convidam para um novo olhar ao objeto representado.

Na perspectiva do *efeito da realidade* na imagem, está a noção de representação e realismo. Aumont (1993) chama atenção para o fato da imagem criar ilusão a partir das condições psicológicas, perceptivas, culturais e sociais, compreendendo-a como “um erro de percepção, uma confusão total e errônea entre a imagem e outra coisa que não seja esta imagem” (AUMONT, 1993, p. 96), seja de maneira deliberativa ou casual. A *ilusão*, a propósito do cinema, estaria a confundir o espectador com o suposto reflexo da realidade, impressão que escaparia aos pressupostos do *realismo*. Para Aumont (1993), a *representação* é o fenômeno que vai permitir ver por transferência de algo ausente oferecido por um substituto, que provoca ilusão (cinematográfica) rompido pelo *realismo*, com elementos deflagradores da realidade social.

A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação. O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório *para a sociedade que formou essas regras*. Mais que tudo, é fundamental lembrar-se de que realismo e ilusão não podem ser implicados mutuamente de maneira automática (AUMONT, 1993, p. 105)¹⁸.

Em outro momento, Aumont (1995) considera que essa *impressão* deve-se a um conjunto de elementos cinematográficos presentes no filme. No limiar da representação cinematográfica está a *mediação*, seja na esfera da tradução de significados, no auxílio da transferência do popular ao nacional ou no compartilhamento de concepções da identidade cultural, tal como o *cinema-ponte* pensado por Martín-Barbero (2009), entre a realidade e a

¹⁷ Platão, *A República*.

¹⁸ Grifos do autor.

canalização do preenchimento do *ausente* por meio da representação. Ao construir-se como tradução, a *mediação* sugere nova realidade (SILVERSTONE, 2002)¹⁹, em um movimento hermenêutico de significado e sua constante transformação. Por esse movimento, a representação cinematográfica medeia o desfraldar da realidade como reinvenção, não como reprodução *fidel*.

Como observa Martín-Barbero (2009), é a “possibilidade de experimentar” novos hábitos do público, de modo a sentir-se representado, com “vozes que gostaria de ter e ouvir”, pois é a partir da mediação que o cinema realiza de maneira social essa experiência, que é a “experiência popular urbana” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 236). Nesse sentido, apesar da tentativa da burguesia nacional permitir ao povo representação dos costumes e modos de vida da realidade social brasileira, “não lhe outorga uma nacionalidade, mas sim os modos de senti-la”, como se o modelo de produção da cinematografia brasileira tivesse como pano de fundo o social, com imagens que “amenizam o impacto dos choques culturais e pela primeira vez concebem o país a *sua* imagem” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 236).

1.3. No fio da representação: o malandro no cinema brasileiro

Neste momento, propomos discutir de que maneira a mediação das representações sociais no cinema brasileiro pode ser compreendida, a partir da década de 1950, como forte elemento da cultura de massa, na tentativa de aproximar o povo da experiência de nacionalização – em finais do movimento da chanchada e inícios do Cinema Novo, por exemplo, interesse de discussão neste momento. Nesta perspectiva, o objetivo é compreender como essa ideia teria sido implantada com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 4 de novembro de 1949, cujo modelo de produção foi o sistema cinematográfico hollywoodiano e a industrialização do cinema brasileiro, “embora seus idealizadores apreciassem as realizações europeias, identificadas com o cinema culto, que lhes permitiam aprofundar e refinar seus conhecimentos” (FABRIS, 1994, p. 42) e como as produções da Atlântida, a partir de comédias musicadas e carnavalescas, as chanchadas, representaram, de certo modo, a nossa figura do malandro. Feito isto, a ênfase se dará para o Cinema Novo, experiência que dialoga com os propósitos teóricos da teoria realista do cinema observados anteriormente, para fundamentar a hipótese levantada nesta pesquisa quanto à representação do

¹⁹ Ver do autor: *Por que estudar a mídia?* Tradução Camargo Mota. São Paulo, Edições Loyola, 2002.

malandro no cinema brasileiro, vista, a partir desta experiência cinematográfica nacional, na figura do negro e, por sua vez, do sujeito na marginal.

A partir do que vimos na primeira parte deste capítulo, observa-se que a arte cinematográfica implica elementos de construção social e representação da realidade com base em sua linguagem e estética narrativa. Podemos dizer que um dos aspectos do cinema é a representação da realidade em seu nível de continuidade e sequência narrativa, não como proposto pelo realismo poético francês, por exemplo, que influenciará o movimento que emerge na Itália após a Segunda Guerra Mundial com um projeto estético e político para refletir a situação social e as condições de vida do país. Os movimentos cinematográficos que surgiram na Europa, entre os quais o surrealismo espanhol, a Nouvelle Vague francesa e o neorealismo italiano, influenciam o Cinema Novo, especialmente as duas últimas com mais ênfase.

1.3.1. Vera Cruz e Atlântida

Com o pretense nacional-popular, as produções da Vera Cruz e da Atlântida procuravam exibir o Brasil na *tevé*, com a tradição do circo, do teatro mambembe e de revista, e costumes da realidade carioca, chegando a diversificar a produção com “temas e filmes mais populares, com experiências no melodrama musical, no drama sócio-histórico e nas comédias” (VIEIRA, 1987, p. 165), especialmente para a segunda. Seja como for, era um cinema “bem feito” implantado pela indústria cultural, que assume a tarefa de representar a identidade nacional com o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos, moldando a sociedade brasileira em novas práticas de hábitos e consumo, fazendo gerir um novo quadro de *identidade da cultura brasileira*. É o que veremos a seguir, com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, a formação de um grupo com pretensões de discutir a política cultural para a realidade brasileira (movimento cinemanovista), em período de contexto autoritário por parte do Estado no campo da cultura e política.

Com “teatralidade europeizada”, como observa Robert Stam (2008), a busca por um cinema brasileiro e “universal”, é o que observamos em seu *slogan*, “do planalto de Piratininga para as telas do mundo”, enfatizando um anseio pela nacionalização e universalização ao mesmo tempo, é que se formou a Vera Cruz, aquela que seria uma das principais companhias da cinematografia brasileira. Em um período próximo à falência, pelos exorbitantes gastos em suas produções, a companhia passou a investir em um “cinema mais popular”, tendo o principal exemplo *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), que formaria, ao lado de *Sinhá Moça* (1953),

um dos sucessos de bilheteria no Brasil e no estrangeiro (VIANY, 1959). Surgida também em um período importante para a história mundial e nacional, o fim da Segunda Guerra Mundial e o fim do regime autoritário de Vargas, respectivamente, Vera Cruz parecia privilegiar a produção de filmes que serviriam para entorpecer o espectador ou de relaxamento após um dia duro de trabalho, não estimulando o pensamento crítico, ao contrário do cinema italiano, à época, ou, em seguida, o Cinema Novo – um cinema nacional fortemente engajado com o desenvolvimento de temas do cotidiano brasileiro, como a perseguição às práticas afro-religiosas, o papel do negro, suburbano e malandro na sociedade²⁰. Era um nicho de produção que coabitava a Indústria Cultural no panorama do sucesso comercial que a maioria dos filmes alcançava.

De fato, com investimentos da burguesia paulistana, especialmente dos imigrantes italianos Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, a Vera Cruz modernizou a forma de produção cinematográfica brasileira. Era a tentativa frustrada de empregar métodos do cinema neorrealista italiano com a pretensão exitosa de adotar o modelo de grandes estúdios, com produção em série, que juntasse a um só tempo o cinema europeu com o cinema industrial hollywoodiano. Fabris (1994) ressalta, ao citar algumas produções da Vera Cruz, que os filmes serviam como espécie de “servilismo ao imperialismo norte-americano”, pois eram produzidos pela burguesia nacional preocupada com seu cosmopolitismo.

Uma das produções mais importantes para a companhia, por exemplo, *Caiçara*, de Adolfo Celi e John Waterhouse (1950), foi criticada por intelectuais de esquerda, entre os quais Nelson Pereira dos Santos, que defendiam um cinema nacional e popular, ao contrário do que era produzido pela companhia, e que retratasse a realidade social brasileira, como defendiam.

Nelson Pereira dos Santos (1951) faz crítica a *Caiçara*, apontando que o filme parece desconhecer as contradições da cultura nacional e popular que o cinema brasileiro precisava “desenrolar” em seus enredos. Um dos pontos no filme criticados pelo autor, é com relação a tentativa do uso de métodos do “neorrealismo”, pela razão de sua filmagem ter sido em locação, em Ilha Bela, litoral paulista, distante dos estúdios da companhia²¹, sem, no entanto, aproveitar a contribuição do movimento italiano, segundo Santos (1951, p. 45), que é o “conteúdo humano de suas figuras e das respectivas ações”. Nesse sentido, podemos citar como exemplo o drama *Terra é Sempre Terra* (1951), de Tom Payne, que também propõe as filmagens fora dos estúdios

²⁰É interessante notar no elenco desses aspectos que, ao contrário dos filmes da chanchada, por exemplo, no Cinema Novo o negro torna-se agente de luta permanente para ser reconhecido, como será possível observar mais para adiante.

²¹ Há neste aspecto a tentativa de por em prática algumas *máximas* do movimento neorrealista, como o uso de locais reais/verdadeiros, que determinariam a impressão de realidade.

da companhia, mas a trama do filme não se desenvolve para além de uma fazenda de plantação de café. Ainda para o crítico, *Caiçara* é a negação do cinema brasileiro, pois, a partir de sua perspectiva crítica, o

Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda a exploração, impostos pela força de reação (SANTOS, 1951, p. 45).

O crítico e cineasta faz apontamentos do ponto de vista da representação da cultura nacional, sobretudo da imagem da sociedade civil numa representatividade pluralista. Desse modo, a Vera Cruz acompanha através de suas produções a indústria cultural em formação, “legitimando o popular-urbano como cultura”, com propostas que marcassem, a partir de um cinema de “qualidade”, a representação do país, no entanto, com poucas “características nacionais”, como argumentado por Santos (1951), e pouco engajados. A tentativa de representar o *popular* na cultura, de pensar “um cinema mais popular, embora o fizesse tarde demais”, segundo Stam (2008), surge em *O Cangaceiro*, com temas brasileiros que fizeram o filme alcançar repercussão internacional, que consolidaria o cangaço como gênero no cinema brasileiro, criando uma espécie de *western* do sertão nordestino²².

A emergente produção cinematográfica brasileira, não obstante, acrescentaria em seu projeto a construção da identidade nacional com acepções de um novo nacionalismo, na concepção baseada na ideia de *cultura nacional*, “que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política”²³, pois, segundo Marilena Chauí (1986, p. 107), os “diferentes nacionalismo e as diferentes formas de incorporar o popular ao nacional foram e são a regra da política brasileira”. É por essa razão que o popular e o nacional ressurgem na década de 1970 como um novo modelo, que subordina sua matriz política do nacional-popular às condições da industrial cultural, conforme considera Renato Ortiz (1988). Retomaremos ao logo desta dissertação a discussão da cultura nacional-popular no esforço de compreender o malandro conferindo-lhe reflexão quanto à sua chegada no quadro da *cultura nacional* a partir de sua matriz cultural.

Também estão como representação cinematográfica da realidade brasileira, as chanchadas cariocas (Atlântida), com filmes musicais conhecidos como “carnavalescos”, apresentando visão contraposta à Vera Cruz. Fundada em 1941, no Rio de Janeiro, e com 62

²²Esse tema será abordado de maneira acurada no terceiro capítulo desta dissertação, ao introduzir o estilo cinematográfico de Karim Aïnouz.

²³Jesús Martín-Barbero, 2009, p. 221.

filmes de ficção no currículo, a companhia Atlântida ressaltou em seus filmes a representação mimética de personagens-tipo que expressassem brasilidade, como, por exemplo, o ator Grande Otelo, representante da figura do malandro em variados filmes de diversas maneiras e considerado o “rei das chanchadas”, na *mise-en-scène* do personagem-tipo malandro, como veremos adiante.

Segundo afirma Sérgio Augusto (1989, p.16-17), as chanchadas procuravam transmitir a inconfundível nacionalidade no imaginário de brasilidade ao considerar problemas do cotidiano “como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática”. Nesse sentido, o filme mais significativo que coloca em relevo tais aspectos é *Moleque Tião* (1943), filme de estreia da companhia no Rio que demonstrava elementos da proposta da Atlântica, a de explorar problemas sociais ausentes do cinema nacional. O argumento do filme, protagonizado por Grande Otelo, é a trajetória de um jovem artista negro que sonha sair de Minas Gerais com destino ao Rio de Janeiro para atuar em uma companhia de teatro. É considerado pelos críticos como um filme biográfico sobre Grande Otelo, que a partir daí torna-se estrela do cinema. De acordo com Stam (2018, p. 142), *Moleque Tião* “inovou pela naturalidade do trabalho dos atores e pelas filmagens em locação dos seus cenários pobres”, aspectos que levaram o filme a ser relacionado pelos críticos com produção do neorealismo italiano *Ossessione*, de Luchino Visconti, lançado no mesmo ano que a película da Atlântida.

Ao contrário da companhia paulista, que constantemente apresentava negras somente em papéis de empregadas domésticas, diferente apenas em *Sinhá Moça* (Oswaldo Sampaio e Tom Payne, 1953), ainda que apresente perspectiva menos idealizada da escravidão, “o foco será sobre uma protagonista branca, e não sobre as vítimas negras da escravidão” (STAM, 2008, p. 213), Atlântida apresenta em plano principal, em *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), o tema da discriminação racial no Brasil, até então não trabalhado no cinema. Era, emprestando uma comparação de Stam (2008), um neorealismo crítico de um Roberto Rossellini e Nelson Pereira dos Santos contraposta à visão conservadora de um Gilberto Freyre. Tendo como pano de fundo o tema também da malandragem, mimetizada por Grande Otelo, o filme, como veremos mais adiante, não é nada cômico, pois apresenta a abordagem da discriminação e racismo e espaços sociais marginalizados, como a favela, que, ao lado do sertão, seria esfera de foco do Cinema Novo.

Conhecidas como espécie de *kitsch*²⁴ cinematográfico, as chanchadas formavam seu elenco de tipos malandros e populares, com linguagem humorística e cômica para parodiar a realidade brasileira. Entre a oscilação da dialética da malandragem e da estética da vida cotidiana improvisada a partir de situações dramáticas – traços marcantes que vão caracterizar o estilo cinematográfico –, a chanchada surge, segundo João Luiz Vieira (1987), como resposta a um cinema dominante (o modelo de Hollywood) que, ao imitá-lo, termina por rir de si próprio, como, por exemplo, no filme de Carlos Manga (1959), *O homem do Sputnik*, com Oscarito (Anastácio Fortuna), morador do meio rural que, ao descobrir um satélite russo que cai em seu quintal (matando suas galinhas de estimação), passa a ser cortejado pelos americanos e russos, que demonstram desconhecer o Brasil, ou em *Os Cosmonautas* (1963), de Victor Lima, que ironiza a compulsão norte-americana e russa pelos estudos e corridas espaciais.

Certamente, a tentativa de postular a identidade cultural através do cinema e diante da questão do nacional e do popular, influencia a produção cinematográfica desse período, que também recebeu controle pelo Estado Novo, que, por sua vez, procurou controlar a cultura popular como “patrimônio cultural”, como indica Marilena Chauí (1986), durante os anos 30 e 40, ganhando força na ditadura dos anos 70, “que incorporou duas atividades populares, dando-lhes cunho nacionalista para a glorificação do Estado” (CHAUÍ, 1986, p. 90), sendo elas o *carnaval* e o *futebol*. A junção da expressão *nacional-popular*, de acordo com Chauí (1986, p. 93), deve-se “as dificuldades teóricas e práticas de dois conceitos controvertidos”. Conceituado a partir da perspectiva romântica e populista, “o bom povo” e a “boa nação”, o *nacional-popular* representaria o *povo* e *nação* a partir de arquétipos românticos.

O *nacional* e o *popular* podem ser, segundo Chauí (1986), formas de representar a sociedade, sob a ideia de *unidade social*, quando nação e povo são base para imagens que hibridizam-se no campo político e a partir das *experiências e práticas sociais*. Claramente identificado com linguagem nacionalista, ao retratar o brasileiro e sua cultura, o Cinema Novo condensa a autêntica ansiedade pela procura da identidade nacional e cultural sob a égide de representar a realidade brasileira.

Essa experiência social é colocada em discussão a partir da tônica do Cinema Novo no começo da década de 1960, que foi a “busca de novas formas de representação capazes de dar

²⁴ Tratado como fenômeno *conotativo*, em sentido semântico, e como fenômeno social, o termo *kitsch* designa “um conceito universal, familiar, importante, que corresponde, em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso” (MOLES, 1975, p. 10). Na perspectiva estética, o *kitsch* é visto como “brechios e ferros-velhos da cultura”, o termo também é empregado para referir-se ao malandro e à sua cultura. Ver: MOLES, Abraham. *O kitsch*. Tradução: Sérgio Miceli. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

conta dos processos” mais profundos da realidade brasileira, segundo Ismail Xavier (2003, p. 129), pensando o cinema como expressão política e cultural no campo cinematográfico. Com influência do cinema italiano, especificamente o movimento neorrealista que eclodiu em 1945, essa experiência chegou ao Brasil em 1947, como considera Fabris (1994), com a exibição de *O Bandido*, de Alberto Lattuada, que estreou em São Paulo em 1947, considerado pelos críticos “como uma amostra vigorosa do novo cinema italiano” (FABRIS, 1994, p. 38).

1.3.2. Cinema Novo e suas três fases

Na contramão do cinema com pretensões industriais da Vera Cruz ou das chanchadas, despreocupadas e pouco engajadas com os problemas do seio da sociedade, o Cinema Novo nasce a partir da atuação do intelectual militante que defendia o cinema “nacional” e “popular”, dando espaço para dilemas sociais. Ainda quando os movimentos anteriores projetavam a renovação no cinema brasileiro, que viria com a estética estrangeira, deixando marcas em produções com propostas diferentes e afinidades estética-políticas, como o filme *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, que antecipa, de algum modo, temas que serão preocupações dos cinemanovistas, como religião afro-brasileira. Duarte, que não fora compreendido e “aceito” pelos intelectuais que formavam até então o movimento Cinema Novo, trabalhou nas chanchadas e em filmes da Vera Cruz, expressando a convergência dos três movimentos cinematográficos: “o humor e apelo popularesco das chanchadas, os valores de alta produção da Vera Cruz (e, portanto, indiretamente, de Hollywood) e atores e preocupações sociais típicas do Cinema Novo” (STAM, 2008, p. 309).

A partir do que considera Paulo Emílio Gomes (1980), ao analisar o Cinema Novo, este se expressa de maneira profunda por meio da música, teatro, literatura e Ciências Sociais – no sentido de produção de conhecimento, segundo Xavier (2003) –, como é possível observar, por exemplo, em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), como já citado aqui, um dos percursores do movimento. O cinema novo propunha debater as novas formas de fazer cinema a partir das “velhas” no sentido de superá-las, como no caso da comédia popular, as chanchadas ou do melodrama (Xavier, 2003).

É possível compreender a gênese do Cinema Novo a partir de momentos importantes para o movimento que se consolida com a sua atuação política e cultural em três importantes fases. A primeira, de seu nascimento, está entre 1955 e 1964, quando ocorre a inspiração direta das obras neorrealistas; a segunda, entre 1964 e 1968, é a consolidação do Cinema Novo que,

tendo como cenário político a ascensão autoritária e repressiva dos militares ao poder com o golpe de 1964, “inicia-se uma longa meditação política” do movimento, como afirma Carlos Diegues (1988), sobretudo com *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; e a terceira entre 1969 e 1973, quando há um esgotamento da estética cinemanovista e abertura para propostas individuais.

Fabris Mariarosaria (1996), em seu estudo sobre o neorrealista italiano, aponta que a tendência neste movimento era haver “uma ruptura com os filmes produzidos entre 1929 e 1943, sem excluir, no entanto, fontes, prenúncios e antecipações, que acabavam sempre por constituir exceções em relação aos outros trabalhos produzidos nesse período” (FABRIS, 1996, p.53). Antes das filmagens decisivas que marcariam o Cinema Novo, a tendência dos momentos finais da chanchada (*Atlântida*), e em certo aspecto a Vera Cruz, por exemplo, apresentava essa transição a que se refere a autora. O exemplo significativo está em *Também Somos Irmãos* (1949), que se propôs a discutir o tema racial e a malandragem como a confrontar a discriminação e problemas sociais imbricados a ela.

Essa característica, como atesta Fabris (1994) em outro estudo, é fortemente adotada pelos cinemanovistas inspirados em obras neorrealísticas, o não uso de cenários artificiais no sentido de redescobrir a paisagem e sua integração com os atores sociais (não-atores profissionais), que se transformavam em protagonistas da realidade. É, dessa maneira, a antítese ao que constituía os filmes dos anos 30 e 40; como notaremos nos primeiros filmes do Cinema Novo logo em sua primeira fase, quando os cineastas saíram “com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” à procura do povo brasileiro, desde praias, sertão nordestino a favelas, como em *Cinco Vezes Favela* (1962), com cinco micro-histórias de diferentes diretores, entre os quais Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman; e também em *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) ambos de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, marcos do movimento, entre outros.

A história do Cinema Novo está vinculada à criação do Centro Popular de Cultura (CPC), como órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE) – mas com autonomia financeira e administrativa –, em 1961, e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Com ênfase numa proposta política e estética sobre a realidade brasileira, o CPC era composto de intelectuais e militantes de esquerda, um movimento cultural marxista, segundo Renato Ortiz (1985), vinculado à “filosofia isebiana”²⁵, que procurou, sob o signo da *desalienação* da dominação cultural “em contraposição às “falsas” manifestações populares” (ORTIZ, 1985, p.

²⁵ Sobre o ISEB ver Renato Ortiz. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

74), que se confundem com a inautenticidade, debater um reformismo frente à categoria do *nacionalismo*, na conjuntura de dependência cultural como condição para alienação. É o que Marcelo Ridenti caracterizou como “brasilidade revolucionária”, a formulação da consciência sob o aspecto da cultura brasileira para reflexão da própria miséria e condição social e humana, na avaliação de Ortiz (1985).

Produção do Centro Popular de Cultura, *Cinco Vezes Favela* (1962), conta com cinco episódios²⁶. Meninos moradores da favela que descem o morro para roubar gatos e vendê-los – com o couro dos quais serão feitos tamborins (*Couro de Gato*); o favelado que não tem emprego e, conseqüentemente, dinheiro para pagar seu aluguel, encontrando o crime como “saída” (*Um favelado*); Zé (*da Cachorra*), favelado “esquerdista” que se movimenta na luta pelo direito à casa e contra os grileiros; o samba que se contrapõe a lógica do trabalho ou a participação sindical como mecanismo de mudar a realidade social (*Escola de Samba Alegria de Viver*), ou a organização comunitária da favela contra os interesses da empresa que pretende derrubar os barracos para construir uma pedreira (*A Pedreira de São Diogo*). Seja como for, a produção coletiva de *Cinco Vezes Favela* pretendia ser experiência que se expressaria amplamente no ponto de vista político-cultural do Cinema Novo.

O que nos interessa, nesse sentido, é o Cinema Novo enquanto proposta de representação das figuras marginais, para a categoria social do *malandro* na sociedade, o que nos leva a refletir também sobre o negro, pois, como veremos, nos filmes cinemanovistas o *malandro* é representado associado ao negro, como em *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires; *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues; *Rio, 40 graus* (1995), de Nelson Pereira dos Santos ou também em *Bahia de Todos os Santos* (1960), de José Trigueirinho Netto. No período da chanchada, o negro aparece protagonizando o *malandro* na persona de Grande Otelo que, na consideração de Stam (2008), carregou o fardo da representação do negro no cinema e constantemente personificou o *malandro* no cinema brasileiro, como em *O Caçula do Barulho* (1949), Ricardo Freda, e o *Amei um Bicheiro* (1952), Jorge Ileli e Paulo Wanderley.

O Cinema Novo se ocupa do negro como também representante da classe pobre e marginalizada como marca da cultura nacional, conforme aponta Silva (2013) em sua pesquisa sobre o negro no cinema brasileiro, pois, como observou Lima Barreto, “todo cidadão de cor há de ser por força um *malandro*”²⁷. Em *O negro no cinema brasileiro*, João Carlos Rodrigues

²⁶ Os curtas-metragens estão divididos na seguinte maneira: *Um favelado*, de Marcos Faria; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues – com montagem de Ruy Guerra, e *A Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman – com montagem de Nelson Pereira dos Santos, Sadi Cabral e Glauce Rocha.

²⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 395.

(1988) se propõe a discutir como o cinema tem refletido e representado a realidade do negro brasileiro, apresentando personagens arquétipos atribuídos aos negros. Entre elas, está o malandro, “apresentado com maior frequência como mulato do que como negro”, segundo considera o autor.

A perspectiva central é do negro marginalizado e oprimido social e culturalmente, como estudos sobre a sua representação e relação com a cultura brasileira demonstram (Stam, 2008; Rodrigues, 1988; Silva, 2013). Percebemos que a presença inicial da figura do malandro pode ser percebida nas chanchadas e mais frequentemente no Cinema Novo a partir da década de 1960, pelo possível fato desse cinema buscar a questão nacional e popular e seus desdobramentos na cultura brasileira. A minha interpretação, vai em consonância aos estudos de Rodrigues (1988), que os elementos da cultura negra influenciam diretamente a formação da figura do malandro que, por sua vez, tem sua gênese na religião afro-brasileira.

A partir desta perspectiva, cabe atentar-se para o tratamento que os filmes dão para a questão do malandro, se este é elemento central na estrutura estética do filme ou apenas fornece alegoria de sua projeção para entendimento/representação da cultura popular, em camadas de relativização de sua figura. Assim, é possível compreender a imagem do negro como malandro na estética cinemanovista – ainda quando a centralidade narrativa não seja no malandro –, na emergência de um novo cinema negro. Desse modo, o Cinema Novo revela um espaço social conquistado por um coletivo de atores negros, que não passam mais a ocupar personagens subalternos e à margem da narrativa fílmica nas produções deste movimento, em razão também das questões raciais provocadas, principalmente em filmes como *Rio, 40 graus* (1954), *Barravento* (1969) e *Ganga Zumba* (1963), com atores que florescem o protagonismo do negro no cinema, como Zózimo Bulbul, Grande Otelo, Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Ruth de Souza, Eliezer Gomes, Jorge Coutinho, Milton Gonçalves, Zezé Motta, Antônio Pompêo, entre outros.

Rio, 40 graus (1954), de Nelson Pereira dos Santos, tem como pano de fundo a cidade que se moderniza para ganhar cartões-postais, com destaque, no entanto, para a favela do Morro do Cabuçu. Assim como nas obras neorrealistas italianas, a paisagem urbana de bairros periféricos é introduzida nas filmagens cinemanovistas, descortinando os problemas sociais, como em *Ladri di Biciclette* (1948) e *Miracle in Milan* (1951), de Vittorio de Sica, ou em *Paisà* (1946) e *Germania Anno Zero* (1948), de Roberto Rossellini. *Rio, 40 graus*, para além da série

de elementos interessantes²⁸, é predominante a presença de atores e figurantes negros no espaço em que as histórias tornam-se fio condutor: cinco meninos vendedores de amendoim habitantes da favela Morro do Cabuçu. Em um similar procedimento observado em *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, o tema da marginalidade, opressão ao povo pobre e situações-limites de sobrevivência são abordados por Nelson Pereira dos Santos. Em Buñel, no entanto, os marginalizados são um grupo de meninos brancos, da periferia mexicana, que vivem à margem, sobrevivendo com pequenos furtos ao comando do malandro Jaibo (Roberto Cobo), espécie de Pedro Bala amadiano. Em *Rio, 40 graus*, tal como na obra de Buñel, há também a figura do explorador Xerife, que, sem participar da venda dos amendoins, explora o trabalho dos outros meninos do grupo (Zeca, Sujinho, Jorge e Paulinho), completando o que ganha, sem esforço, com a troca de figurinhas ou jogando bolinhas de gude a troco de dinheiro.

Somos levados do morro para a cidade, em planos alternados e com o recurso da profundidade de campo – que auxilia o cinema na percepção e *impressão da realidade*, de acordo com Aumont (1995) –, passando pela Quinta da Boa Vista, a praia de Copacabana, o estádio do Maracanã, o Pão de Açúcar e o Corcovado, para atestar a condição dos brasileiros marginalizados e excluídos na representação dos negros, em particular. Stam (2008) argumenta que o filme, nesse sentido, trata com seriedade dos dilemas das personagens negras sob a perspectiva de cinco crianças que anseiam por novas possibilidades de vida, mas têm os sonhos negados por serem pobres e negras, como nos oferece Silva (2013) determinada pista, contrastando a prática da infância, brincar, com o dever adulto de sustentar a si mesmos e a família, como observa a pesquisadora. O que constitui esse ponto no filme de Nelson Pereira dos Santos é a focalização da infância, segundo Fabris (1994, p. 97), “como reflexo do mundo dos adultos, em que as crianças, submetidas a um violento processo de exploração, ou se enquadram e emulam o comportamento de seus exploradores”, procurando canalizar sua comunicação, quando sentem-se fechadas dentro de seu universo infantil, seja em uma lagartixa (caso da personagem Paulinho que se comunica com lagartixas) ou no gesto de afeto com o gato compartilhando a pouca comida que tem (como o menino que rouba gatos no episódio *Couro de Gato*, de *Cinco Vezes Favela*, que fica no dilema entre passar adiante o gato com fins lucrativos ou ficar com o animal). O filme foca os “deserdados da sorte”, fazendo sentir a “estética da fome”, como pensou Glauber Rocha, onde reside a originalidade “trágica” do Cinema Novo. Como espécie de súmula do movimento, o manifesto “*Estética da fome*”, escrito

²⁸ Ver FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista? [grafia mantida da obra em primeira edição, 1994] São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

em 1965, foi apresentado pela primeira vez durante a Resenha do cinema latino-americano de Gênova, na Itália, descrevendo as experiências do movimento nacional e a necessidade de fazer levar suas ideias para outros países do terceiro mundo,

A projeção para a classe baixa da favela encarnada na vida social do negro é mediada pelos olhares do grupo de adolescentes, formado por órfão, filho de lavadeira, desempregado, mãe viúva, numa sequência de denúncia à pobreza e que sempre retorna para o mesmo lugar: a favela, ainda que seus sonhos remetam para outros lugares da cidade, como o Maracanã, para onde os meninos desejam ir e, para isso, vendem amendoins de maneira também a comprar os ingressos. Essa mediação corre como em *Capitães da Areia* (1937) e *Jubiabá* (1935) – o que leva Fabris (1994) a pensar na influência de Jorge Amado em Nelson Pereira dos Santos; incluímos também, como já citado aqui, *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, e também *Siuscià* (1946), de Vittorio De Sica.

As características que intermedeiam a estrutura social e a miséria urbana em *Rio, 40 graus* correspondem a um perfil do núcleo do subúrbio – guiado pelos episódios que contam a história de cada um dos meninos vendedores de amendoim – entre o enfoque na crítica dos problemas sociais da realidade que vivem e a participação da figura do negro na cultura nacional a partir do samba, como veremos adiante. Um dos elementos que estamos a refletir em *Rio, 40 graus* é também o tema da marginalidade destacada num influxo da estrutura social que permite ao malandro um caráter cinésico entre as diferentes classes sociais. A narrativa da história de um grupo de meninos negros e vendedores num domingo de sol carioca passou pelo crivo da censura, não agradando ao coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, que proíbe a exibição em todo o país, com a justificativa de que o filme de Nelson Pereira dos Santos mostra “delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida”, alegando que os meninos que vendem amendoim pelas ruas da cidade não existem, passando aspectos negativos da capital brasileira em “expressões impróprias”. Considerando o longa como exibidor de aspectos negativos da realidade, o coronel insiste na interdição, o que levou a criação da Associação de Defesa do Cinema Brasileiro²⁹ que, ao lado de intelectuais brasileiros e estrangeiros, manifestavam apoio a Nelson Pereira dos Santos. Os jornais cariocas cobriam os debates acerca da polêmica que, assim como notabilizaram *Rio, 40 graus*, transformaram a figura de Cortes, ironicamente, em um “propagandista do filme” ou em

²⁹ *Imprensa Popular*, 28 de outubro de 1955.

um pretense “crítico de cinema”, na crônica satírica de Carlos Drummond de Andrade³⁰, segundo Fabris (1994).

O que talvez tenha incomodado Cortes é também a representação do malandro, que para ele “é uma figura torcida da realidade e endeusado; o pai de família é um cachaceiro; os guris que vendem amendoim são vítimas da extorsão dos malandros [...]”; em alusão também ao personagem malandro Valdomiro (Jece Valadão), que explora os garotos. Assim como em outras obras do neorealismo, essa era a proposta de Nelson Pereira dos Santos: colocar em cena a pobreza e um elenco predominantemente negro. Neste aspecto, a figura do malandro apresenta-nos elementos de sua gênese, como veremos em outro momento desta dissertação, a partir da hipótese de ter tido sua representatividade como negro e, ainda que movimentasse em outras camadas sociais, personagem periférico com dimensão social e geográfica³¹. *Rio, 40 graus* explora as contradições sociais para evocar os problemas raciais e culturais em um sistema não-igualitário e multirracial, com o objetivo de utilizar de técnicas neorealísticas para que a representação de um realismo social pudesse ser profundamente inserida no cinema. É com este comportamento que os cineastas cinemanovistas procuraram destacar um projeto que representasse a cultura popular dentro da conjuntura estético-política de suas produções. Vale destacar que esse projeto é revisto na segunda fase do Cinema Novo (1964-1968), quando os cineastas saem das favelas e sertão para fazerem autocrítica de si mesmos, como visto em *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e, na busca também da razão pela qual esse sertão não virou mar, algumas propostas são revistas, como o popular como alienação, em um nível de autorreflexão, possível de observar também em *São Paulo S/A* (1965), de Luiz Sérgio Person, e *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman.

A ação repressora do estado não acontecia somente sobre as personagens marginalizadas num sistema cruelmente não-igualitário e representadas em filmes, como no caso de Cortes quanto à censura de *Rio, 40 graus*. Como veremos em *Madame Satã*, o malandro sofreu perseguições e repressão da polícia, representante do estado. O longa de Nelson Pereira dos Santos tornou-se “bandeira” na defesa da liberdade de expressão, segundo Fabris (1994), que, apesar das tentativas de censura sob argumentos infundados que não convenciam a ninguém, foi lançado em dezembro de 1955.

³⁰ “Cortes é o Maior Propagandista de Rio, 40 graus”, *O Mundo*, 30 set. 1955 *apud* Fabris, 1994, p. 144.

³¹ E nesse universo periférico, ordenado predominantemente por negros, que o malandro corporifica-se na ideia de mestiçagem, o que nos faz lembrar do primeiro malandro da novelística brasileira, Leonardo, “filho de uma pisadela e de um beliscão”, em pleno mar português.

A partir do golpe de Estado e ascensão dos militares no poder, produções intelectuais e cinematográficas foram cerceadas, bem como espaços públicos de produção de conhecimento, como universidades federais e estaduais, foram invadidas com seus pesquisadores e estudantes perseguidos e torturados. Essa “caçada” aos defensores da democracia, dos direitos humanos e liberdades de expressão incluía também jornalistas – como o caso de Vladimir Herzog, assassinado em outubro de 1975 por militares nas dependências do quartel do exército em São Paulo –, músicos e cineastas. É nessa conjuntura política que os críticos e produtores cinemanovistas precisaram recorrer a uma reflexão da crise de seu projeto. Em *Terra em Transe* (1967), Glauber Rocha cria a cidade fictícia *Eldorado* com o retrato do golpe militar de 1964, trazendo figuras contraditórias, como a do poeta esquerdista Paulo Martins (Jardel Filho), que se sente impotente e, segundo Stam (2008), “forma um retrato crítico de toda uma geração de intelectuais de esquerda” representada por brancos, que procuraram abordar o tema do golpe e da posição do intelectual de esquerda frente a esse cenário; em *O Desafio* (1965), *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, *Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, ou também *A Grande Cidade* (1965), de Carlos Diegues, que nos interessa aqui.

No filme de Diegues (1965), *Calunga* (Antônio Pitanga), é um malandro criativo, rebelde e alegre, que também representa o papel de cicerone ao apresentar o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, cenário da história do longa. Juntam-se à história do malandro, dramas de personagens nordestinos imigrantes na cidade que é apresentada por Calunga como a “visão do inferno”, como a da retirante de Pernambuco Luiza (Anecy Rocha), que parte para a cidade grande carioca à procura de Jasão (Leonardo Villar), seu amante que migrara também para o Rio de Janeiro, tornando-se matador de aluguel e foragido da polícia, e também Inácio (Joel Barcelos), amigo de Calunga, que fugiu da seca nordestina. Este filme de Diegues é, na esteira de Glauber Rocha (2003 [1963]), toda quebra de expectativa e idealização da cidade vista em *Canto do Mar* (1953).

O malandro demonstra a consciência de sua negritude e exatamente com a noção da imagem de povo brasileiro que *A Grande Cidade* constrói a partir da representação deste mesmo universo em um nível crítico da cultura popular, ao falar diretamente para a câmera e demonstrar sua relação com as pessoas que encontra nas ruas. É o que observamos quando Calunga faz uma crítica à carnavalização, com imagens de pessoas negras fantasiadas e de perucas loiras: “Uma vez por ano, o povo faz o que não faz veste o que não é, tira umas férias dele mesmo. Pra quem passa 362 dias no recalque, descontar em três até que é pouco”. O

comentário do malandro dispensa a consciência da proletarização disposta numa sociedade atrelada ao processo de industrialização e desenvolvimento.

Assim, conforme Bernardet (1978, p.133), o papel de Calunga é o de *meneur jeu*, um mestre do jogo, pois “orienta as pessoas, arma situações e comenta a ação, mas sem participar diretamente dela, sem ligar-se a coisa alguma” em posição marginal e de migrante nordestino. Ao apontarmos brevemente algumas características do malandro no filme cinemanovista, a partir de um projeto que, ao fazer autocrítica de suas produções, critica a marginalidade e miséria urbanas, e, por outro lado, a preocupação com o sertão brasileiro como sinônimo de pobreza e atraso – com a conhecida trilogia do sertão do Cinema Novo: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) –, é possível notar o deslocamento de *oprimido social* para um malandro consciente dessa opressão e dos problemas sociais, diferentemente das chanchadas brasileiras. Neste sentido, vejamos a ponte de contato com outro malandro cinemanovista, Chico Diabo, novamente Antônio Pitanga, de *A Grande Fera* (1962), de Roberto Pires.

De acordo com Stam (2008), Chico Diabo seria a síntese da representação do negro malandro anarquista e rebelde, como visto em Calunga, de maneira radicalizada. A trama divide-se em duas. A primeira é a relação amorosa do aspirante a marinheiro esquerdista e “sueco” Roni (Geraldo Del Rey) com a mulher branca representante da classe média decadente e com a negra Maria (Luíza Guimarães) – figura feminina *malandra* –, que vive a dicotomia entre a vida honesta e a vida marginal. A segunda trama do filme é sobre a feira baiana “Água de Meninos” que está em constante ameaça pelos interesses no espaço por uma empresa imobiliária. Chico Diabo torna-se líder “subversivo” a favor da feira e pelo não despejo dos feirantes, ao lado de Maria, que é como Xerife de *Rio, 40 Graus*, como os meninos capitães da areia de Jorge Amado ou o personagem Jaibo de *Los olvidados* (1950), que se defende na navalha e explora os rapazes pedintes. O malandro Chico Diabo, além de ter várias passagens pela polícia, ser assaltante de joias e até procurado pelo assassinato de um guarda que o interroga ao vê-lo sair de maneira suspeita da relojoaria que acabara de roubar, representa também a revolta, ao propor como solução para o problema dos feirantes atacar os tanques da Esso, para destruir tanto a Esso quanto a feira. Chico Diabo aproxima-se de Miro, de *Rio, 40 Graus*, o vendedor de amendoim que tornou-se adulto e criou-se na *malandragem*, que dissolve a imagem do “não-trabalhador”, um inimigo para a burguesia e proletariado, segundo Fabris (1994), ao mesmo tempo que distancia-se do malandro Calunga, que interpreta os problemas e opressões sociais (também a questionar o espectador, em sentido provocativo, logo no início

do filme) no desenvolvimento de meios de sobrevivência na condição de negro e marginalizado na sociedade em que vive. Maria da Feira, a negra com característica para a primeira personagem malandra do cinema brasileiro, torna-se espécie de heroína que morre ao jogar no mar as bananas de dinamite acendidas por Chico Diabo na tentativa de explodir os tanques de gasolina e, por sua vez, a feira. Segundo Bernardet (1978), *A Grande Feira* apresenta relação antagônica entre a marginalidade e a burguesia decadente.

Além de abordar a estrutura geral da sociedade brasileira, toca numa série de assuntos: condição da mulher, demagogia eleitoral, política petrolífera (...), cita de leve o racismo, a revolução cubana e os mau-mau, sendo o mais importante de todos o problema da ação: pela violência ou por via sindical? (BERNARDET, 1978, p. 53).

O filme sugere simultaneamente expressão de resistência e consciência do negro, em matéria também de representatividade do malandro na renovação de sua tradição na sociedade. De um lado, a solidariedade por uma causa coletiva, ainda quando a proposta de fazer revolução seja suicida, como no caso de Chico Diabo, que termina preso e quase linchado pelos feirantes, por outro, o malandro Calunga que mimetiza seus questionamentos que faz aos transeuntes, sem demonstrar interesse para estes.

Gimba, Presidente dos Valentos (1963), de Flávio Rangel, adaptação da peça de Gianfrancesco Guarnieri, também exhibe o tema do negro alinhada à perspectiva do malandro que estamos a tratar neste trabalho. A narrativa gira em torno da história de Gimba (Milton Moraes) que foge da prisão em São Paulo e retorna para a favela, onde é recebido por outros malandros com entusiasmos e como o “Rei da Coragem”. Gimba é o malandro da favela e herói dela ao mesmo tempo. É perseguido pela polícia, no entanto, assim como o malandro Pedro Mico, interpretado por Pelé (também negro) no filme de mesmo nome de Ipojuca Pontes (1985). O malandro cinemanovista é um anarquista de esquerda que nos faz lembrar de Calunga, mantém o *status* de vida respeitada, até quando se depara com a situação de ter que defender uma mulher favelada e negra dos abusos da polícia. O malandro mata o policial agressor, o que faz aumentar sua procura por parte da polícia, tornando-se um *anti-herói* da cidade, por ser considerado um sujeito perigoso. Prestes a se tornar um *malandro regenerado*, o herói morre assassinado pela polícia, em sentido inverso à história do malandro Madame Satã que, no iminente sucesso de sua carreira artística que o separaria da vida de malandro, reage à provocação de um guarda civil que, não satisfeito com o êxito promissor que Satã revelara, o agride e o coloca em situação humilhante.

Ainda que tratando o malandro como negro, a adaptação cinemanovista de Flávio Rangel coloca o malandro branco mitificado por negros, como também considera Stam (2008), enfatizando a solidariedade entre os moradores da favela. Segundo Stam (2008, p. 372), a partir da década de 1970, na terceira fase do Cinema Novo, há uma transformação dramática “em relação à cultura afro-brasileira”, sobretudo na representação de elementos culturais de personagens constitutivas da identidade nacional, como o malandro no sincretismo religioso. O malandro passa, então, a ser um arquétipo da religião afro-brasileira, quando o negro torna-se símbolo da cultura nacional, como visto pelos produtores do Cinema Novo. Nesse momento, o malandro, associado ao negro, tem suas características interpretadas por elementos africanizados na religião, que o codificará, como sugere Rodrigues (1988)³², ao contrário dos filmes da década de 1960 que dão enfoque para o negro sem ênfase na cultura afro-brasileira, no entanto. Os anos 1970 têm o que Stam (2008) chama de *entusiasmo antropológico* da cultura afro, como, por exemplo, em *O Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, um filme que destaca a religião sincrética da umbanda, ou em *A Força de Xangô* (1979), de Iberê Cavalcanti. São exemplos de obras que tematizam a religião afro-brasileira, com destaque para a umbanda, em abordagem direta para a questão da religiosidade afro. Como na tese exposta em *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), do italiano Pier Paolo Pasolini, a recriação do fascínio mítico da imagem de Cristo, para esta fase do Cinema Novo a religião não é mais sinônimo da alienação ao estilo de *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, senão por perspectiva antropológica de compreender a religiosidade popular.

Para Ismail Xavier (2012), o Cinema Novo tem dois momentos de trabalhar sua relação com a religião com formas esquemáticas e complexas, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, de “inclinações revolucionárias” e o segundo momento de “conciliação” e compreensão da religião popular e seu potencial de resistência. Não obstante, o *ethos* da religião afro-brasileira, que constitui contornos claramente políticos³³, a pluralidade de elementos religiosos pretendia, por outro lado, afastar a marginalidade de determinadas práticas afro-religiosas e a quebra de preconceitos a partir da visão eurocêntrica geralmente sedimentada pelo cristianismo. É a chamada *Renascença Baiana* dentro do Cinema Novo que se preocupa em reformular essa concepção (Stam, 2008), com filmes como *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, além dos citados anteriormente.

³² Sobre este assunto, abordaremos no capítulo seguinte ao traçarmos um panorama histórico-social da formação do malandro na cultura brasileira.

³³ Ver SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1988.

A religião afro-brasileira é particularmente intrínseca ao malandro, como veremos em outro momento deste trabalho. *Barravento* (1962) traz como protagonista Firmino (Antônio Pitanga), o malandro que leva um *olhar de fora* e tenta convencer aos pescadores à organização contra a opressão social em detrimento da religião: “Sou independente, já larguei esse negócio de religião, candomblé não resolve nada, não”, diz Firmino, aquele que está associado à figura de Exu, o mensageiro entre os dois mundos místicos, entre Deus e o Diabo na terra, segundo Robert Stam (2008). Fortemente inspirado em Bertolt Brecht, com a *Ópera de três vinténs*, “A *Ópera* me despertou”, como declarou seu autor³⁴, *Barravento* coloca a personagem Firmino no centro de desdobramentos de conflitos, pois vive a acusar a religião como mecanismo de alienação do povo, perturbando a ordem dos pescadores e da população de Buraquinho. Firmino é o malandro que caminha na ponta dos pés ao chegar da cidade, com chapéu panamá e terno branco, oferece cachaça aos pescadores durante sua recepção em demonstração de vida livre – “corro risco, mas sou livre como o xaréu no mar” – e na pretensão de “libertar” seus irmãos da alienação ambígua da religião a partir da visão crítica do candomblé. Malandro da navalha, Firmino é a negação da vida orientada pela religiosidade, prática convencionalizada no mundo da malandragem, em detrimento do “elemento subversivo” que aponta para o malandro Chico Diabo, rebelde e revolucionário.

No período que focalizamos e para nossos propósitos, *Barravento* (1962) introduz o malandro contraposto à personagem inserida na religiosidade, ao apresentar a espécie de “crítica marxista da religião” na perspectiva de reivindicar a luta política e social: a prática religiosa impede que os pescadores tomem ação. Não seria exagerado dizer, nesse sentido, que o filme permite compreender um malandro dissociado de suas matrizes culturais, em detrimento de sua postura de revolta a relativa alienação religiosa e problemas sociais. Por outro lado, *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, é descrito como um filme que traz a perspectiva do negro na luta contra a opressão da escravidão, além de permitir a compreensão do negro na primeira fase cinemanovista, e a religião como instrumento de luta social. Baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos, o filme de Cacá Diegues confere outra abordagem ao candomblé e a resistência dos negros no quilombo de Palmares, na perspectiva contrária à visão abolicionista de *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne e Oswaldo Sampaio. Antão (Antônio Pitanga) não focaliza o militante, é apresentado no início como lúdico e criativo, adotando consciência da opressão da escravidão no caminho para Palmares – ao contrário de Firmino, o malandro revoltado e ressentido. Se Grande Otelo carregou o fardo da representação do negro

³⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 307.

e malandro no cinema, como considera Stam (2008), Antônio Pitanga construiu a persona de representante do negro, malandro e militante, ao contrário da figura cômica de Grande Otelo. Desse modo, essa fase do Cinema Novo apresenta a religião como fonte de alienação para chegar a consciência crítica da situação social, ainda quando usada como instrumento de resistência como em *Ganga Zumba*, ou assim como o carnaval, em *Escola de Samba, Alegria de Viver* (1962), de Cacá Diegues, de *Cinco Vezes Favela*, e Firmino, conforme defende Bernardet (1994)³⁵, é a metáfora de como os intelectuais cinemanovistas concebiam a ideia de ação revolucionária.

Em 1973, auge do regime militar no Brasil e fase de esgotamento estético e abertura para produções individuais do Cinema Novo, Hugo Carvana, em *Vai Trabalhar, Vagabundo*, propõe mapear os costumes e cotidiano do Rio de Janeiro da década de 1970, com personagens protagonistas em evidentes características da malandragem. Em conflito com a ordem instituída, as personagens neste filme de Carvana procuram sobreviver às mudanças urbanas e aos projetos de progresso ao lado do “milagre econômico”, que obrigou o subúrbio a se reinventar – quando as casas do subúrbio vão desaparecer, para dar espaço a construções de avenidas, o dono da sinuca, que será fechada, demonstra preocupação, pois é um tradicional ponto de encontro dos malandros, “muita gente boa” desapareceu, referindo-se aos malandros bons na sinuca.

Um elemento comum merece ser destacado em *Vai Trabalhar, Vagabundo*, que é a relação do malandro Dino (Hugo Carvana) com a religiosidade umbandista, especialmente com o caboclo Sete Flechas (Voltaremos ao tema quando discutirmos a formação da figura do malandro). Sua ação, mesmo que simples, pode remeter a um ritual que assinala de forma enigmática a presença da religiosidade na representação do malandro, caso de *Barravento*, que conjuga a composição de elementos afro-religiosos para o olhar da consciência crítica na *mise-en-scène* do malandro. O filme de Carvana penetra em ambientes sínteses da marginalidade, como o cortiço, boate, bares de sinuca, para compor a crítica bem-humorada a um pensamento conservador e contra o golpe militar, além da rediscussão de temas como o da identidade nacional na conjuntura do colapso da modernização e período de disjunções e supressões da liberdade individual. *Vai Trabalhar, Vagabundo* retoma a característica paródica que lembra as chanchadas, a partir da perspectiva satírica que catalisa a estética do então cinema marginal, experiência expressiva do final da década de 1960/73 que, num quadro de representação de

³⁵ Ver BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Novo, Anos 60-70: a questão religiosa. In: Brasil: o trânsito da memória. SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). São Paulo, Edusp, 1994.

grupos marginalizados, as produções são marcadas por um “tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura” (XAVIER, 2012, p. 55), na estética que ganha dimensão com a *ironia* e *deboche* (RAMOS, 1987).

Observa-se na década de 1970, portanto, a preocupação de discutir a religião como tema da cultura popular e instrumento de solidariedade, demonstrado pelos pescadores em *Barravento*, e a perspectiva de libertação e auxílio na luta contra as opressões, como em *Ganga Zumba*, ao contrário de filmes como *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra e *O Pagador de Promessas* (1962) – este último no mesmo ano de *Barravento* –, quando a religião é representada como alienação, ainda que em *Barravento* constitui a narrativa sob “uma perspectiva marxista sobre a religião como uma espécie de “ópio do povo”, que impede os pescadores de se mobilizarem por uma mudança” (STAM, 2008, p. 318), o filme de Glauber discute também a representação do negro, apresentando um líder negro (Firmino), permitindo a compreensão do lugar do negro no cinema brasileiro e destacando a ambiguidade e marginalismo da cultura afro-brasileira na combinação de luta e resistência.

1.3.3. Cinema Marginal

Este estudo tem o escopo de traçar um caminho das representações do malandro no cinema brasileiro para chegar em *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz³⁶. Nossa abordagem quanto à representação do malandro no cinema brasileiro, identificada desde das chanchadas, a partir de 1940 – sobretudo com atuação de Grande Otelo –, não aprofunda na experiência do movimento Cinema Marginal (1968-1973), ainda que este possibilite contornos de reflexão para o malandro que estamos a discutir neste trabalho, mas cabe ressaltar o ponto central deste movimento que foi aglutinador para a transição do Cinema Novo, quando propõe inovação da “estética da fome” para a “estética do lixo”, sem deixar de lado as preocupações estéticas e políticas, ainda que os cinemanovistas tenham tido uma recepção negativa para este movimento, empregando, aviltante e comumente o termo “marginal” pelo qual ficaria conhecido.

O termo *marginal*, se compreendido como aquilo que está à margem do centro social, pode ser atribuído ao malandro, aquele que, como Dino (*Vai Trabalhar, Vagabundo*), no retorno ao seu lugar de origem, o cortiço – espaço marginalizado na história desde a República

³⁶ Na esteira do que adverte Dealtry (2009), portanto, para estudar o malandro-tipo, “é necessário excluir de cena a figura do bandido”, sobretudo do “bandido social”, estado por Eric Hobsbawm.

–, é recebido com entusiasmos pelos moradores como aquele que conseguiu, com *jeitinho*, driblar as opressões sociais e se inserir em camas socialmente favorecidas, tal como Max Overseas (*Ópera do Malandro*, 1985).

Tal equivalência do perfil cinematográfico do *marginal*, como o representado pela obra considerada como eclosão do movimento, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, surge com alguns cineastas que acreditavam estar “saindo da pauta” do Cinema Novo (XAVIER, 2005), ainda que mantendo a representação alegórica do Brasil e sua história (GRAÇA, 1997). Os marginais, como assim os críticos cunharam os cineastas do movimento Cinema Marginal, radicalizam os pressupostos do humor e a seriedade da paródia chanchadesca integrando-os ao engajamento do cinema Novo sem, no entanto, o tratamento político deste, considerando, sobretudo, o manifesto glauberiano da *Estética da Fome*, com o improvisado, a “câmera na mão”, para marcar a discussão sobre a situação brasileira, “uma ideia na cabeça”, conforme a premissa do manifesto de Glauber Rocha.

O resultado é a combinação do ambiente marginal e decadente, Boca do lixo paulista, os filmes marginais ou cafajestes exacerbam a “violência” e o “abjeto”, trazendo em primeiro plano a radicalização da violência das imagens proposta na “estética da fome”, com dimensão estética do “lixo”, para “agredir e provocar mal-estar no espectador, como forma de despertar a sua consciência para a realidade da época”, como observa Graça (1997, p. 70). Nessa experiência estética, havia também a “experiência do choque”, para usar o termo de Ismail Xavier (1997), visto em *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane, outro importante nome que ressalta essa ruptura mais nítida no movimento, que se estende de 1969 até 1973, com produção de mais de 30 filmes entre Rio de Janeiro e São Paulo (GRAÇA, 1997), influenciando de maneira esporádica outras produções fora do eixo, como *Meteorango Kid*, o herói intergaláctico (1969) em Salvador, Bahia, de André Luiz Oliveira.

Cinema Marginal, segundo Xavier (2005), associa a consciência de transgressão estética à violência dos ditos *marginais* no contexto marcado por um período de intensa repressão da ditadura militar. Esse teor agressivo com a perspectiva da violência, da tortura, do sangue e grotesco das imagens (como em *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla), da repressão, na conjuntura da produção do Cinema Marginal, revela-se um “impulso visceral”, na consideração de Xavier (2012), representado em *retrato falado* por vozes *off* e *over* durante as ações. Ainda que ligado aos movimentos de vanguarda, o Cinema Marginal propõe um rompimento com algumas premissas, sobretudo no sentido da intervenção do ator com a quebra

da *quarta parede*³⁷, um “grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento” (XAVIER, 2012, p. 55), evidenciando um diálogo entre teatro e cinema ao propor a transgressão em tendências de comportamento sexual, religioso e político. Cinema de invenção (Jairo Ferreira), poesia (Bressane), experimental, alternativo, *underground* têm sido, segundo Xavier (2005), formas de classificar o movimento, que teve produção intensa no período de 1968-1970, tendo como principais cineastas, ou marginais, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, Andrea Tonacci, entre outros.

A representação no limite, emprestando o termo de Fernão Ramos (1987), recupera o cânone do *kitsch* nacional desprezado pelo Cinema Novo (XAVIER, 2012), um dos elementos que faz referência ao retorno dos marginais à chanchada, possível de se observar em *O Bandido da Luz Vermelha* e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Parece-nos, portanto, considerável destacar a relação da chanchada com a representação do malandro que, à guisa do engajamento político dado pelo Cinema Novo, é colocado na esfera urbana redirecionando a discussão para a marginalidade. Desse modo, segundo Machado Jr. (2005),

Do Cinema Novo para o Cinema Marginal pode ter sumido toda seriedade, mas não o engajamento, ao contrário do que se alardeia. Ele pode ter mudado no sentido político, ético e comportamental, mas no sentido estético, e sobretudo no poético, se mantém de algum modo ainda mais resistente [...] (MACHADO JR, 2005, p. 19).

O Bandido da Luz Vermelha caracteriza um ponto central dos filmes do movimento: a fragmentação da narrativa. O filme inicia-se com narração radiofônica de voz feminina e masculina, trazendo em primeiro plano a articulação dos elementos da narrativa do filme, que nos sugere reflexa dimensão ao surgir o bandido narrando sua infância e entrada para a marginalidade, com ações que conotam sequência caótica, com ironia e agressão. A narrativa, que mantém relação estética com o Cinema Novo de maneira crítica, organiza-se em fragmentos que estruturam-se em três níveis de narração: “a locução radiofônica independente da diegese, o monólogo do bandido relacionado com alguns aspectos da diegese, e a narração fílmica, registro da diegese” (GRAÇA, 1997, p. 76). O malandro nas representações marginais – em

³⁷ Surgida no teatro, a partir da teoria do teatro épico Bertolt Brecht, a ideia de *a quarta parede* é uma concepção que parte do pressuposto que exista uma parede imaginária entre o público e o palco/ator. A perspectiva de quebrar essa *parede* é também usada em diferentes manifestações artísticas, como na televisão e cinema, quando o ator em cena interage diretamente com o público, olhando para este de maneira a travar um diálogo e provoca-lo. Como exemplo de quebra da *quarta parede* podemos citar *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis, quando em determinado momento a personagem Everardo (Matheus Nachtergaele) questiona o próprio processo criativo no cinema, olhando diretamente para a tela.

referência ao movimento – transforma-se no experimentalismo da violência exacerbada e antagônica ao lado do abjeto, quer reflete o “lixo” da sociedade subdesenvolvida do terceiro mundo. E o filme, tal como um “tratamento de choque” (GRAÇA, 1997), expõe de maneira caótica o ridículo, burlesco e agressivo. Desse ponto de vista, infere-se que o bandido ou marginal é a alegoria do malandro retratado na estética cinemanovista. O malandro – de mitológico para bandido místico, como Santamaria (Hugo Carvana), de *O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane, que busca na violência aproximação angelical para redimir-se –, expressa no Cinema Marginal um elemento dissonante para sua representação no cinema brasileiro, que ganhará força – na esteira da proposta pela estética deste movimento – com a “cosmética da fome”, conceito trabalhado pela pesquisadora Ivana Bentes para designar a estetização da miséria, que, nesta interpretação, poderia ser resultado da estética da “fome” e do “lixo” na representação do malandro no universo de sua marginalidade, observado em *Cidade de Deus* (2002). Este aspecto será levado à discussão no terceiro capítulo desta dissertação, ao abordar a representação no malandro na Retomada para chegar ao *Madame Satã*.

O Cinema Marginal recorre às alegorias no sentido dado por Xavier (2012) como característica da estética da violência nos contornos da linguagem cinematográfica³⁸. Se para Jean-Claude Bernardet (2005) os dois movimentos, Cinema Novo e Marginal possuem aproximações, tais como “os baixos orçamentos da fase inicial” dos cinemanovistas e a “noção de autor”, além do retrato da miséria no Terceiro Mundo, o malandro adquire outra face: torna-se figura marginalizada por natureza, resultando em um *bandido* como variante do malandro, ou do *malandro-tipo*, expressão defendida por nós na esteira de Max Weber, no sentido weberiano do *tipo-ideal*.

A diferentes representações do *malandro-tipo*, como estamos a discutir nesta dissertação, podem ser ambivalentes, como o malandro de *O Pagador de Promessas* (1962), Bonitão (Geraldo Del Rey), procura tirar vantagens da situação de Zé do Burro (Leonardo Vilar) – preso à promessa obsessiva nas escadarias da igreja –, para seduzir a sua mulher Rosa (Glória Menezes), ou até mesmo malandro militante, como Chico Diabo de *A Grande Feira*, para o malandro “marginalizado”, como em *Câncer* (1972), de Glauber Rocha, representados no Marginal Branco (Hugo Carvana) e no Marginal Negro (Antônio Pitanga). Consideramos a hipótese, nesse sentido e com semelhanças ao Cinemas Novo e Marginal, da “transferência” da

³⁸ O autor considera que o cinema, para interpretação dos filmes, exige duas dimensões da *alegoria*: da narrativa e da composição visual. Desse modo, no campo da visualidade, “o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem “que se faz ver” (XAVIER, 2012, p. 38).

“dialética da malandragem” (Antonio Candido, 1970) para a “dialética da marginalidade” (Rocha, 2007), respectivamente. Sendo assim, o tema da chanchada pelo Cinema Marginal abre perspectiva para compreender o contexto pelo qual o cinema brasileiro – e toda a sociedade – passava: a instauração repressora e agressiva do AI-5 (Ato Institucional), criada em 1969 pelo governo ditatorial de Médici. Era a *alegoria* como estratégia para falar da violência, que avacalhava e marginalizava as manifestações artísticas que procuravam falar de um mundo “injusto, sujo, agressivo”, conforme aponta Araújo (2005) e, não por acaso, esse cinema tornou-se conhecido como *Boca do Lixo*, em São Paulo, lugar onde a grande parte dos filmes eram produzidos, com foco para o urbano, onde a “figura privilegiada era o banditismo” e a “contravenção”. Era a performance da “dialética de marginalidade” com auxílio da *alegoria*, noção utilizada para tratar da produção cultural nas artes contemporâneas, de acordo com Xavier (2012, p. 445), e “para caracterizar determinadas estratégias dos artistas – formas de construção e de montagem – e determinadas relações entre obra e contexto social”, sob os aspectos da “descrição e textura da obra” e discussão quanto à “postura do artista diante da sociedade”.

Este caminho argumentativo traz a discussão da experiência da chanchada e Cinema Novo nas diferentes representações de personagens malandros, como vimos até o momento, com o essencial sentido de inserir numa perspectiva étnica e crítica esta figura especialmente no segundo movimento do cinema brasileiro. Desse modo, para o Cinema Marginal, a performance da “dialética da marginalidade” enuncia o insólito, grotesco – do sangue que escorre pela boca (*A Mulher de Todos* ou em *Família do Barulho* (1970), de Júlio Bressane), da agressividade, ousadia, ou, na definição de Ramos (1987, p. 42), “o ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste”, aspectos marcantes da estética do Cinema Marginal. Portanto, essa “dialética da marginalidade” nas produções marginais é o confronto, “em lugar da conciliação”, que expõe a violência, “em seu lugar de ocultamento”, e “impõe-se mediante a exploração e mesmo a exposição metódica da violência, para explicitar o dilema da sociedade brasileira” (ROCHA, 2007, p. 2007).

1.4. Grande Otelo: o malandro em cena

A importância de dedicar um espaço biográfico para Grande Otelo, surge da necessidade de apresentar sua persona como representante do fardo da representação do malandro no cinema brasileiro, como sublinhou Robert Stam (2008). Não é objetivo, no entanto, propor neste

momento crítica biográfica do ator, como é feito com as *Memórias de Madame Satã* adiante nesta dissertação. Negro, com origem pobre, Grande Otelo foi capaz de aproveitar as poucas oportunidades que lhe eram dadas. Nosso objetivo com o ator é aproximar a perspectiva comparativa com Madame Satã, nesse sentido. Dessa maneira, a trajetória de Otelo é sintetizada com base sua biografia e alguns trabalhos de destaque em que fica evidente sua *mise-en-scène* de malandro, sem, contudo, propor crítica ou análise biográfica no polo literário, como já dito.

Grande Otelo representou o tema da malandragem e do samba, elemento fundamental na formação do malandro que, desde os anos 20, sua cultura ingressou no samba, virando “protagonista de um texto histórico e poético que mal começava a ser escrito/cantado para além dos limites de sua comunidade original, de sua gente”, conforme aponta Cláudia Neiva de Matos (1982), em seu estudo quanto às relações entre malandragem e samba no período varguista. Giovanna Dealtry (2009), também em seu estudo sobre a malandragem, aponta para a construção de figura mitológica no imaginário da sociedade brasileira que converge a imagem romantizada do malandro, sobretudo a partir do samba, com o banditismo urbano. Como exemplo, respectivamente, podemos considerar *Rio, Zona Norte* (1957), tendo como protagonista o malandro sambista Espírito (Grande Otelo), no contexto da vida suburbana, Zona Norte, e da cidade burguesa, depois das linhas da Central, e *O Bandido da Luz vermelha* (1968), um *retrato falado* do malandro urbano da luz vermelha João Acácio (Paulo Villaça).

Por um lado, a imagem do “malandro ideal” é construída a partir dos anos 30, no Rio de Janeiro, ligada à figura do sambista. O desaparecimento desse malandro das ruas do Rio – ou o desaparecimento das conjunções históricas e culturais que permitiam a existência desse malandro de terno branco e navalha – não leva ao conseqüente apagamento desse personagem no imaginário nacional (DEALTRY, 2009, p. 48).

Conforme apontado, a relação do samba com o negro nos auxilia na compreensão da associação feita de igual modo entre o malandro – como observamos no Cinema Novo. E para Grande Otelo, essa relação, no entanto, tem forte influência na sua carreira artística, marcada por representar o universo do samba e da malandragem, considerando o fato de ser um artista negro, como veremos adiante. O negro, desde a escravidão e, posteriormente, com as teorias racistas, sofre a marginalização integrada às relações de classe na sociedade brasileira. Pode-se ressaltar aqui, que Madame Satã, afamado como um dos principais malandros cariocas, era negro. O desafio é estabelecer um diálogo entre as diferentes faces da malandragem na representação simbólica da cultura brasileira, no dilema relacional da ordem e desordem. Procuramos comparação pormenorizada entre as interpretações cinematográficas de Grande

Otelo enquanto representante malandro, considerando sua etnia, posição social e visão de mundo a partir da religião afro-brasileira, da qual era adepto.

Com significativa participação no campo teatral, cinematográfico, radiofônico e televisivo, Grande Otelo constrói sua carreira que transita por diferentes movimentos do cinema brasileiro, indo de 1930 aos finais da década de 80, do “moleque malandro”, estereótipo racial que corresponderá à sua atuação cinematográfica. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MISRJ), em 1985, o artista responde sobre o fato de ter sofrido preconceito racial em sua carreira: “Não porque eu sempre fui muito malandro, muito moleque”³⁹, embora admita no mesmo depoimento que o preconceito está na “pele”.

Nascido na cidade de Uberlândia, Minas Gerais, em 1915. A data de seu nascimento, no entanto, é para os pesquisadores, historiadores e biógrafos do artista imprecisa. Sob este aspecto o jornalista Sérgio Cabral (2007), em *Grande Otelo, uma biografia*, afirma que o artista criara narrativa a respeito da data em que teria nascido e que “ignorava” a fase adulta, quando acabou inventando outra: 18 de outubro de 1915. No entanto, segundo Cabral (2007), em pesquisa realizada no arquivo da paróquia Nossa Senhora do Carmo, em Uberlândia, na relação de batizados entre 1º de janeiro de 1915 e 19 de outubro de 1917, verificou que Grande Otelo nasceu no ano de 1917, estando sua visão correta com relação ao dia e ao mês. “Na verdade, era dois anos mais novo, pois, segundo o registro da igreja, nasceu em 1917 e não 1915, como dizia. É possível que sua opção por aumentar a idade tenha sido decorrência da necessidade de obter trabalhos reservados apenas para os de maior de idade” (CABRAL, 2007, p. 21).

Com passagens pelas comédias musicais da chanchada cinematográfica, pelo teatro de revista, Cinema Novo e protagonista de *Macunaíma*, Grande Otelo carregou consigo o elemento da comicidade, o fazer ri, embora o fato de ter nascido pobre, negro na sociedade recém saída da escravidão tal qual a conhecemos, filho de mãe cozinheira e pai lavrador, não impediu de iniciar sua carreira ainda criança, no circo⁴⁰. Em entrevista dada ao Programa Roda Viva, na TV Cultura, em 1987, o ator lembra que, quando era criança em Uberlândia, “qualquer passageiro que chegasse, qualquer viajante que chegasse, eu dizia: Quer que eu cante para o senhor escutar? (...). Então, eu cantava e ganhava um tostão. Uma vez, um cara não me deu um tostão e eu passei a cobrar adiantado”⁴¹. Foi assim que, aos oito anos, Sebastião Bernardes de

³⁹ Depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1985.

⁴⁰ Ver estudos mais aprofundados sobre o ator: Ana Karícia Machado Dourado em **Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo** (Mestrado em História Social). FFLC/USP, São Paulo, 2005. Luis Felipe Hirano em **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia). FFLCH/USP, São Paulo 2013.

⁴¹ Trecho transcrito da entrevista.

Souza Prata, quando ainda não era Grande Otelo, decidiu que seguiria a carreira artística. Tudo começou, segundo Cabral (2007), ao assistir ao filme de Charles Chaplin (1921), *O Garoto*. O futuro artista teria espécie de *identificação* com a história da trama de Chaplin, também considerada a película que inovou o cinema mudo, ao mesclar o sentimentalismo e a comicidade, fatores que possam ter levado Grande Otelo a se identificar e, já adulto e com carreira artística consolidada, a se emocionar revendo o filme anos mais tarde. No filme, Vagabundo (Charles Chaplin), que, ao encontrar um bebê abandonado pela mãe que não tinha condições de criá-lo, o adota como filho. Passados alguns anos, o pequeno garoto e o Vagabundo vivem em condições precárias e extrema pobreza, as quais procuram enfrentar por meio de formas pitorescas para sobreviver, ambos tornam-se uma família, com laços afetivos construídos nas situações limites. Observa-se a influência de Chaplin para Grande Otelo que, nesse sentido, terá o tipo popularesco e chiste como características de sua performance artística, sobretudo nas paródias da chanchadas da Atlântida, um personagem típico da malandragem carioca. E é esse elemento dramático explorado pela chanchada, reduzindo a caracterização do ator negro como figura sempre simpática, para fazer rir – ao contrário da representação do negro no Cinema Novo, como já observamos. Pode-se inferir pelo narrado, que é por essa razão que Grande Otelo tenha tido primeiramente destaque em sua carreira artística no teatro. Neste sentido, Miriam Garcia Mendes (1993), em *O negro e o teatro brasileiro*, afirma que a comédia de costumes recuperaria a personagem negra estereotipada no teatro, com “mulatos ou negros (estes mesmos), féis servidores de família, sofrendo com ela seus problemas dramatizados e responsáveis em grande parte pela comicidade das peças. Figuras sempre simpáticas, ingênuas, às vezes audaciosas e até linha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos” (MENDES, 1993, p. 32). No entanto, o artista já chegou a questionar esse viés dramático explorado insistentemente pelos cineastas, expressando sua insatisfação com essa *persona engraçada*.

De família com passado escravizado – a bisavô paterna era ex-escrava –, Sebastião Bernardo – Tiãozinho ou Tiziu (pássaro negro azulado), como assim era conhecido na infância em Uberlândia – era também filho de pais agregados, período que foi possível vivenciar a troca de favores marcadas por ambiguidades “expressas em mandonismo e certo paternalismo” (HIRANO, 2013), pois cuidava do filho da sinhá com quem moravam, enquanto a mãe trabalhava como cozinheira. Sem ter memória do pai, que morre quando tinha dois anos, fica com a mãe até cerca de oito, quando recebe a tutela da família da atriz Abigail Gonçalves, mudando-se para São Paulo. A mãe, por não ter condições de criá-lo no interior mineiro, permite a partida do filho mais velho. O contato com a atriz se deu em uma das ocasiões em

que ficava na praça central de sua cidade a entreter os viajantes em troca de dinheiro. Com a adoção consentida pela mãe, Otelo parte com a família Gonçalves, responsável pela *Companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt*, a caminho de São Paulo. Ao mudar-se com a família de João Manuel Gonçalves e Isabel Parecis Gonçalves, a troca de favores permaneceria, pois Otelo trabalharia em troca de comida e moradia, além da tarefa de passar as roupas dos atores com o pesado ferro aquecido com carvão. Cabral (2007) conta que, certa vez, Otelo encontrou uma criança cerca de sua idade no hotel em que a companhia hospedara e que os dois passaram a brincar, de maneira que Otelo esqueceu de escovar e passar as roupas dos atores. “Faltado penas alguns minutos para começar o espetáculo e vendo que, em vez de cumprir sua obrigação, a criança brincava, João Manuel Gonçalves castigou Grande Otelo com uma surra que o ator dizia ter sido a mais violenta levada em toda a sua vida” (CABRAL, 2007, p. 34). É possível perceber que o sistema da relação do pequeno Otelo com a família Gonçalves era senhorial, como aponta Hirano (2013), pois não era assalariado e qualquer descuido com o trabalho sofreria castigos, ressaltando a relação assimétrica e hierarquizada que havia com a família Gonçalves.

Com estreitas relações com a história de Jackie Coogan, em *O Garoto*, mas diferente deste, Otelo tem a oportunidade de aprender de maneira indireta canto, pois era obrigado a acompanhar a filha do casal nas aulas de canto do *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo* e do *Grêmio Literário Musical*, além das aulas de música erudita, na *Associação Ópera Lírica Nacional*, do Teatro Municipal de São Paulo, onde, segundo conta em sua entrevista ao programa *Roda Viva* (1987), conheceu o maestro italiano Filipe Alessio, que o apelidou de Sebastiãozinho de Otelo, supondo que, quando crescesse, interpretaria com sua voz de tenor a obra homônima de Giuseppe Verdi, baseada na obra shakespeariana. “Mas não cresci, e resolvi cantar samba e fazer graça”, lembra Otelo⁴². Com o maestro italiano, aprendeu *Exultati*, de Othelo, e *Pastorello*, da *Ópera Tosca*. Esse início da carreira, na perspectiva de Hirano (2013) caracterizaria para o futuro artista “representar um papel destinado a cantores negro”.

A *Companhia Negra de Revista* estrearia em São Paulo, em 1927, com espetáculos formados por um elenco negro, e contaria com a participação de Grande Otelo, aos 11 anos, que já acumulava experiências artísticas, como as aulas de canto lírico que acompanhava Abigail, com Filipe Alessio, além das apresentações que fazia na *Companhia de Comédia e Variedades Sarah Bernhardt*, com seus tutores. Importa considerar que a integração à *Companhia Negra* foi um encontro de Otelo com outros artistas de sua própria etnia,

⁴² Em entrevista dada ao Programa *Roda Viva*, na TV Cultura, em 1987.

possibilitando experiência identitária e artística. O artista mirim passou então a viajar pelo país com a Companhia, iniciando sua carreira artística com boa recepção pela crítica, que o considerava um “artista já feito”, conforme descreve seu biógrafo Cabral (2007), recebia “elogios diários” desde a estreia, com o espetáculo *Tudo Preto*. Na época, o paulista *Jornal do Comércio*, destacou o elogio para “um pequeno encasacado, que nos pareceu o melhor número da noite”, em referência a Otelo.

Parece, então, um momento importante para a carreira do pequeno Otelo, já considerado “o grande gênio brasileiro”, como define o *Diário da Bahia*, após a realização de um dos espetáculos da Companhia naquela cidade. Tudo parecia correr conforme o seu desejo de tornar-se um astro do teatro brasileiro, não fosse outro desejo de seus pais adotivos quererem leva-lo para Itália, onde Abigail estudaria cantos líricos. Sendo obrigado a ir, Otelo decide romper com o mandonismo paternalista da família Gonçalves fugindo. Como diria Cabral (2007), sai de cena o então promissor ator para entrar um menino de rua. Passaria a viver pelas ruas de São Paulo tal como o malandro literário *Paulinho Perna Torna*, de João Antônio (1960), que narra a trajetória do malandro desde quando era engraxate nas estações da Luz e Júlio Prestes, em São Paulo, à sua chegada como “rei” da malandragem paulista. Apesar da semelhança com a história do malandro Paulinho Perna Torna, Otelo não virou traficante, empresário de jogos, traficante ou cafetão – o futuro parecia lhe reservar o trono da “malandragem” no cinema brasileiro –, mas precisou dormir pelas ruas de São Paulo, trabalhar com jornaleiro e engraxate, chegando a cantar em troca de comida. Tornara-se um moleque de rua, como os meninos de *Capitães da Areia* (1937) ou do *Los olvidados* (1950), ou nos fazendo lembrar da história do pequeno Krishna (Shafiq Syed), do drama indiano *Salaam Bombay* (1988), de Mira Nair, que, ao ser abandonado por um circo mambembe e ambulante, precisa assumir precocemente a vida adulta para encontrar meios de sobrevivência, entre tipos malandros. Sobre este episódio, Cabral (2007) transcreve um trecho de sua entrevista dada para a revista *Diretrizes*: “Andei pelas ruas de São Paulo ao deus dará. Fui jornaleiro, engraxate e dormia nas calçadas”. O biógrafo conta ainda que Otelo dormia pelas ruas encoberto por jornais e que não passava fome pois praticava seu talento ator em troca de comida. Certa noite, segundo Cabral (2007), foi surpreendido pela polícia, enquanto dormia, que o levou para o Abrigo de Menores, onde tinha “cobertor e o que comer”, como disse certa vez. “Mas viver lá também não era o que queria. Na primeira oportunidade, fugiu e voltou a procurar atividades para ganhar algum dinheiro, além de pedir comida nas casas dos bairros mais ricos (CABRAL, 2007, p. 44). Ainda segundo Cabral (2007), certo dia, ao conseguir dinheiro, resolveu ir ao cinema Paraíso,

próximo ao Abrigo de onde fugira, e, antes que começasse o filme, resolveu visitar os amigos que fizera por lá. Não fora boa ideia, pois não o deixaram mais sair. Como disse no depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 1967: “Fugir é um caráter meu”. Como veremos no próximo capítulo desta dissertação, ao tratarmos da vida daquele considerado o “rei” da malandragem, Madame Satã, será possível observar relações próximas quanto a origem e à ambiguidade da trajetória de vida entre Otelo e Satã: ambos negros descendentes de ex-escravos, pobres, imigrantes, tendo que aprender na malandragem a sobrevivência nas cidades grandes São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente. A diferença que separa os dois, no entanto, é a forma transgressora de Satã, como veremos adiante, para a personalidade “cômica” e “engraçada” de Otelo, ainda que, em certo momento de sua entrevista à TV Cultura (1987), afirme que o negro não precisa ser engraçado para ascender socialmente, sim ter “caráter”.

A trajetória artística de Otelo (1917-1993) e Satã (1900-1976), artistas marginalizados que conviveram entre a ordem e desordem, com dimensão e influência para a constituição paradigmática da figura do malandro em suas personalidades, é marcada pela discriminação, procurando contrapor-se a um modelo brasileiro que nega e camufla o conflito da discriminação racial (SCHWARCZ, 1998), por detrás do mito de “democracia racial” e do ideário “branqueamento”, cuja ideologia é o afastamento da herança cultural da identidade negra da sociedade. Conforme destaca Roberto DaMatta (1987), ao analisar a hierarquização das relações sociais e “fábula das três raças” (que foi parodiado em *Macunaíma* (1969), protagonizado por Otelo), afirma que esta se constitui, no campo científico e popular, “na mais poderosa força cultural do Brasil, permitindo pensar o país, integrar idealmente sua sociedade e individualizar sua cultura” (DAMATTA, 1987, p. 69). Ou seja, essa crença igualitária a partir da qual todas as raças vivem juntas harmoniosamente, mas estando a branca em um patamar superior. Para o autor, essa perspectiva de que a miscigenação do branco, índio e negro coexistam de maneira harmônica é a grande peculiaridade do racismo à brasileira, que engendra o mito da “democracia racial”. Na perspectiva de Schwarcz (1998), essa imagem serviu para “privilegiar aspectos” do sincretismo e da combinação das raças, de modo a minimizar as desigualdades que se revelam fortemente nas esferas sociais. O fato é que “as populações preta e parda não só apresentam uma renda menor, como têm menos acesso à educação, uma mortalidade mais acentuada, casam-se mais tarde e, preferencialmente entre si” (SCHWARCZ, 1998, p. 223). O negro é paradigmático à figura do malandro que estamos a tratar aqui, pois, pertencente a exclusão social e subjugação das pressões sociais, na descrição mais evidente da

característica do malandro, DaMatta (1997), ao descrevê-lo, parte da presunção de que a marginalização constitui parte de elementos modelares dessa figura, que, segundo DaMatta (1997, p. 263), “é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se”. Estereótipos sofridos pela população negra e que edificam um racismo institucionalizado na sociedade brasileira, e, tal como o mulato e o negro, na esteira de Abdias do Nascimento (2016 [1978]), o malandro e o negro são “ambos vítimas de igual desprezo, idêntico preconceito e discriminação, cercados pelo mesmo desdém da sociedade brasileira institucionalmente branca” (NASCIMENTO, 2016, p. 84).

Ainda de acordo com Abdias Nascimento (2016 [1978]), na realidade social, o negro sofre discriminação “exatamente por causa de sua condição racial e da cor”, e ambos os malandros (Otelo e Satã) tinham consciência da discriminação e opressão racial que enfrentariam na sociedade brasileira para realizar seus projetos de vida. Se no contexto da produção do Cinema Novo, como observamos, entre outras experiências, está, num primeiro momento, a representação da figura do malandro ganharia novos contornos fortemente vinculada ao negro e ao ideário revolucionário, não obstante, segundo Joel Zito Araújo (2000), em seu estudo sobre o negro na telenovela brasileira, os atores afro-brasileiros, no início da década de 60, “representaram somente papéis de pessoas subalternas”, nas telenovelas da Tupi e da Globo analisadas pelo autor, além de representarem a mulher negra “como empregada doméstica” e introduzir “a mulata sedutora” e o “malandro carioca⁴³” em suas representações. Essas e outras características, como mito da democracia racial brasileira, “irão repetir-se nos anos 70” com grande profusão, segundo Araújo (2000). Se, com essa perspectiva, retomarmos o conceito de Lima (1981) discutido no início deste capítulo, será possível observar que o malandro constitui parte das *molduras (frames)* na representação do negro, e o contrário também é oportuno de interpretação.

Esses aspectos lançam luz sob a trajetória de Otelo. Ainda no Abrigo de Menores, onde havia sob ele rigorosa vigilância para impedir outra fuga, segundo Cabral (2007), aproveitava para apresentar seu talento de ator, levando o juiz de menores a torna-se “um fã ardoroso”, para quem se Otelo tivesse condições melhores de vida, “teria um belo futuro como artista”, como atesta seu biógrafo. A orientação expressa no pensamento do juiz que o tutelava em um ambiente reservado às crianças marginalizadas, aponta para experiência paternalista que o ator

⁴³ Como exemplo do período estudo por Araújo (2000), podemos citar *O Anjo e o Vagabundo*, de Benedito Ruy Barbosa, trama TV Tupi, em que a personagem Canarinho (Antônio Maria), representa o estereótipo do malandro.

passaria ao longo da vida: fora adotado pelo senador Antônio Queiroz. No entanto, Otelo permanecia na insistência resiliente e teimosa da vida artística, o que desagradaria a família Queiroz, com passara mais tempo. De acordo com Nascimento (2016 [1978]), “o paternalismo costuma estar subjacente na crítica de intenção promocional, e o artista negro deverá recusar esse tipo de tutela e domesticação, mesmo que lhe custe as evasivas chances de penetrar no pequeno grupo dos artistas que têm mercado” (NASCIMENTO, 2016, p. 143). Antônio Queiroz transfere a tutela, então, ao empresário de uma companhia de teatro, com quem passaria pouco tempo:

Antônio de Queiroz chegou a dezembro de 1933 convicto de que as aspirações de Otelo não passavam pelos estudos curriculares. E mais: convenceu-se de que não deveria continuar na condição de tutor, como lhe disse francamente, mais de uma vez, o próprio tutelado, que achava melhor viver com alguém ligado às atividades artísticas. [...] Queiroz procurou vários amigos atores, autores, cenógrafos e empresários, até que encontrou um com disposição de tomar conta do rapaz, o empresário teatral Miguel Max (...) (CABRAL, 2007, p. 53).

Todavia, a convivência com o novo tutor não passaria de alguns meses, segundo Cabral (2007), malgrado a relação conflituosa com a esposa de Max (Maria Max), não aceitava que as apresentações que faziam ficassem somente no interior de São Paulo, desejaria ir para o Rio de Janeiro – onde já estava o malandro Satã. Sem tutor, Otelo procurou maneiras de sobreviver em São Paulo, segundo conta Cabral (2007), indo morar em uma pensão na Avenida São João, onde também estava hospedado o ex-combatente da Revolução Constitucionalista de 1932, Abdias do Nascimento, que fundaria, em 1944, o Teatro Experimental do Negro (TEN), para quem seria reação contra o embranquecimento com objetivos de “resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito”, colocando os negros nos palcos brasileiros. Enfim, parecia que seu caminho consistia na dificuldade de trilhar a carreira artística que apresentava inserção instável, pois voltou para mesma situação como quando fugiu da família Gonçalves. Por sua vez, Otelo precisou procurar o comissário de juiz de menores para, de alguma maneira, *emancipar-se*, uma vez que não atingira a maioridade. O destino parecia lhe escapar, com iminência para um caminho tortuoso que revela-se na perspectiva de intensa opressão de alguns setores socialmente favorecidos sobre determinados grupos marginalizados – tema que Otelo representaria anos mais tarde na ficção, em *Rio, Zona Norte*, protagonizando um sambista do subúrbio que sofre espoliação dos seus sambas. Há em *Rio, Zona Norte* o desejo pela realização de um projeto de vida, tal como em *Madame Satã*.

Conhecido como ator de teatro, Grande Otelo tem sua primeira participação no cinema em *Noites Cariocas* (1935), de Enrique Cadícamo, “em um papel extremamente secundário e subalterno”, na afirmação de Stam (2008). Afora outras participações posteriores a essa, Otelo, em 1943, foi *estrela* em *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, a estreia da companhia cinematográfica carioca Atlântida, onde o artista trabalharia em papéis que transitavam entre o carnaval, samba e, sobretudo, a malandragem. *Moleque Tião* é espécie de filme biográfico do próprio Otelo, que conta a história de um jovem negro de Minas Gerais que não mede esforços para chegar ao Rio de Janeiro, sintetizando um pouco de sua trajetória. No entanto, a estreia na chanchada marcaria definitivamente a carreira artística de Otelo. Segundo Stam (2008), a escolha por um protagonista negro foi considerada arriscada, sobretudo o fato dele ainda não ser “uma estrela”, rendendo à companhia boas críticas com relação às filmagens em cenários periféricos, características que levaram alguns críticos a compará-lo com o marco do neorealismo italiano lançado no mesmo ano, *Ossessione*, Luchino Visconti (STAM, 2008).

A carreira de ator se constituirá pela interpretação dramática e expressões que misturam a comicidade e esperteza, elementos que formariam sua imagem cinematográfica. Na Atlântida, Otelo formaria dupla com Oscarito (Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz), com quem dividiria tramas em cerca de 14 filmes dos 24 que participou na companhia. Essa integração da dupla não significa, no entanto, sinônimo de *democracia racial*, pois Otelo continuará a representar os estereótipos da malandragem (HIRANO, 2013). Oscarito contracenava com Otelo a maneira do “urubu malandro”, com capacidade de explorar o espaço cinematográfico, não deixando passar um *close*, para representar os tipos sociais, como o malandro, caipira, alfaiate, palhaço, entre outros. Os dois formariam a *dupla do barulho* nas chanchadas da Atlântida – onde seria um dos poucos artistas negros – em parceria do herói branco com seu amigo negro, frequente no cinema hollywoodiano. Segundo a hipótese defendida por Hirano (2013, p. 151) quanto a presença de um ator negro como protagonista em um período no cinema brasileiro em que não era dado protagonismo ao negro, o autor afirma que “a formação artística e escolar em meio aos brancos lhe possibilitou uma aprendizagem sobre como integrar-se nesse terreno”, por meio da ideia de “assimilação”, sem significar, no entanto, que Otelo tenha se submetido às regras ditadas pelo pensamento branco na época. Tal integração não foi possível integralmente para Satã, por exemplo, como veremos no capítulo seguinte, a discriminação que sofria, por ser negro, pobre, homossexual e, sobretudo, malandro, era um retrato da ausência de oportunidades e meios para ocupar espaços negados a população negra. Na esteira de Hirano (2013), a “vida rasgada de malandro” de Satã exemplifica a hipótese

lançada sobre Otelo, que, ao contrário deste, não teve acesso a um sistema educativo em razão da estratificação racial e da marginalização a que esteve tolhido, por exemplo.

Grande Otelo se destacou pelos papéis que representou, com personagens estereotipadas e tipos sociais, desde sua participação na Cinédia⁴⁴, quando ainda não havia assumido protagonismo nos filmes, o que só ocorreria na recém criada Atlântida, como observamos há pouco. Como exemplo deste período podemos citar o filme *João Ninguém* (1936), de Mesquitinha, que serviu de inspiração para *Moleque Tião*. Inspirada na música de Noel Rosa, lançada no anterior, que a história de um malandro que não é “velho nem moço” e “não trabalha um só minuto”, vive a fumar charuto e jogar “sem ter vintém”, o filme narra a história do sambista João (Mesquitinha) que tem o seu samba roubado e gravado por um malandro. Ao pedir que Garoto (Grande Otelo) levasse o samba recém criado e uma rosa à sua amada, este é surpreendido por um malandro, que acaba levando o samba, que grava e se torna um sucesso. Segundo Alex Viany (1959), o filme de Mesquitinha, além de ser o primeiro a introduzir “cenas coloridas”, tem como tema central um tipo carioca do cantor popular marginalizado, e partir daí, Otelo viria a representar o “comportamento de nossos malandros”. É possível observar que no início da chanchada havia determinada preocupação que se aprofundaria de maneira crítica no Cinema Novo, como as questões quanto à representação de tipos sociais, “aspectos da vida no Rio de Janeiro”, como lembra Viany (1959), ou dos lugares do submundo da cidade que modernizava-se, como as favelas, visto em *Moleque Tião* ou em *Também Somos Irmãos* (1949), *Favela de Meus Amores* (1935) – primeiro a tratar o tema da favela no cinema –, de Humberto Mauro e também o tema do Nordeste brasileiro, observado no cenário cinematográfico paulistano, em *A Eterna Esperança* (1939), de Léo Marten, que tinha como um dos temas a seca no Nordeste (VIANY, 1959).

Dessa maneira, Otelo reproduziria no teatro, sobretudo com a peça *O Tabuleiro da Baiana* (1937), inspirada na canção homônima de Ary Barroso, o sambista carioca – Matos (1982) lembra que desde os anos 20 a figura do sambista era associado ao malandro –, que reproduziria nas comédias das chanchadas a partir das músicas carnavalescas – *carnavalizando* a forma sincopada do malandro de conotação cômica. Passa de aluno de escola de samba, *Laranja da China* (1941), de Ruy Costa, para um zelador aspirante a roteirista que propõe ao seu a um diretor escrever um musical carnavalesco e com samba, ao saber de seu desejo em fazer a versão erudita da história Helena de Tróia, em *Carnaval Atlântida* (1953), de João

⁴⁴ Criada em 1930-1951, a companhia cinematográfica, também carioca, foi criada por Adhemar Gonzaga, e produziam dramas populares e comédias musicais, iniciando o movimento da chanchada no cinema. Sobre as primeiras companhias cinematográficas brasileiras, ver *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany (1959).

Carlos Burle e Carlos Manga. Embora também com o tema do sambista do morro, em *Também Somos Irmãos* (1949), de José Carlos Burle, Grande Otelo (Miro) representa o típico malandro negro e morador da favela. O filme de Burle (1949) trouxe um tema desafiador ao movimento da chanchada: o racismo e a discriminação, compondo, juntamente com *Moleque Tião e Terra Violenta* (1949), de Edmond Francis Bernoudy, e baseado no romance *Terras do Sem-Fim* (1943), de Jorge Amado, a preocupação da companhia na produção de filmes “sérios”, apresentando Otelo para além da comicidade.

Também Somos Irmãos (1949) insere característica biográfica de Otelo, ao representar em Miro um malandro rancoroso que fora adotado por uma família branca, que vai morar com o irmão biológico, Renato (Aguinaldo Camargo, ator do Teatro Negro Experimental), em uma favela, dialogando com neorrealismo italiano pela crítica social, como abordamos no início deste capítulo. Há neste filme um rompimento da ausência de debates das questões raciais no cinema, até aquele momento. Miro (Otelo) é o arquétipo do malandro revoltado, diferente dos malandros militantes revolucionários que observamos no Cinema Novo, que expressa raiva constitutiva do desprezo e humilhações racistas que sofria com o irmão na casa da família adotiva, ao contrário do irmão, de concepções otimistas, pretende penetrar o sistema pelo emprego da força intelectual. A narrativa do filme foca os irmãos já adultos. Miro, que não acredita na tutela, vive a fugir de casa (outra vez percebemos similaridades biográficas com Otelo) e, quando reaparece na favela, não tem a mesma recepção do malandro da sinuca Dino de *Vai Trabalhar, Vagabundo*, que usa o talento da lábria dissimulada nas práticas da malandragem, com golpes, aventuras e situações imprevistas, rendendo-lhe boa fama e imagem; ao contrário, é mal visto pelos moradores por estar na vida da malandragem, na oscilação das marés de sorte e azar, dos jogos de dinheiro fácil e vivendo às custas de pequenos crimes. Renato, estudioso e consciente de sua negritude, procura concluir o curso de direito e, feito isto, os moradores da favela celebram todos juntos – em *close*, a cena mostra os moradores negros e branco caminhando em direção à porta da casa de Renato, evidenciando o mito da “democracia racial”, onde todos comemoram juntos a sua conquista. Os moradores se preparam para recebe-lo, “Você é o orgulho da gente”, fala um morador, até que a moça que o acompanha, interpela: “Como ele vai sair nessa lama?”, quando então os moradores têm a ideia de improvisar um “tapete” de madeira para o recém bacharel em direito passar. Nesse sentido, o filme acentua o destino de rejeição do malandro, supondo ser a malandragem e a boemia, associada outra vez ao samba, modo de vida desdenhoso e constituído no imaginário como recusa de integrar-se socialmente pelos valores burgueses e moralidade convencional. Quanto

ao malandro protagonista, Miro parece ter consciência das consequências fundamentalmente negativas para si, ao assumir, por exemplo, a culpa do crime cometido pelo irmão, após se envolver em confusão, de modo a ficar preso no lugar dele, pois sabe que a vida, de maneira ou outra, o levará de volta para a prisão/rua – tal como Dino, o malandro valente que sabe que “quem tá no desvio, ajoelhou, tem que rezar”. As ambiguidades entre os dois irmãos são mostradas logo no início da trama, Miro, com trajes desbotados; o irmão, com a camisa engomada, está concentrado na leitura, enquanto o primeiro está a fugir da polícia pela favela. Não obstante, ambos procuram a ascensão social, na diferença que Miro pela via da malandragem.

Do malandro revoltado e “realista” para o “malandro ingênuo”, na perspectiva de Rodrigues (1988), que Otelo representará no filme *Amei um Bicheiro* (1952), de Jorge Ileri e Paulo Wanderley. De acordo com João Luiz Vieira (1987),

há nesse filme a visível intenção de desvendar o submundo carioca ligado ao jogo: os marginais típicos explorados por um poder econômico maior, mulheres fatais e personagens ingênuos, como o casal principal, interpretado por Cyll Farney e Eliana, em papéis dramáticos além de suas capacidades expressivas. Vindos do interior, tornam-se vítimas fáceis da corrupção da cidade grande, numa dicotomia clássica no cinema brasileiro (...)” (VIEIRA, 1987, p. 171).

Amei um Bicheiro (1952) traz o tema do jogo associado à malandragem, como maneira de obter “dinheiro fácil”, em narrativa influenciada pelo neorealismo italiano (HIRANO, 2013). É no jogo que o malandro pratica suas habilidades e esperteza – quase sempre demonstrada por meio da trapaça⁴⁵. A trama gira em torno das apostas do jogo do bicho, quando Carlos (Cyl Farney) se encontra na indecisão entre mudar de vida, após ficar algum tempo preso, ou conseguir o dinheiro para custear a cirurgia de sua mulher Laura (Eliana Macedo), até que decide voltar à prática do jogo, se envolvendo com outros malandros bicheiros. Seu amigo Passarinho (Otelo), na tentativa de ajudá-lo, se escondendo em uma caixa de gás com as apostas, acaba morrendo asfixiado. Para Gleuber Rocha (2003 [1963]), o filme marca o fim das produções dramáticas da Atlântida e soma-se a trilogia de filmes que contribuíram para o surgimento do Cinema Novo, entre *Moleque Tião* e *Agulha no Palheiro* (1952), de Alex Viany.

⁴⁵ O jogo é também uma das estratégias de sobrevivência do malandro – como veremos no próximo capítulo desta dissertação. Na perspectiva de Certeau (1994), determinadas estratégia são como um conjunto de saberes, ou espertezas e jeitinhos, que sustenta e determina “o poder de conquistar para si um lugar próprio” (CERTEAU, 1994, p. 100), ou seja, seu espaço social a partir de golpes com variadas definições.

Em época posterior a que estamos a tratar, em *O Rei do Baralho* (1974), de Júlio Bressane, há o tema do jogo outra vez associado à malandragem e a um modo de vida boêmio, onde Otelo explora não somente o malandro, “mas interpreta a si mesmo como testemunha histórica do cinema brasileiro, por exemplo, da chanchada, do realismo carioca e de *It's all true*” (HIRANO, 2013, p. 396). Nesse sentido, percebemos ambivalências quanto ao protagonismo da *persona* de malandro interpretada por Otelo em diferentes momentos do cinema, indo do malandro que *faz rir*, quando encarnava “um tipo popularesco” e cômico, segundo Stam (2008), ao malandro ingênuo de *O Caçula do Barulho* (1949), ao sambista do morro de *Rio, Zona Norte* (1957) e do marginal da quadrilha de assaltantes criminosos e moradores da favela em *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, indignando-se com a discriminação racial como causa da miséria social: “É justo morrer uma criança na favela, porque é menos um para viver na miséria” – uma das interpretações mais eficientes de Otelo, segundo Rocha (2003 [1963]). Estes dois últimos filmes, respectivamente, sinalizam importante participação do ator para o momento de transição do cinema brasileiro, ainda que o primeiro, protagonizado por um ator conhecido das chanchadas (Otelo), tenha a estética que se aproxime das obras neorrealística, realiza ruptura politicamente profunda para debater o tema da cultura popular com tematização social.

Rio, Zona Norte, inicia-se com a avenida Presidente Vargas em *plongée* (a câmera por cima) em enquadramento fechado, focalizando pessoas circulando apressadamente, na caracterização de um espaço que revela “incompreensão” e “exclusão”, segundo Fabris (1994). Em seguida, a imagem em *contra-plongée* (a câmera de baixo para cima) mostra o relógio da torre da Estação Dom Pedro II – que passaria a se chamar Estação Central em 1889 –, que liga zona sul, o centro, a zona norte, os subúrbio cariocas, alternando planos gerais e médios, de modo a exibir o espaço e destacar Espírito, caído nos trilhos da Central. Em primeiro plano, afim de intensificar os efeitos dramáticos e psicológicos (BETTON, 1987), Espírito da Luz Soares (Grande Otelo) está desacordado. A utilização do planos longo e profundo para estas duas cenas, exemplifica o ensejo de mostrar a realidade e colocá-la “em pé de igualdade diante do espectador”, segundo Aumont (1995). Em paralelismo a estas cenas, aparece a cena, logo em seguida, de um coro de samba no qual Espírito representa um estilo sambista de gafieira, ao som do samba de sua autoria *Mexi com ela*. Para Glauber Rocha (2003 [1963]), em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, *Rio, Zona Norte* é um dos sintomas do “realismo-crítico” que se firmaria no cinema brasileiro a partir do Cinema Novo com a reflexão da realidade nacional, ao

considerar Espírito o sambista que representa “a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos negros sambistas da Zona Norte (ROCHA, 2003 [1963], p. 108).

A narrativa da trama interpõe *flashback* da vida do sambista malandro Espírito com o desenvolver do seu socorro – que, ao chegar ao hospital, é tido como pingente, ou senão indigente, pela polícia e médicos, pois os únicos papéis que comprovariam a sua identidade, as letras de samba que o acompanhavam, foram desprezados por aqueles que o socorreram. Ainda que Espírito não seja dado à malandragem e aos pequenos golpes, como nas chanchadas, é o que consideramos *malandro distópico* que transforma o sofrimento em samba, ou seja, ainda quando é representado como um indivíduo sufocado pela situação socioeconômica – não tem capital para emplacar seus sambas: sonha em fazer sucesso com os sambas para terminar de construir a casa na favela e ganhar a guarda do filho Norival (Haroldo de Oliveira), casar com Adelaide (Malu Maia) –, aceita o sofrimento sem reclamar, como quando é enganado pelo malandro Maurício (Jece Valadão) que o faz assinar um termo que retira sua autoria do samba *Mexi com ela* – mediante as dificuldades econômicas, assina a perda de seus direitos autorais, em troca de dinheiro (o malandro ingênuo), retornando para o morro, tido como o espaço alternativo em relação à ordem capitalista, onde as relações são regidas por interesse opostos: o “não-trabalhador” toma posse da “produção do trabalhador”, conforme observa Fabris (1994). Espírito é outra vez espoliado, pois alguns pivetes lhe roubam o dinheiro dado por Maurício. O filho, na intenção de defende-lo, acaba assassinado pelos pivetes do morro na frente do pai, fazendo coincidir, segundo Fabris (1994), o fim das esperanças do sambista com a consciência de sua marginalização – razão pela qual é espoliado, abandonado pela mulher e não consegue gravar seus sambas. Outra vez o sofrimento ganha conotação estética, ao transformar a morte do filho no samba do típico malandro⁴⁶. Como observou Hirano (2013), “se nas chanchadas as personagens de Grande Otelo lograram êxito via golpes de sorte e malandragem, agora acontecia o inverso: mais do que mostrar o precipício de um sonho, Nelson Pereira dos Santos declara o fim iminente do “samba autêntico” (HIRANO, 2013, p. 322). E Espírito representa os sonhos que caminham para um fim trágico: um pingente, sambista do morro, morto nos trilhos da Central, no momento em que seu samba alcançaria as rádios.

A partir dos *flashbacks* é possível aproximar das variações sociais e dos movimentos e práticas estabelecidas na representação das classes étnicas e sociais que permeiam a vida cotidiana de Espírito: Maurício diz não ter avisado sobre a gravação de seu samba por morar

⁴⁶ “*Mais um malandro fechou o paletó/eu tive dó/eu tive dó/ [...] Morreu Malvadeza Durão, valente, mas muito considerado (...)*” (*Fechou o Paletó*, de Zé Kéti).

“longe pra burro”, no subúrbio – ou quando pega carona para ir à “cidade”, acentuando a dificuldade para chegar nesta; quando tem seu samba *Fechou o paletó* aceito para ser gravado pela diva da samba-canção do rádio Ângela Maria, mas precisa procurar o amigo Moacyr (Paulo Goulart) para ajudá-lo com o arranjo, momento em que é recebido na roda de intelectuais brancos que discutem a estilização e características estéticas de seu samba, evidenciando a discussão da tentativa de integrar o popular ao erudito, mas posterga a ajuda a Espírito, simbolizando “a incapacidade desses intelectuais de romperem com os seus limites culturais burgueses” (FABRIS, 1994, p. 197), revelando a incapacidade de haver integração entre as duas culturas.

Nesse sentido, observamos que há um fator de classe e raça preponderante na tragédia de Espírito que, ainda que tenha talento, é impedido de ascender com seus sambas pela exclusão social, política e econômica, levantando os principais temas das dificuldades de inserção social para um indivíduo marginalizado por sua realidade racial e social – tal como veremos em *Madame Satã* (2002) –, quando os fatores de classe e raça se sobrepõem em detrimento do talento artístico. Como observa Coração (2012), a malandragem se constitui em *Rio, Zona Norte* “pela diversidade das condições sociais” e é “corroborada em Espírito por seus níveis de sobrevivência e por seu reconhecimento do ambiente histórico: por isso, sua inquietação no embate com o filho envolvido com a contravenção e a criminalidade (Norival)” (CORAÇÃO, 2012, p. 275). Espírito não é um “proletariado”, tampouco malandro da navalha; seu projeto de vida é ser um “sambista considerado” e ter seus sambas tocados na Rádio Nacional (CORAÇÃO, 2012). O protagonista do longa de Nelson Pereira dos Santos é um “pingente limabarretiano”, perspectiva de Coração (2012) que se relaciona ao jovem Isaías Caminha, do romance *Recordações do Escrivão de Isaías Caminha*, de Lima Barreto (1909), que sai do interior do Rio de Janeiro em busca do sonho de tornar-se “doutor”. Essa sedução pela então capital da República o coloca na “impossibilidade” de garantir a própria sobrevivência: provinciano e mulato precisa, nas incursões que faz pela cidade “moderna” e decadente”, lidar com o “sentimento de estar excluído”, sentindo-se desintegrado de si mesmo e dos outros que o cercam, sendo “um estrangeiro na sua própria terra”, conforme nos chama atenção Figueiredo (1998, p. 170). Isaías, inserido numa sociedade discriminatória e que o marginaliza por suas condições sociais e raciais, não ultrapassa o ofício de repórter de marinha e alfândega ao lado dos “doutores” das letras, com os quais se forma.

Nesse sentido, um filme significativo é a *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, quando o personagem Pedro Arcajo é um mulato da classe-média brasileira,

intelectual e escritor, que ainda assim enfrenta preconceitos, ao contrário de *Câncer* (1969), de Glauber Rocha, que representa a partir do Marginal Negro (Antônio Pitanga), as dificuldades de um desempregado de se inserir em algum emprego e, por essa razão, oscila entre a honestidade e a vida marginal, exibindo as feridas da discriminação racial, que tem seu reflexo na desigual realidade social brasileira – ainda na década de 50, Nascimento (2016 [1978]) lembra que a “discriminação em empregos era uma prática recorrente”, a exemplo dos próprios anúncios que publicam explicitamente: “não se aceitam pessoas de cor”, que mudou posteriormente para “pessoas de boa aparência”, segundo o autor.

Espírito não logra reconhecimento de seus sambas ao refletir as posições e relações sociais no acesso a outras esferas socioeconômicas, presente na obra a partir da associação entre classe social e raça, conforme observa Silva, quando os negros estão na classe pobre e os brancos, na classe socialmente favorecida, a média – só o artista branco tem acesso aos meios de produção e circulação na indústria cultural. Dessa maneira, é possível questionar a representação do malandro na perspectiva racial, predominantemente associada aos negros. Não podemos perder de vista a hipótese lançada nesta dissertação, a de que a figura do malandro está orientada por elementos da cultura afro-brasileira – o samba, as características de orixás da religião afro –, e que desta maneira verifica-se os contornos que impedem as aspirações de inserção social do malandro.

O malandro, desse modo, é *camaleônico*, emprestando o termo de Stam (2008), “amado por sua capacidade de sobrevivência” e sua postura “antiautoritária”, conforme o autor, no “misto de admiração” e marginalidade social, transitando por diferentes esferas, graças também ao seu mimetismo, como um *Zelig* (1983) ou propriamente um Macunaíma, figura sincrética por natureza. Na fronteira entre a ordem e desordem, sua mobilidade é ambígua e, na configuração dessa assimetria, há a evocação de seus elementos, como a aptidão para a música, em particular o samba. Sendo assim, a malandragem torna-se estratégia de sobrevivência.

A partir deste ponto de vista, observamos a ascensão e queda do malandro, que é em particular a situação estabelecida pelo sistema que o restringe integrar-se definitivamente, em razão dos conflitos que decorrem da discriminação racial, como podemos deduzir. E ainda que esse malandro transite em diferentes camadas sociais, a exemplo do malandro Max Overseas (*Ópera do Malandro*, 1985) e de *Madame Satã*, faz parte de um “sistema altamente hierarquizado” e de totalidade estabelecida, ainda quando entre a própria *nata da malandragem*, “pois quando se estabelecem distinções para baixo, admite-se, pela mesma lógica, uma diferenciação para cima”, segundo DaMatta (1987), onde todo o universo social paga o “preço”

da desigualdade, ainda de acordo com o autor. Para o malandro, esse sistema hierarquizado atenua cada vez mais os conflitos sociais de discriminação a medida que ascendem a escala social. Encontramos nestes aspectos diferenças sensíveis: Madame Satã explora outros malandros de suas relações sociais porque assim também fazem com as suas aspirações de sucesso na carreira artística, por exemplo.

Capítulo 2

Malandro da navalha

“[...] Bobagem minha ficar adiando o destino da minha história e então eu botei o meu patuá no pescoço e fui para a rua...” (SATÁ, 1972, p. 121).

Neste capítulo, a finalidade é a de estabelecer a epistemologia do malandro, investigando em um contexto predeterminado a malandragem que compõe a identidade nacional, ao lado do “país do samba”, do “futebol”, do “carnaval”, da “feijoada”, formando nesse espectro, com o *jeitinho brasileiro*, o também “país da malandragem”. É significativo detalhar o contexto dentro do qual se insere a figura do malandro, para esboçar a interpretação de como é constituído e compreendido como periférico por, de um lado, incorporar a ordem e a desordem como binômio vocativo de sua identidade e, por outro, por transitar em diferentes esferas sociais, ora alcançando a fama de herói, ora de marginal.

O contexto delimitado para compreensão de sua trajetória na cultura brasileira é o período da tardia modernidade nacional, com a República no início do século XX, até o estado getulista, marcado por repressão e perseguição às manifestações culturais populares em seus primeiros anos, como o samba e, conseqüentemente, a figura do malandro, que se contrapunha veementemente à imagem do trabalhador brasileiro; em um segundo estágio do governo getulista, esse mesmo malandro parece renunciar com certo relativismo para tornar-se o *malandro regenerado*. Contudo, permanece resistente ao tempo e reativamente à política repressiva da qual sua história está atravessada. O malandro resiste, persiste e permanece no imaginário da sociedade como ser mitológico, atestando seu constante devir.

Ainda na composição de sua formação, é proposto, na primeira parte deste capítulo, a investigação que contemple sua característica multicultural a partir de sua ancestralidade, na esteira do pesquisador Hertz Wendel de Camargo (2019), como necessidade de transitar pelos caminhos que constituem sua conceitualização. Esse elemento epistemológico, que pareceu-me inquietante logo no início desta pesquisa, nos faz questionar de onde vem o malandro, como propôs sintetizar Mario de Andrade a respeito de sua formação com a mistura do indígena, negro e branco. Por essa razão, o primeiro momento deste capítulo é um debruçar sobre sua ancestralidade nas religiões de matriz africana, sem, no entanto, fazer um escrutínio do surgimento de suas expressões, como o Candomblé e a Umbanda. A encruzilhada multicultural, para usar o termo de Camargo (2019), proposta aqui, é identificar no malandro seu espectro de formação que concentra os significados da malandragem, como visto em Exu e Zé Pelintra, alcançando, o primeiro, um patamar de divindade entre o sagrado e o profano, se diluindo em diferentes esferas e representando, de certo modo, a “natureza exuística do malandro” (CAMARGO, 2019). O segundo, Zé Pelintra, compartilha significados comparativo ao malandro, com elementos figurativos de suas personalidades, tal como Madame Satã – como veremos no segundo momento deste capítulo –, chega ao centro da cidade ícone da

modernidade, Rio de Janeiro, saindo do sertão pernambucano, onde fora curandeiro. De Zé do Sertão, ou também Seu Zé, para Zé Pelintra da Lapa suburbana e das favelas, valente, artiloso e ressabiado, como o *malandro-tipo*, que “quando se manifesta, traja terno e gravata brancos e chapéu panamá, não esquecendo também a camisa de seda, que embeleza, ao mesmo tempo em que evita o corte na navalha” (DEALTRY, 2009, p. 25), um arquétipo que o identifica com o nosso malandro.

Ainda na tentativa de compreender o trajeto de nosso malandro da diluição na cultura brasileira, faz-se necessária abordagem quanto a origem do malandro no samba e, com efeito, dentro do processo de formação da música brasileira, ou seja, o dito *samba malandro* ainda no contexto da Primeira República ao samba do *malandro regenerado* durante o governo estadonovista, como já dito aqui e discutido por Gilberto Vasconcellos e Matias Suzuki Jr. (1984) e Cláudia Matos (1982), respectivamente.

Como apontam os dois primeiros autores, no início da Segunda República, também início da Era Vargas e regeneração do malandro, a malandragem é tema da música popular brasileira, em código poético que configura regra de sobrevivência, de maneira mais intensa quando precisou “saber-viver” ao ser excluído e perseguido na Primeira República. De acordo com os autores, é a partir desse segundo momento republicano que “a figura do compositor popular passou a ser confundida cada vez mais com o rosto do malandro, num processo progressivo de interiorização de uma personalidade na outra” (VASCONCELLOS, SUZUKI, 1982, p. 620), alçando o samba e a malandragem como sinônimo para um modo de vida boêmio, tornando-se o recurso temático das composições.

Apesar de ser também representado como anti-herói, ou como um *herói sem nenhum caráter*, o malandro reverbera na literatura como alternativa das diversas injustiças sociais que sofre. É significativo para esta dissertação traçar esse caminho, pois a temática da malandragem vai também surgir na crítica da literatura brasileira a partir do ensaio de Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, escrito em 1970. Desse modo, cabe ressaltar as referências desse malandro da “batucada” com o malandro literário, como visto, entre outros, em Mario de Andrade, Lima Barreto e João Antônio.

Na segunda parte deste capítulo, apresento o espaço biográfico de Madame Satã, a partir de suas *Memórias* autobiográficas, lançadas em 1972. Proponho fazer a crítica biográfica de sua autobiografia com fins de estabelecer parâmetros entre os polos de sua vida artística e sua vida privada, ainda que essas duas instâncias se imbriquem na estetização de suas memórias. Dessa maneira, na esteira de Eneida Maria de Souza (2011), o ponto de partida para

determinado questionamento é a metodologia comparativa, da qual se apropria a crítica biográfica, “ao processar a relação entre obra e vida dos escritores pela mediação de temas comuns” da vida de qualquer pessoa, em um processo de “desrealização e dessubjetivação” pelo meu olhar crítico (SOUZA, 2011, p. 20).

Partir da compreensão dos laços autobiográficos de Satã em suas *Memórias*, permite um exercício de crítica biográfica, segundo a autora, de maneira a não reduzir a obra às experiências de Satã, nem mesmo tentar demonstrar ser a ficção “produto de sua vivência pessoal”, como fez a pesquisadora Geisa Rodrigues (2013) ao estudar as *Memórias* contrapostas aos autos processuais do malandro, cujo trabalho é de interesse e contribui para a discussão em determinados aspectos para esta dissertação. Contudo, em sentido oposto, a análise da autobiografia do malandro é desvinculada de “critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos” (SOUZA, 2011, p. 21). Diante disto, conforme também já afirmou Karim Aïnouz sobre o filme *Madame Satã* (2002), que será foco de análise no terceiro capítulo, o malandro era espécie de falso mentiroso, para usar a expressão do romance *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago (2004). “Não vejo como contar a verdade sobre um personagem tão mentiroso. Mas sentia necessidade, sim, em ser absolutamente verdadeiro na maneira como eu lia, percebia e via o personagem”, comenta Karim Aïnouz (2010). Dessa maneira, como veremos na esteira de Phillippe Lejeune, Satã estabelece um *pacto biográfico* quanto à sua própria representação em *Memórias*, o que pressuponho, por essa razão, a construção e reconstrução de sua personagem a partir das novas e diferentes leituras que são feitas do malandro. Esse conjunto de reinvenções, que surgem com o seu dossiê biográfico que abordarei ainda na segunda parte deste capítulo, impossibilitou, na concepção de Karim Aïnouz (2010), de criar um documentário, como era o seu projeto inicial, optando, desse modo, pela ficção para tratar de uma vida que se reinventou constantemente.

2.1. Patuá no pescoço, navalha no bolso: religiosidade, samba e malandragem

Neste momento, proponho a leitura do malandro com o samba, as religiões de matriz africana e o campo literário (literatura e teatro) na representação do malandro, no sentido de compreender a maneira que essa figura foi representada, em diferentes momentos, como símbolo de representação de um povo, a medida que era excluída da sociedade, restando-lhe representar, nesse sentido, a camada da sociedade marginalizada. Assim, para endossar o

diálogo com “submundo das letras”, com personagens da marginália, malandros, prostitutas e câftens, são demonstradas algumas obras literárias que compõem o conjunto de representações do malandro.

Enquanto aguardava o ônibus na rodoviária de Goiânia, em Goiás, que me levaria de volta para Campo Grande, Mato Grosso do Sul, após ter ido participar de um congresso acadêmico durante o qual pude apresentar alguns questionamentos sobre a representação do malandro no cinema brasileiro, ouvi de um vendedor ambulante o seguinte: “Malandro que fica na malandragem, não se firma em lugar nenhum”. Essa frase exemplifica a profusão da característica do malandro ainda permeada no imaginário cotidiano, o seu deslocamento em diferentes polos da sociedade, ao mesmo tempo que alude para um sentido de desterritorialização. O malandro é, assim, um sujeito desterritorializado que, segundo a perspectiva de Deleuze e Guattari (1997), se reterritorializa. Segundo os autores, sinteticamente, a desterritorialização é “o movimento” pelo qual o sujeito “abandona o território”, é uma “operação da linha de fuga”, para reterritorializar, construir outro território “ressignificante”.

Deleuze e Guattari (1997) afirmam, nesse sentido, que o processo de desterritorialização e reterritorialização são inseparáveis. Esse movimento permite ao malandro não firmar-se em “lugar nenhum”, na expressão do vendedor ambulante, e esse “lugar nenhum” é construído de diferentes formas que convergem “velocidades e movimentos distintos” segundo um momento “desterritorializado” e “reterritorializante”, sem significar este um retorno a então “terra natal” (DELEUZE, GUATTARI, 1997).

A partir da perspectiva que conduz para a análise da representação do nosso malandro no cinema brasileiro, no capítulo anterior a proposta foi abordar as diferentes percepções a que essa figura paradigmática esteve vinculada, corroborando a hipótese aqui trabalhada de sua predominante associação ao negro, que tem sua expressão a partir da chanchada com os pressupostos do estilo realista e elementos da comédia⁴⁷, e o Cinema Novo, representando a arregimentação de aspectos sociais e raciais da sociedade brasileira, em um contraste evidente de que o tema da cultura e raízes afro-brasileiras era ausente e, em seus *frames* de representação, tinha como ponto central reforçar o mito da “democracia racial” – mais emblematicamente, *A Grande Feira*, o branco Rony (Geraldo Del Rey) internacionalizado (era o “sueco”) como única mediação para os feirantes, em sua maioria negros, em detrimento de um malandro negro e revoltado. Dessa maneira, o ponto de partida é, neste primeiro momento, apresentar

⁴⁷ Refiro-me ao momento de amadurecimento da paródia na chanchada que, de certa maneira, demonstrava transição para o Cinema Novo, como já abordado no capítulo anterior desta dissertação.

características sincréticas que constituem a figura do malandro, como sujeito também desterritorializado, como vimos.

A reflexão sobre o malandro nesta pesquisa é guiada pela orientação dessa figura como símbolo também do sincretismo que, de forma mais essencial, opera como meio de preservar sua identidade e práticas culturais, tal como o sincretismo das religiões de matriz africana, quando durante o Brasil colônia e a religião oficial, o catolicismo, os escravos foram “forçados a cultuar” os santos católicos no processo de cristianização e tinham suas verdadeiras práticas religiosas sincretizadas com essa religião oficial como maneira de preservá-las (NASCIMENTO, 2016 [1978]) ao longo dos longos séculos de escravização neste país. Os negros escravizados foram submetidos a um processo de desumanização que incluía a justificativa de princípios religiosos sob a égide da cristianização e civilização. De acordo com Nascimento (2016 [1978], p. 134), para atingir esse objetivo, o negro escravizado era batizado de maneira compulsória “e a Igreja Católica exercia sua catequese e proselitismo à sombra do poder armado”. Ainda segundo o autor, o sincretismo foi, nesse sentido, forma de resistência cultural como manutenção de laços ancestrais e sua herança. Ao lado de outras manifestações de matriz africana como resistência à escravidão, não somente as rebeliões e organizações contra a opressão e tortura, como proposto em *Ganga Zumba* ou *Quilombo* (1984, Cacá Diegues), estão também a capoeira e as práticas religiosas, que mesmo com a abolição eram, ambas, perseguidas e proibidas e imputadas como crime, conforme explica Vagner Gonçalves da Silva (2012), que

até as primeiras décadas do século XX, o samba era considerado música lasciva, a capoeira, uma expressão da violência física dos “negros malandros”, e o candomblé e a umbanda eram tidos como feitiçaria, curandeirismo e “magia negra”. Muitos de seus praticantes foram presos (SILVA, 2012, p. 1104).

O aspecto que se evidencia na perspectiva da *matriz cultural* do malandro, trajeto para compreender a constituição do *malandro-tipo*, são suas raízes culturais de matriz africana que, além da religiosidade, foram representadas no teatro, telenovelas e cinema brasileiros. E este fenômeno da *capoeira* retoma elementos da corporificação do malandro, com o “andar sempre gingado, em postura de combate, apoiando-se uma perna e flexionando a outra, alternadamente” (NORONHA, 2003, p. 114). Em *Sobrados e mocambos* (2006 [1951]), Gilberto Freyre⁴⁸ conta que a figura do capoeira, negro ou mulato, tinha como defesa também a “navalha ou faca de ponta” num “modo desengonçado de andar” que, outra vez mais, nos remete à figura do

⁴⁸ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2006

malandro. Entretanto, o autor afirma que a capoeiragem era formada por um conjunto de “passos difíceis e agilidades quase incríveis de corpo”, com as quais “o malandro se iniciava quase maçonicamente”. As técnicas corporais, como a ginga, e objetos, como a navalha, caracterizam o capoeirista em elementos que serão incorporados ao malandro⁴⁹.

Outro fator que nos permite compreender a personalidade múltipla do malandro, que faz com que ele transite em diferentes camadas sociais, no conjunto de suas *matrizes culturais*, é certamente a correspondência com figura de Exu, pois o malandro carrega as características desse orixá com a libertinagem, cinismo e abuso de confiança, além de sua decodificação também na umbanda, com Zé Pelintra, que se utiliza de alguns elementos de caracterização do malandro, como o terno branco e o chapéu panamá. Lisandra Pingo (2018), em sua pesquisa questiona a imagem desse orixá como um ser maléfico a partir de suas representações na música brasileira, chamando a atenção para o caráter multifacetado de Exu na significação da cultura africana e afro-brasileira. Segundo a pesquisadora, é a partir do contado da Europa com a África durante a sua colonização, que Exu passou a ter o “status de demônio” no panteão dos orixás, sendo o mensageiro destes, transitando entre o mundo dos homens e dos deuses. Este aspecto cria ambivalência em seu caráter, em consonância também à natureza de sua transformação em diabo na moral da tradição judaico-cristã, ao concomitar o papel de “responsável pela ordem e pela desordem” e representar os “negros escravizados”, de acordo com a pesquisadora, conferindo-lhe um atributo de marginal.

Desta forma, a imagem de Exu, fora e dentro do candomblé, nos remete também ao malandro Chico Diabo (*A Grande Feira*), por exemplo, como aquele que foge às regras de comportamentos e é tido como símbolo da maldade, conforme atesta o pesquisador Reginaldo Prandi (2001a). Chico Diabo, o próprio nome nos sugere interpretação, desempenha atitudes que oscilam entre bem/mal, pois, respectivamente, demonstra preocupação com os feirantes de modo a tentar resolver o dilema da feira *Água de Meninos* e, por outro lado, é o malandro mais temido que encontra como única solução para o problema colocar fogo na feira. Nesse sentido, Pingo (2018) ressalta que as imagens construídas acerca de Exu e do diabo foram se

⁴⁹ É importante a relação de parentesco entre o malandro e o capoeira que fica evidente. No entanto, são duas figuras distintas “protagonistas” da cultura urbana, como observa Rocha (2005). Entretanto, o que nos interessa é o fato do elemento da manifestação cultural da capoeira como um dos formadores da personalidade do malandro. Segundo o autor, ambos são distintos entre si, “a diferença consiste no fato de o capoeira, enquanto grupo social, estar relacionado à política do Brasil Império, ao passo que o malandro se confunde com o sambista” (ROCHA, 2005, p. 129).

convergindo ao longo do tempo, e o encontro do orixá com a cultura negra “impingiu marcas ao diabo cristão” como também um ser ardiloso.

Segundo Silva (2012), no Brasil Exu assume diferentes faces, ora como um *trickster*, um *Príapo negro*, promotor da desordem, ora mensageiro de Deus ou os orixás. Assim, conforme Silva (2013, p. 1089), “existe menos de uma dezena de avatares de Exu” no candomblé e, de igual modo, na umbanda. *Trickster*, personagem presente nas lendas e religião, permeia a literatura antropológica e mitologia, não se confunde à figura do pícaro, como nos chama atenção Candido (1970), mas tem como característica um comportamento ambíguo e contraditório, que vai desde a “malícia”, desafio das normas e ordem, em trajetória “pautada pela sucessão de boas e más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os” (QUEIROZ, 1991, p. 94), sempre se envolvendo em situações embaraçosas, características semelhantes atribuídas ao malandro.

Nesse sentido, vale lembrar, que a característica do *malandro-tipo* se reelabora na personalidade da figura desse orixá mítico que, de herói *trickster* (marginalizado), na definição de Prandi (2001a), passa a ser temido e respeitado, um irascível que oscila entre a regra e o desvio, sendo espécie de *leitmotiv* na solução do dilema da realidade brasileira (SILVA, 2012), ao mesmo tempo que inserido num processo de “demonização” na imagem de equivalências “demoníacas” que permeiam o imaginário social brasileiro. No dizer de Prandi (2001b), e na relação com a figura aqui estudada, Exu é o “orixá que contraria as regras mais gerais de conduta aceitas socialmente” (PRANDI, 2001b, p. 47), e os escritos da cultura cristã, entre os séculos XVIII e XIX, o descrevem “como entidade destacadamente sexualizada e demoníaca”.

É importante ressaltar que as práticas herdadas pelas religiões de matriz africana passaram por diferentes transformações ao longo dos anos e, nesse sentido, nossa análise é quanto ao processo de formação do malandro e o conjunto de elementos da tradição africana trazida pelos escravos ao Brasil, como o samba, carnaval, candomblé, feijoada, entre outros valores culturais, que nos permitem compreender a partir das diferenças culturais a formação da cultura nacional (SILVA, 1996), e, por sua vez, o culto do malandro na sociedade brasileira. De acordo com Castro e Dravet (2014), Exu, como o orixá da comunicação, conhecedor da “luz” e das “trevas”, é também um “homem da noite” e, na relação com o malandro, “gosta de brincar, cantar, dançar, gargalhar, fumar e beber” e, além de ser um boêmio frequentador de “bares e cabarés”, apresenta-se como sedutor (CASTRO, DRAVET, 2014, p. 3) – o que nos faz lembrar de Madame Satã em sua autobiografia, da qual falaremos adiante: “[...], voltei a rir e comecei com as brincadeiras que eu sempre fui brincalhão” (SATÃ, 1972, p. 137).

Acrescentamos, ainda, a mobilidade e sua capacidade de circulação, atributos caros ao nosso malandro – que o faz no sentido de desvencilhar de circunstâncias impostas socialmente, como maneira de estratégias de sobrevivência.

Dessa maneira, a configuração da figura do malandro é formada com auxílio de elementos do orixá Exu, mas propriamente no universo da umbanda, onde representa Zé Pelintra, orixá que sai de Pernambuco, onde era conhecido como curandeiro, para se fundir e assumir o estereótipo do malandro na zona boêmia carioca, tornando-se um mito – tal como a história do malandro Madame Satã, que, por sua ambivalência, também encarna a figura de Exu, já demonstrado por Castro e Dravet (2014), como veremos no próximo capítulo desta dissertação. Diante desse contexto, a umbanda, que surge no Brasil a partir do século XX, por volta de 1920, sacraliza a figura do malandro, já permeada no imaginário social como personagem marginalizada, sendo, segundo esses autores, diferente das demais práticas religiosas, sobretudo do candomblé, por “permitir a inclusão destes “espíritos do mal” justamente por não apostar nas dicotomias”

Com fortes influências sincréticas do catolicismo, do candomblé e do espiritismo de Alan Kardec, a umbanda ressignificou, num processo de assimilação, as entidades de caráter recrudescente e com dimensões “profanas”, como capoeiristas, malandros, boêmios e que, nesse processo de assimilação, assumem identidade individualizada, o que talvez tenha garantido fidelidade à representação do malandro. Para Zeca Ligiério (2004), Zé Pelintra foi um autêntico malandro em vida, mas que na umbanda é obrigado a seguir as normas, a dita Lei de Umbanda, se tornando um trabalhador na organização do terreiro e na sua servidão a ele no sentido de amenizar o sofrimento daqueles que o procuram, seja em conselhos ou no papel de curandeiro, de modo a “pagar seus pecados”. “Assim sendo, de certa forma, Zé Pelintra não teria alternativa senão pegar no pesado e vencer as demandas apresentadas pelos consulentes, pois muitos foram seus atos impetuosos e violentos em vida” (LIGIÉRO, 2004, p. 92). O malandro na umbanda, nesse sentido, apresenta-se também como um *malandro regenerado*.

A figura de Zé Pelintra, entre as entidades malandras cultuadas pela umbanda, é a mais popular e a que cristaliza as características do malandro a partir também de objetos idiossincráticos, que, nesse caso, tornam-se sagrados: como o chapéu, gravata vermelha, sapato e a bengala. Se durante a vida, o típico malandro recusou-se a “pegar no pesado” – como Dino, que é interpelado na rua por um transeunte que o manda trabalhar, ao que ele responde “Não sou doido ... ou sou?”⁵⁰ –, levando a vida pautada na boemia, esperteza e criatividade, na

⁵⁰ *Vai Trabalhar, Vagabundo* (1973), Hugo Carvana.

umbanda o malandro do terreiro “trabalha” para amenizar os problemas sociais, assumindo autoridade espiritual, atributo este que lhe permite passar de *indivíduo* para *pessoa*, na concepção de Da Matta (1997), movimento hierárquico de um malandro para um “guia” espiritual, respectivamente.

Com efeito, o malandro da umbanda é sincrético, pois é assimilado com elementos da religião europeia sem abandonar a prática da herança africana. Deve-se ressaltar a figura de Exu, que está em Macunaíma, de Mario de Andrade, do movimento modernista que também recuperou a estética da vanguarda para representar tipos sociais brasileiros como expressão da cultura nacional (SILVA, 1996), malandro que nasce “preto retinto, filho de uma índia e que se torna branco, além de representar um “Exu demoníaco, temido e, ao mesmo tempo, adorado, chamado de “nosso pai”, segundo Dealtry (2009), para quem representa o filho *trickster* de Exu, sendo, segundo Antonio Candido em perspectiva dialética, “elevado à categoria de símbolo” .

A figura do *malandro-tipo* é também construída em correlação ao desenvolvimento do samba carioca, a partir de 1920, como defendem alguns pesquisadores⁵¹, sobretudo associada ao sambista malandro, que procurou romantizar o estilo de vida boêmio, o jogo, as paixões e bebedeiras que o malandro vivia na Lapa carioca. De acordo com Cláudia Matos (1982), esse contexto auxiliou para reconstruir a sua identidade, em discurso que a autora caracteriza como “poética da malandragem” que retrata o sujeito da margem, que “não é do morro” nem da “classe média”, mas dos “lugares de passagem”, destacando sua mobilidade. De fato, o discurso malandro compreende as características de legitimação de sua identidade, como o falar, o andar e vestir-se, das quais trata Da Matta (1997). Conforme considera Matos (1982), a ânsia pela descrição em determinados traços cria um tipo definido do personagem que se configura no “imaginário popular”, sendo representado no samba dos anos 30. Essa imagem se modifica, ainda segundo a autora, para “elegância malandra” que o caracteriza como um “burguês engravatado”, fantasiando seu modo de ser no personagem em que cria. Essa criação não é, de modo algum, ingênua, pois, se o malandro sambista precisava fugir do “chefe da polícia” (aquele que seria caracterizado no Major Vidigal, em *Memórias de um sargento de milícias*, ou um *caixias*, representante da ordem, segundo DA MATTA, 1997), em razão da perseguição ao samba até 1930 – perseguição que mantinha supostamente relação com as religiões de matriz africana –, precisou refugiar-se nos morros, encontrando liberdade; por outro lado, nos remete ao malandro Cassi Jones, que em *Clara dos Anjos*, romance de Lima Barreto (1923), é caracterização para distinguir “os músicos “sérios”, que apreciavam a música e não a boemia,

⁵¹ Sodré (1998); Matos (1982); Carneiro (2012), Sandroni (2001), entre outros.

dos “modinheiros”, os malandros que viam no violão um instrumento “para suas conquistas”, como observa Dealtry (2009, p. 80). Dessa maneira, Lima descreve o malandro, que escolhe o nome estrangeiro por “achar bonito o apelido em inglês”, como provoca o escritor, com “fama de violeiro”, que seguia “as modas da rua do Ouvidor”, passando a imagem de “elegante dos subúrbios”, para ostentar um capital que não tinha e fazer efeito somente nos bairros pobres. No entanto,

[...] Tal visão *fantasiosa* da malandragem produz no entanto um personagem *fantasiado*: o malandro com sua indumentária e seus modos sempre característicos e caricaturais, não deixa no fundo de ser um oprimido que permanece fantasiado o ano inteiro (MATOS, 1982, p. 65).

O samba teria surgido com a convergência do “maxixe” e do tanguinho, um maxixe “menos repinicado”, segundo Alencar (1979)⁵², sobretudo com a chegada dos negros da Angola e do Congo no século XVI, com os “baticuns festivos”, tornando-se a síntese dessas influências, como avalia Jairo Severiano (2008), para quem o maxixe tem forte influência no samba de 1917 a 1928, o que possibilitou maior aceitação do popular. De certa forma, se o sambista malandro precisou se refugiar nos morros, esse refúgio era um retorno ao seu lugar de nascimento, pois é nesse território que o samba nasce, precisamente em agosto de 1916 no quintal da casa da Tia Ciata, integrante da roda de batuqueiros que criou o samba *Pelo Telefone* que, de acordo com Severiano (2008, p. 70), logo se tornou “o primeiro samba de sucesso nacional”, elevando a popularização do gênero⁵³, gravada por aquele que ficaria conhecido como o “Rei do Samba”, Sinhô (1888-1930), ao lado também de Pixinguinha. Sinhô pode ser, a partir de nossa interpretação, o primeiro sambista malandro, pois o samba ficou envolvido em polêmicas quanto a sua verdadeira autoria, após Sinhô, em um gesto de malandragem, se promover com o samba. A polêmica que envolvia Sinhô, Donga, Hilário Jovino e a Tia Ciata, era sinônimo das regras que a “nova cidade” começara impor ao consumir as culturas que produziam as camadas populares. No entanto, a história credita a autoria do samba ao Donga e Mauro de Almeida⁵⁴.

De certa maneira, na segunda geração de sambistas, com o samba *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista, em 1933, ficaria expressiva a personificação do malandro:

Meu chapéu do lado, tamanco arrastando
Lenço no pescoço, navalha no bolso

⁵² ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979, p.40.

⁵³ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008. PP. 70/76.

⁵⁴ Ver: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981. PP. 76/94.

*Eu passo gingando, provoço e desafio
Eu tenho orgulho de ser tão vadio [...].*

É possível traçar um paralelo do *orgulho* e afirmação do malandro enquanto sujeito que burla a ordem, na provocação e no desafio, e que demonstra rejeição ao trabalho como estratégia de sobrevivência, que com o *tamanco arrastando* revela o andar despreocupado e desacelerado como da classe trabalhadora sempre apressada para chegar ao trabalho: o que nos faz lembrar, outra vez mais, do malandro Dino, que, ao sair da prisão e, flanando pela rua, fica a observar as pessoas entrando apressadamente na estação de trem, provavelmente para chegar ao trabalho, e quando pede “meia hora de cerveja” em um botequim, sinal explícito da demonstração de sua malandragem. Além disso, enquanto a maioria da população, proletária, se entregava ao sistema capitalista de produção, em conformidade com suas exigências, o malandro, como registra Batista, tem um caminho mais ameno, dando um *jeitinho* para a falta de dinheiro. Em contraponto, o compositor João da Bahiana constrói a imagem do malandro como um homem comum, mesmo quando o chapéu e o lenço no pescoço apareçam como elementos que lhe conferem diferenciação do trabalhador que busca a sobrevivência diariamente, mas por meios distintos. Em *Cabide de molambo*, composição de 1928, a imagem seria antagônica ao tensionar a “aparência” do malandro que vive a andar “com o sapato furado”, com a “mania de andar engravatado” e com o chapéu que “foi de um pobre surdo e mudo”, como diz a canção. Em outras palavras, seria a distopia para o “orgulho de ser tão vadio”, cantado anos mais tarde, como vimos na música anterior. Esse modo de viver astucioso e vadio significa que ele tem a necessidade de buscar em seu meio, e de maneira audaciosa, condições de sobreviver sem muito esforço, talvez como um Brás Cubas machadiano, que não precisou comprar o pão com o suor de seu rosto pois não necessitou trabalhar.

Segundo Dealtry (2009), há um desmascaramento do malandro a partir dos meios que produzem sua imagem, sendo apenas um cabide de molambo, na “oposição entre essência e aparência”, pois a relação social entre o trabalhador e o vadio dramatiza o polo da mesma exclusão acortinada pelo mito do trabalhador brasileiro, que vive a jornada de sempre buscar aquilo que não possui, como sublinha Da Matta (1997). A diferença está também nos elementos estéticos que logram e marcam sua personalidade – o “andar engravatado” ou o “lenço no pescoço” – que não é descompromissada, como parece intuir. É, de certa forma, negação ao formato de trabalho opressor instituído pelo capitalismo, sobretudo com a produção industrial a partir da década de 1930, com um aumento dos trabalhadores assalariados. O samba dessa década possibilita compreender o malandro pela perspectiva dicotômica que cria ambiguidade

entre a esfera do trabalho e as condições disparatadas da vida prazerosa, como se o trabalhador assalariado estivesse sempre buscando “ganhar a vida”, expressão utilizada diariamente no cotidiano brasileiro que, para Da Matta (1997), “denota a necessidade de buscar um meio de viver”, necessidade que torna-se um delegação ao pobre de cumprir, movimentar-se, chacoalhar-se nos trens da central para buscar o “pão de cada dia”. Dessa maneira, no samba malandro da década de 30 há um culto à malandragem, como estratégia de sobrevivência, e negação ao mito do trabalho associado à mudança, mas disfarçado no mecanismo de exploração. Como exemplo, podemos citar o samba de Ismael Silva, composto em 1931, *O que será de mim*.

*Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há*

É possível verificar aversão explícita ao trabalho “pesado” em detrimento de permanecer na malandragem como um *modus operandi* de sobrevivência, pois o malandro não sabe “o que será” se “algum dia” precisar efetivamente trabalhar, deixando a malandragem, a “vida boa”, para entrar na vida de um operário que não é “boa” devido às pressões cotidianas impostas pelo trabalho. Assim, a preguiça é justificada como um traço hereditário, pois trabalhar, pode até trazer o “pão de cada dia”, mas não muda a vida do operário que sempre negocia a sua força de trabalho “até morrer”, como demonstrado no samba *Caixa econômica*, de Orestes Barbosa, gravado em 1993:

*Meu avô morreu na luta
E meu pai, pobre coitado
Fatigou-se na labuta
Por isso eu nasci cansado
E pra falar com justiça
Eu declaro aos empregados
Ter em mim esta preguiça
Herança de antepassados*

O malandro não quer, desse modo, “fatigar-se na labuta”, pois não é “doido”, como atinou o malandro Dino, e igualmente “morrer na luta”, sem conseguir ser “alguém na vida” através do trabalho, para o qual não tem inclinação, pois como cantaria Rene Bittencourt (*Felicidade*, 1932) seu destino é “traçado no baralho” e não “feito para trabalho” porque nasceu

para “batucar”. Segundo Oliven (2010), o universo da malandragem “se constitui num destino”. Percebe-se com isto a dicotomia de um sujeito que aspira a ascensão e inserção social em virtude das dissensões da ordem, moldada por parâmetros de exclusão, e, uma vez pertencentes a essa exclusão, recorrem a desordem, que sugere a malandragem, como saída para inserir-se nesta ordem, da qual se tem consciência de que é refém. Como verificou Matos (1982), a “poética” da malandragem está nesta fronteira que se constrói entre “afirmação e negação” e “realidade e fantasia”. E, ainda segundo a autora, “sob a pressão das diretrizes” do Estado Novo, o malandro passa de anti-herói para o “regenerado”, possível de observar no samba composto – ironicamente por aquele que compôs o “hino da malandragem” *Lenço no pescoço*, Wilson Batista – em 1941 em parceria com Ataulfo Alves *O bonde de São Januário*.

*Quem trabalha é que **tem razão**
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário:
Sou eu que vou trabalhar*

*Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro [...]*⁵⁵

O malandro neste samba é caracterizado como o ajuizado e, ao contrário do malandro de antigamente, tem razão em trabalhar; é um juízo consentido pelas pressões que sofrera com a ascensão estadonovista, de exaltação ao trabalho. Segundo Matos (1982, p. 111), não é mudança provocada por “postura moral”, senão “simplesmente o medo da repressão, da cadeia que ele já conhece muito bem”, assimilando-se a um proletário oprimido. Assim, pretende “garantir o futuro” com a razão de ser um trabalhador para se diferenciar do malandro sem “juízo”, marcando oposição ao orgulho que sentia em assumir-se na malandragem, “sou eu que vou trabalhar”. Essa redenção, de certo modo, está associada às perseguições que o malandro sofrera pela polícia, como veremos adiante em *Madame Satã*, em um contexto em que o Estado procurou a cultura popular como meio de legitimação nacional a partir da suposta ascensão dos anseios populares, na esteira de Martín-Barbero (2009). Desse modo, a feijoada, antes vista como “resto”, pois era feita pelos escravos com pedaços de carne que sobravam dos pratos dos senhores, é promovida em “comida nacional”, lembra Schwarcz (1994), como símbolo da mestiçagem (feijão preto/arroz branco). Ainda neste sentido, em 1937 a capoeira, que foi durante anos reprimida, criminalizada e associada como prática de malandros – como vimos,

⁵⁵ Grifos nossos.

“é oficializada como modalidade esportiva nacional”. E com o samba não foi diferente, de “repressão” à exaltação vigiada, que procurava modificar a representação do trabalho e do trabalhador. Ainda de acordo com Schwarcz (1994), em 1939, foi oficializada, por meio de portaria, a proibição de exaltar a malandragem, durante a ditadura varguista, e como forma de controle, o Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão criado exclusivamente como instrumento de censura, exigia que os sambistas adotassem “temas de exaltação ao trabalho e de condenação à boemia” (SCHWARCZ, 1994, p. 200), o que resultou em sambas que descreviam malandros regenerados e revertidos em operários.

Rapaz folgado, samba que envolveu a afamada polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa, composto por este em 1933, indicaria ascensão e queda de sua consagração na cultura popular. Um prenúncio que decretaria a falência da malandragem e da boêmia, que seria insistentemente perseguida

*Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
Tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora essa navalha que te atrapalha
Com o chapéu do lado deste rata
Da polícia eu quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranje um amor e um violão
Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado*

O samba faz referência à imagem do malandro de *Lenço no pescoço*, apresentando-o com figura de “baixa categoria, violento e perigoso”, como observa Oliven (2010, p. 79), sugerindo também maneiras de se comportar e vestir, com “sapato e gravata”, além de situá-lo em um meio social, dos sambistas, hierarquizado, dentro do qual gera um desprestígio do sambista que tem “valor”, o da classe média, da qual o próprio Noel fazia parte. Dessa maneira, parece-nos que a intenção de descaracterizar a imagem de representante da malandragem sinaliza o processo imposto de modernização com as constantes transformações do espaço urbano, de maneira que é possível fazer relação da degradação que fora igualmente atribuída ao malandro, que corresponde propriamente a exclusão de sua figura do espaço público.

A questão da expulsão de grupos populares das áreas centrais da cidade é possível de observar em *Vai Trabalhar, Vagabundo*, quando o malandro Dino caminha ao lado de Gerente (Nelson Dantas), e este lamenta que a “turma boa desapareceu”, referindo-se à turma da sinuca de malandros, ao que Dino interpela: “Cadê a cerveja gelada e papo com os amigos?” – característica do universo da boemia – ao mesmo tempo que são mostradas imagens dos morros cariocas, como provável espaço alternativo ao malandro. É nesse sentido que se destaca a regeneração do malandro “autêntico” como um confronto com a realidade histórico-social, segundo Matos (1982), pois estava perdendo sua “visibilidade diante dos imperativos da nova ordem político-social” (MATOS, 1982, p. 117).

O importante, neste caso, é verificar como essa “degeneração” do malandro foi introduzida para atribuir à identidade do brasileiro o aspecto do trabalho como “sinônimo” de oposição à malandragem, pois o malandro tinha o atributo de se negar a trabalhar e de viver de expedientes, apelando para o jogo e a sorte para sair da “dureza” e sobreviver – “cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução (CANDIDO, 1993 [1970], p. 26). No entanto, segundo Chico Buarque⁵⁶, “malandro quando morre, vira samba”, e sua figura permaneceria em constante constituição no imaginário social como formador da nossa identidade por ser “tipicamente” brasileiro.

Assim, o malandro vive no movimento da desordem para a ordem que recobre a noção de *indivíduo* na concepção de Da Matta (1997) impondo as regras do meio em que vive, sem saber que é visto também como “uma peça na engrenagem econômica do lucro e do capital” para, por outro lado, ser reconhecido como *pessoa*, tal como um trabalhador que “é visto como “gente” e com “consideração” pelo prisma moral e pessoal” (DAMATTA, 1997, 286), recebendo as regras estabelecidas. Dessa maneira, o malandro “oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira, depois de provido da experiência das outras (CANDIDO, 1993 [1970], p. 39).

Esse modo de pensar as múltiplas faces do malandro é a sua regeneração em ações ordeiras do cotidiano, sujeitando-se aos trens da central e, conseqüentemente, aposentando a navalha, como atesta Chico Buarque o óbito do “malandro pra valer”, em *Homenagem ao malandro*, que nos permite estabelecer a equivalência que o malandro ocupa no imaginário social como a canção indica.

[...]

⁵⁶ Chico Buarque, *Malandro quando morre*

*O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
A malandro federal
Malandro com retrato
Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal*

*Mas o malandro pra valer - não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho
E tralha e tal
Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central.*

É possível apreender um tempo e espaço novos para o malandro, que não está na Lapa, mas é *federal*, está em Brasília nos tempos atuais, enquanto o verdadeiramente “malandro pra valer” está inserido na condição de trabalhador oprimido, que mora longe e precisa enfrentar diariamente as precárias condições do transporte público para chegar em casa. O *malandro-tipo*, assim, fica refém da degradação da estrutura social que o constituiu como figura e, acostumado a estar no polo da ordem e desordem, quando passa para as regras estabelecidas da ordem – nesse processo de regeneração –, é-lhe negado colocá-las em causa própria, pois o malandro agora é “profissional” e seu espaço nos jornais não é mais a editoria policial, sim a “coluna social”, dando um profundo sentido de continuação às práticas do malandro tradicional, mas, ao contrário desse outro, “nunca se dá mal”.

2.2. O malandro na literatura e no teatro

Como demonstrei anteriormente, o malandro foi revisitado por diferentes momentos ao longo do processo de constituição do samba, sendo o sambista confundido com o malandro, até ser, de certo modo, perseguido e decretado o seu fim com o governo Vargas. Nota-se, desse modo, a ascensão do malandro na cultura popular na primeira metade do século XX a partir dos sambas. Por outro lado, na hipótese de Gomes (2004), o gênero teatral era um espaço que

garantia um diálogo com as expressões musicais populares, através dos compositores podiam popularizar seus sambas. Segundo considera Gomes (2004, p. 178), “essa ligação entre o teatro de revista e a música popular” sustenta que é a partir deste gênero onde o samba malandro tem suas origens, pois os sambas, teatro de revista e a figura do malandro se popularizam na década de 1920. Essa perspectiva nos leva a pensar que o “ethos” do malandro também esteve presente na literatura e teatro, que corroborou os vínculos entre malandro e samba, que já eram compostos em primeira pessoa de modo a se adequar à linguagem do teatro de revista e para um possível uso de diálogos (GOMES, 2004).

Não pretendo, neste momento do capítulo, realizar discussão quanto às formas de representação do malandro no Teatro de Revista, senão apresentar esta também como proposta que representou essa figura no campo das letras, especialmente a literatura brasileira a partir de 1853, entre o Romantismo e o Realismo, com Manuel Antônio de Almeida, estendendo-se às produções do Realismo/Naturalismo, observado em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), à literatura libarretiana, mordenista, com Mário de Andrade, e contemporânea, com João Antônio, ou também no gênero novela, observado em *Desabrigo*, de Antônio Fraga (1945). Não traço um panorama histórico de determinados períodos da literatura e como representaram a figura do malandro, pois, para isto, necessitaria de um determinado espaço e fôlego de investigação. No entanto, estabeleço algumas relações de modo a compreender como o malandro “pediu passagem” na literatura, sendo incorporado por esta. Por outro lado, há o malandro representado pelo teatro das décadas de 1960 e 1970, com, Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarniere e Chico Buarque, que reflete, de certo modo, o apogeu do malandro não somente no “terreiro” da literatura, mas da crítica literária (CANDIDO, 1970) e preocupações da sociologia (DA MATTA, 1979). Assim, inspirados no surgimento do malandro na literatura com Manuel Antônio de Almeida, como defende Candido (1970), os dramaturgos de revista também para o delineamento do seu perfil.

Considerado um teatro ligeiro de origens populares, o gênero marcou a história do entretenimento no Brasil, com estreia em 1859, no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, com Figueiredo Novaes, tendo posteriormente como também notórios precursores da dramaturgia revisteira Arthur Azevedo e Moreira Sampaio (VENEZIANO, 1991), que registraram os primeiros anos da República. Desde seu início, os tipos sociais se definem no teatro de revista a partir da comédia de costumes e do cenário político-social (VENEZIANO, 1991, p. 121), mostrando como facetas do Brasil a mulher mulata, o caipira, o carnaval e a malandragem. Segundo Veneziano (1991), o malandro foi o tipo mais presente na dramaturgia revisteira,

atingindo seu “apogeu” na época do governo varguista, representando, nesse período histórico, “uma necessidade social”, desrespeitando “as duas maiores instituições do capitalismo, o trabalho e a família” (VENEZIANO, 1991, 124). Ainda conforme a autora, Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade tiveram as melhores “performances” na representação do malandro no Teatro de Revista.

Como observa Veneziano (1991), o malandro não nasce na revista, embora se popularize através dela, pois “as comédias gregas” já representavam personagens “trapaceiros, vadios e mulhereiros”, características do malandro. No Brasil, ainda segundo a autora, essa figura desenvolve-se segundo características “multifacetadas” que evocam “o tipo coletivo do malandro”, em delineamentos do seu perfil nacional, como fez Arthur Azevedo, em denominações do malandro como *jagunços*, *tribofes*, *bilontras* e “dando a eles conotação social” e apresentando a dicotomia demonstrada anteriormente: “A *bilontrage* é sacerdócio, cada qual pode exercer; entre o pelintra e o capadócio, o meio termo vem a ser”, como descreve Arthur Azevedo em *O Bilontra* (1987 [1886], pp. 503-505 *apud* VENEZIANO, 1991, p. 123). O bilontra é, em essência, a figura do malandro, que vive no “meio termo” entre o “pelintra e o capadócio”, desordem e ordem, respectivamente, e, tal como ocorreu com o malandro no governo de Getúlio Vargas, o bilontra se redime, optando pela ordem. O autor continua na sua característica que nos remete à estética do malandro: “Tipos de calças apertadas, chapéu de fitas espantadas, em cada pé bico chinês”, ou seja, traços que constituem a identidade do malandro.

O nosso malandro não escapou também ao personagem literário da ficção brasileira, conforme já exposto aqui *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1853). Malandro sincrético por natureza – filho de “um beliscão e de uma pisadela”, aludindo à prática do colonizador português (a mãe, o “beliscão”) de castigar o escravo quando também demonstrava ser desatento e desajeitado (saindo à “pisadela), engendrando a figura como surgida na colonização, ou melhor, dentro da administração colonial, conjugando no Brasil, segundo Caio Prado Jr. (2011 [1942]), o “verbo “rapio” (no sermão do Bom Ladrão) em todos os modos, tempos e pessoas, era esta geral e universal prática, que já passara para a *essência da administração colonial, do peculato, do suborno e de todas demais formas de corrupção administrativa* (PRADO JR. (2011 [1942], p. 357)⁵⁷.

Nesse sentido, em 1853 “o primeiro grande malandro” entraria para a “novelística brasileira”, como atesta Candido (1993 [1970]) a partir de seu estudo da dialética da malandragem em *Memórias de um sargento de milícias* (1853), que observa aspectos que

⁵⁷ Grifos nossos.

correlacionam o polo da ordem e da desordem que manifestam “concretamente as relações humanas”, formando um “sistema de referência” na constituição dessa figura, protagonizada por Leonardo Filho, que oscila nesse movimento da ordem instituída e da desordem na trama de relações que mantém na “maior variedade de situações” de um poder “vinculado à potência dos milicianos ligados aos mandos e desmandos da administração portuguesa” (CHAUVIN, 2006, p. 22). Entrementes, a personagem figura o “realismo antecipado” em um “documentário restrito” na descrição do espaço urbano carioca e na focalização das ambiências que constituem o universo da malandragem, no entanto em um panorama restrito que focaliza em sua maior parte o que corresponderia ao “grosso da cidade” em quadros isolados, sem levar com frequência o leitor ao subúrbio, ainda segundo o autor.

De maneira geral, se verifica os fatores que apontam para a formação social brasileira através do personagem que “nasce malandro feito” em aspectos determinantes que o separam e o complementam no movimento entre as regras vigentes, o cinismo e a astúcia, retrato de um personagem representante de estereótipos do brasileiro e que se tornaria símbolo em *Macunaíma*.

Diante do que fica exposto, Manuel Antônio de Almeida introduz o malandro na ficção brasileira sem, no entanto, atentar para a transformação urbana fundamentada nos aspectos citadinos de condições precárias de moradia e degradação do espaço urbano, questionamentos já existentes no final do século XIX, como preocupação dos paradoxos sociais – como é possível verificar em um de seus precursores Aluísio Azevedo, na prosa do realismo radical *O cortiço*, em 1890. A exposição dos principais dilemas da sociedade brasileira, como o racismo, desigualdade social e precariedade da vida nos subúrbios seria feita atentamente pelo nosso cinematógrafo das letras Lima Barreto (1881-1922)⁵⁸, focalizando a condição do negro na sociedade ex-escravocrata. Uma das grandes temáticas de sua obra, segundo Schwarcz (2017), em sua recente biografia, são os subúrbios cariocas, na oposição entre o centro do Rio de Janeiro e seu trajeto pela Central do Brasil, que descortina a vida suburbana para o cenário da área central – como vimos em *Rio, Zona Norte* – demarcando a exclusão e inclusão.

É a vida dos subúrbios tratada pela ótica daqueles que estão na constante luta pela sobrevivência, seja por ações duvidosas, como o malandro Cassi Jones, ou tentativas de tornarem-se doutor, como Isaías Caminha, em *Clara dos Anjos* (escrito em 1922 e publicado

⁵⁸ Para saber mais sobre a vida e obra do escritor, ver: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. ORNELLAS, Clara Ávila. *João Antônio, Leitor de Lima Barreto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. CORAÇÃO, Cláudio. *Repórter-cronista em confronto: João Antônio na trilha de Lima Barreto*. São Paulo: Annablume Editora, 2012.

em 1948) e *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909), respectivamente. Clara Ávila Ornellas (2011), nesse sentido, ao estudar a tarefa complexa da relação cidade, literatura e sociedade na obra do autor, afirma que predomina o sentimento de fazer literatura humanizadora com viés do realismo crítico e feroz, tematizando os problemas sociopolíticos e do homem marginal – que vive à margem da cidade dos incluídos –, revelando neste um sujeito sempre impedido de atingir a ascensão social.

Nesse sentido, observa-se que o subúrbio passou, no Rio de Janeiro dos finais das décadas do século XIX, a ser classificado como regiões afastadas e ocupadas pelas classes populares, vindas de cortiços e casebres que foram dizimadas com o projeto urbanístico do então prefeito da *belle époque* Francisco Pereira Passos, conhecido também como o prefeito do “bota-abaixo”, que pretendia transformar o Rio em Champs-Élysées de Paris, enquanto a Lapa transformava-se numa espécie parisiense de Montmartre “tropical”, “com as chamadas esquinas do pecado, crescendo e aparecendo um número cada vez maior de cabarés, boates, dancings e prostíbulos” (NORONHA, 2003, p. 53), reduto da malandragem, onde se formaria um dos principais malandros daquele tempo (inícios do século XIX), como veremos a partir de Madame Satã mais adiante.

Nascido aos 13 de maio de 1881, sete meses antes do mesmo dia e mês da abolição da escravidão no Brasil, o escritor carioca Lima Barreto carregaria o fardo de ser negro, suburbano e descendente de ex-escravos, tal como os dias atuais, sobretudo na sociedade recém escravista; uma vida delineada pela discriminação que o impedia de ascender à carreira literária, mas que criticava a realidade social brasileira e o fato de não termos memória do nosso passado, “só temos futuro”, compreendendo a literatura como missão e militância social, no registro das precárias condições dos marginalizados – aqueles que vivem na margem da sociedade –, com foco nas áreas suburbanas da cidade, o que contrariava o costume da literatura de seu tempo, e sem “*toilette*” gramatical, segundo Schwarcz (2017).

Desse modo, nota-se que com seus romances, Lima Barreto se transformaria num “romancista suburbano”, de acordo com a sua biógrafa Schwarcz (2017), com cenários, bairros, tramas e personagens dos subúrbios com os quais tinha contato diariamente, por ser ele também morador do Méier, à época conhecido como a “capital” dos subúrbios, ambiente de suas inspirações⁵⁹. Esse cenário da marginalia na obra do autor, da periferia carioca permeada por

⁵⁹ É interessante destacar o fato de Lima Barreto ter defendido sua negritude, ao contrário de Machado de Assis (1839-1908), ainda que vítimas do preconceito racial. Como é possível de observar no fato do primeiro deter suas descrições em camadas essencialmente burguesas, diferentemente de Lima, que procurou fazer um retrato da vida social dos subúrbios e, como alvo de suas críticas, da discriminação racial como herança portuguesa na sociedade brasileira. Recentemente, em 2019, campanha criada pela Faculdade Zumbi dos Palmares se mobiliza para que a

negros, onde impera a pobreza, discriminação e inoperância do Estado, nos permite compreender a realidade e contexto social do nosso malandro.

Por outro lado e como leitor de Lima Barreto, outro grande nome da literatura a fazer a cartografia da malandragem e a consagrar a figura do malandro, foi o escritor e jornalista João Antônio (1937-1996) – que dedicou toda sua obra ao referido escritor carioca –, abordando a vida dos *pingentes*, aqueles marginalizados que vivem à margem da sociedade, os malandros da capital paulista – um retrato essencial dessas figuras no espaço urbano. Observa-se, nesse sentido, que um texto significativo para essa tematização é *Malagueta, Perus e Bacanaço*, lançado em 1963, onde três malandros protagonistas, como indica o título, vivem de expedientes e trapaças quando se juntam para jogar sinuca, não esperam a sorte e se utilizam da malandragem para sair do *miserê*, com “manha”, “charla” e “prosa mole”, como faz notar o narrador: “Sem dinheiro, o maior malandro cai do cavalo e sofredor algum sai do buraco. Esperar maré de sorte? A sorte não gosta de ver ninguém bem” (ANTÔNIO, 1987 [1963], p. 14). A obra contextualiza a década de 1950 a partir do universo de sinuqueiros malandros da capital paulista, tal como observado em *Vai Trabalhar, Vagabundo*, possibilitando algumas aproximações com a obra de João Antônio, pois o conto transcorre sua narrativa na história dos três malandros em diferentes idades: o mais novo, Perus; o mais velho, Malagueta; e o adulto, Bacanaço, que se encontram em situação de penúria e veem no jogo da sinuca uma maneira de ganhar dinheiro fácil, com esperteza e habilidades de trapacear com o taco da sinuca, em suas andanças numa noite paulistana e que, no entanto, ao amanhecer retornam de onde partiram na mesma situação. Atesta-se nesse conto, como observou Ornellas (2011), o tema da infância – tal como visto em outro texto do autor *Paulinho Perna Torna* – que já nasce no território da marginalidade, como Leonardo, Malasartes, Macunaíma, que também nasceram “malandro feito”, segundo consideram Candido (1993 [1970]) e Da Matta (1997), onde a procura por sobrevivência mínima é um imperativo categórico desde a infância, como veremos adiante na trajetória biográfica de Madame Satã.

É nesse sentido e conforme já exposto, que um dos aspectos que nos chama atenção em *Macunaíma*, entre o amálgama de estudos sobre a personagem e obra, são as evidentes relações que revelam a ideia do malandro *miscigenado* sob a ideologia das “três raças”, pois o “herói

fotografia encontrada pelo pesquisador Felipe Rissato, em que o autor aparece com traços nitidamente negros, ao contrário da reprodução de suas fotografias que sustenta a tese de embranquecimento que sofreu durante a vida, seja vinculada à Machado. A campanha Machado de Assis Real, recriou a foto do escritor negro – baseada na fotografia encontrada por Rissato – sobre a foto clássica em que aparece em que aparece branco, divulgando a sua origem explicitamente racial.

sem nenhum caráter” se transforma de “preto retinto” descendente indígena a branco, apresentando a principal ideia do final do século XIX de degeneração da sociedade brasileira com o cruzamento das raças, visto ao mesmo tempo como elementos expressivos da cultura brasileira. A obra do modernismo paulista procura acompanhar os caminhos do “herói da nossa gente”, que nasce no “fundo do mato virgem”, distante do espaço urbano reduto da malandragem, e, oscilando nas tradições folclóricas, marcará sua personalidade também com a “carinha enjoativa de piá”, recorrendo sempre para intuição mística antes de praticar suas ações sempre individualistas e com interesses próprios em uma “existência social individualizada”, como Malasartes (DA MATTA, 1997, p. 299). Daí representar o herói sem nenhum caráter, que renega a história, a tradição, a própria cultura de seu povo, desqualificando, assim, os pressupostos definidores de um caráter nacional na tentativa de estabelecer autêntica cultura brasileira – inteiramente frustrados, como percebemos no livro de Mário de Andrade, para quem era impossível retratar em única figura o povo brasileiro.

Preguiçoso por natureza, o Macunaíma revela-se como “um sobrinho temporão de Brás Cubas, que, a exemplo do tio, representa com a sua pretensa malandragem as classes dominantes do país instaladas há séculos no poder”, como bem observa Luiz Ricardo Leitão (2014, p. 37). É se utilizando de desfaçatez “sem caráter”, que Macunaíma procura lograr êxito em seus objetivos e, como já foi apontado por Dealtry (2009), em troca constante de “máscaras” para manter sua habilidade de enganar os outros. Em linhas gerais, segundo a autora, a aderência ao imaginário nacional de sua figura é construída no “viés entre o homem e o mito”, o que possibilitou que “fosse alçado à condição de “herói de nossa gente” (DEALTRY, 2009, p. 39). Em leitura do Brasil atual, é possível interpretar a comprovada hipótese defendida na obra modernista: a partir de um atual governo federal que, na esteira de Da Matta (1997), converge a um só tempo a figura do *caxias* e do *malandro*. Para o primeiro, não tão somente em decorrência de sua imagem de militar que o principal líder do Poder Executivo defende como sinônimo da ordem, mas como aquele que preserva a ordem social, os bons costumes e que “encarna aquela complexa combinação de seguidor de leis, competência burocrática, lealdade absoluta, patriotismo honesto e crédulo” (DA MATTA, 1997, p. 1997). Por outro lado, o atual chefe do Poder Executivo engendra a figura do malandro que age “sem nenhum caráter” em favorecimento próprio e da classe elitizada que defende, dizendo defender o país “acima de tudo”, mas o entregando ao capital estrangeiro numa relação de neocolônia submetida ao país norte-americano, e, de maneira geral, agindo “sem nenhum caráter” para se ter aprovado um plano de previdência que visa lesar sobretudo os trabalhadores das classes socialmente

desfavorecidas, ou seja, os mais pobres. Deve-se ressaltar que o objetivo dessa relação não é fazer proselitismo, mas leitura do contexto da realidade social brasileira, não somente de um contexto ficcional, pois compreendemos a literatura de cunho sociológico – a exemplo da qual estamos a tratar aqui – como prerrogativa de questionar os elementos temáticos da sociedade, como demonstrei, e a partir da transposição da figura do malandro para a contribuição de nossa múltipla identidade brasileira. Cabe pontuar, desse modo, as diferentes maneiras assumidas na representação dessa figura em nossa cultura, que hoje o compreende, além de um sujeito mitológico, como “categoria de símbolo”, como afirmou Antonio Candido (1993 [1970]).

Em 1959, após ter se consolidado na dramaturgia com *Eles não usam black-tie* (1958), Gianfrancesco Guarnieri escreve a peça teatral *Gimba, presidente dos valentes*, adaptado para o cinema em 1963 por Flávio Rangel, conforme comentado no capítulo anterior. O espaço cênico de *Gimba* é o morro carioca, permeado pelo samba e malandros e revestidos pela linguagem popular. A narrativa gira em torno do fora-da-lei e malandro Gimba, que se opõe à repressão da polícia desafiando a ordem social, razão pela qual torna-se “presidente dos valentes”. Diferente de *Boca de Ouro*, peça de Nelson Rodrigues (1959), a tragédia carioca sobre o bicheiro com a ginga do típico malandro carioca que trocou todos os seus dentes por dentes de ouro puro, em *Gimba* Guarnieri tece crítica social a partir da figura do malandro e suas contradições no ambiente social no qual se insere: o contexto da miséria, exclusão social e marginalização. O protagonista da peça de Guarnieri reúne características do malandro-tipo na perspectiva da crítica político-social, como a aversão ao trabalho, pois o momento histórico da peça é durante o governo de Getúlio, está no pêndulo da ordem e da desordem e demonstra ter aptidões para o samba.

Ainda no contexto da problematização do malandro e sua representação em aspectos que contornam suas relações sociais, destaca-se a peça *A ópera do malandro*, conforme já citamos aqui, escrita por Chico Buarque (1978). Inspirada na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht (1928), e na *Ópera dos mendigos*, de John Gay (1728), a trama desenvolve-se na decadente da Lapa, na região central da cidade, representando a espécie de submundo da boemia onde os malandros sobrevivem da cafetinagem, *trambiques*, do jogo e corrupção, com estrutura dramática brechtiana, com samba, relações por interesses e mascaradas, onde para “se viver do amor” é preciso “esquecer o amor”, pois é “um veneno medonho”, como exemplifica a canção que integra a *Ópera Viver do amor*. Depreende-se, desse modo, que não há espaço para as relações afetivas que, quando surgem, são movidas por interesses de objetivos individualistas, ainda quando para atingir determinados objetivos o malandro tenha que se equilibrar entre a

ordem e a desordem. A peça tece crítica social sobretudo das transformações pelas quais o Brasil começa a passar no período após a segunda Guerra Mundial, com temas que envolvem poder e marginalidade, na figura do inspetor Chaves (o “Tigrão”), o *caixias* na concepção de Da Matta (1997), exploração dos mais pobres em um cenário de desenvolvimento do capitalismo, homossexualidade e prostituição, com a travesti malandra Genival, que representa também os dois hemisférios do paradigma do malandro, pois movimenta-se em diferentes espaços da trama, entre outros.

Max Overseas, caracterizado como o típico malandro lapeano, é nitidamente inspirado na personagem brechtiana, o vadio Macheath. Preocupado sempre com a estética visual – o terno de linho branco sempre impecável, pois navalha não corta seda –, Max é um malandro que se torna contrabandista burguês, pois está sempre preocupado com as aparências, seu *status* entre os cabarés e na *nata da malandragem*, onde demonstra domínio como o *rei da malandragem*, em dialética do “sem nenhum caráter”, utilizando-se de artifícios de suas próprias normas para alcançar seus objetivos. Como um malandro “fingidor”, renega seu próprio nome, Sebastião Pinto, casa-se por interesse com Teresinha, filha de Vitória Régia e Fernandes Duran, ambos contraventores e proprietários de casas de prostituição, onde empregam mais de mil profissionais, e criam a única filha com os investimentos financeiros advindo desse universo de corrupção para que a filha tenha um casamento que lhes traga vantagens. O que não esperavam é que a filha fosse se apaixonar pelo maior malandro contrabandista do Rio de Janeiro. O contexto da obra é a ditadura getulista (1937-1945), que também perseguia o malandro, sobretudo seu discurso, como vimos a respeito do samba. Interessante notar o fato que as prostitutas saem em protesto contra as pretensas promessas trabalhistas defendida pelo governo de Getúlio Vargas, tal como ocorre em *Eles não usam black-tie*, quando os operários saem em greve visando a mudança das condições de trabalho. No final da década de 1970, a região do ABC, em São Paulo, sobretudo em São Bernardo do Campo, assistiu à criação do movimento sindical dos metalúrgicos com grandes manifestações operárias na luta por direitos trabalhistas, lideradas à época pelo presidente Lula⁶⁰.

Essa apreensão explícita crítica ao abandono das classes socialmente desfavorecidas e marginalizadas pelo então governo, como fica explícito na canção da ópera *O Malandro Nº 2*, que narra a morte de um malandro “na greta”, “na sarjeta” do país como um “indigente” e “infeliz”, o decreto da “morte” do malandro-tipo, para a formação do malandro profissional e

⁶⁰ Ver os seguintes documentários: *Linhas de Montagem*, de Renato Tapajós (1982); *ABC da Greve*, de Leon Hirszman (1990); *Peões*, de Eduardo Coutinho (2004) e *Entreatos*, de João Moreira Salles (2004).

institucionalizado que, tendo como “parceiro” o Estado, anda com “gravata e capital” e “nunca se dá mal”, como diz outra canção da peça; a relação de Max Overseas (malandro) com o inspetor Chaves (representante do Estado e da ordem) demonstra essa transição para o malandro institucionalizado. Outro aspecto interessante a notar é a relação entre o *malandro-tipo* e a categorização do bandido, pois em determinado momento Max prefere o revólver a navalha, correndo “risco de deixar do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou *bandido*⁶¹”, segundo Da Matta (1997, p. 269), com aderência a tornar-se um pleno marginal. A questão suscitada pela obra buarquiana e que nos interessa é a construção do malandro no imaginário social em elementos que o sintetiza na identidade nacional, como pensou Mário de Andrade, com *Macunaíma*.

Por fim, é interessante pensar as formas das *matrizes culturais* do malandro que interferem na constituição de sua figura enquanto representante da cultura nacional, ainda que em *imagem* forjada de si nas situações que apontam pela luta de sobrevivência e possibilidades de ascensão social, no contraponto ao padrão que o submete e nega a sua própria identidade, com as exigências de interação sob o comando das classes dominantes que regem as diretrizes sociais. Neste sentido, o *jeito* de sobreviver do malandro é, por outro lado, a maneira de afirmar sua identidade em um sistema que o forma e também o renega, ao recusar-se, sobretudo, de fazer parte da malha de proletariado, que ele mesmo compreende como subordinação social. O que importa verificar são as condições concretas desses elementos *ritualizados* do malandro que o levam à categoria de *símbolo*. Da Matta (1997), na esteira de Victor Turner, salienta que o *processo de simbolização* é o deslocamento ou a passagem, de modo que simbolizar ou ritualizar é deslocar algo de seu lugar e, nesse sentido, é importante considerar que, se a sociedade classifica, também manipula suas classificações, segundo o autor. Dessa maneira, procuramos nesta primeira parte do capítulo, compreender como o malandro tornou-se símbolo e as condições que tornaram isso possível, como propõe Da Matta (1997).

⁶¹ Grifos do autor.

2.3. Madame Satã, palavras de malandro: a autobiografia

O interesse, nesse momento, é procurar compreender Madame Satã nos movimentos que articula em seu universo social, fato evocativo de sua *dialética da malandragem*, e como representante das esferas *rituais* do malandro. Para isto, recorro a uma abordagem da autobiografia de Madame Satã a ser explorada na configuração do seu espaço biográfico (ARFUCH, 2010), para, dessa maneira, investigar como o malandro é recriado na ficção cinematográfica de Karim Aïnouz (2002). Desse modo, o foco que estrutura esta segunda parte do capítulo é a leitura das *Memórias de Madame Satã*, sua autobiografia, em suas subjetividades que ligam-se à discussão anterior, o malandro no espaço da religiosidade – que dá nome ao item que abriu este capítulo – e da navalha, mas também o malandro travesti artista, que narra suas memórias em torno do sonho de ter seu talento artístico reconhecido em uma sociedade excludente e desigual.

Para compreender Madame Satã enquanto figura afamada e sedimentação de sua identidade de malandro, deve-se, contudo, explorar os contextos sociais pelos quais passa sua formação humana e artística, perspectiva que corresponde diretamente ao seu universo marginalizado no contexto que corresponde à metade do século XX, marcado por contradições, o Rio de Janeiro da *belle époque*, de profunda confiança no progresso e de rápido avanço ao futuro por um único caminho: o da *modernização*.

A República nasce, então, com o postulado de retirar as marcas da escravidão ou o atraso da monarquia e como símbolo representante da modernidade e, não por acaso, esse ideal de cidade moderna foi, ironicamente, às alturas, com Santos Dumont. Outra novidade, era o projeto de reforma urbana, que resultou em problemas de habitação, uma vez que as populações pobres que habitavam os casebres e cortiços da região central – em grande parte negros remanescentes de escravos, descontentes e escravos recém-libertos – tiveram que sair com a ditadura do “bota-abaixo”, como já foi sublinhado aqui, para tornar a cidade espécie de cartão-postal do país, dando espaço para as avenidas com fachadas de mármore e paredes cristalizadas de *art nouveau* e as ruas enfeitadas com seus lampiões elétricos modernos e lojas com as novidades importadas da Europa. Entrava no início do século XX o bordão da modernidade, ou melhor, o “Rio civiliza-se”, no *slogan* que se tornou símbolo da *belle époque* lançado pelo jornal *Gazeta de Notícias*, em 1904. O embelezamento resume-se na concepção urbanística de metrópole moderna, sob o comando do então prefeito Francisco Pereira Passos, e no o projeto de ordenar

a “nova cidade”, com decretos de manter a ordem e “bons costumes”, como perseguição de festas populares, práticas religiosas de matriz afro, o samba (se alguém fosse pego com violão, poderia ser até preso e, alegando que o instrumento não lhe pertencesse, os dedos eram verificados e, se calejados, era detido de igual modo). A crise habitacional só aumentava, fazendo eclodir o grave problema de habitabilidade visto até hoje – período que corresponde a entrada do Brasil no século das favelas⁶², resultado das ostensivas demolições de habitações populares do centro urbano, sem antes criar um projeto habitacional para as famílias que ali moravam, pois não havia previsão de indenizar essas pessoas ou realocá-las⁶³. Era, sem dúvida, um teatro da *regeneração* (como assim denominou a imprensa na época o projeto modernizador), como observou Lima Barreto (1956 [1922], p. 106)⁶⁴: “De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia”.

Nesse sentido, o esforço modernizador de reproduzir, com os mesmos padrões na realidade social brasileira os hábitos das sociedades europeias, atinge seu marco com a inauguração da avenida Central, atual avenida Rio Branco, como o mais novo projeto urbanístico concluído com a *regeneração* da capital da República, que também era “vitrine do país” por possuir um dos principais portos de exportações e importação do Brasil e o terceiro mais importante do continente americano. Dessa maneira, que era necessário atrair estrangeiro – política que seria claramente exposta anos mais tarde com a política de *branqueamento* – e, com efeito, era também preciso estimular as mudanças e deixar a cidade mais atrativa, reduzindo as heranças do colonialismo e da escravidão, sobretudo reprimindo as práticas culturais e hábitos tradicionais dos grupos populares e afro-brasileiros, como ressaltamos.

As estruturas portuárias do Rio de Janeiro estavam deterioradas pelo tempo e suas instalações obsoletas, de modo a deixar intermitente as operações comerciais. Diante deste cenário, Nicolau Sevcenko (1998) atesta que para resolver o problema o plano foi criado em três dimensões: modernizar o porto, saneamento e reforma urbana – considerando também o contexto maior da cidade, que era a crescente população pobre e negra formada por ex-escravos que fugiram de fazendas validas de café, ocupando o centro urbano em lugares de precárias condições e sem infraestrutura, populações que eram acometidas por doenças, como febre amarela e varíola, e que foram forçadas a “desaparecer” de cena. Assim, as autoridades da

⁶² Sobre este tema, ver: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (organizadores). *Um século de favela*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002.

⁶³ Para saber mais desse período, recomendamos a leitura de CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

⁶⁴ BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas* foi escrito em 1922.

República pensaram a *regeneração* como saída para limpar o *foco da doença* que degenerava a então capital, com o que Sevcenko (1998) chama de “tripla ditadura”: o engenheiro Lauro Muller fica responsável para reformar o porto, o médico Oswaldo Cruz em “limpar” as doenças da cidade e responde pelo saneamento e o engenheiro Pereira Passos, que se tornaria prefeito da cidade, pela reforma urbana. Aos três, foram delegados poderes contra os quais era impossível qualquer ação judicial.

Esse desvelo de embelezamento da cidade carioca não foi, contudo, um processo pacífico, sobretudo aceito de maneira passiva pela população mais atingida. As ações do governo desencadearam série de protestos no que ficou mais conhecido como a Revolta da Vacina, de 1914, considerada espécie de segunda Guerra Canudos, em razão da população que se rebelou inicialmente aos visitantes que, acompanhados da polícia, invadiam as casas das famílias e, se detectassem sinais de doença, a casa era demolida sem direito a qualquer tipo de indenização. Cerca de dez dias de intensa manifestação, sendo preciso o auxílio de tropas do exército e auxiliares de Minas Gerais e São Paulo para conter o motim, até o movimento ser controlado. A partir daí, surge intensa repressão à população pobre, pois quem fosse pego pela polícia na rua e não pudesse comprovar endereço fixo e emprego, era detido. Sobre este aspecto, de acordo com Sevcenko (1998), os detidos eram levados à Ilha das Cobras, localizada no interior da Baía de Guanabara, onde eram torturados e depois colocados em porões de vapores que seguiam para a Amazônia com o pretexto de servirem para o trabalho. Chegando lá, eram deixados em meio à selva com o objetivo de desaparecerem na floresta.

Assim, o final do século XIX e o início do XX se revela um afã para a modernidade na sociedade brasileira, fortemente contemplado pela euforia das vertiginosas transformações no campo científico e tecnológico ocorridas no mundo, e, no período em debate, a capital da República não fica de fora dos fenômenos das novas tecnologias desencadeadas pela Revolução Técnico-Científica, sobretudo com a abertura do processo de desenvolvimento dos meios de comunicação e os meios de transportes, as indústrias de massa como o rádio e o cinema, reverberando as transformações em movimento em outras partes do mundo e introduzindo novos modos de vida.

Os efeitos das vertiginosas mudanças encadeadas para modernidade foram acompanhadas por escritores de diferentes épocas, como Machado de Assis e João do Rio, mas sobretudo pelo nosso cinematógrafo das letras Lima Barreto, conforme já citado anteriormente, como aquele que captou o cenário de contradições da cidade moderna em razão de sua ambivalência com o subúrbio, cuja fronteira era traçada pelo percurso da Estrada de Ferro

Central do Brasil, linha demarcatória entre a cidade que se modernizava e seus efeitos de exclusão social, na medida mesmo em que intensificavam-se o ritmo de *la modernité*. Neste aspecto de correlação, incluíam-se os padrões de comportamento e costumes que, na esteira das modas parisienses, a elite burguesa “desfilava” na Rua do Ouvidor, marcadamente conhecida como a “Paris brasileira”, que carregara o título de rua da moda à la *france* desde o Segundo Reinado do Brasil e pelas décadas seguintes, até ser a Avenida Central preterida como símbolo da modernidade, na primeira década do século XX. É significativo observar que nessa atmosfera, de acordo com Sevcenko (1998), “as pessoas que não pudessem se trajar decentemente, o que implicava para os homens, calçados, meias, calças, camisa, colarinho, casaco e chapéu, tinham seu acesso proibido ao centro da cidade” (SEVCENKO, 1998, p. 26). Ainda segundo o autor, restava ao malandro um modo vestir-se “exuberante” ajustado a um “jeito macio de andar”, pois não tinha acesso a roupas caras, fato que não o impedia de “causar alarde” por onde andasse e que, de igual modo, não reinventasse sua estética corporal, como o chapéu panamá, sapato bicolor, terno de linho branco, como veremos adiante.

Feita essa síntese sócio-histórica, é nesse cenário preconizado pela exclusão social que localiza-se o *espaço biográfico* de Madame, a configuração de sua identidade de malandro artista num espaço marginalizado, do *leitmotiv* da trajetória do *rei da malandragem* ao seu *pacto autobiográfico*⁶⁵ – resultado mais de sua ascensão midiática do que artística. *Memórias de Madame Satã* foi publicado em 1972, após a entrevista dada ao *Pasquim* publicada no final de abril de 1971, que, como considera Noronha (2003),

“Foi uma sensação, pelo gosto de redescoberta do personagem. A partir daquela entrevista, a figura de Satã – recriada à imagem e semelhança da expectativa do público pela habilidade do malandro em projetar sobre si as fantasias alheias – passou a ser comum na mídia [...]” (NORONHA, 2003, p. 31).

As narrativas memorialísticas do malandro foram escritas por Sylvan Paezzo, por ser Madame Satã analfabeto. A entrevista publicada pelo *Pasquim* compõe, ao lado de *Memórias*, o projeto *biográfico* que colocaria o “malandro na praça outra vez”⁶⁶. Já vivendo na Ilha Grande, após ter *abandonado a navalha* e sua *Lapa querida*, seu retorno ocorre em pleno auge da ditadura militar, início dos anos 1970. A capa do livro foi desenhada por Ziraldo, com a imagem de Satã em formato preto e branco com um chifre vermelho atravessando o chapéu

⁶⁵Conceito elaborado por Philippe Lejeune (1975) ao estudar as autobiografias francesas que, de maneira geral, possibilita a leitor distinguir a narrativa ficcional para um relato de vida, estabelecendo um *pacto* entre aquele que escreve e aquele que lê.

⁶⁶Referência à música *A volta do malandro*, de Chico Buarque.

panamá. Seu sorriso é estampado na capa, como forma de caracterizar a sua personalidade, sempre *alegre e brincalhão*, como mesmo dizia. *Memórias de Madame Satã* é escrito logo abaixo do seu queixo, em letras vermelhas, combinando a cor com o cifre – simbolização entre o “bem” e “mal”, como vimos em Exu. Na quarta capa, lemos: “Este livro narra de forma cruciante a vida atribulada do travesti que se transformou no maior malandro de todos os tempos”. Nota-se que *travesti* e *malandro* são escritos em vermelho, destacando-se das demais palavras, escritas em preto no fundo branco. A palavra *travesti* está dentro da ilustração da navalha e, logo abaixo do texto, a ilustração da arma direcionada a quem lê.

Memórias é narrado em primeira pessoa, com ressalva para Madame Satã sempre se colocando na narrativa como *minha pessoa*, como maneira de legitimar sua identidade e o que é escrito, como veremos adiante. Sua experiência no submundo da malandragem, da vida artística, das intensas perseguições sofridas pela polícia, sua subjetividade e paixões são expostas na autobiografia, que narra como foi se *formando na malandragem* ao mesmo tempo que revela nostalgia da Lapa que parecia não existir mais, pois o nosso malandro vai do nascimento da cidade moderna, como vimos anteriormente, nos primeiros anos do século XX, ao Estado Novo, que prega perseguição à sua figura e a toda manifestação cultural a ele ligado, como foi o exemplo do samba. Assim, a década de 70 é indicativo do escrutínio da figura do malandro como sinônimo de transgressão às regras e, por outro lado, era significativo que a sua imagem ressurgisse com mais força – ao contrário das tímidas representações na chanchada – em um período de intensa perseguição à liberdade individual e controle social, sendo o *lifestyle* do malandro maneira de resistência.

– *Eu trabalhava. Honestamente. Tinha conseguido um lugar de travesti sambista no teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo. Praça Tiradentes. Ganhava 15 mil réis por semana e andava com um sorriso que começava numa orelha e acabava na outra* (SATÃ, 1972, p. 1). Madame Satã inicia suas *Memórias* apresentando o sentimento de “vida honesta” de *trabalhador* como maneira de contrapor à vida de malandro – visto como comprovada recusa ao trabalho –, ou, pelo menos, afastar de certo modo a fama que carregara durante muitos anos, e ainda hoje, de *rei da malandragem*, deixando óbvio sua predisposição de “bom trabalhador”.

João Francisco dos Santos nasceu quando o século XX veio ao mundo, como costumava dizer, em 1900, o que marcará um contexto histórico-social na realidade brasileira de profundas transformações. Nascido em Glória de Goitá, no interior do sertão pernambucano, filho de descendentes de escravos, cuja família, ao perder o pai, deslancha-se na pobreza. Essa situação obriga a mãe a “trocar” o menino João por uma “eguinha”, por acreditar que o animal teria mais

força para ajudar nas tarefas que a criança de oito anos. O negociante Laureano, com quem a mãe fizera a troca, promete dar-lhes melhores condições de vida e estudo. Dona Firmina, mãe de João, trabalhava o dia inteiro para cuidar dos 16 filhos e, com a morte do marido, a esperança da família era poder contar com a intercessão de padre Cícero, importante figura religiosa do Nordeste, conhecido também como o santo dos nordestinos.

Essa resistência é inerente ao malandro, uma vez que procura escapar à subordinação da qual vive a classe trabalhadora na relação complexa com a classe dominante, compreendida com a burguesia eminente e representante um capitalismo tardio, com a troca do trabalho servil e assalariado, pela vida de expedientes, caracterizando a fuga da superexploração do trabalho. E parecia ser justamente dessa dominação que Madame Satã tentara escapar, ainda criança, quando, aos oito anos, foge daquele que lhe prometera estudo e melhores condições de vida.

Seu Laureano jamais pensou em me dar estudo ou alegria. Só queria que eu trabalhasse. Nem gostava de mim. Queria um *empregado de graça* e só me ensinou mesmo foi tratar de cavalos. Claro. Se não fizesse isso não teria um *escravo eficiente*. E me acordava quando estava pra amanhecer e não me dava folga e eu *só tinha oito anos e não aguentava* (SATÃ, 1972, p. 8)⁶⁷.

Madame Satã nasce com a negação da infância, em um país recém escravocrata através da abolição forçada, de um lado, forjada por pressões internacionais contra o tráfico de escravos sobre o Império e, por outro, por intensivas manifestações e organizações de luta dos negros contra a exploração – sendo o Brasil o último país a abolir a escravidão. A característica particular e formadora da estrutura da sociedade capitalista e de ordem burguesa, que ascenderia no início de 1900, estampa as marcas da escravidão em práticas variadas que refletem, sobretudo, na infância, quando crianças eram compradas ou vendidas em transações como objetivo de investimento econômico. Isto faz do Brasil ser também protagonista na exploração da mão-de-obra infantil, situação que perdura até os dias atuais, com a preocupante legitimação dessa prática por aqueles que deveriam garantir a seguridade dos direitos de crianças e adolescentes frente a essa realidade cruel e complexa. As crianças de camadas sociais desfavorecidas sempre trabalharam, como o exemplo de crianças da nos começos da industrialização no final do século XIX, em iniciativas de “preparar” a criança ao trabalho na indústria e na agricultura, a partir da experiência da escravidão.

Desse modo, a industrialização do país – na esteira do debate que propus acima quanto à aura de modernização e advento da República – recorreu ao trabalho infantil, sobretudo a

⁶⁷ Grifos nossos.

indústria têxtil, com os pequenos operários trabalhando em fábricas até a vida adulta, sem condições de estudar, usufruir de lazer e do processo de aprendizagem caros a uma criança, quando muitas delas eram recrutadas do nordeste do país, onde as crianças trabalhavam como boia-fria em produções agrícolas, para o berço do processo de industrialização, como a capital da República e São Paulo⁶⁸, para formar a espécie de “trabalhador nacional”. Apesar dos contextos históricos estarem em correlação, ou seja, o período a que se refere Madame Satã, 1908, com o período de políticas de ordenar pequenos trabalhadores da nação, em práticas de exploração, a experiência que descreve Satã com Laureano, que queria somente um “empregado de graça”, reflete a formação de um universo sem escolarização, oportunidades que garantam condições e qualidades de vida. A rua, assim como para milhares de crianças que procuravam fugir de patronatos exploradores ou de políticas de formação de futuros “trabalhadores da nação” no início de século XX, foi a saída para Madame Satã – tal como para Grande Otelo, como vimos no primeiro capítulo.

Destarte, antes de partir para a exposição dos principais elementos que constituíram a construção de sua personagem de malandro em sua memória autobiográfica, é interessante fazer aqui um recorte da sustentação teórica que nos auxilia a compreender as esferas de ficção e realidade em *Memórias*. Compreender as linhas tênues que cruzam a memória em autobiografia na correlação de acontecimentos às “estratégias de autorrepresentação”, como nos propõe Arfuch (2010), possibilita verificar, de igual modo, como se dão os elementos construtores de sua representação no filme de Karim Aïnouz, do qual tratarei no capítulo seguinte. O que importa, portanto, não é, na esteira de Arfuch (2010), a verdade do que ocorreu contido nas *Memórias*, “mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra” (ARFUCH, 2010, p. 73).

Com o *boom* midiático após sua entrevista ao *Pasquim*, Madame Satã procura o jornalista Sylvan Paezzo com a proposta de escrever sua autobiografia, estruturada pelas suas memórias que seriam narradas ao jornalista, por ser Madame Satã analfabeto. Era a proposta de reconfigurar sua figura mitológica de malandro que foi construída no imaginário da sociedade carioca e, posteriormente, brasileira. A perspectiva de *Memória* apresenta Satã em constante devir, com elementos de sua vida no submundo da Lapa, sua formação no universo da malandragem, suas crenças, sentimentos, anseios por uma carreira artística e desejos. Claro está, a pergunta que fica é que se os casos narrados aconteceram da maneira como foram

⁶⁸ Para saber mais, ver: ZEVEDO, Jô. *Crianças de fibra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

contados ou se narrador-personagem, o próprio Satã, inventou algumas partes, pondo na fronteira o que foi vivido entre o que é narrado, pois, o que nos promete ser apresentado é a narrativa que expõe de *forma* “cruciante a vida atribulada” do malandro – *forma* que pode ser de caráter estético ou mesmo de *conteúdo*, uma vez que torna-se comum à atividade (auto) representativa que, na esteira de Lima (1981), constitui as *molduras (frames)* da representação. É dessa maneira que Satã, na transposição do *oral* de suas memórias para a narrativa escrita, a partir de Sylvan Paezzo – ao também arregar recursos estilísticos à narrativa –, tece com auxílio de suas memórias o que chamamos de sua própria *identidade autobiográfica*, em um discurso que permite aos outros conhecê-lo a partir sua *autorrepresentação* e, por outro lado, o que ele foi ou gostaria de ter sido – sua “identidade qualitativa” (STRAUB, 2009)⁶⁹. Essa *identidade autobiográfica*, implica identidade fragmentada e em crise, quando o “sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 1999, p. 13). É o momento em que Satã assume posição contraditória entre a vida honesta de *travesti sambista* e a vida de malandro, como veremos detidamente em suas *Memórias*.

Em um contexto de desencantamento como o que vivemos, onde a questionável realidade está virtualizada, segundo Arfuch (2009), a autobiografia surge como um questionamento do sujeito moderno frente ao desejo de sua identidade, em crise (HALL, 1999), e a perenidade de suas práticas vividas, ou também como “necessidade de afirmação de uma subjetividade cambiante” sujeita “aos dilemas da reconfiguração identitária de nosso tempo” (ARFUCH, 2009, p. 120). Desse modo, o *espaço biográfico* do malandro, no ensejo de construção de sua *identidade (auto) biográfica*, se constitui a partir de um contexto social conflitivo e marcado por intensa repressão, que foi o regime militar no Brasil. Nesta interpretação, a sua autobiografia amplia determinado *espaço* a partir do que Arfuch (2009) chama de *ordenação do relato*, onde a temporalidade e os devires auxiliam na constante mutação da vida narrada sem que seja representada em sua totalidade, e assim também, episódios de violência que sofreu ao longo da vida, como as intensas perseguições da polícia, estão indicadas a partir da concepção fragmentária do próprio relato, na exposição daquilo que supostamente considerou de maior relevância para o contexto de seu *espaço biográfico*.

⁶⁹STRAUB, Jurgen. *Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa*. In: HELMUNT, Galle. Org. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH-USP, 2009.

Detalhes que revelam experiências vivenciadas por Satã são narrados com objetivo também de ajustar sua imagem de autêntico malandro da Lapa de sua geração não como a que lhe foi empregada, de malandro valente e “durão”. O enfoque neste momento do capítulo é, conforme dito na introdução, o estudo da personagem de constrói a partir das *escritas de si*, a partir de sua performance e “ordenação”, inclusive narrativa, que opera “na construção de algo que como tal não existe em outra parte fora do relato” em distância entre a vida e a organização de seu discurso, segundo Arfuch (2009). Essa perspectiva de análise reflete a necessidade que é possível perceber nos diferentes discursos instaurados sobre Satã, para compreender sua marginalidade, sua valentia de malandro combinada também à sua homossexualidade, incutindo pela observação do processo de construção dos seus papéis no início do século XX, colocando em evidência sua subjetividade e permitindo pensar a fronteira da ficção e autobiografia do malandro.

A *ficção* pensada na autobiografia é também considerar a ambiguidade que caracteriza o texto memorialístico, avaliando que as experiências passam por reelaboração ao passo que são rememoradas estabelecendo pacto como leitor, ao que Phillippe Lejeune a isso chama de *pacto biográfico*. Desse maneira, a construção literária da narrativa de *Memórias* faz correspondência entre a biografia de Madame Satã, narrada em primeira pessoa, e recursos oriundos da ficção – certamente opção estilística e abordagem jornalística de Sylvan Paezzo –, num imbricamento que afere *veridicção* de suas experiências no universo da malandragem, no sentido foucaultiano, em que as verdades narradas constituirão o seu modo de ser. É importante fazer a ressalva de que não partimos, nesse sentido, que *Memórias* pode ser lida como autobiografia ficcional. Como alerta Pierre Bourdieu (2006), sobre escrever autobiografia, o desejo do sujeito ocorre por diversas razões, sobretudo compartilhar suas histórias de vida em um movimento do privado para o público, desnudando sua subjetividade e estimulado por razões que coloquem sua individualidade a ser conhecida. No caso particular de Satã, ele procurou acompanhar o seu retorno midiático com a entrevista dada ao *Pasquim* para legitimar sua fama de malandro, pois o tempo localizado na narrativa é entre as décadas de 20 e 40, sua chegada à Lapa, *berço* da malandragem, até sua decadência, período de regeneração do malandro-tipo. Como diz Bourdieu:

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim construídos em etapas de um desenvolvimento necessário [...] (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Apreende-se, assim, que sua experiência individual não é ficcionalizada, pois, na consideração de Lejeune (2008), a autobiografia está no campo do “conhecimento histórico”, ou seja, no ímpeto de conhecer e compreender, e no campo da “ação”, que supõe oferecer a *verdade* ao leitor – daí o pacto –, ainda que no campo da “criação artística”, onde está inserida a autobiografia a partir da qual o leitor irá “estruturar sua identidade”, ou talvez a identidade narrativa na definição de Lejeune

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela *narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção*. [...] É claro que, ao tentar me ver melhor, *continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade*, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-lo ou simplificá-lo. Mas não brinco de me inventar. [...] Se a identidade é um imaginário, *a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade*. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção (LEJEUNE, 2008, p. 104)⁷⁰.

A autobiografia, por outro lado, assume o papel de *mediação*, como já apontado por Jaime Ginzburg (2009)⁷¹, pois, ao realizar-se sob a forma de narrativa da experiência individual, possibilita elementos interpretativos à experiência coletiva, ainda que a ênfase sejam as individualidades, segundo Lejeune (1975). Como argumenta Geisa Rodrigues (2013, p. 126), Madame Satã é “representante de um coletivo que precisa se individualizar para ganhar sentido num mundo fragmentado como o que se relava após os anos 1960”.

Após figurar um breve destaque de sua infância em Pernambuco, Madame Satã, a exemplo de seu compatriota Exu, vai para o Rio de Janeiro, morar em uma pensão na Lapa, com dona Felicidade, com quem ficara até os 13 anos. Satã chega no processo de transformação da cidade, como já vimos, por volta de 1908, durante a criação da cidade da *belle époque*, a capital da República que, no seu esforço de “limpar” as marcas do Império, reproduziria cada vez mais as práticas de opressão e exclusão, só que a um nível de renovação urbana na esfera da *modernité*. E a vida do menino, então ainda João Francisco dos Santos, deixava evidente a contínua exploração, sobretudo dos negros após a abolição, e as dificuldades que se manifestavam a partir dos padrões de sociabilidade daquela modernidade tardia, com relações fortuitas, como descrita por ele.

⁷⁰ Grifos nossos.

⁷¹ Ver: *Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia*. In: HELMUNT, Galle. Org. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH-USP, 2009.

A diferença entre dona Felicidade e seu Laureano é que pra ele eu tocava e tomava conta dos cavalos o dia inteiro e pra ela eu lavava os pratos e lavava a cozinha e carregava as marmitas e fazia compras [...]. Também o dia inteiro. *E não tinha folga. E não ganhava nada. E não tinha estudo e nem carinho. E era escravo do mesmo jeito. Sem ter nada que uma criança precisa.* Mesmo quando essa criança não foi trocada por uma eguinha [...] (SATÃ, 1972, p. 9)⁷².

De certa maneira, é igualmente notável a trajetória de Grande Otelo, como vimos, na semelhança com Satã, por um lado, tutelados e, por outro, marcados pelas diferenças de oportunidades. Ambos sofriam estigmas associados à população negra com racismo, sobretudo quando Otelo vai estudar no tradicional Liceu Coração de Jesus, de acordo com Cabral (2007), onde era chamado de “negro fedido”. O pequeno Satã “queria carinho e uma família”, como conta, e sua trajetória distendida não demonstraria sinais de afetividade, quando encontra Bernardo, para quem trabalharia até os 18 anos, vendendo “louça de alumínio na casa das pessoas”, embora tenha aceitado como única condição para sobreviver na Lapa, no entanto, com o que recebia não conseguia pagar aluguel de um quarto, sujeitando-se à condição de um pequeno morador de rua – um moleque de rua. Essa esfera de apadrinhamento também reflete situação submissa e de exploração. “Eu tinha 13 anos e a escada não ficava dentro da casa não. Seria conforto demais. Era uma escada externa e eu apanhava chuva e vento. Mas adormecia tranquilamente” (SATÃ, 1972, p. 13).

É interessante notar a construção narrativa de *Memórias*. Após ter narrado fragmentos de passagens de sua infância e os primeiros anos de sua adolescência no Rio de Janeiro, a narrativa inicia-se com o pronome *veado*, antecedido por um travessão, como para apontar um diálogo intercalado entre as lembranças do narrador-personagem individualizado, em um jogo temporal. Logo a utilização deste recurso estilístico indicará que trata-se de um insulto em rompante que não demora a anunciar o seu desdobramento na narrativa: em um botequim, enquanto aguardava um “bife”, estava o guarda noturno Alberto, que o colocaria na situação que seria inaugural na vida de malandro⁷³, como veremos adiante.

Ademais, *Memórias* narra, a partir da perspectiva interna do relato, a formação de Madame Satã no universo da malandragem, tal como *Paulinho Perna Torta*, de João Antônio, da infância pobre e explorada no submundo da lapa à fama de malandro valente, perseguido pela polícia e afamado pelos jornais, em inquietação “cruciante” de um sujeito que se formou

⁷² Grifos nossos.

⁷³ Em *Memórias*, esse episódio com Alberto é que abre a narrativa e, a partir daí, as histórias de sua vida vão desdobrando-se e ganhando corpo narrativo. Em *Madame Satã*, filme de Aïnouz Aïnouz (2002), esse mesmo episódio é roteirizado já no final do filme, como veremos no próximo capítulo.

como malandro pelas estratégias de melhores condições de vida que precisou criar, também para conviver com a sociedade que o excluí – característica do malandro –, com agilidade de movimentar-se em polos opostos de ordem e desordem. O relato histórico de Satã é de profundo conflito intestinal, corpo-a-corpo com a própria vida, na sociedade que sonhava em embranquecer-se sob a promulgação de “progresso” que significava acompanhar os padrões europeus, nem que para isso fosse necessária metamorfose social e agressiva, como foi o projeto de reforma urbanística de Pereira Passos, como vimos.

Nesse paralelismo, Satã revela, assim, o cosmopolitismo nos trópicos, ou periférico – reflexo desse projeto de transformação avassaladora. Segundo Ângela Prysthon⁷⁴, a junção do conceito *cosmopolitismo* e *periférico* é pressuposto a partir das junções entre centro e margem, um oxímoro que aponta a periferia, nesse caso, o estrato suburbano da Lapa, como alternativa ao modelo de modernidade que se ganhava contornos no centro. Sendo assim, pobre, negro, descendente de ex-escravos, retirante nordestino, o pequeno Satã precisou criar maneiras de driblar as adversidades e infortúnios, com aquiescência resignação frente à opressão na capital da República, ao processo de aburguesamento da sociedade carioca, conseqüente estrutura social de exclusão, cujo projeto de “regeneração” da sociedade era, entre outros, transformar o “homem livre” e pobre em trabalhador, fonte de acúmulo de capital para um mercado de trabalho intensamente capitalista que se formava nos fins do século XIX para início do século XX, conforme pontua Chalhoub (2001).

Parte constitutiva de sua formação de malandro, neste contexto, é o seu pertencimento à prática de vida relativamente autônoma, como é possível observar logo no segundo parágrafo do início de suas *Memórias*, quando nos avisa que “trabalhava honestamente”. Esse trabalho, contudo, não era o mesmo da classe trabalhadora assalariada. Entende-se que travam-se de *expedientes*, sem “contrato” e sem possibilidade de acúmulo de capitais para o trabalho capitalista. Nesse processo de divisão social do trabalho estabelecida na metade do século XIX, como observa Chalhoub (2001), a repressão a partir do aparato policial com a vigilância que denomina o “vadio” “todos aqueles indivíduos que se encontram nos botequins e nas ruas e que não conseguem provar sua condição de trabalhadores (CHALHOUB, 2001, p. 255). E botequins e cabarés eram lugares altivamente frequentados pela malandragem, e também por trabalhadores que iam descansar o corpo dolorido de horas de trabalho na cachaça ou café com amigos ou em relações sexuais, respectivamente. Desta forma, esses espaços assumem

⁷⁴ Ver: PRYSTHON, Ângela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro? In: XIII Encontro Anual da COMPÓS, 2004, São Bernardo do Campo, p.1-13.

características da boemia, como espaço de diversão e lazer dos trabalhadores e também malandros, conforme destaca Satã:

Fui me formando na malandragem. Malandro naquele tempo não queria dizer exatamente o que quer dizer hoje. Malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E cada um usava sua navalha cuja melhor era a sueca que custava 1. 500 réis. Apelido de navalha era pastorinha [...] (SATÃ, 1972, p. 17).

Satã ressalta que *malandro* de seu tempo não se compara ao malandro da década de 1970, período em que narra suas memórias, era valente e não “corria de briga”, tinha sua navalha, seu objeto mágico – sentido dado por Joseph Campbell, como objeto que ajudará o malandro em sua jornada e, nesse caso, como instrumento de defesa –, além de ser frequentador de “serenatas” ou rodas de samba com discurso lírico. Desse modo, Satã ia formando o núcleo de relações pessoais, entre jogadores do pano verde, sambistas precursores do samba inspirado na figura do malandro, ou mesmo do samba lírico-amoroso, (como Noel Rosa, Heitor dos Prazeres, Cartola, Nelson Cavaquinho, Chico Alves, entre outros) e cantoras de cabaré, que depois se tornaram grande referência da música brasileira, como Aracy de Almeida, quem, segundo o malandro, era exímia jogadora de sinuca. Por outro lado, Satã narra também relações com malandros, como o caso do mais famoso e temível malandro carioca do início do século XX, ou o “mais popular dos gatunos cariocas”, como tratavam os jornais da época: Sete Coroas, como já revelara na entrevista dada ao *Pasquim*: “O maior malandro do Rio de Janeiro que eu conheci de 1907 até a época de hoje foi o que me ensinou a ser malandro e me conheceu com 9 anos de idade, foi o falecido Sete Coroas”⁷⁵. Sete Coroas, com seus roubos audaciosos, efetivamente ganhou as páginas policiais dos jornais cariocas, mas também destaques em peças teatrais, na literatura e em canções da música popular, em um samba homônimo composto pelo sambista Sinhô, em 1921, popularizando a fama de malandro valente e temido, construindo sua imagem de “homenzinho perigoso” e “Bambambã lá da Favela”, como diz a canção, referindo-se ao Morro da Favela, rebatizado de Morro da Providência, a primeira favela carioca surgida com a República – que possui forte ligação com a guerra de Canudos, onde os ex-combatentes se instalaram após a guerra⁷⁶. Sete Coroas teria matado meia dúzia de polícias, ainda segundo a canção de Sinhô, afinando sua fama de “malandro valente”, tornando-se um heróis entre as

⁷⁵ O *Pasquim*. “Madame Satã”. 05 de maio de 1971. Entrevista concedida a Sergio Cabral, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Chico Júnior, Paulo Garcez, Jaguar e Fortuna.

⁷⁶ Para saber mais, ver: Lícia do Prado Valladares (2005).

classes perseguidas pela polícia, além de figura a ser “imitada”, como diziam os jornais da época.

Todos nós lembramos ainda das famosas peripécias do “Sete Coroas” e através dos tempos mais cresce a fama desse bandido no meio favelano. Todos ali querem imitá-lo, desde os meninos até os homens. E, de instante a instante, aparece-nos pela frente um pequenino “Sete Coroas”, de espadaço ao lado, a enfrentar companheiros, que aceitam impassíveis suas determinações⁷⁷

Os jornais referem-se ao malandro “larápio”, como chefe de um “quadrilha sinistra”⁷⁸, o “Cravo Vermelho”, que parecia ter o “dom da ubiquidade, pois, segundo o serviço de informações policiais, é visto ao mesmo tempo em lugares diferentes”, ainda segundo o periódico *Correio da Manhã*⁷⁹, conforme pesquisado no acervo digital da Biblioteca Nacional⁸⁰. Os jornais anunciavam nas manchetes títulos como se fossem de um folhetim, dada a popularidade do malandro, como na *Gazeta de Notícias*, por exemplo, na matéria “*Sete Coroas” e suas façanhas, assalto em pleno dia*”, dando destaque à ousadia de Sete Coroas, que assaltou um ambulante em “pleno dia” ferindo-o com um tiro, “causando um verdadeiro pavor aos habitantes do subúrbio” ao lado de “ladrões sanguinários que tem á frente, segundo dizem, o já celebre bandido “Sete Coroas”⁸¹”, conforme escreve o jornalista na *Gazeta de Notícias*⁸².

Na literatura, o desajuste do malandro também foi rememorado por Benjamin Costallat, em *Mistérios do Rio*, série de reportagens publicadas pelo *Jornal do Brasil*, em 1924, que reunia um conjunto de descrições que acompanhou *in loco* sobre o cotidiano do Rio de Janeiro – ao estilo do romance de folhetim *Memórias de Paris*, de Eugène Sue, publicado em 1843, desdobrando o submundo da capital francesa. Segundo descreve Costallat, a Favela era um “refúgio” e um “paraíso”, onde a “bofetada e a navalhada resolvem tudo” e era onde se escondiam alguns malandros que iam buscar dinheiro “no bolso dos outros” e “assim viviam Sete Coroas e seus companheiros. Assaltavam, roubavam, matavam com uma simplicidade

⁷⁷ Correio da Manhã. “Os nossos morros estão a exigir a atenção dos que se interessam pela saúde pública”. 16 de novembro de 1922. In: Mauricio de Almeida Abreu. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão das favelas no Rio de Janeiro. Espaço & Debates, São Paulo, v.14, n. 37, 1994. p. 46

⁷⁸ *Correio da Manhã, As Façanhas do Bandido Sinistro*, 29 de novembro de 1921.

⁷⁹ *Correio da Manhã, Uma Zona Pacata em Pé de Guerra, tudo por causa de “Sete Coroas”, que continua zombando da polícia*, 14 de dezembro de 1921.

⁸⁰ Esses e outros levantamentos do Correio da Manhã, exceto ao consultado na nota 30, foram pesquisados a partir do portal: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em 16 de julho de 2019.

⁸¹ Transcrito conforme a grafia da matéria.

⁸² *Gazeta de Notícias, “Sete Coroas” e suas façanhas, assalto em pleno dia: um vendedor ambulante roubado e ferido á bala*”, 27 de novembro de 1921.

comovedora” (COSTALLAT, 1995 [1924], p. 37)⁸³. No entanto, ainda segundo Costallat, o malandro “não era o pior”, embora tivesse sido afamado pelos jornais, cronistas e sambistas da época, “terríveis”, conta o autor, eram seus companheiros “Camisa [Preta] e o Benedito”. Camisa Preta, também conhecido de Madame Satã que, como conta em suas *Memórias*, “Era um rei da malandragem e merece a fama que deixou” (SATÃ, 1972, p. 87). Madame Satã torna-se, assim, um discípulo do famigerado *malandro bandido e valente* que, na visão de DaMatta (1997), atingiu a *gradação* da vida de malandro, de malandragem “socialmente aprovada” e tida como “esperteza” a um nível ordinário, que é “quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico *marginal* ou *bandido* (DA MATTA, 1997, p. 269)⁸⁴. Segundo Madame Satã afirma em sua entrevista ao *Pasquim*, Sete Coroas o ensinou a ser malandro: “Quando ele morreu, já me deixou substituto dele na Saúde e na Lapa”⁸⁵. Nas *Memórias*, Satã descreve com minúcias a personalidade do malandro:

Era meu amigo e cafetão [o Sete Coroas] e um dos sujeitos mais ruins que já vi. *Tinha revólver* e tudo mas *gostava mesmo era de usar a peixeira* dele. Quando via um cara e não ia com a cara do mesmo espetava a bunda dele [...] (SATÃ, 1972, p. 18)⁸⁶.

A *peixeira* a que se refere Satã é a navalha, instrumento do malandro autêntico, que jamais pegaria em um *revólver*, com o qual não tinha habilidade, pois sua astúcia era enfrentar qualquer briga na navalha e capoeira. Embora tenha sido com o *revólver* de Sete Coroas que Satã entrou, segundo ele, para a vida de malandro – talvez para dar o mesmo sentido ao comportamento *marginal* de Sete Coroas –, preferia ser o *malandro da navalha* ou sua *esquerda poderosa*, como afirma na entrevista do *Pasquim*: “Bala que saiu do meu revólver só matou esse [o guarda civil Alberto] porque os outros era a polícia que matava e dizia que era eu”. E sobre o fato de ter matado o guarda Alberto, Satã enfatiza: “a bala fez o buraco, quem matou foi Deus”⁸⁷.

O fato é que o malandro Sete Coroas, quem delega a Satã assumir a sua fama de malandro valente, é também comparado a figura parecida a que ocorria na mesma época no nordeste brasileiro, o cangaceiro. Como afirma Satã na entrevista ao *Pasquim*: “Ele chegou da

⁸³ COSTALLAT, Benjamin. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995. pp. 37-39.

⁸⁴ Grifos do autor.

⁸⁵ *Op. cit.*

⁸⁶ Grifos nossos.

⁸⁷ *Op. cit.*

Bahia em 1918 no Rio de Janeiro”⁸⁸, no auge do cangaço no sertão nordestino. Os movimentos rebeldes no nordeste do país ocorrem de 1870 a 1940, com a formação de bandos que tinham o cangaço como um modo de vida ancorado no *banditismo social*, na esteira de Hobsbawn (1975), aqueles que, mesmo “encarados como criminosos” pela parcela da sociedade e Estado, “são considerados por sua gente como heróis”, vingadores ou heróis da justiça e “como homens a serem admirados”⁸⁹ e seguidos – da mesma forma como foi Sete Coroas, deixando sucessores. Os cangaceiros seriam os *renunciadores*, ao contrário do nosso *malandro-tipo*, na perspectiva de Da Matta (1997), preocupados com justiça e paz social, diferente do malandro, que vive entre a ordem e o polo negativo da desordem, em um *mundo sem culpa*, “liberto do peso do erro e do pecado”, segundo aponta Candido (1993 [1970], p. 47), com “sombra e água fresca”, na expressão usada por Da Matta (1997, p. 226) que, segundo este autor, o renunciador, assim como o cangaceiro, são admirados por fazerem justiça com as próprias mãos e prometerem “um mundo novo, um universo social alternativo, como fez Antônio Conselheiro e, em escala menor, fizeram todos os nossos cangaceiros ou bandidos sociais, como Lampião e outros”.

Essa figura do cangaceiro, combina as características do *bandido social*, segundo Hobsbawn (1975), do *ladroão benevolente* que ajuda os pobres, do *combatente* que luta na resistência por justiça social, ou nas palavras de Da Matta (1997), um “revolucionário num universo social hierarquizante” como é a sociedade brasileira, e, por última característica, o *vingador*, que entra no banditismo por vingança. Assim, os *bandidos sociais* – cangaceiros – eram admirados por fazerem justiça com as próprias mãos, como Sete Coroas entre a nata da malandragem, se vingando dos *gatunos* (guardas civis) que os repreendiam. Desse modo, o nordeste brasileiro torna-se palco de intensos conflitos a partir de movimentos revolucionários, como também a guerra religiosa ocorrida na Bahia, em 1893, guiada pelo beato Antônio Conselheiro e camponeses do sertão, que ficou conhecida como a Guerra de Canudos – em parte ficcionalizada em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902), que foi cobrir os conflitos como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*. Canudos resistiu na luta armada e batalhas, que, para findá-las, o Estado precisou contar com a ajuda de soldados de outros 17 estados do país, somando cerca de 10 mil soldados que destruíram o povoado com o desfecho de quase 25 mil mortos e o líder Antônio Conselheiro. A pergunta que coloca-se é se o Sete Coroas não teria ido ao Rio de Janeiro, para onde foram depois os soldados que acabaram com Canudos, para “vingar” seus conterrâneos, tornando-se *malandro valente* para isso?

⁸⁸ *Op. cit*

⁸⁹ HOBBSAWN, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1975, p. 11

O malandro utilizava na estética de seu vestuário o famoso terno de linho branco, pois navalha não corta seda, em um eventual conflito na base da navalha com outro malandro. Era a maneira de proteger-se, além de performatizar e estetizar sua identidade e aparência, respectivamente⁹⁰. De igual modo, a vestimenta de couro do cangaceiro era modo de se defender da vegetação típica em climas secos, áspera com os galhos de árvores secas que podiam machucar, como é a caatinga. Assim, o cangaceiro também tinha sua vaidade e estética que ditavam sua *moda*, um estilo próprio e outra vez performático que também refletia sua indumentária e modo de vestir-se e comportar-se, diferente da estética do malandro, obviamente, que corria na esteira da estilística moderna, inspirada na moda francesa – a que o malandro precisou se submeter para transitar, ainda que de maneira camuflada, ou seja, o *vestir-se elegantemente*. Segundo descreve Maria Isaura Pereira de Queiroz (1997), em *Os Cangaceiros*, estes untavam “os cabelos com brilhantina cheirosa, borrifava-se de extratos, molhava-se em patchuli, lavava-se em água de colônia⁹¹”, enfeitando os dedos com “brilhantes cravados em grossos anéis de ouro.

O cangaceiro entra na mitologia heroica e é admirado por parte da sociedade ao fazer com “as próprias mãos” a justiça que é negada ao homem pobre do sertão nordestino e, apesar de ser “fora-da-lei”, não é liquidado pois tem o “corpo fechado”⁹², como descreveu o compositor Sinhô em homenagem ao malandro Sete Coroas: “E a polícia já tonteou/Sete Coroas meia-dúzia já matou”, em referência ao ato heroico de sempre escapar da polícia, por ter o *corpo fechado*, protegido, desse modo. Assim, o cangaço ganha força no sertão, durando por cerca de 70 anos, enfraquecendo durante o governo varguista que instaura, tal como para o malandro, perseguição aos cangaceiros, estabelecendo como meta a sua extinção, pois, para seu governo, um país moderno não poderia ter marcas provincianas.

Nascido no mesmo ano e estado que Madame Satã, por volta de 1900 em Serra Talhada, Pernambuco, Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, se tornaria o mais famoso e temível cangaceiro do nordeste brasileiro por quase duas décadas. Aos vinte anos, entra para o cangaço para vingar a morte do pai, José Ferreira, quando fica conhecido por sua onda de crueldade em grupos de banditismo que formava pelo sertão. Ao contrário do *malandro-tipo*, que se apoia na religiosidade de matriz afro, a religião do então conhecido Capitão do Nordeste Virgulino era o catolicismo – que se formava de lendas e superstições –, sem o qual Lampião

⁹⁰ ROCHA, Gilmar. “Navalha não corta seda”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>. Acesso: 17 de julho de 2019.

⁹¹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os cangaceiros*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 30.

⁹² DÓRIA, Carlos Alberto. *O Cangaço*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982, p. 15.

não guiava ou chefiava seus *bandos*, sempre em reza, sobretudo a Padre Cicero, a quem era devoto. Muito embora admirado pela valentia, astúcia e por fazer “justiça”, os cangaceiros representavam também para o imaginário social a imagem do *diabo* – vista negativamente em Exu, sobretudo quando este sai também de Pernambuco para virar malandro no Rio de Janeiro –, como no cangaceiro de seu *bando* Corisco, que ficou conhecido como Diabo Loiro, de igual modo, tido como temível cangaceiro. O Rei do Cangaço, Lampião, foi assassinado pelo tenente João Bezerra em 1938, na companhia de sua esposa Maria Bonita e alguns cangaceiros de seu grupo. A cabeça deles, segundo Dória (1983)⁹³, foram decepadas e apresentadas como troféus, levadas de cidade em cidade e expostas por um período de tempo no quartel da polícia em Maceió, depois mumificadas e passaram a fazer parte do acervo do Museu Nina Rodrigues, em Salvador, Bahia, onde permaneceram até 1969, quando finalmente “desçaçaram” até serem enterradas. A morte de Corisco, em 1940, é o marco para o fim do cangaço brasileiro. O herdeiro do Rei do Cangaço, que prometera “vingar” a morte e humilhação a que foram passados os cadáveres, também teve o trágico desfecho, com a cabeça decepada após ter sido assassinado.

Essa relação de origem social do cangaço com o malandro, que marca profundas diferenças e algumas semelhanças, como o fato de ambas figuras serem marginalizadas por procurarem, a seu modo cada, a liberdade e o modo de vida livre, não é feita por acaso. Madame Satã, como conta em suas *Memórias*, começou a trabalhar na Pensão da Lapa, aos 18 anos e após ter deixado o trabalho de vendedor de panelas. A Pensão da Lapa, como ele mesmo se refere, era “uma das mais famosas casas de tolerância do país”, um dos mais procurados cabarés do Rio de Janeiro. Com o novo emprego de garçom na Pensão, Satã foi “guardando dinheiro” para retornar cerca de dez anos depois a Glória de Goitá, sertão pernambucano, para visitar a mãe e irmãos.

E fui. Lá chegando foi uma emoção muito grande de minha parte e da parte dela e da parte de meus irmãos. O assunto em Glória de Goitá era um *bandido* de nome Manoel Botelho que se fazia passar por cabra de *Lampião*. Fazia seus assaltinhos nas fazendas e nas estradas e deixava escrito Virgulino é Lampião. Eu não estava ligando muito pro troço que *bandido era um negócio que eu não me espantava muito* (SATÃ, 1972, p. 18)⁹⁴.

Glória de Goitá também ficaria marcada pela presença do cangaço, sobretudo com José Gomes, conhecido como Cabeleira e considerado um dos primeiros cangaceiros de história do cangaço brasileiro. Sua persona e atos de crueldade foram eternizados pelo romancista Franklin Távora, com o romance histórico *O Cabeleira*, em 1876, e também no filme *O Cabeleira*

⁹³ DÓRIA, Carlos Alberto. *Op. Cit.*

⁹⁴ Grifos nossos.

(1963), de Milton Amaral. Cabeleira, pioneiro do banditismo do sertão nordestino, tornou-se um mito no final do século XVIII, perpetuado pela história como figura legendária e no imaginário popular, em versos que descrevem o temor que o bandido sertanejo causava por onde quer que passasse: “Fecha a porta, gente/Cabeleira aí vem/Matando mulheres/Meninos também”. O “bárbaro e cruel matador” foi preso e condenado à forca em Recife, em 1786⁹⁵. Dessa maneira, Satã retorna ao sertão durante o auge do cangaceirismo nordestino regido pelo “bando” de Lampião, como afirma Satã. O que chama atenção no relato de Satã com o que foi dito até o momento é a exata dimensão da relação com o *banditismo social* do cangaço em relação ao modo de vida malandro. Ambos com seus atributos de valentia e culto à coragem, aos atos “heroicos”, com sua sapiência no universo social marginalizado, para ressalva de interesses diferentes, enquanto é movido por interesses egoísticos e individualistas, o malandro, outro, por se movimenta pela busca da paz e justiça em seu grupo social, o cangaceiro. Conforme atesta o trecho em que fica clara a não temeridade de Satã ao saber que a origem do homem que estava provocando pânico à população da cidade, “bandido era um negócio que eu não me espantava muito”, pois já conhecia o *banditismo* de perto no Rio de Janeiro. Outro aspecto interessante a ser notado, é o fato de Satã relatar esse episódio logo após ter narrado sua relação com o malandro Sete Coroas, já explicitado aqui. Certamente, a sequência do relato transmite deliberadamente a imagem de malandro valente atribuída ao próprio Satã – o que sugere ao *malandro de antigamente* ser capaz de “enfrentar” até cangaceiro.

Durante esta viagem, Satã descobre que seu irmão Duda é incumbido de matar o bandido sertanejo Manoel Botelho, supostamente integrante do “bando” de Lampião. Duda, segundo narra Satã, entrou em acordo com os fazendeiros da região para “combater” o bandido e acabar com as suas “valentias”. Entre 1877 e 1879, a grande seca do nordeste brasileiro deixa a soma de cerca de 60 mil pessoas mortas em decorrência da fome e da escassez de água, e, nesse contexto, emerge o cangaço no sertão. O cotejo da memória fragmentada de Satã remonta respectivas épocas e o comportamento de seu irmão indica traços de um *jagunço*, figura também surgida no banditismo social do nordeste brasileiro, que agia como espécie “capenga” dos fazendeiros, que procuravam manter a ordem social e política de suas propriedades contra ondas de assaltos em épocas de demasiadas secas, o que provoca prejuízo, de um lado, aos que mantinham o monopólio da produção de alimentos⁹⁶ – tornando o cangaço um fenômeno também socioeconômico. Satã aconselha o irmão quanto ao perigo que correria, pois conhecia

⁹⁵ MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil*. 5ª ed. São Paulo: A Girafa, 2011, p. 349.

⁹⁶ DÓRIA, Carlos Alberto. *Op. Cit.*

de perto o universo do *banditismo*, a ponto de comparar cangaceiro com o malandro: “Então pegue o Duda pelo braço e falei meu irmão não faz um negócio desses que nossa mãe está agoniada e *você não é malandro suficiente pra encarar um cangaceiro malandro*” (SATÃ, 1972, p. 18)⁹⁷.

Esta passagem revela igualmente a mitologia do *bandido social* – o fora da lei cangaceiro – com a questão do marginal urbano, o malandro *valente*, que se integram em certa medida, dando margem à interpretação de identidade hibridizada, ou seja, identidade fragmentada e relacionada ao “caráter” de movimento e mudança de ambos personagens “marginalizados” num processo tardio de modernização⁹⁸. Nesta perspectiva, a modernidade entra no sertão, o malandro urbano, figura fronteira ao projeto modernista, como vimos, encontra o cangaceiro, provinciano rural, tornando-se, desse modo, *cangaceiro malandro*. Essa imagem a qual se refere Satã, pertence a um sintoma não somente dos *choques de representação* vistos a partir de Lima (1981) no primeiro capítulo desta dissertação, quando o malandro parece atribuir significado ao *modo de ser* cangaceiro para o *modo de ser* malandro (“você não é malandro suficiente”/“cangaceiro malandro”), demonstrando semelhante postura entre ambos, mas também revela o que podemos chamar de *choque de identidades*, no momento em que hibridizam-se e confundem-se.

Madame Satã encerra o desfecho inglório do irmão, que morre na tentativa de deter o *cangaceiro malandro*, compreendendo a situação como a questão ética da violência e seu efeito moral:

Duda tinha muita saúde. E durante as conversas que tive com ele pra fazer ele mudar de ideia vi que *se tratava de um bom rapaz, honesto e trabalhador. E isso me deu uma tristeza danada*. No telegrama que me avisava do acontecido minha mãe pedia que eu mandasse rezar umas missas [...] (SATÃ, 1972, p. 19)⁹⁹.

Ao retornar à sua “Lapa querida”, o malandro parece ter consciência de seu estado de marginalizado social, que o coloca também em vulnerabilidade tal como seu irmão Duda. Essa consciência, no entanto, não é simples demonstração de eximir a espécie de rancor à vida no submundo da malandragem. Como as *Memórias* não estabelece as marcas temporais, a espécie de redenção parece ocorrer em meados de 1920, ou seja, em plano auge do malandro carioca. “Estava achando tudo errado. *A própria Lapa não tinha muita graça. A vida era uma piada*. De repente podia terminar tudo para a minha pessoa. Bastava que um safado qualquer quisesse”

⁹⁷ Grifos nossos.

⁹⁸ HALL, Stuart, *Op. Cit.*, p. 14.

⁹⁹ Grifos nossos.

(SATÃ, 1972, p. 19)¹⁰⁰. Era a volta do malandro que percebe ser epidêmico em seu universo endêmico e, nesse sentido, era também recusa, como demonstra: “Queria mudar tudo e só conseguiria isso me afastando” (SATÃ, 1972, p. 20), ao *largar*, em sua expressão que denota certo desprezo, a Pensão da Lapa, que representava o submundo carioca, para ir trabalhar como cozinheiro em “pensão familiar”, como relata – imposição da *ordem*. A partir daqui é possível observar dois momentos da vida narrada de Madame Satã: a consciência de sua marginalização e ao mesmo tempo tentativa de fuga pela possível carreira artística e o momento em que marca sua entrada na vida de malandro e, ao mesmo tempo, ambiguidade que se revela em sua personalidade, as múltiplas faces, grosso modo. Desse modo, a medida que inicia as *Memórias* com certa nostalgia utópica, “amava minha Lapa querida. Parecia que estava dentro da minha pele” (SATÃ, 1972, p. 2), no relato das relações familiares e seu percurso até a entrada na “vida adulta”, posterior a isso, começa a desnudar tristeza distópica ao considerar “tudo errado” e sem “graça”.

Nos últimos parágrafos antes de descrever o requinte de humilhação que o deixou aviltado, Satã narra de forma elogiosa o comentário que recebeu da atriz de rádio Sara Nobre, que fora morar na pensão onde estava trabalhando como cozinheiro. A atriz, que fazia sucesso com sua voz nas rádios durante as décadas de 1930, é quem apresenta ao malandro o universo do teatro. Segundo conta Satã, a atriz pergunta se ele não queria ser artista, pois “vivia” a cantar e a imitar Carmem Miranda, e com seu jeito “engraçado e divertido podia dar certo”. Sara Nobre o convida então para ser apresentado a um empresário da Praça Tiradentes, o qual Satã se refere como Dudu, que estava trabalhando na montagem da peça “Loucos em Copacabana”. A descrição do diálogo com a atriz interrompe-se no momento em que responderia ao seu pedido, com a fala de Alberto proferindo veado – estratégia estilística de Sylvan Paezzo, que vai até o final do terceiro capítulo em discussão.

Sem continuar o relato de sua estreia no teatro, Madame Satã participa, desse modo, da peça “Loucos em Copacabana”, como a “sensacional e maravilhosa Mulata do Balachocê”, vestido com saia vermelha e traças no cabelo que ele mesmo fazia, no Teatro Casa de Sapê. A estreia foi um sucesso e tão grande a recepção do público, que o aclamou proferindo seu nome artístico. É interessante observar que é neste ponto que a narrativa nos remete às primeiras páginas, quando Satã começa dizendo que “trabalhava honestamente”. O malandro “estava muito feliz naquela noite”, razão que deveria ter “desconfiado”, como conta – o que influi um paralelo com a opressão e exclusão social sentidas diretamente com a sua situação de negro,

¹⁰⁰ Grifos nossos.

pobre, analfabeto, homossexual e com fama de malandro, ou seja, a questão relacionada com as formas de exclusão que sofrem determinados grupos sociais na sociedade brasileira. Naquela noite, após terminar sua apresentação, Satã decidiu ir direto para casa para não “cair” nas costumeiras brigas e confusões a que estava acostumado, de modo também a não arruinar o sonho da carreira artística, que considerava como caminho para “viver em paz” consigo “e com os outros”, também ascender socialmente, no caminho que fazia Grande Otelo também no teatro de revista e, naquela época, nas primeiras estreias no cinema.

O próximo capítulo insere Satã na dicotomia que vai de um artista, “boneca linda”, para o malandro marginal de “esquerda” poderosa. O diálogo completo com o guarda Alberto revela o sentido do pronome *veado* na narrativa de suas *Memórias*, um jogo temporal que expressa o conflito que o coloca de fato na *vida de malandro*. Após a sua estreia como Mulata do Balachocê, Satã resolve passar em um botequim na Praça Tiradentes e pedir um bife malpassado, sua comida preferida, sem imaginar que sua trajetória de artista seria interrompida de maneira frustrante. Naquela noite cometeria o “crime inaugural” de sua vida de malandro, ao que indicam passagens da narrativa ter acontecido por volta de 1928. Ao narrar esse episódio, tal como indica Geisa Rodrigues (2013), Satã projeta um processo de redenção que perpassará a narrativa de suas memórias. E, ao colocar em relevo tal episódio de sua vida na abertura de *Memórias*, é certamente representativa de maneira a tornar a narrativa mais afável diante do crime descrito de modo dramático, uma vez que nesse momento suas aspirações artísticas seriam anuladas.

Agora Alberto vinha se aproximando. Em vez de se retirar do bar e me deixar em paz pois eu já tinha demonstrado que não estava querendo conflito ele estava quase na minha mesa. *Ah meu Deus eu preciso me controlar. Estou tão bem como artista* (SATÃ, 1972, p. 23)¹⁰¹.

“Quem é você, seu veado?”, provoca o guarda Alberto, ao que Satã responde não ter “satisfações a dar”, na tentativa de encerrar a provocação sem “louça pra quebrar”, ainda demonstrando acreditar que aquele era seu “destino” – cair em confusões – e, aquela altura, já “era filho e irmão e pai e mãe e parteira da raiva”, em sua definição. Em seu revide às provocações de Alberto, disse: “Você não passa de um cururu fardado qualquer sujo de barro vermelho” (SATÃ, 1972, p. 24), expressão que era considerada um “desacato” entre a classe policial. Conforme narra, é neste momento em que o guarda o acerta com uma “bordoada”, ferindo seu “supercílio direito”, que o deixaria marcado. A cicatriz, como se refere Satã, marca

¹⁰¹ Grifos nossos.

o corpo em sentido de apresentar o vestígio do golpe que recebeu e, por outro lado, como espécie de prova do desfecho da situação que o levou ao patamar representável de malandro valente: “tenho a marca [do golpe no supercílio] até hoje pra quem quiser se dar ao trabalho de verificar” (SATÃ, 1972, p. 24).

No confronto com o guarda Alberto, Satã, na percepção de Rodrigues (2013), entrecruza a ética do malandro com a manutenção dos valores estéticos, pois coloca em tensionamento a identidade da Mulata do Balacochê, com quem abre a narrativa de *Memórias*, enquanto artista, entre a identidade do Caranguejo da Praia das Virtudes, como era conhecido enquanto malandro. Entre manter a “vida honesta” como artista travesti, ao contrário do modo de vida malandro, e a atmosfera de respeitabilidade herdada por Sete Coroas, não perder determinado espaço consagrado dentro do universo da malandragem fica em detrimento de seus sonhos de se tornar artista, como também observa Rodrigues (2013). A *crise de identidade* de Satã, na esteira de Stuart Hall (1999)¹⁰², está em preferir “pagar o preço” pelas ofensas com o “sangue sujando” seu rosto para continuar com o sonho da carreira artística ou merecer o “nome” do típico malandro valente.

A notícia ia se espalhar de pressa. Iam comentar. Parece brincadeira mas sabe que o *Caranguejo da Praia das Virtudes* levou uma sugestão enorme de um vigilante de nome Alberto e não reagiu? Foi mesmo? Mentira. Sério rapaz [...]. Veja só. Pois é. E a gente pensando que ele era malandro. Malandro de merda. *Falso malandro. Se criou aqui na Lapa e agora se afrouxou todo. Não merece o nome de malandro* (SATÃ, 1972, p. 25)¹⁰³.

A narrativa ocorre em um *fluxo de consciência*, onde para ser reconhecido pela identidade que o congrega ao grupo do qual faz parte – da malandragem –, Satã precisa decidir sobre sua revanche à humilhação sofrida, de maneira a não modificar a sua relação com os demais, onde é de fato integrado. Assim, o seu *espaço*, ou *lugar biográfico* na esteira da perspectiva de Marc Augé (1994) quanto à redefinição dos espaços, é de confronto recorrente pela simultânea manutenção de sua identidade e asseveração de seus *espaços* biográficos. Desse modo, mais do que o fato de que “iam comentar” ter levado “uma sugestão enorme de um vigilante”, Satã sustenta um pensamento quanto à sua subjetividade construída no lugar “onde se criou na malandragem”, afirmando que, caso não reagisse, “não ia mais poder aparecer na minha Lapa querida” (SATÃ, 1972, p. 25). Por sua vez, como pensa Augé (1994), o lugar de

¹⁰² De acordo com Stuart Hall, a *crise de identidade* ocorre quando o “sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 1999, p. 13).

¹⁰³ Grifos nossos.

nascimento confere a constituição da identidade individual¹⁰⁴, ainda que Satã fosse um emigrante do sertão nordestino vivendo de maneira marginalizada no berço do projeto de modernização do Brasil, indo buscar neste *lugar* o mar prometido e não concretizado no sertão, a Lapa é onde se configura a sua identidade singular.

Como expressão do seu *espaço biográfico*, no sentido dado por Leonor Arfuch (2010) também quanto à reconfiguração do público e privado na escrita autobiográfica, Satã conjuga a “inscrição no solo” a partir da ocupação do seu *lugar social*¹⁰⁵, a Lapa, colocando em suspenso sua trajetória artística e *malandra*. “[...]. E os bons de verdade que querem *se regenerar* tranquilamente continuam *matando pra não morrer* e jamais conseguem sair dos seus buracos”, continua Satã (1971, p. 25)¹⁰⁶, fazendo referência às narrativas do gênero cinematográfico *western* norte-americano, que servirá de inspiração ao gênero *nordestern* para o cinema brasileiro ao retratar o universo do cangaço e cangaceiros, como veremos adiante. Diante da constatada impossibilidade de se regenerar para sair de seus *buracos*, e determinada metáfora simboliza a sua vida de incertezas e tentativas frustradas de ascensão artística numa sociedade que o exclui constantemente – o guarda Alberto no papel de representante do Estado –, o malandro parece demonstrar não ter outra saída a não ser permanecer na malandragem, nem que seja preciso matar *pra não morrer*, e este *morrer* está ligado ao morrer no seu *lugar social* e ao seu estatuto de malandro, de maneira que não ir adiante com o projeto de vingança que a situação lhe suscitava a todo instante – sobretudo quando o próprio sangue que pingava do seu rosto no chão do quarto demonstrava um “ritmo” de fracasso ao se juntar com as lágrimas –, o faria desaparecer deliberativamente de sua “Lapa querida”, pois, segundo acreditava e disse na entrevista ao *Pasquim*: “Enquanto eu viver, a Lapa viverá”¹⁰⁷. No entender de Rodrigues (2013, p. 137), é tentativa de Satã justificar o ocorrido, reagindo mediante seus afetos e conferindo para si mesmo, enquanto inserido em seu *phatos* autobiográfico, outra dimensão, também para o “efeito biográfico”, conforme Souza (2011, p. 47), “por meio de registros de fatos reais” – ainda que a narrativa esteja construída com parâmetros ficcionais. E, partir de sua reação de vingança, Satã irá explorar em *Memórias* mais expressivamente o universo da malandragem, em um nível de redenção, com “idas e vindas no tempo”, da infância marcadamente pobre à formação de malandro e corpo-a-corpo com a vida.

¹⁰⁴ AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994, p. 52

¹⁰⁵ *Ibidem*. *Op. Cit.*, p. 53.

¹⁰⁶ Grifos nossos

¹⁰⁷ Entrevista publicada no *Pasquim*, n. 357, p. 6-11, 30 abril/6 de maio 1976

Ao lembrar da arma que o malandro Sete Coroas “havia empenhado” e o advertido para “tomar conta” pois estava com três balas, Satã decide finalmente reagir. A partir desse *souvenir*, o intento era causar a situação que o colocasse na posição menos humilhante frente ao seu grupo e aos demais que conheciam de perto de sua valentia:

Ia dar uns tiros perto do Alberto e quando contassem a história da aventura iam dizer o Caranguejo levou a cacetada e saiu do botequim retirando-se pro seu quarto. Aí todo mundo tava penalizado por pensar que um malandro conhecido como ele tinha botado um berro na mão e tacou fogo no Alberto. Não sei como não pegou. *E os malandros que estivessem ouvindo a ocorrência iam comentar esse Caranguejo foi ser artista mas não mudou. Com ele não é mole. Tem que ser respeitado. É perigoso. Malandro de verdade [...] (SATÃ, 1972, p. 26)*¹⁰⁸.

Dessa maneira, verifica-se a manifestação de Satã na justificativa da valorização de sua identidade de *malandro de verdade* pelo não possível descrédito: “A bala fez o buraco. Quem matou foi Deus”, diria em entrevista ao *Pasquim* em 1971. A construção de cenas pelo exercício da memória revela sua plasticidade na evocação do desejo de revelar ou manter suas versões sobre fatos que o afamaram na sociedade carioca. Essa característica o aproxima do personagem falsário artista Samuel de Silviano Santiago (2004), em *O falso mentiroso*, citado anteriormente. Assim como Samuel, que narra suas reminiscência em narrativa picaresca, misturando elementos da biografia do próprio Silviano Santiago, Satã constrói visão repleta de sua figura a medida que modifica a relação com o leitor e, com isso, “se inscreve na linha tênue entre realidade e ficção, entre autobiografia e autoficção, ao se considerar o grau de tradução de uma vida em obra de arte [...]” (SOUZA, 2011, p. 53).

Nas híbridas instâncias narrativas, entre fato e ficcionalização deste a partir da autobiografia, Satã forma a esfera de sua lógica pessoal na narrativa, apresentando como justificativas a “raiva” que foge sempre ao seu controle, um aspecto que determina a personagem que constrói ao longo da narrativa e assume forma determinante a partir do episódio que narra sobre o caso da morte de Alberto: “Fiquei 23 dias no porão. Depois o advogado me apresentou na Justiça e fui preso e levado para o Corpo de Segurança onde quando menino o Mano Otávio tinha me ensinado a ter *um pouco mais de ódio*. Estava cansado de sonhar e até de torcer por mim mesmo” (SATÃ, 1971, p. 28)¹⁰⁹.

Satã passa a narrar seus dias enquanto esteve preso na Ilha Grande, onde pensou que teria “paz”, sem ninguém o “aborrecer e chatear e provocar”, com diálogos que “carregam o

¹⁰⁸ Grifos nossos.

¹⁰⁹ Grifos nossos.

texto de afetividade e trazem o relato para a ordem das sensações, pelos atos banais” (RODRIGUES, 2013, p. 140), expondo os acontecimentos de ordem pessoal como na criação de biografias, sem deixar de lado momentos que atenuem a seu destino e a escolha de um certo modo de vida por não ter tido oportunidades, tendo a fuga na raiva para situações com as quais era posto em confronto por ter alçado a fama de malandro valente, como as perseguições que admitia sofrer na prisão. Satã assume alternância entre liberdade e prisão, esta resultado de seus atos intempestivos e incontroláveis, pois não aceitava ser perseguido por ser marginal e anti-herói de sua própria história. A observação importante é o fato de sentir-se perseguido constantemente pela polícia, como espécie de carimbo social, ou conforme a visão de Erving Goffman (1963), o estigma social de ser negro e malandro e, por conseguinte, marginalizado, contribuía para essa insistente perseguição que sofria, chegando a ficar cansado de “bater e apanhar” sem saber os motivos, como revela o diálogo que teve com Filinto Müller ao queixar-se das intensas perseguições, na época chefe da polícia da ditadura varguista. Conhecido como um impassível torturador de presos e, estimulado pelos arautos do movimento fascista que se instalaria no país em 1964, por comandar prisões arbitrárias, a conversa transcrita por travessões, de modo a dar um tom de veracidade ao que é relatado, parece ser equilibrada: “Vou mandar fazer sindicâncias nos distritos [...]. Vamos saber o que há contra você” (SATÃ, 1972, p. 58-59), o tranquiliza o militar, ao que Satã agradece, tecendo comentário demonstrando que o fato de ter ido falar com Filinto Muller, na época já conhecido no país todo por estar à frente de torturas e atrocidades que os presos sofriam, fazia de si a pessoa “muito importante”. Segundo Goffman (1963), o estigma é a relação de atributos e estereótipos. Seus atributos de desordeiro, malandro valente aliado ao estereótipo de sua identidade social de negro, analfabeto e suburbano, o deixavam em descrédito com a polícia, mesmo após de ter ido reivindicar providências ao temível torturador, deixando também cada vez mais longe o seu sonho de artista.

Diante dessa situação, que o caracteriza a partir de um nível de tensão e conflito, por um lado, e, por outro, sem possibilidades ou alternativas para driblar o caminho incongruente ao que desejava, Satã narra que se sentiu obrigado a procurar os jornais para denunciar a perseguição da polícia carioca, deixando a situação mais delicada, após serem publicadas suas acusações: “Todo mundo [da polícia] ficou com raiva de mim e em vez de me deixarem em paz a situação ainda piorou porque entrou na minha vida um outro delegado cujo nome dele era doutor Frota Aguiar” (SATÃ, 1972, p. 120). A questão que levantamos aqui, nesse sentido, é por que ao publicar suas *Memórias*, em auge do regime militar como já apontamos, não há

histórico de cerceamento de sua produção intelectual, como ocorria na mesma época em que foram publicadas suas memórias, dando sentido de heroicizar determinadas figuras lendárias da malandragem, como Sete Coroas, ou relatando determinados tipos de perseguições dos representantes do Estado? Seu biógrafo, Rogério Durst (1985), Satã chegou a deixar um exemplar com Chico Buarque, quando este estava a pesquisar material para compor a *Ópera do malandro*, revelando o alcance notório da publicação. Por certo, a resposta para essa pergunta demandaria um fôlego de investigação, não somente de crítica biográfica de *Memórias*, mas também da conjuntura sócio-política de repressão às produções culturais ocorridas na época. Na hipótese da já citada pesquisadora sobre Satã, Geisa Rodrigues (2013), o pouco sucesso da autobiografia e, por sua vez, a não possível censura, está no fato de *Memórias* não trazer “nenhum segredo, nenhum escândalo para cativar o público e ao mesmo tempo nenhum exercício elaborado em termos estilísticos para criar grandes rupturas em termos de “representação” (RODRIGUES, 2013, p. 144)¹¹⁰. Ou seja, a matéria biográfica pressupõe não alterar o que já se conhece sobre Satã, ainda que a própria capa do livro evidencie a promessa de “narrar de forma cruciante” a sua vida. Em seu discurso autobiográfico, ainda no entender de Rodrigues (2013), Satã não tensiona “os domínios do público e do privado” em torno da produção de suas subjetividades e (re) construção de sua figura, como se impõe o gênero autobiográfico, conforme Souza (2011).

Verifica-se que a autenticidade autoral de *Memórias* está diante da alteridade gerada pela utilização da narrativa em primeira pessoa, com Satã sempre se posicionando na narrativa enquanto autor e personagem. Ao anteceder a narrativa com “minha pessoa”, é a maneira de afirmar-se enquanto sujeito protagonista dos fatos e de conservar a memória narrativa do que é dito, em razão da imagem que constrói de si – ainda que não traga “nenhum segredo” que possa cativar o público leitor. Nesse sentido, não é possível afirmar com clareza absoluta que Satã não traz “segredos” de modo a estabelecer relação cativa com o leitor, pois ao fazer a *escrita de si* a partir de suas memórias, é possível movimentar-se singularmente entre o passado e o presente, narrando o vivido e atribuindo outros sentidos às experiências, que marcará aquilo que Elizeu Clementino de Souza (2008) chama de “reconstituição da textura da vida”¹¹¹, em recursos estilísticos e de dimensão estética, que potencializam suas subjetividades, identidades

¹¹⁰ Um exemplar da autobiografia hoje (2019) custa em torno de R\$ 300,00, como o que foi comprado para análise nesta dissertação, ainda que em imperfeitas condições de uso. Somente foi possível adquirir o exemplar de *Memórias de Madame Satã* graças ao apoio financeiro da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

¹¹¹ Souza, Elizeu Clementino de. *Modos de narração e discursos da memória: biografização, experiências e formação*. In M. C. Passeggi, & E. C. de Souza (Org.) (Auto) Biografia: formação, territórios e saberes (pp.85-101). Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2008.

e modos de pensar sobre a sociedade, sobretudo aquela que o perseguia. O que, no entanto, fez com que o malandro que dizia fazer vender muito jornal com a “popularidade de um jogador de futebol” não obtivesse êxito em suas *Memórias*? Certamente por um reflexo colonial de subalternização e predileção do negro por aquilo que o estereotipa, e tendo Satã essas marcas sociais, mesmo criando meios alternativos de afirmação de si, lhe era negado o espaço de se afirmar socialmente, sentindo na pele o racismo dissimulado e constituído na sociedade brasileira nos dias atuais – basta lembrarmos do exemplo de Lima Barreto já citado nesta dissertação.

Ao fomentar suas subjetividades, Satã afasta-se das características de malandro valente, que ele mesmo parece heroicizar em determinados momentos da narrativa, ressaltando suas qualidades de cozinheiro com personalidade incisiva (“jurei e quando juro está jurado”¹¹²), seu posicionamento afetivo visto na relação com a porca que criou por determinado tempo de nome Rosita – como Máquiél (Murilo Benício), marginal que se torna herói, em *O Homem do Ano*, filme de José Henrique Fonseca (2003) –, “enquanto ela [a porca Rosita] viveu não tive momentos de solidão e tristeza porque ela me animava e distraía”, conta Satã (1972, p. 99), ou também na relação com a filha adotiva, que o visitava quinzenalmente e o ajudava a fazer as contas da lavanderia que tentou empreender, mas que, assim como a pensão que também abriu, precisou fechar em decorrência da perseguição da polícia, segundo conta. O malandro sentia-se cada vez mais excluído, “sem poder contar com ninguém”, pois não tinha amigos, e passou a andar “uns tempos sem rumo”, pegando “briguinha boba” aqui e acolá e sem “rejeitar nenhuma provocação” pois nada na vida lhe incomodava mais¹¹³. E, da mesma forma, com o seu “patuá no pescoço” e sua navalha de nome *Pastorinha* no bolso, o malandro asseverava diante da vida que o oprimia, encontrando alegria no universo da malandragem, entre os botequins e cabarés, entre os parangolés, simbolizados na figura dos artistas e sambistas da Lapa suburbana, que lhes dão “vida” e performance.

Na Lapa de seus amores, Satã viveu como espaço de sua história e é neste lugar histórico que conjuga sua identidade e relação com o *lugar antropológico* do qual narra suas memórias, ou seja, na esteira do conceito de Augé (1994)¹¹⁴, representando um tempo passado, pois ao modernizar-se, a Lapa torna-se também o “não-lugar”, entre o malandro que foi e o malandro que se tornou, respectivamente. Assim, é possível perceber que os espaços de Madame Satã, de certo modo, passam pela Lapa como expressão da vida boêmia e noturna e nas delegacias do

¹¹² Satã, 1972, p. 45

¹¹³ *Ibidem*, p. 103.

¹¹⁴ *Op. Cit.*

Rio de Janeiro e de São Paulo, onde realiza autoexílio para fugir das perseguições, além dos palcos quando fazia suas atuações performáticas, inspiradas, sobretudo, em Josephine Baker, de quem dizia ser devoto – compartilhando a mesma admiração de Grande Otelo.

Madame Satã acentua a tônica de sua intimidade ao propor transformar sua vida em autobiografia, sem simulacros para a vida transgressora que ajudou a desenhar a paisagem de lugares mitológicos, como a Lapa carioca da década de 1930, em descrições que revelam contradições entre o público e privado, revelando o início de sua infância pobre no sertão pernambucano e posterior exploração daqueles que o enxergavam ainda como um pequeno escravo – tal como vimos na síntese biográfica de Grande Otelo –, as condições de indigência ainda enquanto criança nas ruas do Rio de Janeiro de 1920, o espaço endogênico das desigualdades sociais no início daquela década, precisando comer comida do lixo para não morrer de fome. Satã descreve a vida da malandragem pelo polo da sedução e como saída para a ação repressora da polícia. Essa instância biográfica permite um trânsito entre passado, presente e futuro, e engendra, a partir de seu espaço biográfico, a configuração de sua figura multifacetada que revela sua capacidade de resistência e sem demonstrar ressentimento diante da indiferenciação da sociedade que o oprime constantemente – razão pela qual consideramos que a personagem que constrói de si está constantemente em devir. Por outro lado, Satã expressa um sentimento de “raiva”: “Eu ia honrar a minha fama e o meu nome até o fim daquilo. Minha raiva existia para isso” (SATÃ, 1972, p. 157), disse certa vez, ao se deparar diante da possibilidade de ser torturado por um agente do Estado, em uma das ocasiões em que esteve preso, revelando necessidade de manifestar sua raiva: “[...]. E muitas vezes eu briguei naquela época por causa de coisinhas bobas só porque precisava jogar a minha raiva fora” (SATÃ, 1972, p. 102).

E nessa linha tênue do público, o que já se conhecia sobre sua figura, e privado, no âmbito de suas subjetividades – pois, na esteira do conceito do *espaço biográfico* de Arfuch (2010), as esferas de público e privado se submetem “a um constante processo de experimentação” (SOUZA, 2011, p. 31) –, estabelece a afirmação de sua identidade também enquanto prática de resistência e defesa. Nesse sentido, Satã descreve a situação que o colocou na posição de conflito com Maria, amiga a quem convida para morar juntos e, com o passar da convivência, a relação afetiva torna-se intensa entre ambos. “Não sabia se aquilo era na verdade uma vontade sexual mas eu sentia alguma coisa sim e naquela noite eu fui o homem dela” (SATÃ, 1972, p. 83). E para resolver o que considerava “um grande problema com Maria”, a única saída era ser preso de maneira a criar distância necessária da amiga: “[...]. Era só ir atrás

dele e passar a navalha nele que a polícia me pegava e me afastava de Maria e então eu não tinha que me resolver na frente dela” (SATÃ, 1972, p. 85).

Um outro aspecto da construção de sua subjetividade pautada pela noção de desvio na constituição de sua identidade, está no ressentimento quanto à infidelidade e decepção amorosa que contrapõe o convívio amoroso descrito acima. Trata-se da relação amorosa com o malandro Brancura, colocada por Satã como maneira de romper com o estereótipo de ser o único *malandro homossexual* em posição ambivalente, entre seu caráter transgressor e valente, com “esquerda poderosa”, e seus elementos de erotismo e sensualidade de travesti artista, caracterizando um hibridismo que torna difícil classificá-lo segundo critérios de representação que contemplem somente sua identidade de homossexual, como é possível perceber em alguns estudos sobre sua vida, não sua figura multifacetada. Brancura voltou à cena literária recentemente em *Desde que o samba é samba*, romance de Paulo Lins (2012), em torno do mundo da malandragem e suas origens entrelaçadas ao samba, carnaval, umbanda e a histórica exclusão social das manifestações culturais subalternas. Tendo o Rio de Janeiro da década de 1920 como cenário, a narrativa está em torno do triângulo amoroso entre o maior dos malandros e sambistas cariocas: Brancura, protagonista da trama, a personagem fictícia e prostituta Valdirene e o malandro Sodré¹¹⁵. Em suas *Memórias*, Satã revela que o malandro foi sua grande paixão, mas também decepção:

Um dia o Brancura não voltou para casa. E Brancura foi o grande amor da minha vida. Era alto e magro e muito bonito e moramos juntos por dois anos. E um dia ele não apareceu em casa e nem voltou no dia seguinte e nem no outro e então eu fiquei muito desesperado e fui perguntando pra todo mundo e parecia que todo mundo sabia mas tinha medo de me contar [...] (SATÃ, 1972, p. 135).

Satã recebe a informação de que Brancura teria ido com uma moça para Aquidauana, na época então município de Mato Grosso, e, diante dessa situação, decide ir até o suposto local, para “matar os dois”. A falta de dinheiro, o clima quente do lugar e o desânimo com a procura o fazem retornar para o Rio de Janeiro, “magoado e desiludido da vida”, mas feliz por estar entre os cabarés botequins. Satã descobre pouco tempo depois que Brancura teria ido mesmo para o interior de São Paulo, quando já estava conformado.

¹¹⁵ É interessante notar que em *Desde que o samba é samba*, o malandro Brancura ocupa destaque como compositor de samba com forte evocação para a vida atribulada, tal como Madame Satã. Ao longo das ações que sucedem a trama, o malandro torna-se o protótipo da personagem cantada na canção de Chico Buarque, ou seja, a morte do malandro romantizado, que recusava o trabalho, agora “trabalha e chacoalha no trem da Central”, tem família e filhos. Esse é o destino do malandro Brancura em *Desde que o samba é samba*.

Madame Satã exacerba suas individualidades na produção de novas subjetividades com a construção da personagem que faz de si, ressaltando o seu projeto de “redenção” como defendido por Rodrigues (2013), com significado de deslocamento dos espaços midiáticos como mediadores das diferentes instâncias formadoras de sua identidade, ou seja, é a partir do seu *biolocus* que o malandro se afirma para construir a narrativa memorialística de sua vida de travesti artista e de malandro, colocado em suspenso na autobiografia. As palavras finais deste capítulo exemplifica a trajetória de formação do malandro, tal como em *Paulinho Perna Torna*, texto de João Antônio, que opera no polo de ordem e desordem pela exclusão social e, ao mesmo tempo, manifestação da disparidade social do Brasil:

A culpada sempre foi a ignorância. A ignorância botou a fome na barriga de muito vagabundo. E como os vagabundos eram ignorantes e analfabetos só sabiam arranjar comida matando ou roubando. Se tivessem instrução não iam ser vagabundos porque teriam oportunidades [...] (SATÃ, 1972, p. 179).

As premissas apresentadas ao longo deste capítulo revelam a complexidade representacional da figura do malandro, em obras que refletem o comportamento e as modificações de sua personalidade e lhes conferem importância na relação com os aspectos da cultura brasileira. O estudo biográfico do malandro e, por sua vez, de Madame Satã, nos dão elementos para compreender o próximo passo, que constitui a análise do filme *Madame Satã*, no sentido do que proponho: a análise da personagem e ambiente fílmicos. Nesse sentido, a leitura biográfica da construção que Satã faz de si em suas memórias torna-se instrumento para a análise sobre como o malandro é representado no filme. O objetivo não é contrapor a personagem autobiográfica que o malandro descreve para a personagem fílmica criada pelo diretor, mas ter parâmetros comparativos para melhor elucidar a leitura no filme de ficção.

A natureza, por assim dizer, do malandro está na relação com as religiões afro-brasileiras e com as manifestações populares, representadas no samba e na literatura. O enfoque para esta reflexão auxilia no entendimento de que a figura do malandro está orientada por elementos da cultura afro-brasileira, retomando os objetivos centrais desta pesquisa, que visam compreender se o malandro contribui para o entendimento da cultura brasileira e como ocorre sua representação no cinema brasileiro.

Capítulo 3
Madame Satã: as múltiplas faces de um Brasil

Neste capítulo, o objetivo é analisar o filme *Madame Satã*, de maneira a interpretar seus elementos de representação no que tange à atmosfera e constituição da matriz cultural do malandro. O malandro é figura paradoxal por excelência, tanto na ordenação de sua personagem sincrética como na mitificação de sua imagem tida como símbolo para parte do comportamento brasileiro, ou seja, as expressões empregadas ao longo de sua afirmação na sociedade que remetem à adesão e, ao mesmo tempo, negação de sua própria cultura/figura. Essa compreensão tem como referência a noção das manifestações populares, dentro das quais o malandro se adequa e, como mecanismo de sobrevivência, adere (samba, religiões de matriz africana, modos de vestir-se, etc.), para o “deslize” da dimensão e noção de “nacional” (CHAUI, 2006).

O capítulo divide-se em duas partes. A primeira, faz uma leitura da obra cinematográfica de Karim Aïnouz na perspectiva da *poética da vida ordinária*. As personagens de Aïnouz se desterritorializam e trazem a discussão sobre o ter para si um horizonte de vida (algumas vezes percebido como impossibilidade) e começar a vislumbrar um outro, sobre a decisão ou a circunstância de ter que deixar para trás o que se tinha até então em um lugar e o passar a transitar por aí. Trazem à tona, por isso, os conflitos relacionados ao processo de reterritorialização, na perspectiva de Deleuze e Guattari (1997), do movimento de retirada ou de abandono (ação tática) do território, uma “operação de linha de fuga”, para então se reterritorializar, o que implica voltar a construir outro território significante

Roteirizando a vida ordinária, o diretor trabalha os deslocamentos e corpos em movimento na urdidura da realidade social brasileira, onde se desenvolvem e performam “formas de vida”, segundo André Brasil (2010), quanto à figuração do cotidiano corriqueiro e à dimensão representacional que assume na imagem o lugar de performance. Ao lado de importantes nomes do cinema mais recente, ainda que com diferença no estilo, entre os quais se pode citar Marcelo Gomes, Cláudio Assis, Lírio Ferreira, Guel Arraes, Eliane Café, Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, Walter Salles, Aïnouz vem trabalhando aspectos representativos da vida ordinária no sertão brasileiro, ainda que sem focalizar necessariamente esse lugar social.

Na segunda parte do capítulo, o foco é a análise do filme *Madame Satã*, o malandro multifacetado que representou a *nata da malandragem* carioca e, com efeito, sua figura possibilita diferentes leituras para a sociedade brasileira: negro, pobre, retirante nordestino, homossexual, artista. A proposta é a de destacar a trajetória de Madame Satã (interpretado por Lázaro Ramos), ao lado das personagens coadjuvantes Tabu (Flávio Bauraqui) e Laurita

(Marcela Cartaxo), que, juntos, compõem uma família nada tradicional para a sociedade carioca da década de 1930.

De acordo com a perspectiva de análise desta pesquisa, prioriza-se o recorte da vida de Madame Satã enquanto artista negro que procurou se afirmar na sociedade com os seus projetos de vida. Considerando seu universo periférico e marginalizado, o objetivo específico é, a partir de duas dimensões de análise da narrativa do filme, na esteira de Casetti e Chio (2007), estudar o *ambiente* no qual a personagem atua para representar a vida do malandro na Lapa carioca de 1930.

Como instância argumentativa, esses aspectos se veem associados ao trânsito e ao deslocamento como maneiras de buscar outras possibilidades de vida e saída para os dramas vivenciados, no qual se destaca a presença do sertão experienciado desde os conflitos de desterritorialização, como primeira etapa para a formação de novos territórios culturais (LULL, 1995).

3.1. O Nordeste como personagem

O sertão e a favela são tidos, num determinado momento do cinema brasileiro, como lugares onde é possível observar a realidade social, voltando-se para o cotidiano de ambientes marginalizados, como é possível de observar em 1935, com *Favela dos Meus Amores* (Humberto Mauro), e mesmo no período final da chanchada, com proposta de se voltar às questões sociais, em *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951) ou *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), e das produções a partir de 1960.

O Cinema Novo surge a partir de 1960 com a proposta de se voltar para o Brasil e olhar para o popular, de maneira a retratar, com uma estética de representação inspirada no neorealismo italiano, a estrutura social, cultural e política do país em seu universo urbano e rural. Entre os filmes que marcam o nascimento do movimento com esta perspectiva, está *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Cinco Vezes Favela* (1962), com cinco histórias separadas e realizado por diretores ligados ao CPC (Centro de Cultura Popular) da UNE (União Nacional dos Estudantes), entre os quais Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros.

A temática do sertão nordestino com os cinemanovistas traz para si o cangaço e o sertanejo, e é um momento da história da cinematografia brasileira, segundo Marcelo Dídimo

(2001), em que o foque ao Nordeste torna-se expressivo. Para este autor, o sertanejo é a alegoria que assume a estratégia de representar a vida miserável da caatinga, enfocada pela pobreza e permeada pela aspereza de sobreviver à seca e à fome, decorrentes das desigualdades sociais, como em *Vidas Secas*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1974), que constituem a expressividade do homem sertanejo e, neste último, plasmam a estética da violência – apresentada na súmula proposta por Rocha (1965) – sob o domínio das armas, não no sentido de estetização, senão da carga simbólica (BENTES, 2002) descrita de violência, pobreza e crime.

Em meados da década de 1990, observa-se nova tendência de vasculhar e expressar as riquezas do Nordeste e da cultura nordestina no cinema. Trata-se da retomada das produções cinematográficas brasileiras após um período de intensa recessão para o cinema nacional, com a extinção de órgãos culturais e audiovisuais, como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A). Esse período, que Lúcia Nagib (2002) compreende como o *boom* cinematográfico, conta com alguns exemplos expressivos sobre a representação do sertão no cinema da retomada, como *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1996), *Sertão das Memórias* (José Araújo, 1996), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira, 1996), *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997), refilmagem do clássico homônimo de Lima Barreto (1953).

A partir de 2000, o cinema pós-retomada redefine a expressão da vida sertaneja não somente pela busca da identidade e territorialidade em torno da vida miserável e violenta, mas também pela resistência diante das relações de poder vigentes, com personagens que estão em busca de si mesmos, travando lutas de alteridade em situações de desterritorialização carregadas pela sensação de não pertencimento. Cita-se, nesse contexto, *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005) ou *O Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim, 2003). Esses filmes têm em comum o deslocamento físico, o mover-se como perspectiva reconciliadora com o lugar de onde se parte e, com efeito, o sentimento de não pertencimento a ele, como é possível observar em Hermila, em *O Céu de Suely*.

Em outra perspectiva, *Bacurau* (2019), longa-metragem de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, não propõe o desconforto das personagens com o próprio lugar ou possibilidades de estabelecer vínculos a ele: um município do sertão brasileiro, no interior do Rio Grande do Norte. As personagens unem-se no esforço para manter suas tradições vivas sob um misticismo político, utilizando-se da violência e da rebeldia como forma de resistência. Tal

como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), enfrentam o drama da falta de água na periferia rural e o entreguismo das elites, e combatem novas facetas do neocolonialismo estadunidense e suas relações pecuniárias com o poder público local. Em *Bacurau*, que se revela como a síntese do Brasil brutal (BENTES, 2019), ao mesmo tempo que expressa a dignidade, a solidariedade e a resistência à ascensão de um Estado com ideais profascistas e milicianos, o sertão ressurge como baluarte da moral e ética comunitária frente à sociedade que adocece, vitimada pela crise política, social e moral que atravessa o país em tempos de obscurantismo.

Trazendo o sertão nordestino às telas do cinema num cenário político como o que se plasmou nas eleições presidenciais de 2018, após ao golpe parlamentar da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, o longa de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles discute o Brasil de hoje e coloca o sertão como referência de rebeldia, como fez o cinema brasileiro de 1960. *Bacurau* cumpre a profecia de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) – sem a alegoria deste –, proclamada pelo intelectual Paulo Martins, que incita à resistência ao golpe militar pela luta armada que, segundo ele, “será o começo de nossa história”. Realiza a profecia ao propor o enfrentamento que se apoia “na legitimidade da violência do oprimido e no movimento da consciência do rebelde no tempo, progressivamente liberta dos entraves ideológicos” (XAVIER, 2006, p. 57). Na radicalização do “isolamento”, o sertão de Glauber Rocha é o mesmo do de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, mas distingue-se na organização como “cosmo fechado” e na autonomia do povo nordestino em suas “forças próprias” – desde a comunicação com os aparatos tecnológicos às forças místicas e políticas – que, separado do país, torna-se um espaço que representa a nação e sua realidade atual (XAVIER, 2006).

Esse mesmo tempo converge para outra geografia do país: as favelas. Ainda que não seja o foco desta discussão e sem desviar do percurso, esse tema ao lado dos sertões, constituiu-se como emblema para entender a passagem do Brasil rural para o urbano, como vemos em *Cinco Vezes Favela*, no primeiro capítulo; *Rio, Zona Norte* e *Rio, 40 graus*, quando “os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos” (BENTES, 2007, p. 242), mas também revolucionários capazes de fazer “mudanças radicais”. Ademais da relação do aspecto histórico de formação das favelas com o sertão, podemos observar em *O Homem que Virou Suco* (1981), de João Batista de Andrade, por exemplo, a projeção emblemática do nordestino na cidade cosmopolita. Ou a favela que Eduardo Coutinho filma em 1986, com *Santa Marta, Duas Semanas no Morro*, um lugar margeado pela machismo, preconceito, violência e falta de oportunidades, como expresso na fala do garoto que se tornaria o traficante Marcinho VP, quando denuncia a falta de universidade para pobres: “Eles querem que a gente continue sendo

[...] o que a gente não é”¹¹⁶. Logo no início do documentário, as pessoas abordadas na entrada do morro, saindo para trabalhar de madrugada e na chuva, falam as mais diversas profissões que exercem: pedreiro, pintor, domésticas, entregador, vendedor ambulante, jardineiro, para, em seguida, serem filmadas em seus sonhos, dificuldades, escolhas religiosas, medos e um pouco de suas origens: o Nordeste brasileiro. Assim, de igual modo, como *Madame Satã*, que deixa o sertão pernambucano e vai para os subúrbios do Rio de Janeiro.

Na transição para o novo milênio, Eduardo Coutinho retorna às favelas, também conhecidas como um “sertão” no Rio de Janeiro¹¹⁷ muito mais pelas formas de exclusão que por sua relação com Canudos, para filmar *Babilônia 2000* (1999), que procura as expectativas dos moradores e moradoras dos Morros Chapéu Mangueira e Babilônia sobre a entrada no novo século. No mesmo ano, é também lançado *Santo Forte*, sobre a religiosidade na favela e a significação do sincretismo religioso para as vidas das pessoas em depoimentos densos, característica do cineasta como entrevistador.

Nesse adendo, a perspectiva do sertão e favelas é retomada como molduras das contradições do país a partir de 1990. A favela, universo do malandro como acompanhamos no capítulo anterior, é o espaço marginalizado por natureza e como síntese reveladora das desigualdades e mecanismos de exclusão social. Como observa Xavier (2006), são lugares representados pela escolha dicotômica entre *violência* e *arte*; um conflito que pode ser, conforme o autor, “violência ou fotografia”, como em *Cidade de Deus* (2002), “violência ou música” (XAVIER, 2006, p. 56), como em *Orfeu*, de Cacá Diegues (1999) – quem introduz o tema da favela ao Cinema Novo, na participação da obra conjunta *Cinco Vezes Favela* (1960), ou também da “comunicação ou crime”, como em *Uma Onda no Ar*, de Helvérico Raton (2002), quando um grupo de jovens negros da periferia de Belo Horizonte veem a comunicação comunitária como instrumento de transformação e como a própria voz do Brasil – em ironia ao programa radiofônico *A voz do Brasil*, surgido como o “expressão do *animus* profundo da nação” (SEVCENKO, 1998, p. 38).

Nesse conflito, onde impera a pobreza e violência geradoras de tensões mediadas por agentes como a “polícia, a mídia, os religiosos, os traficantes, o artista popular” (BENTES, 2007, p. 248), está também o crime involuntário e a arte do *rap* e do *hip-hop*, como em *Como*

¹¹⁶Marcinho VP entra para o tráfico poucos anos após o lançamento do documentário de Eduardo Coutinho. Para saber mais, ver: BARCELLOS, Caco. *Abusado, o Dono do Morro Dona Marta*. São Paulo: Record, 2013. Trecho da fala de Marcinho retirado do documentário de Coutinho (1986).

¹¹⁷Emprego essa expressão, que poderia ser, de igual modo, substituída por “quilombo”, por compreender que a favela, no seu bojo histórico de formação, mantém forte relação com o sertão nordestino, a considerar que os soldados de Canudos, após o fim da sangrenta guerra, foram para o Rio de Janeiro, se hospedando nos morros cariocas, levando consigo o próprio termo “favela”.

Nascem os Anjos, de Murilo Salles (1997), quando Japa (Silvio Guindane), um garoto negro da favela carioca, aproveita o caos gerado pela mídia, que exhibe como um *reality show* o sequestro de família americana em sua mansão no bairro nobre da cidade – tal como o fez no episódio do sequestro do ônibus 174, como assim ficou conhecido, em 2000, no mesmo Rio de Janeiro –, onde o garoto vai parar, ao lado de sua amiga, também adolescente, de maneira involuntária e sob o comando de “um malandro meio abobalhado” (ORICCHIO, 2003, p. 162). Aproveitando as câmeras, Japa exhibe-se dançando *hip-hop*.

Esse período de ressurgimento da favela e do sertão no cinema ocorre em um contexto de profunda crise social, política e econômica para o país, ou seja, após o *impeachment* de Collor, início da década 1990, que marcava não somente a transição da virada de século, mas também um dos piores momentos para o cinema brasileiro junto com a efervescência de transformações pelas quais o Brasil passava com a abertura de um processo político democrático confrontado aos traumas do passado: 20 anos de regime militar, morte de Tancredo Neves, os “anos inflacionários do governo Sarney” e o desastre de Collor, como sublinha Nagib (2002). Essa crise moral em relação ao retardo do desenvolvimento social e econômico, gerou crise de migração que levou a nação ao debate acerca do sentimento de identidade, “perda de estima e confiança” que assolava o país (DEBS, 2010). Tal contexto parece se repetir e, nessa retórica, com uma configuração de retrocesso nas políticas culturais empregadas nos últimos anos pelos governos do PT.

3.2. A poética da vida ordinária em Karim Aïnouz

Depois de mais de uma década de florescimento contínuo do cinema brasileiro, especialmente do chamado período da “retomada” da produção cinematográfica, tem-se como saldo diretores e filmes que vêm se destacado nos circuitos de festivais nacionais e internacionais de audiovisual, com propostas que se voltam para a realidade social do país e refletem sobre os desafios enfrentados pelo sujeito contemporâneo.

Entre esses diretores está Karim Aïnouz, que desenvolveu um estilo em relação à realização cinematográfica no qual se manifestam traços temáticos e expressivos, entre os quais cabe destacar a presença marcante do feminino e a ênfase ao tratamento da vida ordinária no Brasil dos séculos XX e XXI. Esses elementos podem ser percebidos desde as primeiras produções de Aïnouz, em seus curtas-metragens realizados a partir da década de 1990, como

experimento de inserção no mercado do audiovisual nacional e internacional, que se atêm ao ordinário, à experiência de vida de sujeitos comuns desde seus aspectos miúdos e corriqueiros, mas dotados de sentido e relevantes em seus percursos identitários e afetivos.

A discussão que se coloca neste primeiro momento é quanto à busca que move seus personagens, que vivem o não pertencimento e deslocamento constantes, em torno de temas sobre a feminilidade, machismo e, de acordo com Costa (2016), “temas permeados” pelos afetos como elemento para a narrativa.

Analisa-se dois curtas realizados nos anos 90 (*Seams*, 1993, e *Paixão Nacional*, 1994) e um dos anos 2000 (*Rifa-me*), que esboçam características estilísticas da obra de Aïnouz num contexto de transformação para o cinema brasileiro. As situações disruptivas nas quais suas personagens se deparam são abordadas desde a perspectiva do drama humano individual, em operações cinematográficas que privilegiam a reflexão sobre as percepções de si e a interação com o entorno num contexto de desarraigo e de não pertencimento. Como instância argumentativa, esses aspectos se veem associados ao trânsito, ao deslocamento como maneiras de buscar outras possibilidades de vida e saída para os dramas vivenciados, no qual se destaca a presença do sertão experienciado desde os conflitos de desterritorialização, como primeira etapa para a formação de novos territórios culturais (LULL, 1995).

O ponto em questão é essa poética da vida ordinária, já presente em seus curtas-metragens e em seu primeiro longa, *Madame Satã* (2002), e demais realizações, como *O Céu de Suely* (2006), *Viajo Porque Preciso*, *Volto Porque Te Amo* (2010), *Abismo Prateado* (2014), *Praia do Futuro* (2014) e *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2019). Os curtas da década de 1990 constroem um conjunto de elementos que são retomados em seus longas, a começar por *Madame Satã*, a partir dos quais emerge o que vem a se constituir o estilo do cineasta e a estética de seus filmes, em planos de progressão dramática das personagens com suas ações representadas na diegese fílmica, onde os princípios que orientam as formas de vida se dão a partir da performance que se modula em sua dimensão representacional.

O trabalho de Aïnouz discute a questão do pertencimento a partir vida de pessoas que, mostrando desconforto e desajuste com as situações em que se encontram, não têm poder para reordenar os seus entornos desde seus termos e aspirações. Seus protagonistas agem taticamente, e, no dizer de Certeau (2007, p.101), “a tática é a arte do fraco”, dos que se movem no campo do outro, que não têm domínio dos códigos nem força para ditar as regras e condições de funcionamento dos espaços sociais em que se encontram ou que almejam inserir-se. Outro aspecto importante na caracterização dos personagens é o debate sobre os projetos identitários

em uma perspectiva não essencialista, cuja construção se dá, por vezes, em pedaços, ou mesmo a partir de figuras despersonificadas pela ausência. O cineasta delinea sua representação numa perspectiva multicultural crítica (KELLNER, 2001), discutindo as disparidades de poder desde o enfoque no gênero, na raça e na classe social, de maneira a dar a ver certa “paridade representativa” em suas obras, com a presença de mulheres abandonadas, homossexuais, homens travestidos e famílias que fogem ao padrão normativo tradicional, apresentando uma performance dos personagens que desfaz “a rigidez da identidade sexual” (STAM, 2003, p. 292).

O diretor estreia em 1993 com o curta-metragem *Seams*, que traz em primeiro plano temas como: inquietude feminina, sujeitos móveis, deslocamento, patriarcado, gênero e homossexualidade. O filme é parte realizado em Nova York, onde residia, e parte realizado em Fortaleza, Ceará, sua cidade natal, e é, de certa forma, um documentário autobiográfico. Nessa tessitura biográfica, Aïnouz entrevista sua avó e as filhas desta, que acompanharam sua infância e adolescência no Ceará, resgatando a visão feminina sobre temas como família, relações amorosas e o machismo estrutural da sociedade brasileira, em razão do qual as cinco mulheres renunciam à vida conjugal e apresentam seu ceticismo acerca do modelo de família patriarcal.

O curta apresenta uma crítica a certo padrão de masculinidade a partir de figuras masculinas que se fazem presentes, no plano narrativo, como menção, em fotografias ou citadas nas histórias contadas. O masculino também é colocado em cena com a voz do narrador Fernando Pinto, no chamado extracampo e que não está visível nas imagens, mas incide sobre estas, se manifestando em voz *off*, a partir da qual não demonstra opor-se ao ponto de vista das mulheres, que falam de si mesmas e sobre os homens da família, sobre como estiveram ausentes mesmo quando presentes em suas vidas, e corrobora na crítica a uma masculinidade que, segundo as personagens, não está ausente somente em *Seams*, mas foi ausente para elas. O mesmo ocorre em *Viajo porque Preciso...*, narrado em voz *off*, onde a figura masculina desponta, novamente, pela “voz sem corpo”, na expressão de Mary Ann Doane (1983).

Ao passo que problematiza o masculino a partir do ponto de vista crítico, o depoimento das cinco mulheres ressalta a tematização feminina nas obras do diretor: mulheres que fogem, dentre outros desconfortos, da desconsideração, dos cerceamentos e da invisibilidade ocasionada por uma sociedade machista e conservadora, como em *O Céu de Suely*, *Abismo Prateado* e, mais recentemente, *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2019).

Após *Seams*, Aïnouz lança a trilogia de curtas-metragens *Paixão Nacional* (1994), que traz o tema da mobilidade, do pertencimento e da “partida para outro lugar como urgência

ontológica” (COSTA, 2016, p. 80). O primeiro episódio, *Paixão Nacional I - Choque Metabólico Irreversível*, conta a história de um menino que trabalha como flanelinha e morre congelado, ao tentar fugir do Brasil desigual escondido no compartimento de um avião. Durante esse processo de morte lenta, sua memória traz à tona temas como as dissimulações sexuais em sua terra natal, com vista para a vida de um homem gay. No curta, o diretor anuncia seu estilo em personagens que estão presas em suas crises íntimas e precisam desviar de situações que as sufocam, sendo que a fuga é proposta como a única alternativa vislumbrada para resolução dos conflitos (COSTA, 2016), numa figuração de “formas de vida” com “exposição da vida ordinária” e sem espetáculo (BRASIL, 2010).

O aspecto da fuga não está somente na perspectiva dos dramas subjetivos, mas como elemento afetivo e geográfico do lugar onde se está, mesmo sem saber para onde ir: como Hermila (*O Céu de Suely*), que deseja comprar passagem somente de ida “para o lugar mais longe” dali. A fuga aparece, por outro lado, como saída para se livrar das lembranças de um amor que chegou ao fim, como Zé Renato (Irandhir Santos, *Viajo Porque Preciso...*) em sua espécie de expedição solitária pelo Nordeste brasileiro.

Em 2000, é lançado *Rifa-me*, inspirado no cordel *Rifa-se*, de Abraão Batista, no qual Aïnouz antecipa o argumento de *O Céu de Suely*. Ana Paula sofre as consequências de um casamento opressor, em Quixeramobim, cidade do sertão cearense, e, para fugir dessa situação, rifa a si mesma, de modo a conseguir dinheiro para deixar a cidade. O prêmio será uma noite no motel com o ganhador. Ironicamente, a rádio anuncia, para a pequena cidade pacata e simples, a hora e o resultado da loteria. O local do “prêmio” da rifa é um motel dentro do posto de gasolina que beira a estrada – para onde Ana Paula já vai com a mala –, o que remete ao tema do sertão como lugar do qual se quer sair, como os postos de beira de estrada: lugares de abastecimento e trânsito. Como observado em *Viajo porque Preciso...: Zé Renato procura o posto para abastecer seu carro e satisfazer-se sexualmente, de maneira a esquecer a amada, ou o posto de Árido Movie*, onde um grupo de amigos, a caminho do interior pernambucano, detém-se a comer e se divertir.

O sertão de Aïnouz é personagem de um lugar profundo, como em Central do Brasil, que expressa o sertão da busca de afetos – Josué, que procura o pai; Dora, que busca a “afetividade recolhida” que quebre seu desencantamento com a vida (ORICCHIO, 2003). O sertão do autor vem atrelado aos afetos e ao sentido de pertencimento, não mais pelos enfoques dos conflitos coletivos cinemanovistas, senão pelas buscas pessoais ou íntimas e a resolução dos conflitos existenciais em situações de (des)territorialização.

No plano da poética da vida ordinária, em Aïnouz, destaca-se *O Céu de Suely*, que trata do retorno de Hermila à sua terra natal, Iguatu, interior do Ceará. Esse retorno é permeado por angústias, frustrações e perdas de expectativas. Após morar por anos em São Paulo com o namorado Mateus, a jovem de 21 anos volta para Iguatu sozinha com o filho Mateusinho, na espera do namorado que iria ao seu encontro depois que resolver umas últimas pendências. Mateus aparece somente nos primeiros momentos do filme, em imagens que mostram os dois juntos, sorrindo e aparentemente felizes. Ao longo da trama, o namorado se faz presente novamente pela ausência e pelo abandono do filho e da protagonista, característica já presente em *Seams*.

Hermila depara-se com a percepção de não pertencimento àquele lugar, onde nasceu e conheceu “a maior paixão do mundo”, com quem fez planos de uma vida em comum. Enquanto espera o retorno do namorado, fica na casa da avó e da tia, e não demora para se dar conta de que foi abandonada e que terá de cuidar sozinha do filho. A jovem mulher passa a lavar carros para ganhar dinheiro, no posto de gasolina de beira de estrada, onde conhece a prostituta Georgina (Georgina Castro), com quem estabelece uma relação de “empatia e solidariedade” (COSTA, 2016).

Além do tema do pertencimento como argumento da trama, como adverte Costa (2016), está a questão central do deslocamento, na expressão de Dídimos e Lima (2014), os corpos em deslocamentos, em andanças migratórias resultado de um desconforto e da necessidade de movimentar-se na busca por dar sentido à própria vida – temas que atravessam o cinema contemporâneo com ênfase no Nordeste brasileiro, como em *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2008) – e pensar um corpo performado, na expressão de Brasil (2010), neste “espaço de afetos” onde se constitui a vida ordinária.

Hermila tem a ideia de procurar a “passagem para o lugar mais longe” de Iguatu, que, segundo descobre na rodoviária local, é Porto Alegre, que torna-se o objeto de desejo da jovem. Logo percebe como esforço inútil economizar o pouco dinheiro que ganha lavando carros para comprar a passagem, ir embora e recomeçar a vida no “lugar mais longe”, deixando para trás o desconforto com a vida que tem ali. A jovem, então, tem a ideia de rifar a si mesma, tal como Ana Paula (*Rifa-me*), adotando o nome de Suely, e o prêmio é uma noite com o ganhador no motel do posto que beira a estrada – lugar de passagem e de conexão de dentro/cidade com o fora/mundo –, ou, como ela mesma intitula: uma noite no paraíso. Hermila torna-se Suely, como “uma nova forma de dizer sobre si, um desejo de vida nova” (LIMA, DÍDIMOS, 2014) para, então, realizar seu plano de deixar a cidade. A pacata Iguatu, ao saber da proposta da rifa, logo

a hostiliza e sua avó a expulsa de casa, revelando o conservadorismo na tessitura das relações. João (João Miguel), o antigo amor da jovem, na tentativa de reatar com sua amada, compra fichas na esperança de ser o ganhador.

A partir das imagens do sertão nordestino, é montado *Viajo porque Preciso, Volto porque Te Amo*, codirigido por Marcelo Gomes. A narrativa do filme estrutura-se com enquadramentos constantes sobre a paisagem desértica e árida, imagens de hotéis e postos de gasolina. O elemento para o qual o filme chama atenção, no entanto, é a voz *off* do geólogo Zé Renato, que encontra, na viagem que faz a trabalho, o pretexto para fugir e reencontrar consigo mesmo.

Zé Renato viaja pelo sertão para mapear as regiões que serão afetadas pela construção de uma barragem. Grava de dentro do carro, levando na mochila um kit emergência: máquina fotográfica e facão. O personagem faz “uma pesquisa ecológica, com duração de trinta dias”, mas logo no início demonstra seu cansaço físico e emocional: “Mal já comecei a viajar e tudo me irrita, a paisagem não muda, tudo a mesma coisa, parece que não sai do lugar”. A viagem, de início, é apresentada como um pretexto para esquecer seu passado recente e mergulhar no isolamento. A princípio, também conversa como se estivesse gravando mensagem ou escrevendo carta, transitando entre a paisagem seca e solitária – ninguém na estrada, desde Fortaleza – e as memórias da amada – “a única coisa que me faz feliz nesta viagem são as lembranças que tenho de ti”.

O personagem, que manifesta sua presença pela voz, mistura na narrativa o drama do fim de seu relacionamento com a descrição da paisagem do sertão, com suas recordações em narrativa memorialística, que opera no sentido da construção de significados pela oralidade e pelas imagens – expressando a ausência. Nas primeiras imagens, filmadas a partir de planos subjetivos, a música diegética acentua a melancolia do personagem – sentida pelo tom de sua fala, já que não aparece em momento algum –, em “uma camada musical composta por clássicos da dor de cotovelo do cancionero popular” (COSTA, 2016, p. 261).

Em sua viagem, que torna-se superação do amor rompido e esquecimento das lembranças do que vivera, Zé Renato encontra prostitutas pelas estradas do sertão, as quais julga serem tristes, com exceção de Pat, com quem estabelece o único diálogo no filme, que, segundo ele, é uma “puta feliz”. Com Pat, pela primeira vez, ele parece ter esquecido das desilusões de seu amor: “Pat é dançarina e faz programas nas horas vagas. Fiquei o dia inteiro com Pat. Pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar no meu passado”.

A paisagem nordestina é representada por *frames* e elementos determinantes com a “relação no tempo” em conservar as tradições – como em *Sertão Acrílico...*, ou em *Central do Brasil*, ao mesclar o moderno e o arcaico. É trazida desde a discussão da “condição humana” (DEBS, 2010), na dificuldade de sobreviver, onde não há espaço para pureza, senão para a violência das imagens no mau estar com a afirmação de um “mundo abjeto” (DÍDIMO, LIMA, 2014), como em *Baixio das Bestas*, de Cláudio Assis (2007), onde a “podridão do mundo” atinge também o sertão, como sentencia Mário (João Ferreira), em referência à sociedade contemporânea: o esgoto rompendo as tubulações para escorrer e chafurdar pelo país.

O sertão nordestino retratado por Aïnouz não é tido como alegoria romantizada do país – como nas primeiras fases do Cinema Novo –, e toma a “distância” não como isolamento do restante do país, nem como penúria, pobreza e descompasso tecnológico: ali há motos, celulares, controles remotos e postos de gasolina. A penúria, nesse caso, é problematizada desde o emocional, no pessoal e de perspectivas nos horizontes de vida, trazidas ao espectador desde as paisagens e linhas de horizonte propostas em planos gerais. Em *O Céu de Suely*, o sertão é proposto desde o desarraigo social, na expressão de Lull (1995), e o paradoxo do pertencimento.

3.3. Do sertão à Lapa carioca: o filme *Madame Satã*

Neste momento, será feita uma análise de *Madame Satã*¹¹⁸, com especial atenção aos elementos da atmosfera que incidem no espaço cinematográfico ao qual se insere a personagem, nos elementos da ambientação fílmica e suas imagens propostas que reforçam aspectos da exclusão, elementos analíticos neste momento: lugares marginalizados, como cabarés e bares, casa onde moram com rachaduras nas paredes mofadas, que provocam uma particular relação com os traços que colocam as personagens numa marginalização social. Outro aspecto destacado na análise e a configuração do malandro na constituição de sua cartografia, compreendendo a dicotomia de Madame Satã¹¹⁹: malandro valente, homossexual, seu projeto artístico na ambivalência de ser negro, pobre, analfabeto e imigrante.

¹¹⁸*Madame Satã* em itálico será utilizado em referência ao filme e Madame Satã sem itálico, contudo, em referência à persona.

¹¹⁹A persona Madame Satã, tal como venho discutindo neste trabalho, aparece somente no final do filme, uma vez que há uma busca por detalhar a trajetória do protagonista anterior ao “batismo” do nome pelo qual ficaria conhecido. Por essa razão, ao me concentrar na leitura do filme e em sua narrativa tecida em torno de suas personagens, tomarei como referência ao malandro Satã o nome que lhe dá legitimidade no filme: João Francisco dos Santos.

Desse modo, o universo social de João é representado entre as condições e projetos de vida e as relações permeadas por rusticidade e afetividade, no que talvez seja um dos aspectos mais singulares do filme.

No filme, há um enfoque para o registro documental da pobreza e da vida ordinária. Como observou Rodrigues (2014), essa combinação coteja uma “perspectiva tradicional e centrada” onde as imagens apresentam-se próximas e sem paisagens. Dessa maneira, que os componentes como paredes rachadas e mofadas, o altar de um santo com velas vermelhas logo na entrada de sua casa, casebres históricos sem restauração servindo como cortiços, filmadas em aspectos de deterioração, revelam um ambiente claramente com intenção realista de uma realidade que conspira contra o projeto de vida de João. O filme persegue, sem o modelo de narrativa tradicional, o seu sonho de ser famoso e o consagrado reconhecimento artístico como marcas obsessivas de seu corpo. A busca por esse sucesso imaterial, que lhe renderá prestígio social e também conquistas financeiras, será o esteio para a trama.

A perspectiva de análise serão os componentes do ambiente e personagem e como se constroem na dimensão histórica e da forma do filme, a partir do quadro conceitual de Casetti e Chio (2007). Para os autores, os eixos de análise do espaço cinematográfico comportam o campo, fora de campo e o espaço em movimento. Nesse sentido, a análise do espaço construído é uma categoria interpretativa que permite compreender os aspectos da representação e sua pregnância. Com efeito, a análise se volta para a construção da atmosfera e seus elementos diegético e extradiegético, ou seja, dentro e fora de campo, que auxiliam na representação do personagem e sua correlação com o ambiente social construído no quadro cinematográfico.

Na direção de Casetti e Chio (2007), o “espaço do filme” é um caminho para analisar os problemas relacionados à representação no conjunto de categorias interpretativas adequadas e pertinentes na análise. Assim, a composição fílmica ligada às questões de como o princípio de representação é trabalhado no diálogo com o espaço cinematográfico do filme e, dessa maneira, como estão fundadas as relações das personagens nesse plano estilístico de análise. Essa discussão implica discorrer, no cotejo com a interpretação argumentativa de *Madame Satã*, a relação imagem e som, recursos expressivos de montagem, imagem e encenação.

Os ambientes destacados que vão configurar a atmosfera de João estão nas primeiras sequências, a partir das quais é possível perceber a ênfase em ambientes que esboçam o movimento e interação do personagem, sendo a (1) delegacia, o (2) Cabaré Lux, ainda que apareçam somente no início, e a (3) Lapa, onde a trama de sua vida se desenvolve, que é representada por sua casa e pelo bar Danúbio Azul. A relação rítmica da montagem dessas

cenas, relativamente curtos é uma correspondência chave quanto à configuração da narrativa. Esse conjunto de cenas iniciais se estabelecem da seguinte maneira:

Cena 1: João está na delegacia e a câmera o enquadra em meio primeiro plano, enquanto uma voz *off* narra seus autos cuja finalidade é o seu julgamento e a condenação.

Cena 2: A câmera enquadra João em plano detalhe, a observar o show de Vitória dos Anjos por de trás de uma cortina. A cantora de cabaré canta a música *Nuit d'Alger*, a qual o protagonista dubla em um som diegético. A câmera movimenta-se na construção do primeiro plano e plano-detalhe de João e entre a panorâmica para a direita, frente e esquerda de Vitória, enquadrada ora a uma distância focal, ora a um plano detalhe, quando começa a narrar o texto, com a câmera acompanhando os movimentos de seu corpo – característica de enquadramento muito utilizado por Aïnouz.

Cena 3: Antecedido por um breve plano que nos mostra João descendo as escadas do cabaré, o vemos no bonde a caminho da Lapa, em primeiro plano, com *Nuit d'Alger* agora como som não diegético em continuidade ao plano anterior, como a acompanhar os desejos do personagem ainda a sonhar com o show que acabara de assistir. Em *contraplongée*, a câmera segue o bonde atravessando os arcos da Lapa, até o corte para o plano seguinte, com a prostituta abrindo a porta para dois clientes marinheiros a nos apresentar a Lapa, e o momento em que João caminha até o Bar. Temos o sonho/desejo da ordem e da vida artística e de outro, ao abrir a porta, o submundo da Lapa, representada na desordem, boemia e malandragem.

Esse conjunto de cenas iniciais apresenta uma narrativa de histórias que começam pelo final e retorna para explicar o que aconteceu, com breves recuos – o que também garante o efeito da montagem no filme em ritmo suave, por não se tratar de um filme biográfico. Nesse momento, o desejo pela vida de ser artista e a vida de malandro, ainda que distante do *malandro-tipo*, pois João começa o filme trabalhando (o show de Vitória que ele ajudou a organizar, cena 2), serve de fundo para o embate da significação narrativa (cena 3), ou seja, o movimento do corpo de João oscila entre o campo dos desejos (cena 2) e afetos e o campo da violência (cena 1) e da marginalização (cena 3). A sequência das respectivas cenas curtas marca a tendência e o modo de estruturar a narrativa e constroem o ritmo da montagem e o espaço fílmico, estabelecendo a relação entre um plano e outro e confirmando a “função narrativa” da montagem (AUMONT, 1995).

A análise, conforme Xavier (2013), terá premissas histórica, teórica e crítica em uma relação entre essas instâncias que permitam uma reflexão da obra e sensibilidade em equilíbrio com os conceitos trabalhados. Como categoria analítica, procuro estabelecer esse movimento

de diferentes dimensões da matriz do conceito de malandro e sua descrição conceitual na argumentação coerente e pertinente em torno do filme, como sugere Xavier. Para o autor, a relação necessária com o objeto está além de uma formação teórica e de “uma ciranda de conceitos”. Essa relação depende da maneira como internalizamos determinada formação se pondo “inteiro diante do objeto” para realizar um diagnóstico, de modo a mobilizar “toda a sua formação conceitual e sensibilidade, intuição” (XAVIER, 2013, p. 226). Nesse processo, busco balizar os conceitos e a sensibilidade resultante de minha interação com o filme.

Ainda que menos nítido, a luta pela sobrevivência das personagens ocorre à margem de uma modernização (um modelo supostamente europeu) e em franca oposição a esta. As sequências que serão comentadas operam como motivações para determinadas (re) ações de João, sublinhando o horizonte da “vida rasgada” de malandro na polaridade da ordem e desordem.

O embate de Satã às forças repressoras de ordem e progresso que Aïnouz procura revelar a cada desdobramento da personagem em cena, revela-se no próprio processo de subjetivação na descrição das demais personagens e na preocupação em colocar em primeiro plano suas emoções e sonhos. Esse estilo do diretor dialoga com *O Céu de Suely*, pois movimentava o destino improvável dos protagonistas dada a sua origem e condição social, mas com a diferença que, diferente desse, a trama sobre João está inteiramente alinhado a uma conotação de representar um momento histórico, sem perder de vista o estatuto mitológico da personagem, ainda que sob este aspecto o olhar autoral e crítico do diretor enuncie uma caracterização política dessa persona.

A primeira imagem do filme se abre com um meio primeiro plano de João, enquadrando seu corpo sem camisa do peito para cima, o que permite ver que está visivelmente machucado e cansado, como um de retrato falado de um marginal recém capturado, uma espécie de *mugshot*. O personagem com olhar melancólico, que está numa delegacia, com paredes ao fundo brancas e com pouca luz, não há nenhuma informação que nos confirme isto, a não ser pela voz *off* que narra seus autos criminais, aos quais ouve com uma atenção desvanecida. É a voz que também o condena. Não há julgamento com direito à defesa, a delegacia é ao mesmo tempo o tribunal. João, desse modo, já inicia o filme julgado e condenado, por se contrapor a uma ordem normativa de maneira transgressora em defesa de si mesmo. A defesa que lhe está ausente no momento em que ocorre seu julgamento.

O som *off*, recurso expressivo utilizado por Aïnouz ao longo do filme, é a voz/som invisível e fora do espaço da imagem, mas presente no espaço diegético. A voz que julga e

condena João é de uma personagem que está ausente do campo filmado, ou seja, no contracampo. Esse recurso, ao lado da voz *over*, na diferença que para esta a pessoa que fala não é visível ao personagem e tampouco ao espectador, está no campo diegético e tronam-se elementos específicos de representação no filme.

A expressão de João manifesta um ressentimento que é regressivo na sua luta e fixação por defender, ao lado de sua “honra” de malandro, seu desejo de tornar-se artista reconhecido. O desdobramento desse projeto ao longo do filme revela-se na culminância de drama e sofrimento, sem a mediação da mística do mito de malandro, como se essa dissonância se inserisse na força e rebeldia do protagonista, que reúne e sacraliza a matriz de um destino incontestável. É o sintoma da raiva que João diz não saber de onde vem, ou a certeza que nasceu “para ter vida de malandro” e que vai “levar é rasgada”. Esta abertura manifesta a construção multifocal da personagem e mostra-se a intensidade do corpo-a-corpo com a vida, no momento em que, a partir desse plano em detalhe, os movimentos da câmera segue sua intimidade e emoldura seu percurso até o momento de partida: a delegacia, que é também onde o círculo se abre e se fecha no filme. Neste aspecto, a composição e isolamento assumem uma perspectiva em contraste ao próprio discurso narrado pela voz que o condena.

O plano em detalhe assim permanece por pouco mais de um minuto, com sua imagem imóvel, até a leitura final do texto, colocando o personagem na condição de subalternidade. Esse momento significativo, afigura sua marginalização pelas atitudes e falas, como é perceptível na forma como se coloca o narrador, que sublinha a diferença entre o opressor, composta em sua inteireza pela sociedade e estado, e a esfera do oprimido. Nesses termos, João atesta a violência social e de classe que vem fluindo com a modernização e seus processos de exclusão e, com efeito, sugere um universo onde os representantes do estado já define seu percurso e juízo final. É um momento vegetativo que nos é apresentado no início do filme, sem ação e reação do mito que é atualizado e transfigurado na transgressão, e que, agora, está num equilíbrio estável diante da situação de impotência, que é a sua condenação.

Um corte irrompe a narração em *off*. Em primeiríssimo plano, a câmera enquadra João, atrás de uma cortina de pedras ornamentais sobre a qual desliza lentamente o rosto, com seus dedos anelados, a observar à distância o show de Vitória dos Anjos (Renata Sorrah), que canta em francês. Aïnouz destaca um momento em que as intenções do protagonista se revelam na sua própria encenação do desejo e sonho que persegue: o de estar no palco, com as características artísticas de quem imita nessa cena, que marcará o estilo do filme, sobretudo a ensejar uma estética que define uma relação com a ênfase de sua tematização. O palco é o foco

do protagonista, nesse sentido. Essas duas cenas, da delegacia e do cabaré onde trabalha, sugerem o ambivalência do malandro, que, por um lado, tende a rebeldia e, por outro, o projeto de artista transformista, destacando suas vertentes contrapostas.

A dublagem de João substitui, em primeiro momento, a imagem de Vitória, pois não a vemos na zona de espaço, pois está fora de campo. É como se a sua voz fosse substituída pela voz dele. A câmera apresenta a composição do cenário, dando destaque para Vitória em plano meio conjunto e sem foco, marca estética do filme, pessoas bebendo e Gregório, dono do cabaré, a observá-la de longe, como a contemplar o território já demarcado da exploração, pois a atriz está cansada de fazer sempre o mesmo número de apresentação. A distância focal da cantora de cabaré movimenta-se com olhar da câmera para João, que está a dublá-la. Ao terminar a música, Vitória narra um texto da lendária rainha persa das mil e uma noite: Scheherazade, para o qual João fecha os olhos a cada trecho, parecendo fantasiar o que é narrado. Scheherazade contava “fantásticas lendas de amor e aventura” ao sultão, sem nunca chegar ao desfecho para não ser morta, “adiando sempre para o próximo dia a sua execução”, como revela um trecho do texto.

A história de Scheherazade servirá como inspiração fantasiosa ao protagonista, e não à toa é colocada no início do filme, para escapar aos estigmas da realidade opressora que impedem a realização do seu projeto de vida. O sultão, cada noite seduzido pela narrativa, permitiu que Scheherazade vivesse para continuar as histórias, alongando-as por mil e uma noite. É a partir desta identificação que se dará à construção multifocal da personagem, de Scheherazade à Mulata do Balacochê, terminando com Madame Satã, no movimento de violência e delicadeza, aludindo à sua personalidade.

O protagonista desce de chapéu panamá as escadas do Cabaré Lux, onde trabalha como uma espécie de auxiliar de camarim de Vitória, sem receber há quase dois meses. Em plano conjunto, que deixa evidente o espaço de onde sai – escadas estreitas e sem luz –, João para em frente à placa que convida para o show que acabara de assistir à distância. Olha para direita e esquerda, e, após um *fade-out* de um plano para outro, a câmera-na-mão o acompanha de trás, ainda em plano conjunto, deixando a rua escura, por onde caminha e cumprimenta algumas pessoas. A música *Nuit d'Alger* (Joséphine Baker), com qual começou a cena na voz da cantora do cabaré, permanece extradiegético, enquanto o enquadramento o focaliza no bonde que atravessa os arcos da Lapa. A luz do bonde acende e apaga, enquanto o movimento da câmera suave ora o focaliza com expressão sonhadora, motivo que demonstra pouca preocupação com a instabilidade elétrica do transporte, talvez também por já estar acostumado, ora, em

contraplongée, acompanha o atravessar do bonde, que leva João, em uma transição, para a cena seguinte.

A montagem com plano seguinte ao bonde, nos sugere uma abertura para o submundo da Lapa, onde João acaba de chegar. A cena se inicia com a prostituta que abre a porta para dois marinheiros. Ela, que os recebe com voz risonha informando o valor para os dois, permanece em pé diante da porta, enquanto um corte desloca instantaneamente para outro plano em que mostra João caminhando na rua, por onde passam bêbados e algumas pessoas. Neste momento, o sistema sonoro e estilístico do filme criam uma relação significativa com a montagem dos planos em ação, com vozes, som de pessoas rindo, caminhando e falando alto, sem prejudicar a voz da prostituta que continua a conversar com os marinheiros, até João, com principal foco de atenção, parar de frente para a porta, e a câmera, com enquadramento para um plano conjunto e médio, focalizar as quatro personagens. João pede para a prostituta ter juízo e segue em *travelling* e em plano de conjunto revelando mais detalhes da noite movimentada. A distância de câmera mostra o protagonista caminhando em sua direção, quando a transição para outro plano nos leva ao bar Danúbio Azul, onde parte das ações ocorrem.

O conjunto desses quatro planos (João na delegacia ouvindo seu julgamento, no cabaré dublando Vitória, no bondinho a caminho da Lapa e sua chegada nesta) revela um dos aspectos da composição do cenário, que apresenta uma sociedade que sugere o tempo e espaço dos malandros, prostitutas e pingentes, marcando uma continuidade narrativa não linear, como efeito central da oposição enfrentada pelo próprio protagonista que, no filme, já “nasce” condenado, diferentemente de sua autobiografia, que começa a narrar suas histórias pelo momento final posto no filme: suas primeiras apresentações artísticas de sucesso.

Após a cena 3, somos levados ao bar Danúbio Azul, onde encontram-se as personagens principais, apresentadas nesta atmosfera com seus aspectos reforçados pelo uso de planos detalhes. Os movimentos da câmera passam de mesa em mesa, onde, numa delas, Laurita joga com Amador (Emiliano Queiroz), temos o plano fechado num detalhe, nas mãos de Amador que balança os dados que caem na mesa e, em seguida, a câmera observa Laurita em plano médio, fumando e se divertindo por ter ganho o jogo. Um corte breve irrompe para Amador, que sorri e parece não se importar com o jogo. A câmera também observa, em meio plano de conjunto, um homem a pedir uma bebida, um plano paralelo mostra um casal sambando e, novamente, um corte em meio primeiro plano mostra um casal de namorados sorrindo. Um corte para um plano detalhe para mãos jogando baralho, até a intercorrespondência para um

plano de conjunto em ângulo horizontal de João tocando a companhia do bar, quando em seguida cumprimenta algumas pessoas e vai até a mesa onde estão Laurita e Amador.

Esses planos são construídos com distância de enquadramento, nos colocando perto ou longe da encenação do plano, um aspecto conhecido como “distância da câmera” (BORDWELL, THOMPSON, 2013), com exceção para as imagens em plano detalhe nas mãos que chacoalha os dados e jogam cartas. Aïnouz dá à montagem um aspecto importante nessa composição, ao colocar o som novamente como um elemento central e fornecer informações quanto ao espaço onde será frequente a presença de João. Desde a introdução destes planos, ocorrido por meio de corte do plano 3, com o samba *Se Você Jurar*, de Ismael Silva (1930), que começa como não diegético e, ao sermos levados para dentro do bar, cobre a narrativa como diegético, misturando-se ao som de conversas, risadas e dados caindo sobre a mesa. Em grande parte das cenas, a interação entre os sons diegéticos e não diegéticos, estes fora de campo, constituem o quadro do eixo da ação narrativa, como quando João está no cenário doméstico, a sua casa, ouvimos vozes com uma distância próxima ao campo diegético, gritos de supostas confusões, ruídos de animais, samba e, frequentemente, os sons vindos de terreiros de religiões afro-brasileiras, deixando clara a relação do espaço social com determinadas manifestações religiosas.

Essa correspondência de sons sobrepostos aos planos e fora da diegese e a natureza das ações é uma instância de mediação entre a montagem e a representação, em função do paralelo que há na sequência de planos e na relação espacial e temporal, dando destaque à atmosfera de João. O cabaré, de certo modo, complementa o ambiente do bar, ao passo que são dois ambientes masculinos nos quais há a sexualização das relações, ainda que com certa diferença social entre ambos, fazem parte do mesmo submundo: da música francesa ao samba e à “nata da malandragem”. Tal oposição é significativa para pensar o movimento temporal que a câmera faz com os elementos que identificam o elo de pertencimento de João que o filme acentua, com elaboração do repertório erudito e popular na modulação desse plano.

João cumprimenta Laurita de maneira afetuosa, e o enquadramento do breve diálogo com Amador, na regra dos 180° graus, que nos mostra o espaço fílmico e o meio plano de conjunto no momento da conversa, corta, em seguida, para Satã e Tabu, que lhe pergunta como foi o espetáculo no Cabaré Lux. Diante da resposta de que o espetáculo foi “alinhadíssimo, como sempre”, a câmera enquadra, outra vez em meio plano de conjunto, Tabu a olhar para Laurita, que se diverte com as poucas habilidades de Amador para o jogo – o enquadramento mostra os três no mesmo quadro.

Tabu, que se nega a jogar, por não suportar “jogo de azar”, é uma personagem sexualizada e, alguns momentos, erotizada, atributos que o filme privilegia, entre os quais a voz feminina e certa objetificação, mas recusa a privilegiar a personagem nos moldes de representação da homossexualidade de Satã. Tabu é quem lava, passa e costura os vestidos de Vitória e de João, na relação doméstica. É quem, também, “sustenta” a casa onde vivem, trabalhando na prostituição, ao lado de Laurita.

Afim de dar continuidade ao plano no bar, a câmera, em *raccord* de movimento, passa por Tabu, que está abraçando um homem, possivelmente seu cliente, e, ao lado destes, a personagem que tentará forçar um programa com Laurita, na sequência seguinte. Há um corte para João e Laurita que dançam e cantam, em plano de conjunto, o samba de Ismael Silva, em som simultâneo no espaço da cena. Desta vez, em um *raccord de olhar*, João olha para fora de campo, momento em que a câmera o enquadra em primeiro plano, enquanto pergunta à Laurita se ela conhece “aquela belezura” e o adverte a ficar longe, pois havia ludibriado sua amiga.

O corte para o seguinte plano nos revela que Satã estava olhando para Renatinho (Fellipe Marques), que segue em direção ao banheiro, ao perceber que João o olha, momento em que este o segue, ignorando o chamado de Laurita que, ao gritar o seu nome, a câmera faz um movimento até enquadrar em Tabu, que olha apreensivo e fora de campo. No banheiro, ainda é possível ouvir as conversas e o samba vindos do salão do bar e fora do espaço da diegese, esse contexto sonoro permanece numa distância próxima ao banheiro, onde encontram-se os dois personagens. Este efeito sonoro não diegético se abafa, ao mesmo tempo em que João fala à Renatinho, que está na área íntima do banheiro a se drogar, emudecido.

Vemos o enquadramento da cena em um plano traseiro, até o corte suave para o momento que João – em contraluz – entra para onde está Renatinho – mais claramente iluminado –, fecha a porta e fica de frente para ele, enquanto a câmera, sem cruzar o campo de ação, os coloca em um único plano que focaliza somente seus rostos. Vemos, por meio do plano frontal da câmera e pela pequena janela redonda da porta, que se olham de maneira agressiva e sensualizada, sobretudo quando João lambe o pescoço de Renatinho. O restante do quadro é escuro e não permite ver nada além dos personagens, que estão iluminados pela luz projetada por uma lâmpada suspensa no teto, criando uma iluminação de cima em sua direção no plano.

Os personagens têm, dessa maneira, um enquadramento voyeurista, até a câmera fazer um *zoom in*, ainda sem ultrapassar o campo de ação. Conseguimos ver seus rostos com mais clareza, recortados em um plano mais fechado, em que vemos João pegando o “potinho” do bolso de Renatinho, cheira e, então, sopra contra o seu rosto. Antes do plano terminar,

Renatinho pergunta, em tom agressivo: “Que isso?!”. Há um corte, novamente, para um meio plano de conjunto que retorna ao salão do bar, enquadrando Laurita, que olha para fora de campo encostada no balcão, e, em seguida, um homem, fora de campo, que insiste um programa fora de hora com ela, que é puxada pelos cabelos para dentro do campo, ao dizer que já encerrou “o expediente”.

Ainouz destaca essa sequência usando efeitos da forma fílmica que, além das possibilidades técnicas que moldam a nossa experiência cinematográfica – e isto permanece ao longo do filme –, caracterizam o efeito do estilo na montagem e na progressão da história. As personagens, na resolução desse plano, apresentam-se em seus aspectos extrafílmicos e na irrupção das formas de ser e estar no mundo, no movimento da câmera que dá a ver as banalidades cotidianas da vida ordinária, como Laurita que faz as unhas na porta de casa, enquanto João insinua tirar as “lêndas” do cabelo da filha, ou mesmo da vida doméstica como pagamento por algo que não somos informados e da erotização de Tabu. Essa caracterização notável é semelhante ao que Jacques Rancière (2010, p.21) considera como a “partilha do sensível”, configurada “na distribuição e redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra”. Para Rancière, a política reconfigura essa partilha e, na ordem de uma “estética da política”, o corpo de João torna-se visível ante ao que não era permitido a ver, tornando-se instrumento de reconfiguração de sua própria experiência afetiva.

Voltando ao plano no bar Danúbio Azul, João e Renatinho se enfrentam no banheiro numa relação agressiva, enquanto cortes em alternância nos leva ao centro do bar, onde Laurita trava, em outros termos, uma resistência à agressão de um cliente que tenta à força submetê-la a um programa sem seu consentimento, sofrendo, então, uma tentativa de estupro. A reação violenta de João e Renatinho no banheiro, dentro do campo de visão da câmera, sugere um tensionamento dos desejos e integridade do protagonista, o que não pode ser considerado uma tradução de seu caráter intempestivo e impulsivo, mas um destaque fundamental de uma certa violência em sintonia com a experiência do sensível não compartilhada, em plena ação ao longo do filme. João é pai carinhoso e ao mesmo tempo guiado por ações patriarcais e agressivas, quando controla as atitudes dos demais conforme as suas regras, principalmente na casa onde moram, ou quando esfrega o dinheiro na cara de Tabu, demonstrando ser uma espécie de cafetão. Ao longo do filme, não somos apresentados a um reconhecimento e materialização da paixão sentida pelo protagonista, a não ser por meio de Renatinho que, ainda assim, não o acompanha no desenvolvimento da narrativa. Este aspecto nos leva a considerar que as relações

de João são, em termos de representação, construídas pelo desejo obsessivo de seu sonho em ser artista mediada pela rebeldia de malandro, transvestido numa valentia sem limites.

Após o encontro, Renatinho sai do banheiro, ao negar a aproximação agressiva de João. A angulação da câmera em primeiro plano acompanha o movimento de Renatinho, que deixa o banheiro limpando o nariz, e logo nos devolve o reenquadramento, em *raccord* de movimento, para Laurita, que se esquiva de seu opressor e vai ao encontro de João pedindo para dançar com ela no intento de livrar-se de seu opressor. O pedido estabelece um ato de ajuda diante da insistência que vinha sofrendo para manter relações sexuais à força. Não satisfeito, o homem puxa Laurita pelos braços, e a câmera os enquadra em meio primeiro plano e, em seguida, faz uma panorâmica em que João pede licença e pega Laurita. Nesse momento, outra vez em *raccord* de movimento, o plano enquadra Amador, que olha com preocupação, e volta-se para Tabu, que diz detestar violência.

Para encerrar o plano-sequência, há um movimento de câmera para o momento em que João sai do bar a fim de evitar novas confusões, ainda que demonstrando certo descontentamento pelo que ocorrera no banheiro, que é superado pela ação seguinte. As estratégias narrativas que Aïnouz utiliza para destacar aspectos constitutivos da personalidade de João emergem no filme no esforço das possibilidades de existência do próprio protagonista, ao demonstrar o devir da personagem que se caracteriza na radicalização da vida ordinária e na tão acentuada dicotomia de sua personalidade que faz referência à simetria entre dois polos: ora procurando “zelar pela paz do recinto”, ora destacando, em alguma medida, uma valentia a seus opositores.

O movimento, que interage com os planos, nos coloca num tensionamento: o samba para de tocar, não há som no antecampo, as pessoas concentram-se para o enfrentamento de João com o cliente que, momentos antes, tentara pegar Laurita à força. Por um jogo de capoeira, João desarma o homem, quando alguém grita fora de campo “entrega os pontos, suíno”. “Que isso?”, pergunta João, “Um galalau desse com pau de fogo?”, fazendo referência à arma de fogo. A defesa pela dignidade e moralismo surgem no protagonista no confronto com a sociedade ou no enfrentamento com a polícia, com uma pretensa carga dramática. A primeira reação de João é atribuir a ação a Renatinho, como uma espécie de converter aquela situação em espetáculo cênico e desbravamento.

Essa cena no bar Danúbio Azul indica e apresenta as personagens principais no envolvimento com João ao longo da trama, partindo da síntese das situações dramáticas sem chegar à sua estrutura, pois esta dar a ver pelas estratégias narrativas empregadas por Aïnouz,

em termos de linguagem cinematográfica articulada a uma consciência política. Nesse sentido, Aïnouz é lacônico, os dramas são apresentados em síntese, e os momentos são conservados no “aqui e agora” do próprio filme. Este é o tom do filme e o seu ponto de vista narrativo, as questões se desdobram pela instância narrativa, a intensa presença do som não diegético, e pela dimensão política das imagens, representada na transgressão do corpo de João, como trabalhado por Rodrigues (2013).

A família de João, com Tabu, Laurita e sua filha, não se caracteriza como tipicamente tradicional, ainda que, em certa medida, pratiquem hábitos pequenos burgueses de uma família qualquer, como ir ao parque e ao cinema. Os atores que representam João e Laurita são nordestinos (Lázaro Ramos e Marcela Cartaxo), e Tabu carioca, escolha essencial para a provocação dramática no filme. João é chefe da família, não apenas um malandro-tipo ou homossexual; ele é um de nós, aquele com as expectativas impedidas de progredir, com sonhos encurralados pelos problemas estruturais da sociedade, como a cruel desigualdade social e o racismo heranças da escravidão, seja no sertão, com o drama nordestino, ou no subúrbio e periferias e centros urbanos – expresso em Tabu.

O núcleo familiar de João conflita os princípios normativos da sociedade ou de uma família de pequeno burguês, cuja articulação é vista de forma satírica na melhora do nível financeiro, que possibilita ir ao cinema e passear no parque, e dos sonhos truncados, na tentativa de frequentar o *High Life Club*, onde são impedidos de entrar em virtude das atividades que desempenham e da discriminação social e racial. A montagem fílmica afirma essa consciência crítica no espectador mais atento, onde os planos põem em equilíbrio a síntese inscrita por Aïnouz.

João sente uma raiva profunda que irrompe em gestos incontroláveis de violência, e o olhar da câmera em torno de seu universo diegético imprime um tom de revolta consigo mesmo e com a realidade à sua volta, ou raiva de estar vivo, como define em determinado momento. Esse princípio dramático na representação da personagem indica o caminho dissonante e desequilibrado constituinte de seu percurso na narrativa, estruturantes para sua inquietação e ações violentas. A vida doméstica é enfatizada também pela divisão de trabalho e de sua relação triangular, entre Laurita e Tabu, embora sejam explícitos o ressentimento e o desprezo por este ao longo do filme. A primeira limpa inutilmente a casa tomada de fuligem, com suas paredes cinzas e mofadas. O segundo, lava e costura as roupas, principalmente as de Vitória dos Anjos, para quem João trabalha, além de cuidar das tolhas do bar do Amador. João cozinha e cuida de sua filha, ainda que em tom patriarcal. Fora do ambiente doméstico, os três se colocam diante

da sociedade como *lumpen* da exploração, e a defesa para isso é a revolta ou a prática da exploração em estruturas iguais.

Trabalhando há meses sem receber, João está na linha tênue entre permanecer numa vida que esmaga suas possibilidades de realização e o coloca num núcleo insuficiente dignidade e numa situação de servidão – pois trabalha como escravo a reproduzir um ciclo de exploração histórica da população negra –, e a consciência de que nasceu para ter vida de malandro. É o irrompimento dessa consciência que o leva a se revoltar com os patrões que o exploram e, tal como o escrevo Prudêncio de Machado de Assis, reproduz a opressão em Laurita e Tabu. O primeiro momento da revolta é a destruição do camarim de Vitória, que o encontra vestido com suas roupas. Vitória o humilha, o coloca debaixo do servilismo por ser negro e morar no subúrbio, razão pela qual chega sempre atrasado ao trabalho. Vemos João sem reação, até fechar a porta e nos deixar sem campo de visão do plano e com a tela totalmente em preto, momento em que ouvimos o som de panos sendo rasgados e objetos sendo quebrados, quando o plano é iluminado e constatamos a reação violenta de João – agora visivelmente a quebrar o camarim, enquanto Vitória grita. Trata-se, nesse caso, de reagir a uma postura de exploração em que João canaliza sua agressividade na necessidade de defesa e na insuficiência de reter, ou mesmo conter, a raiva que sente e que corresponde claramente à maneira de ser explorado.

O segundo momento, ainda no cabaré Lux, é quando João vai cobrar Gregório pelos meses de trabalho não pagos. Agora, se coloca à frente de seu patrão sem ternura, mas com uma violência crescente, usando a navalha e levando o dinheiro que não lhe foi auferido pelo trabalho e esforço de enfrentar a distância entre o subúrbio onde mora e o cabaré. Estamos num nível de frustração do protagonista, que Aïnouz não elimina no trajeto da narrativa e que estabelece uma ruptura que ganha força representativa pela incapacidade de ação de João e pelas ações intempestivas e exasperadas, resolução ambígua que, de certa forma, é crescente em suas decisões, como quando é enganado por Renatinho, sua paixão recôndita, e se depara com a ambiguidade de reagir pelo desequilíbrio ou anular perspectivas de afetos para si, optando pela última.

Os planos constroem a progressão dramática das personagens e suas estratégias representadas na diegese fílmica, em ações impiedosas para sobreviver no universo decadente, onde os princípios que orientam a forma de vida é a partir da performance que se modula na dimensão representacional das personagens. André Brasil (2010) considera, nesse sentido, que a figuração da vida ordinária vai da *representação* à experiência da imagem como lugar de performance e onde as “formas de vida se experimentam e se inventam”. Esse conceito se afina

ao *corpo performado*, na expressão do autor, de João, quando suas estratégias corporificadas confirmam o seu devir, constituído nos elementos de representação realçados pelas estratégias imagéticas de Ainouz.

Com efeito, a singularidade construída em torno do protagonista está atravessada por um paradoxo que oscila entre processos sociais de marginalização e desigualdade social, e estratégias por meio das quais impelem à ação dramática da vida ordinária e cotidiana, expressão que não escapa à montagem quando o que está em jogo é a centralidade da vida roteirizada de João. Para César Guimarães (2006, p. 39), na esteira de Comolli (2004, p. 212), o cinema produz ao mesmo tempo em que analisa os sistemas de representações sociais com os quais “sustentam nossas crenças, valores e práticas compartilhadas”.

Nessa perspectiva, em meio a essas estratégias de visibilidade, João cria suas formas de subjetivação que lhe possibilitam viver no espaço em que vai construindo ao longo do filme, que privilegia não somente a vivência individual do personagem, mas o devir e a errância que provocam e “performam” suas formas de vida. A errância em João é um artifício para seu ponto de inflexão e sugere que há uma dimensão dramática na sua imagem que o filme cria, a partir de elementos composicionais que permitem acompanhar o tempo num ritmo de acontecimentos tensionados pelo contexto opressivo, de modo a enfatizar o espectro de sua subjetividade entre o malandro ordinário e a busca por uma vida a que aspira.

A não presença de planos longos nos permite compreender essas vidas fragmentadas no cotidiano do submundo carioca, através dos recursos da linguagem cinematográfica, sobretudo do diálogo entre som e imagem destacado pela montagem. O primeiro encontro com Renatinho se dá no banheiro de um bar, acompanhado por uma exaltação sexual intensa, mas sem exibicionismo, fortemente acentuada pelos cortes bruscos de um plano a outro, de maneira a manter a tensão do encontro. O cotidiano da família de João é realçado por planos de conjunto em que vemos o cenário da casa e pelos lentos movimentos de câmera que valorizam seus objetos. Na porta de casa, enquanto Laurita faz as unhas, que João, com a filha no colo a reclamar do tratamento dado a ela, chega à conclusão de que não adianta tentar a carreira artística e que, no fundo, nasceu para ter vida de malandro, conforme suas próprias palavras. Laurita, ao perceber a sua decisão de fazer “muita besteira”, tenta convencê-lo de modo mais romântico: “Querida tanto te ver no palco grande, famoso, com muita gente te aplaudindo”. De plano média para as duas personagens, a câmera desliza e faz uma panorâmica para um plano de conjunto, mostrando um homem que passa por onde estão vendendo cocada.

O plano seguinte apresenta um episódio significativo de correspondência a decisão irrefletida tomada por João, o momento em que, ao lado de Tabu, arquitetam o “golpe de suadouro” ao guarda Álvaro (Guilherme Paiva), que diz estar procurando uma “menina” com as características de João, que se apresenta como Benedito, marcando o tom da conversa por uma sensualidade. Após a conversa, há um corte para o plano em que Álvaro, de costas para a câmera e já na casa de João, observa recortes de fotografia de Josephine Baker colados à parede e iluminados por um bocal de luz. Álvaro, em primeiro plano, se vira e o movimento da câmera o coloca na regra dos 180° graus, ficando de frente para João, que diz ser “filho de Iansã e Ogum, e de Josephine Baker, eu sou devoto”, enquanto tira seu patuá do pescoço.

A câmera segue a intimidade do encontro, definido unicamente pelo plano ardiloso de João e acentuado pelo desejo sexual de Álvaro. Enquanto se beijam voluptuosamente, um plano paralelo mostra, em *contraplongée*, Tabu subindo calmamente as escadas em direção ao quarto onde estão, aumentando a tensão da cena. Em primeiríssimo plano, a câmera acompanha o toque ao corpo negro de João, em foco seletivo e, nesta sucessão temporal da montagem, um corte para o momento em que Tabu retira o dinheiro do bolso da calça de Álvaro, que está entregue à sedução. A Aïnouz interessa não somente a transfiguração do malandro, mas, no desarmar da convenção, a recuperação da trajetória do homem ordinário que foi João, como aquele que não tem lugar próprio, na definição de Certeau (2012). Na ausência desse lugar próprio, o filme permite uma reflexão sobre as relações sociais que compactuam estereótipos da pobreza e da violência, que vitimam a personagem protagonista, que aprendeu na rua, ainda criança, a criar suas diferentes formas e mecanismos de sobrevivência, como vimos em sua autobiografia. A potência do princípio de representação de João ocorre na ação baseada na crença e na descrença de sua (re)constituição enquanto sujeito marginalizado em razão de sua negritude e condição social, dentro da arena de disputa que se configura em tom de crítica pela montagem, de maneira que o marginalismo se faz presente na forma como a narrativa estrutura as nuances significativas de sua vida ordinária.

A composição do plano de conjunto enfatiza as paredes envelhecidas em um quarto escurecido, onde Tabu e João estão a rir do golpe que acabaram de realizar em Álvaro, que deixa a casa assustado com a falsa notícia de que a polícia estaria dando “batida” nas casas da Lapa. Tabu adota uma atitude servil e vive de fatores que configuram o desconhecimento do que exatamente deseja. É o que ocorre na cena seguida, quando tenta, de maneira sensível e sem sucesso, convencer João de uma partilha justa do dinheiro, que o trata com exasperação, visível no enquadramento que os focaliza através de uma aproximação em *zoom in* sutil,

mostrando o momento em que conta o dinheiro e repassa uma pequena quantia a Tabu. João também o trata de maneira semelhante nas contingências dos acontecimentos, com desregramento e sem evitar demonstrar sua atitude repressora: “Esta tua voz miada está me dando um enfado, um enjoo. Se tu não está satisfeito com os meus tratos, puto, evapora”, fala o protagonista como resposta, enquanto ouvimos o som de batiques fora do espaço da cena, que indica atividades em algum terreiro no em torno e confere verossimilhança ao filme.

A potência do corpo de João, que enuncia seu modo de estar no mundo, define uma relação e a tendência expressiva na narrativa do filme, e nos permite entrever uma franca correspondência no seu discurso ao assumir seu destino, e as implicações que sua escolha geram em torno também da defesa da legitimidade de seu estatuto e a recusa do princípio de ordem. Essa relação atinge uma diferença na definição de seu universo, ao estabelecer causa e efeito narrativos, aspectos importantes do filme que estimulam a compreensão quanto aos próprios mecanismos de representação. A causa e efeito estabelece um critério de coerência interna no mundo diegético da trama, gerando um mal-estar. João, que acabara de dar um golpe do suadouro em Álvaro e em Tabu, por se recusar a fazer uma divisão igualitária do dinheiro, está prestes a sofrer um duplo golpe de Renatinho, com quem passará uma noite de amor.

Após o encontro dado no banheiro, Renatinho e João estabelecem uma relação na narrativa pela elaboração de um comportamento regulador e afetivo do protagonista, uma ultrapassagem na posição particular de representação constituída até então. Regulado pelas ações ardilosas e sedutoras de Renatinho, que percebe o golpe anterior prestes a acontecer e vai até a casa de João, mantém relações sexuais com ele e o rouba no dia seguinte. Esse movimento marca a relação ambígua entre os dois, enquanto o cotidiano regido pela ausência de afeto. João tenta evitar que Renatinho permaneça em sua casa, em encontro anterior, advertindo-o que aquele lugar não era para ele.

O convívio harmonioso de João põe à mostra uma certa instabilidade quando Renatinho aparece em sua casa. O encontro demonstra que o que está em jogo no momento é unicamente o desejo que sente, de modo que João não se furta em dispensá-lo como da outra vez, eliminando, entre ambos, a atmosfera agressiva com que se defrontaram de maneira antagônica no primeiro encontro e que refletiu uma postura de descontentamento. O modo de vida marginal, sobretudo esboçado pela cena anterior, torna-se secundário em razão do elemento cênico que demarca e converge realidades do protagonista e de Renatinho em perspectivas distintas, e que agora são aplainadas num plano de contato íntimo e sexual, pelo corpo-a-corpo

com as zonas de tensionamentos e dissensos operados por João, que, pela primeira vez, entrega-se à sedução com altivez.

O protagonista se mantém, dessa maneira, na zona de afetos e de descontrolo com quem unicamente parece nutrir uma relação afetiva: Renatinho, e para quem já fizera uma apresentação performática de *Noite cheia de estrelas* (Vicente Celestino). A câmara à flor da pele fixa a intimidade dos dois personagens, com destaque para plano de detalhe aos corpos de João e Renatinho, que ocupam um lugar central, enfocando os movimentos lentos de ambos. Vemos ainda a dimensão íntima da imagem que dispõe de um olhar explicitamente político e de uma estética do corpo negro do protagonista, privilegiada na expressão homoerótica da cena, criando um contraste entre a pele negra e a pele branca. Após a descrição cênica da excitação sexual intensa, o plano encerra-se por um *voyeurismo* hitchcockiano no espaço frontal, em enquadramento fixo na cama onde estão ainda nus. Ao lado desse plano, há a introdução das respectivas cenas emblemáticas que dão a tônica do encerramento de expectativa de João de constituir uma relação afetiva, o que não consegue no trabalho, família e convívio cotidiano, como indicam as cenas seguintes.

Para confirmar o tom ilusório dessa relação, Renatinho rouba João, que finge estar dormindo, mas percebe a ação inserida no principal objetivo de aproximação do homem por quem sentia-se estar apaixonado, ainda que não explícito na diegese do filme. O protagonista levanta-se lentamente e vai até Renatinho, que está a olhar fora de campo. A câmara, em plano detalhe e ocupando inteiramente a tela, enquadra sua tatuagem em formato de coração com os dizeres “amor de mãe”, sobre a qual João desliza seus dedos, com a unha do polegar pintada de esmalte vermelho, e finalmente pergunta: “E tu? Já teve amor alguém?”, em referência à tatuagem e reafirmando, de forma provocativa, a traição que acabara de sofrer.

Coexistem no mesmo plano a indiferença de Renatinho e o sentimento de frustração de João, criando uma ameaça de cortar seu rosto com a navalha, inteirada pelos movimentos de câmara que destacam a ameaça de uma vingança, desde o momento em pega a navalha e joga Renatinho sobre o chão, ficando em cima deste, momento em que vemos João em *contraplongée*, enquanto discursa, em tom furioso, sobre ter sido enganado. Apesar da ameaça de cortar o rosto de Renatinho com a navalha, não fica clara a sua concretude, pois a câmara estabelece um meio primeiro plano em movimento de ambos os personagens, que se enfrentam agora pelo olhar.

A dualidade do protagonista, que mistura sonho e realidade, continua a permanecer no filme como elemento de representação, tal como seu corpo, e potencializada pela instância

narrativa. João, na elaboração do desejo de realizar seu projeto e de seu constante devir, reconhece uma ruptura nas alternativas que extrai de múltiplas situações para se afirmar como malandro, que não se deixa enganar, ou como artista, que lhe confere uma espessura pessoal de identificação com seu próprio corpo, sobretudo em suas apresentações e encenações performáticas.

A observação para a história de vida do protagonista, voltada com olhar social pelas possibilidades criativas da montagem e ordenação estética do filme, realça características próprias na disputa pelas representações e mecanismos de controle de sua produção, questão acentuada na produção cinematográfica brasileira no início da década de 2000, como estudado pela pesquisadora Esther Hamburger (2005). Aïnouz destaca o tema da violência representada no século atual ainda como sintoma do século XIX, não preocupando somente em resgatar aspectos românticos da malandragem, mas trazendo em primeiro plano o debate da exclusão e marginalização social estruturadas na sociedade brasileira por dificuldade de superar um passado colonial, formado pela exploração e escravização, o que de certa maneira explica o recorte histórico privilegiado no filme. O Brasil parecia se projetar na tela, seja através dos recursos cinematográficos de verossimilhança para os quais Barthes chama de efeito de real, e *Madame Satã* demarca essa projeção, com temas vinculados a negritude, raça, classe e gênero, até mesmo como pensou o diretor à época de seu lançamento¹²⁰.

Nessa escolha que faz, Aïnouz, no aspecto de focalização do espaço cinematográfico, destaca a relação dos lugares sociais que nos levam a pensar as formas de vida das personagens e suas forças mobilizadoras de sobrevivência. As características particulares de determinados lugares, enfatizados pelos enquadramentos e estabelecidos pelos planos, desenvolvem o olhar ao campo diegético, estilo que reforça o padrão de representação pelo modo com que se dá a progressão da história.

3.3.1. “Aqui não entra nem puta, nem vagabundo”

João expressa certa revolta pela opressão que da qual é vítima, imprimida em manifestações de raiva repentina – que ele mesmo diz ser fruto de sua existência e como também mencionado em seu livro de memórias. O único momento de satisfação parece estar em suas apresentações, e não como fruto das relações que constrói, ou de quando se permite

¹²⁰Ver a entrevista dada ao jornal *Folha de São Paulo: Diretor de "Madame Satã" acha que filme quebra preconceito gay*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28637.shtml>.

momentos de abstração, indo à praia com a família, à praça com Tabu e sua filha, em uma possibilidade de lazer que se confunde com o seu destino incerto. O protagonista não permanece inteiramente na esfera do oprimido, ele reverbera como símbolo de sua resistência que sublinha seus excessos e a diferença nas relações que estabelece.

Nesses termos, João procura converter sua frustração em um comportamento marcado pela continuidade de seu sonho, tematizado no filme por dois caminhos distintos – que atualiza o mito transfigurado do malandro sem a visão romântica –, onírico tecido pela busca de realização imediata, e de enfrentamento ao cotidiano opressor no esteio da realidade social. A conversão está no polo da encenação como maneira de contrapor o paralelo entre sonho e realidade destacado na narrativa, que, além dos recursos estéticos e de montagem, utiliza a intermedialidade, ou seja, a relação com outras mídias, como o rádio e o filme a que assiste no cinema com Laurita. Com a transmissão da música pelo rádio, João simula uma interpretação que faz a Renatinho, por exemplo.

A composição do plano enfatiza o cenário com cômodos em ruínas e obscurecimento, onde João, no pedaço de pátio ao ar livre de sua casa, acende uma tocha, que simboliza claramente sua postura de resistência, e canta para Tabu e Laurita, que assistem à sua encenação performática com um misto de entusiasmo e indiferença, com risos alongados. Pelo descrito, estamos diante de uma cena que se compõe pela presença explícita de uma unidade que marca a rebeldia representada no protagonista, a insistência solitária com o universo de sua expressão artística.

Uma oposição à sua aspiração solicita uma revolta e crise como condição simultânea de permanência e defesa de seu anseio. João interrompe sua apresentação com um salto violento de contenção, e a mediação de sua representação no filme se faz no horizonte da expressão pessoal diante de uma posição exasperada, repreende Tabu pelos gritos que podem acordar a sua filha e Laurita, que pergunta se ainda vão sair: “Eu tô aqui fazendo um espetáculo pra vocês, dando privilégio de vocês me aplaudirem, vocês ficam fazendo essa sunga”, fala, e a câmera compõe um plano de conjunto dos três, até um corte para um plano detalhe para o rosto de João, que fica de costas para a câmera, que o segue e, em seguida, enquadra Tabu e Laurita, encabulados, que vão até a sua direção para elogiá-lo, na tentativa de também acalmá-lo.

João decide ter uma noite de “bacano”, como define, e o lugar escolhido foi o *High Life Club*, frequentado pela elite carioca. Os três saem de casa bem vestidos e contentes com a ideia de se divertirem no lugar “mais chique”. A câmera começa a acompanhá-los em plano movimento. Laurita pergunta do sapato que calça, Tabu ajeita rapidamente o cabelo e um corte

para o plano seguinte mostra a entrada ao Club. João incorpora o estereótipo de agressivo, sintomaticamente vinculado ao drama da violência e da desigualdade social do qual é vítima, significativo também de um comportamento de defesa de seus interesses. A montagem contrapõe o plano entre os personagens que caminham em direção ao Club com os planos de outras pessoas entrando sem nenhuma dificuldade. O plano aberto deixa entrever as pessoas que entram no *High Life Club*, brancas e bem vestidas.

Em um plano de conjunto, vemos que os três personagens são impedidos de entrar, enquanto a câmera enfatiza novamente outras pessoas tendo acesso livremente. “Aqui não entra nem puta, nem vagabundo”, responde o segurança ao João, que se recusa a ir embora e entra, momento em que é segurado pelos seguranças. O som fora de campo, com palmas para o fim de uma apresentação de música clássica, é substituído por um tango diegético que acompanha a ação que ocupa a tela. Os seguranças o agarram e entram em uma luta corporal, enquanto o tango destaca a dramaticidade da cena. A câmera explora diferentes perspectivas. De cima, vemos João com seus movimentos do jogo de capoeira. Do chão, sofrendo agressões físicas. Em plano frontal, faz um rápido giro 360°, que registra toda a situação. Laurita tenta defendê-lo, mas é contida por um dos seguranças. Tabu não aparece em campo e, como será dito depois por João, foge.

O plano termina com um corte direto para o bonde que atravessa os arcos da Lapa, onde estão Laurita, sentada ao fundo, e João à sua frente. Laurita logo é desfocada da imagem e um enquadramento em plano detalhe é feito em João, que está a olhar, quieto e com expressão de amargura, para fora de campo, ainda com a continuidade do som instrumental do tango na diegese na cena. Sem muito transitar pelo Rio de Janeiro, a montagem, de planos curtos e próximos, destaca a temporalidade no presente e a verossimilhança no filme é acentuada na narrativa pela exploração dos elementos sonoros e visuais.

A tentativa de ir ao Club resulta incômoda e frustrante, de modo que o retorno para casa ocorre em silêncio, em plano fixo, como quando o objetivo é concentrar a atenção para as expressões faciais das personagens, sem variação de enquadramento, e, nesse caso específico, a única variação breve ocorre na alternância para a imagem de Laurita ao fundo do primeiro plano do rosto de João, que aparece desfocado para nos permitir entrever a personagem que o olha.

Na cena seguinte, em corte seco, João retira os sapatos, e Laurita entra no quarto para acalmá-lo, enquanto continua questionando que não levaria “desaforo para casa”: “Todo mundo pode entrar, por que que eu não posso?”, pergunta a Laurita, que responde que ele não é “todo

mundo”. Nesse momento, há um movimento do primeiro plano da personagem para um plano detalhe lateral do protagonista, enquadrando sua expressão. A personagem pergunta sobre aquele homem carinhoso que a acolheu com a filha quando chegou ao Rio de Janeiro e, de forma sensual, começa a tirar a blusa, sentando ao lado de João, que, momentos antes estava em excessos, revela não ter controle de si para se acalmar: “Tem uma coisa de mim que não deixa”, é uma raiva que “parece que só aumenta, uma raiva que não tem fim e que não tenho explicação pra ela”, fala, enquanto olha para fora de campo, em um plano de conjunto frontal, que valoriza a intimidade dos personagens. Laurita está sentada de frente para a câmera na mão – que se movimenta na tela. O plano termina com o protagonista deitando em seu colo.

Essa cena é inspirado no livro de memórias, em um diálogo de Satã e Maria Faisal, com quem narra ter vivido e mantido relações que não ficam claras em sua narrativa. Segundo Aïnouz (2003), essa passagem do livro despertou seu interesse em roteirizar a vida de Madame Satã: “Quando li a autobiografia, quando li essa passagem, pensei: “quero fazer esse filme”.

Quando decide se “endireitar” como alternativa a uma ordem “ressentida e vingativa” decorrente da marginalização estruturada por sua condição social e racial, tensionados por uma “violência canalizadora de ressentimentos”, que colore o filme, segundo Xavier (2003), o protagonista se vê em maus-lençóis. A polícia vai até a sua casa para prendê-lo sob a acusação de “roubar” o cabaré Lux. Na esteira de Xavier (2003), considero que há uma “autoafirmação pessoal” em João, revelada pelas situações de conflito, e que justifica sua ação violenta como resposta a uma ameaça ou afronta. Em *Madame Satã*, assim como em filmes lançados no biênio 2001-02, tais como *Cidade de Deus* (2002), *O Invasor* (Beto Brant) ou o documentário *Ônibus 174* (José Padilha, Felipe Lacerda), “há um estilo de exercer a violência com requinte, como retaliação, forma compensatória de cultivo do eu” (XAVIER, 2003, p. 164). Essa perspectiva pode adiantar um diagnóstico para o fato de como se relaciona com Laurita e Tabu, em comportamento ambíguo que sua raiva expressa.

A performance do corpo de João é uma forma de autoafirmação, constituída por suas apresentações e sequências de ações articuladas pela montagem. O protagonista incorpora, em certos aspectos, uma tradição clássica na constituição de sua personagem, que reverbera o pensamento aristotélico da esfera do possível como princípio da verossimilhança, existindo a partir da ação decidida e realizada no tempo presente da narrativa, que a primazia da representação privilegia.

O protagonista se nega a responder pela acusação de roubo ao cabaré, pois “foi pago ao que era devido” a ele. A câmera fecha a imagem de João em primeiro plano e transforma, pela

distância, o quadro em um plano de conjunto, momento em que recua num *travelling* e o enquadra num plano detalhe: “Olha, seu delegado, eu posso ser um ignorante, eu posso valer menos do que uma égua, mas eu não vou ser preso pelo que eu não fiz, não senhor”. A câmera faz uma panorâmica horizontal, deixando o quadro em movimento, que alterna os planos, e sem perder o enquadramento da ação do plano, quando João trava uma luta com os guardas que o tentam conter.

Na cena seguinte, Renatinho chega ao lugar onde o protagonista está escondido, que acaba descobrindo através de Laurita. Outro aspecto na perspectiva da “autoafirmação” que reforça a ideia de ressentimento, está na relação estabelecida com Renatinho, sobretudo no desinteresse de João ao saber que deixará o Rio de Janeiro por estar envolvido em muitas confusões. Em tom de lealdade à “nata da malandragem”, depois de ouvir de Renatinho que a polícia está prendendo outros malandros até ele aparecer, entrega-se, o que só ficamos sabemos na cena seguinte, com o fim do plano quando se despedem com um beijo.

O corte seco para um plano frontal mostra o protagonista andando pelo corredor do presídio e, em seguida, um plano de conjunto para um guarda segurando uma mangueira de alta pressão que molha João, que está nu e encostado numa parede mofada que descasca tinta envelhecida ao também ser atingida pela pressão da água. O guarda lentamente sai de fora de campo, e vemos ainda o personagem se contorcendo com o ato de tortura, até se sentar no chão em demonstração de fraqueza. João entra no presídio conhecendo as normas internas que regem as relações entre os presos. Seu colega de cela Agapito (Gero Camilo), que o conhecia somente pela fama, cobra o aluguel pela “manta e colchão”. O protagonista tira o dinheiro do cabelo e entrega a Agapito: “Malandro que se preza é assim, entre no recinto com dinheiro pra pagar as despesas”, fala, em direção aos demais colegas da cela, num enquadramento em plano de conjunto.

Além do descrito, há outro plano de João no presídio. Na cena seguinte, Agapito é enquadrado em primeiro plano, acendendo um cigarro, e João, fora de foco ao fundo do mesmo plano, a riscar lentamente a parede onde é vazada uma luz que reflete as barras fora de campo, como se estivesse a escrever os números de dias, pois não somos informados do tempo que ficou preso. Entre a mudança do plano anterior há uma elipse temporal que omite essa informação de tempo, e o plano seguinte sugere que tenha passado um período significativo, pois Laurita, que estava à sua espera na saída do presídio, comenta que a filha, em seu colo, “já está uma mocinha, já tá falando seu nome e tudo”. João passa a mão no rosto de sua

companheira, aparentemente machucado, deixando evidente que sua ausência criou uma certa insegurança na Lapa, onde tinha fama de valente e, até certo ponto, ordeiro.

Outro indício do tempo em que esteve preso, é quando chama a atenção de Tabu por não ter ido visitá-lo, e também quando Laurita narra os últimos acontecimentos da Lapa e conta que Renatinho fora assassinado por “discutir bobagem com um valente”, que lhe deu três tiros pelas costas. João, ao saber da morte do amado e ser informado que este “era louco” por ele, levanta-se e vai até a janela, onde permanece em silêncio olhando para fora de campo. O plano termina com a simulação de que saltará pela janela, quando há um corte seco para o seguinte em que está no mar, nadando.

Há uma mudança na representação do comportamento e na mobilidade do protagonista, a partir desse momento do filme, que deixa em evidência o nível das possibilidades, até então em estado latente. João é convidado por Amador a trabalhar no Danúbio Azul, na condição de também manter a ordem e evitar confusões, o que reforça mais uma vez o caráter representativo de “malandro valente”, que impõe e controla o princípio de ordem. O protagonista aceita mediante uma espécie de contrato estabelecido com o dono do bar, que garantirá a “bebidinha de Laurita”. O protagonista, enfim, aceita o novo trabalho, que confere à narrativa um significado do desejo elaborado através da perda de seu grande amor na diegese fílmica, como se a morte de Renatinho definisse uma mudança em sua própria conduta.

3.3.2. Do palco ao retorno à prisão

Dessa maneira, a narrativa do filme, que se desenvolve a partir das ações do protagonista e que ganha corpo a partir delas, se ocupa em circunscrever a configuração das condições espaciais, não mais temporais, da experiência artística de João: as cenas seguintes ocorrem, em grande parte, no bar onde trabalha, bem como sua autoafirmação enquanto artista, pois é no Danúbio Azul que começará a realizar seu projeto de vida, que lhe dará a possibilidade de sonhar com o sucesso, o prestígio social e conquistas financeiras. É também no bar que Ainoz explora, em termos de estética, a valorização do plano conjunto das apresentações do protagonista, movimentos de câmera-na-mão, enquadramentos fora de foco, plano detalhe e a ênfase na composição dos planos curtos constituídos pela montagem rítmica.

Nesse momento, concentro-me em três cenas finais que ganham contornos significativos no filme, que são as apresentações de João e o “crime inaugural” que endossou certo respeito

entre os malandros. A narrativa eleva a articulação das imagens e sons, igualmente implicada ao sistema estilístico do filme, explorando diferentes formas de agenciar a imagem que insere o protagonista na diegese, através dos incontestes padrões de significação da narrativa. Um exemplo para essa questão dissolvida, é quando um plano começa enquadrado e a câmera desliza a imagem deixando seu contexto fora de foco, estratégia do recurso estilístico de Aïnouz para destacar o foco narrativo, sobretudo nas duas apresentações de João.

Em seu discurso, o protagonista assume com maior nitidez uma caracterização que o coloca como quem está mentindo em razão de suas motivações individuais e seus interesses. A cena em que conversa com Amador sobre homenagear Laurita pelo seu suposto aniversário, fornece uma reflexão para essa questão correlata e, via de regra, elabora as condições pelas quais o personagem viabiliza seu projeto: “Decidi que vou fazer, aqui no Danúbio, um número em homenagem a Laurita”. A cena seguinte nos informa quanto ao sucesso de seu plano, pois está a ensaiar seu número e, enquanto Tabu costura a roupa que irá usar no espetáculo, encena com o texto de Scheherazade.

O número de João inicia-se com ele se apresentando como “Jamacy, a formosa feiticeira da floresta”, com um enquadramento em primeiro plano lateral em seu rosto, momento em que a câmera desliza para um plano detalhe de sua boca. Em seguida, há um corte para Tabu e Laurita, que assistem à apresentação de maneira entusiasmada. A câmera, nesse plano sequência do espetáculo do protagonista, fecha em planos detalhes, indica planos paralelos e faz alternadamente movimentos ao enquadrar o palco e o público, que aplaude o artista. João estica um pano abaixo do nariz, a câmera-na-mão acompanha o movimento de seu corpo em plano detalhe, e canta *Noite cheia de estrelas*, afinando a voz no final. Durante toda a apresentação, a câmera parece estar colada ao seu corpo. A sequência encerra-se com um corte para a cena seguinte, com Amador, em plano de conjunto, cantando a música que compôs o espetáculo do protagonista, quando é colocado fora de foco e continua, em voz *off*, a cantar, enquanto um plano paralelo mostra João fechando as portas do bar, até escurecer totalmente a tela.

A cena da realização do seu potencial como artista sinaliza toda sua capacidade comunicativa e expressiva diante de seu público. O protagonista não mais carrega a imagem de oprimido e revoltado, que reage com xigamentos e excessos agressivos, mas cria a oportunidade de idealização. O filme combina, nesse sentido, uma instância de reflexividade quanto à estrutura social intermitente aos seus projetos de vida e a forma mimética de seu devir, para manter a representação produzida. Essa combinação presume a “felicidade extasiante” que diz

ter sentido durante a sua primeira apresentação. Diante disto, é possível demarcar um pensamento de que o quadro de ações se revela como um desdobrar de uma idealização que figura as possibilidades de criar sonhos e expectativas, como revelam as cenas seguintes.

Em plano conjunto, que destaca a pintura descascada das paredes envelhecidas, ao lado de Laurita e sua filha, João costura a roupa de seu próximo espetáculo: “Agora vai ser tudo só bonança”. É o momento em que fazem planos juntos com os possíveis recursos financeiros da carreira artística do protagonista, que deseja matricular sua filha “num internato de freiras francesas” e depois leva-la para conhecer a China. O sonho de Laurita é reformar a casa onde vivem, fazer um jardim e ir ao cinema “cada dia com um vestido diferente”. Em *travelling*, a câmera acompanhar o movimento de Tabu, que sai do tanque, onde estava lavando roupas, e caminha o centro do pátio: “Já eu, vou comprar uma máquina *Singer* de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido”. Os três fazem projetos juntos, entusiasmados com o sucesso artístico de João que poderá render conquistas financeiras ou simbólicas, como o prestígio social que o fará com que seja “tratado diferente” – como diz – e, quem sabe, ter a entrada permitida no *High Life Club*.

Posto deste modo, esse momento de elaboração de projetos dos personagens destaca os elementos das figurações e formas de vida que visam enfatizar, sob o ponto de vista de um apelo crítico, a reprodução da desigualdade social destacado em um contexto amplo e não somente particular. A partir do exposto, colocar a filha na escola, fazer viagem, reformar a casa, ir ao cinema e comprar uma máquina de costura são desejos que reverberam a vida ordinária.

A sequência em que planejam materializar o sucesso e reconhecimento artístico do protagonista, com a acesso a bens materiais e imateriais, termina com um corte para o plano com imagens do filme *A princesa Tam Tam* (*Princess Tam Tam*, Edmond T. Gréville, 1935), seguido de um plano conjunto paralelo onde estão Laurita e João. Os dois foram ao cinema assistir ao filme de Gréville, protagonizado por Josephine Baker, de quem o protagonista diz ser “devoto”, a primeira atriz negra hollywoodiana. Na trama, Baker interpreta uma jovem da Tunísia que recebe de um escritor educação para ser apresentada a alta burguesia parisiense como uma princesa fictícia.

Na cena que Aïnouz insere no próprio filme, Baker dança em círculo e em movimentos que remetem aos ritmos das danças de religiões afro-brasileira – em rituais de dança nos terreiros ou em rodas de samba –, ao som de instrumentos utilizados nestas, como os tambores. A inserção de imagens de Baker estabelece um diálogo com o percurso fílmico de *Madame Satã*, pois demonstra um nível de inspiração para as apresentações do protagonista.

No plano seguinte, João está de frente para um espelho de sua casa, ensaiando o próximo espetáculo, com a câmera em enquadramento lateral, de modo que o foco seletivo está para sua imagem refletida no espelho. Ele narra de maneira cênica uma adaptação da história de Scheherazade, que alude à sua própria personalidade representada no sistema narrativo do filme: “Vivia na maravilhosa China, um bicho tubarão, bruto e cruel, que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, o chinês fazia uma oferenda com sete gato maracajá, que ele mordida antes do por do sol. No ímpeto de por fim a tal ciclo de barbaridade, chegou Jamacy, uma entidade da floresta da Tijuca”. Nesse momento, veste-se com um pano colorido. Jamacy, que vivia a correr nos matos e a voar pelos morros, se transforma em uma onça dourada “de jeito macio e de gosto delicioso”, fala entre os dentes e se aproximando do espelho, que entra no enfrentamento com o tubarão “por mil e um noites”. Após o conflito, “a gloriosa Jamacy e o furioso tubarão” estavam machucados que não era possível distingui-los. Tornaram-se “uma coisa só”: a Mulata do Balacochê, a fusão da delicadeza e da violência.

É como Mulata do Balacochê que João se apresenta em seu segundo espetáculo no filme. Aos aplausos e ao som de tambores, entra em campo, e a câmera se movimenta pelo bar, alternado o enquadramento entre o palco onde está e o público. Outra vez, a câmera na mão se faz presente para acompanhar os movimentos de seu corpo, enquanto canta *Mulato Bamba*, de Noel Rosa, música que, por sua vez, tem Madame Satã como inspiração e personagem, além de ser o primeiro samba a abordar a vida do malandro que, à época de sua composição, em 1932, já era afamado na Lapa carioca.

Pelo método de três pontos, a iluminação é concentrada no protagonista, regulando o volume da cena, e o equilíbrio da luminosidade destaca suas feições iluminadas, definindo a estética de seu corpo negro que se movimenta ao ritmo do samba. Um corte seco é dado para o plano paralelo onde está o personagem José (Ricardo Blat), a observar com uma expressão destoante do público, que acompanha a performance com entusiasmo. É a única vez que a câmera enquadra José antes do conflito com o protagonista ao final da apresentação.

João faz um *pot-pourri* com *Ao Romper da Aurora*, samba de Ismael Silva, e caminha entre o público. De perto, a câmera o observa, alternando plano detalhe em seu corpo, que pulsa e vibra com a apresentação frenética. O protagonista faz uma espécie de ventríloqua, alternando a voz entre grave e fina. Em *contraplongée*, a câmera enquadra os movimentos de seu corpo, que lembram e estabelece uma ligação com o trecho do filme de Baker e novamente os rituais de religiões de matriz afro, transmutados em características arquetípicas de entidades destas

religiões nos momentos de transe ritualístico, momento enfatizado pela duração do plano e pela ausência de montagem. O sonho de artista torna-se realidade.

O ritmo acelerado da música cria uma cadência extraordinária acompanhada pela intensidade de seus gestos e expressões. João parece não ter domínio de seu corpo, que se diegetiza na cena de maneira a criar uma nítida correspondência com a performance que faz. À medida que a sequência intensifica o espetáculo, o ambiente cênico torna-se fascinante para o próprio protagonista, enquanto o público vibra. A apresentação encerra-se com um enquadramento lateral da personagem, destacando uma luz vermelha que brilha sobre seu rosto, até que um corte é feito e o quadro fica completamente fora de foco, e, nesse ínterim, a câmera o observa de longe.

A profundidade de campo da fachada do bar deixa somente suas portas iluminadas e o restante do quadro sem preenchimento de luz, mostrando alguém fechando as portas. Dentro do Danúbio Azul, João ainda se despede de algumas pessoas que passam em contraluz, criando uma silhueta, enquanto novamente uma iluminação de três pontos é projetada para o protagonista e a luz de preenchimento deixa um sombreamento em seu rosto, que sugere que ele está determinado em passar de “boêmio” para um artista “profissional”, frase que diz logo após receber o dinheiro de Amador: “A minha pessoa vai virar um artista consagrado. Mas não vou abandonar o meu bairro. Vou me endireitar. Vou ser tratado diferente”.

Ao se referir a si mesmo como “minha pessoa”, há uma questão definidora de afirmação de sua autonomia e da natureza de sua identidade, como foi discutido na segunda parte do capítulo anterior. Novamente, como expressado em suas *Memórias*, o protagonista realça seu vínculo afetivo com o lugar, a Lapa carioca, ao dizer que o sucesso e respeito que logrará com sua carreira não o afastarão de seu bairro, ao mesmo tempo em que deseja se “endireitar”, pois está em vias de se distanciar do polo que o marginaliza e o coloca num nível de desordeiro e malandro, para sofregamente continuar em busca de realizar-se como artista respeitado e quem sabe poder frequentar lugares nos quais é negada a sua entrada.

Por meio de uma montagem que se recusa a criar um efeito previsível pela não linearidade de seus planos, e que explora nas cenas a sua narrativização, a vivência diegética do protagonista imprime um caráter de resistência que configura sua própria ressignificação, ao se valer de sua comunicabilidade artística como recusa em permanecer na condição de marginal que lhe é dado, e que faz cindir entre a sua sobrevivência imediata e a possibilidade de concretizar seu sonho a longo prazo.

Ainda neste plano, João convida Amador para dançar. Sem som, começam a cantar *Batucada da Vida*, samba de Ary Barroso. Um corte seco é dado para José, o único a permanecer no bar, pedindo “uma branquinha”. Os dois, ainda dançando, não ouve o pedido, quando, por insistência, o último freguês toca a companhia e levanta-se, ignorando o aviso de Amador sobre estar fechando o Danúbio Azul. A câmera em plano de conjunto lateral o enquadra, destacando seu aspecto de embriaguez, momento em que bate palmas de maneira debochada: “Pode continuar com a maricagem, faz de conta que eu não tô aqui”, fala em direção a João, que até este momento estava a cantar o samba de Barroso que fez sucesso na voz de Carmem Miranda, a quem também tinha como inspiração.

Como forma de conter um possível conflito, o protagonista defende-se, quando a câmera cria sobre o seu rosto um primeiro plano parcialmente em contraluz de modo a aumentar a tensão da cena: “O cavaleiro tem que entender que minha pessoa acabou de fazer um espetáculo e que agora é hora de descanso”. José não dá importância e continua o ataque, travando-se uma sequência de insultos e ofensas discriminatórias contra João, que é xingado de “viado” – o que descreve em suas *Memórias* no início da narrativa.

O protagonista questionada o porquê das ofensas, momento em que a câmera faz um movimento em plano detalhe para o rosto de José, destacando sua expressão: “Por que tu acha?”, responde, pegando João pelo braço, ficando os dois posicionados na tela em plano conjunto e iluminados pelo método de três pontos. Nesse plano fixo, o protagonista assume um limite de indignidade causada pela afronta de seu opressor, ainda que a situação convoque uma violência pelo revide. José continua a provocá-lo de maneira agressiva, passa a mão em seu rosto e dispara: “Tem mais merda na cara do que qualquer meretriz aqui da Lapa”. Ficamos à espera de uma pretensa reação de João, que a montagem não irrompe em demonstrar tal gesto, determinado pelo momento em que fala: “Vai cuidar de tua vida, almofadinha de bosta”, virando-se de costas, ficando todo o quadro em uma cor avermelhada pela iluminação.

Na insistente provocação, João voltar a enfrentar seu ofensor. A câmera faz um leve movimento fechando o plano no rosto do protagonista, que grita: “Eu sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso, não”, momento em que sofre uma agressão física de José e “suporta sem reagir à humilhação imposta” por este, como chama atenção Xavier (2007). Amador procura apaziguar o protagonista: “Pensa no seu espetáculo amanhã”, com objetivo de evitar uma reação que não acontece. Neste contexto do filme, Aïnouz reconfigura a estratégia narrativa de *Memórias de Madame Satã*, no momento em que é narrado o episódio que provocou a entrada de João definitivamente na vida da malandragem. Há uma correspondência

de mesma natureza da narrativa do início do livro descrita no final do filme, que expressa o tensionamento entre defender sua honra de “valente” e daquele que, como pontuou Xavier (2007), “não leva desaforo para casa e que sempre se impôs com dignidade”, ou tomar a dolorosa decisão em permanecer sem reagir para manter a continuidade da realização de seu projeto de vida.

Escolhendo esta última opção, João agiria como Fabiano de *Vidas Secas*, deixando seu provocador ir embora e hesitando uma ação vingativa. É o que a montagem parece-nos apresentar na cena seguinte, quando, em seu quarto pouco iluminado, está a cuidar do ferimento. A água que o protagonista pega para limpar seu rosto logo fica avermelhada pelo sangue, ao se limpar silenciosamente. Ouvimos o som da água que cai na bacia, ao apertar o pano com força. Há um corte seco para o momento em que se levanta e vai até o espelho, por onde fica a olhar para si mesmo por alguns instantes, em contraluz.

Depois disso, vai até o guarda-roupa e pega o revólver. Um corte nos mostra descendo as escadas, para de frente para a porta, como se estivesse a tomar impulso para a vingança, até que sai de maneira intempestiva, e a montagem duplica o momento em que abre a porta, de modo a nos reafirmar a sua decisão. A sua voz extradiegética a cantar *Ao Romper da Aurora* é sobreposta ao plano em que mostra José saindo do Danúbio Azul e subindo uma ladeira desértica, momento em que o protagonista entra em campo, seguindo-o. João para e aponta a arma, um corte é feito para seu rosto, atira pelas costas em seu ofensor. O som do tiro diegético, que corta a música, parece dar o corte para o seguinte plano em que mostra José caindo e, em seguida, para um plano fixo em João.

Saltamos para a cena em que o protagonista está na sala de uma delegacia, com o mesmo plano fixo e frontal com o qual nos foi apresentado na abertura do filme: está machucado e desconfortável diante da câmera. A voz *off* de Eduardo Coutinho, que está ausente do quadro, narra a sentença que o condena “pela prática de homicídio doloso”. A voz de João, fora da diegese, é sobreposta à narração de Coutinho. Ao ser apresentado fora desse espaço, a “voz sem corpo” do protagonista, na expressão de Mary Ann Done (1983), adapta novamente o texto de Scheherazade, fazendo convergir situações nessa ficcionalização de situações reais.

A história narrada é sobre a princesa Jamacy, que foi aprisionada por inveja por uma rainha maléfica (o Estado), ficando presa por dez anos num castelo (prisão) numa ilha das arábias (Ilha Grande, onde esteve preso). Jamacy vivia “triste e solitária”, até ser liberta no carnaval por um cavaleiro, correndo a pé para “chagar na sua Lapa querida”. A sua voz, sobreposta ao plano seguinte que mostra João fantasiado, continua a narrar a história da princesa

que, chegando na Lapa, apressou-se para preparar a sua fantasia para o desfile dos “Caçadores de Viado” e, assim, desfilar com “brilhantismo” no carnaval de 1942. Por fim, João narra que Jamacy ficou conhecida como Madame Satã, ao ganhar o concurso de fantasia durante o desfile.

João, desse modo, torna-se Madame Satã como um atestado de “malandro profissional”, destacando um elemento fundamental na sua representação, o momento que antecede à sua fama que o torna visível e, conseqüentemente, reconhecido não somente pelo desejo ser artista, mas pela marginalização que se criou na lida com sua condição social e racial. *Madame Satã* formula essa questão ao sublinhar determinada dicotomia na vida do protagonista, que resiste na busca por pontos de fuga numa sociedade opressora, violenta e desigual, como em representações contumazes no cinema brasileiro contemporâneo de protagonistas que vivem o mesmo drama.

Considerações finais

Madame Satã está dentro do movimento do cinema brasileiro conhecido como “pós-retomada”, surgido anos 2000, período a partir do qual a produção cinematográfica volta-se para temas da realidade social, em diferentes formas de representação na emergência das imagens que disputam o “controle das representações da pobreza e da violência”, como aponta Hamburger (2005). Sem fazer um retrospecto, criou-se um novo modelo de produção cujo núcleo temático adensou questões concernentes à identidade nacional, princípio do Cinema Novo, o tema da violência no sertão e na favela, além de trazer à tona uma dimensão política, em termos de totalidade, das condições estruturais da pobreza, violência e desigualdade social.

O projeto desse cinema do novo milênio, que acompanha uma fase de transformações midiáticas em termos de representação e propostas de novas formas de inscrever a realidade, sem a alegoria cinemanovista, era a de trabalhar com a realidade social e trazer à tona notadamente questões urgentes da geografia nacional, “ora com força, ora em filmes mal resolvidos”, para citar Xavier (2003), pondo em relevo o debate das relações de classe, raça e gênero, que colocariam em cotejo a imagem do Brasil. Esse princípio de preocupação do cinema pós-retomada consiste na combinação, em determinados aspectos, com a ascensão do Partido dos Trabalhadores (PT), no período de 2002 a 2016 na política brasileira, que vem sofrendo um retrocesso, nessas e em outras questões, a partir do pós-golpe e com a insurgência do atual governo, de natureza e ações fascistas. Aínoz participa de uma abertura no cinema do início deste século de inscrição de novas possibilidades estéticas e políticas, atravessadas por contextos que provocam discussões quanto a urgência do atual tempo e de suas práticas cinematográficas, sobretudo quanto também ao momento crítico pelo qual passa o cinema.

A franca representação em *Madame Satã* não está somente nos princípios ordenadores que detalham a trajetória e errância do protagonista, tampouco em destacar uma figura oprimida, mas sim em esmiuçar a opressão, na correlação com o pensamento de Guimarães Rosa: “se procuro estou achando, se acho, estou procurando”. A malandragem acentuada na representação é uma zona endêmica de confronto que se dá na esfera das relações sociais, cuja luta pela sobrevivência solicita instrumentos que fogem à ordem estabelecida por uma política

de exclusão. *Madame Satã* coloca em discussão esta perspectiva comungada com a crítica social, no plano diegético, como foi destacado na análise.

A singularidade da representação cinematográfica, no filme, se realiza através da posição liminar na qual se encontra o protagonista, cuja busca por encontrar o seu lugar revela o plano geral de um indivíduo esfacelado pela exclusão social sistemática; para reivindicar suas possibilidades de realização pessoal, desvia das barreiras que lhe são impostas, e ainda assim vai em direção a um futuro incerto. No realce desse drama da vida marginalizada, a forma expressiva destaca certa imprevisibilidade, seja pelos movimentos de câmera na mão, que sugerem a tensão diante da qual João se encontra, seja pela montagem que suprime a temporalidade das ações diegéticas, chamando a atenção para o “aqui e agora” das situações, sobretudo com a curta duração dos planos, ou das relações entre som e imagem performada na combinação de ação e afeto.

É na ordem de uma resistência que coabitam a experiência estético-política do filme e a dimensão onírica da personagem, cuja proposta é a de desvendar o seu devir sob as formas ambíguas de sua própria caracterização, ou sob uma “perspectiva multicultural crítica”, na expressão de Douglas Kellner (2001). Essa experiência, que está na esfera da percepção de significações vividas pelo protagonista, fomenta a relação com uma representação de raça, gênero e classe social, sem, porém, cooptar pelas formas cinematográficas a apresentação da jornada de um heroísmo pretensioso.

Aínouz se compraz a discutir os sonhos, projetos e decepções de João, que estão em constante ambivalência por questões que atravessam a sua particular dinâmica de se colocar na sociedade. É nesse sentido que as potencialidades das imagens, que compreendem a tensão do corpo do protagonista, de Tabu e Laurita, são constituídas sob a recusa de uma compreensão convencional em detrimento de uma “performance sexual” – das três personagens citadas – que desfaz “a rigidez da identidade sexual”, na esteira de Robert Stam (2003). Os planos subjetivos das personagens nos interpelam a refletir quanto à espetacularização, que é recusada constantemente ao longo do filme e em sua modulação narrativa – que apresenta uma ação que se prolonga no plano seguinte, de maneira a dar a ver que a distensão entre um plano e outro se constrói aos fragmentos.

No movimento de reconstruir a trajetória de João, o filme elabora em sua escrita narrativa uma representação das “relações de poder, dominação e resistência”, no âmbito da cultura e da sociedade, na interpretação sugerida por Kellner (2001), que define seu valor estético e político, sobretudo pelo modo como “recorta esse tempo” e “povoa esse espaço” aos

quais vincula-se o protagonista, para citar Rancière (2010). Ao trazer em seu bojo práticas culturais e fenômenos sociais, como os constructos de raça, sexo e classe, o longa também desenvolve uma discussão quanto ao racismo e às desigualdades estruturais da sociedade brasileira. É nessa perspectiva multiculturalista crítica que se instala o trabalho de Aïnouz, suas personagens insurgem na esfera da opressão ao mesmo tempo em que lutam contra a dominação e articulam “práticas de libertação”, segundo Kellner (2001), na concepção da “pedagogia dos oprimidos” de Paulo Freire (1972). Em parte, a oposição às formas de opressão ocorre sob o ponto de vista da resistência, na relação das personagens contra as forças dominantes de uma sociedade que produz e reproduz formas de estereótipos, estigmatização e padrões normativos. O campo de embate a esses fatores de opressão renuncia aos “princípios morais absolutos”, que auxiliam as “tendências sexistas, racistas, classistas, homofóbicas e outras capazes de fomentar dominação e opressão” (KELLNER, 2001, p 127).

Essa interpretação multiperspectívica se dá em virtude da representação que ignora o mito do *malandro-tipo*, por exemplo, para focalizar a dimensão estrutural e os elementos do contexto social de João, ao adotar formas não convencionais de relação sexual e familiar. Essa abordagem representativa e multiculturalista, que deixa ausente a figura do mito, ganha contornos com as tematizações das questões sobre raça, gênero e classe: João, que movimentava-se entre a esfera de um patriarcalismo insurgente e sua homossexualidade, forma uma família com uma travesti (Tabu) e com uma mulher imigrante do abandono (Laurita), que chega ao Rio de Janeiro com sua filha e que, nesse sentido, a proposta do filme associa-se ao *O Céu de Suely*: Hermila, ao ser abandonada com o filho e ao retornar à sua cidade natal, no interior cearense, na qual não se sente pertencida, projeta como possibilidade de “fuga”, para manter o “desarraigo social” (LULL, 1995) e partir para outro lugar, rifar a si mesma, desafiando os princípios morais ditados pela normativa social.

Em *Madame Satã*, o uso constante de planos detalhes, em movimentos de câmera vêm combinados com imagens que deixam personagens e objetos fora de foco, a iluminação concentrada e de contraluz, que convergem aspectos estilísticos com a politização do filme, compelindo o espectador a uma experiência estético-política. Os *raccords* da montagem em continuidade, que destacam a potencialidade estética e as especificidades dos planos – apresentados por uma perspectiva *voyeurista* e por uma câmera subjetiva – revelam diferentes formatos de produção da representação da marginalização e da vida ordinária, como sugerido no percurso deste trabalho à obra de Aïnouz, na lida com o Brasil contemporâneo.

Dessa forma, a abordagem do malandro como fenômeno sociocultural é construída no filme em análise por uma perspectiva que multiplica as possibilidades de leitura, trazendo em primeiro plano a opressão do sistema social à qual essa figura está inserida. Isto porque Madame Satã representa as múltiplas faces da sociedade vigente, a partir das quais se amplia o campo de leitura para um Brasil cada vez mais distante de tornar-se uma nação democrática e igualitária. As forças de luta e resistência em João Francisco dos Santos, contra as ações de uma dominação social e seus mecanismos de reprodução de estereótipos e estigmatizações, demonstram questões urgentes quanto à classe, ao gênero, à raça e à marginalização estrutural e histórica de determinados grupos sociais.

Referências

AÏNOUZ, Karim. Entrevista a Karim Aïnouz - 'Madame Satã'. Revista C7nema, 2010. Disponível em: <http://www.c7nema.net/entrevista/item/36556-entrevista-a-karim-ainouz-madame-sata-2004.html>. Acesso: janeiro de 2019.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema:** uma introdução. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço.** São Paulo: Editora Ática, 1987 [1963].

ARAÚJO, Inácio. **No meio da tempestade.** In: Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. Centro Cultural Banco de Brasil, 2005.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética.** [335 a.C.]. Tradução, textos adicionais e notas: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ARFUCH, Leonor. 2010. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro:** A chanchada de Getúlio a JK. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

AUMONT, Jacques, (et al). **A estética do filme..;** tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP : Papyrus, 1995.

_____. **A imagem.** Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

CASTRO, Gustavo de; DRAVET, Florence Marie. **O imaginário do mal no cinema brasileiro:** as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação. *E-Compós*, V.17, nº. 1, 2014 Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.1024>. Acesso em: junho de 2019.

BALÁZS, Béla [1923]. **O homem invisível.** Tradução: João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

BARTHES, Roland. **O efeito de real.** In: Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas, et al. Petrópolis, Editora Vozes, 1972.

BAZIN, André. **¿Qué es el cine?.** Tradução de MUÑOZ, José Luis López. Ediciones Rialp, Madrid, 2008 [1958].

BENTES, Ivana. **Bacurau e a síntese do Brasil brutal**. Revista Cult, 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>>. Acesso em: agosto de 2019.

_____. **O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão**. LUGAR COMUM N. 17, pp 85-95, 2002. Disponível:<http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120942O%20copyright%20da%20mis%C3%83%C2%A9ria%20e%20os%20discursos%20sobre%20a%20exclus%C3%83%C2%A3o%20%20Ivana%20Bentes.pdf>. Acesso em: junho 2019.

_____. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>.. Acesso em: junho de 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. **Trajatória Crítica**. São Paulo: Polis, 1978.

_____. **Cinema Marginal?** In: Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. Centro Cultural Banco de Brasil, 2005.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BEZERRA, Julio. **A aurora do mundo: propostas sobre um certo cinema contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BRASIL, André. **Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância**. Revista FAMECOS, Porto Alegre. V. 17, p. 190-198, setembro/dezembro, 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7231>. Acesso em: janeiro/2020.

CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007.

CAMARGO, Hertz Wendel de. **Vai, Malandro! Mito e Umbanda na encruzilhada do pop**. In: CAMARGO, Hertz Wendel de. (Org.). Umbanda, cultura e comunicação: olhares e encruzilhadas. Curitiba: Syntagma Editores, 2019, v. 1, p. 103-126.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem [1970]**. In: O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARROLL, Noel. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Cómo analizar un film**. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I. de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

CHALHUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque***. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHAUVIN, Jean Pierre. **O poder pelo avesso: mandonismo, dominação e impotência em três episódios da literatura brasileira**. Tese. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2006.

COHN, Gabriel. **Max Weber**. São Paulo, SP: Editora Ática, 2001.

CORAÇÃO, Claudio Rodrigues. **O espírito pingente de Rio, Zona Norte: O samba roubado e as representações dicotômicas entre real e idílico**. Revista Comunicação & Sociedade. Ano 33, n. 57, p. 271-290, jan./jun. 2012. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2512>>. Acesso em: junho/2019.

COSTA, André Gonçalves da. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz**. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

DOANE, Mary Ann. **A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço**. Tradução: Luciano Figueiredo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional**. Tradução de Sylvia Nemer. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha: Malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução e introdução Rafael Godinho. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006 [1985].

DELEUSE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Volume 4)**, Rio de Janeiro, Editora 34, 1997.

DÍDIMO, Marcelo; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. **Corpos em deslocamento:** passagens pelo sertão de *O Céu de Suely* e *Deserto Feliz*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca), N. 3. ED 6, julho/dezembro, 2014. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/128>>. Acesso em: junho de 2019.

_____.; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. **Baixio das bestas e Árido movie:** entre a “podridão do mundo” e as perspectivas de mudanças. Revista Significação USP, N. 38, ano 39, 2012. Disponível em: <www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71139>. Acesso em: junho de 2019.

_____. **Filmes de Cangaço:** a representação do ciclo na década de noventa no cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2001. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285053/.../Vieira_MarceloDidimoSouza_D.p>. Acesso em: junho de 2019.

_____. **O Cangaço no Cinema Brasileiro.** Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285053>>. Acesso em: junho de 2019.

DURST, Rogério. **Madame Satã:** com o diabo no corpo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KELLNER, Douglas. **Por um estudo cultural, multicultural e multiperspectívico.** In: A cultura da mídia, estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos:** um olhar neo-realista? São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **O neo-realismo cinematográfico italiano:** uma leitura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Trincheiras do sonho:** ficção e cultura em Lima Barreto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. PP. 161,195.

GUIMARÃES, César. **A singularidade como figura lógica e estética no documentário.** Alceu (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 7, n.13, p. 38-48, 2006.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana.** Petrópolis, Vozes, 2009.

_____. **Estigma:** notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1980 [1963].

_____. **Os quadros da experiência social:** uma perspectiva de análise. Prefácio de Bennett M. Berger; tradução de Gentil A. Tilton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 23-67.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Tiago Melo. **Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da primeira república.** Topoi (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 9, p. 171-198, 2004.

GRAÇA, Marcos da Silva. **O cinema novo e sua estética.** In: GRAÇA, Marcos da Silva (et al). *Cinema brasileiro: três olhares.* Niterói: EDUFF, 1997.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real.** Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90>. Acesso: março/2019.

_____. **Kracauer e os fantasmas da história:** reflexões sobre o cinema brasileiro. Revista comunicação, mídia e consumo. São Paulo; v o l . 6 n . 1 5, 2009. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/149>. Acesso: março/2019.

HIRANO, Luis Felipe. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo:** raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993). Tese (Doutorado em Antropologia). FFLCH/USP, São Paulo 2013.

LARSEN, Peter. (2015). **Las ficciones mediadas.** In: Jensen, K. B. *La comunicación y los medios: metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa.* (pp. 209-243). México: FCE.

LEITÃO, Luiz Ricardo. **Lima Barreto: o rebelde imprescindível.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2014.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem típico da Lapa Carioca.** Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

LIMA, Luiz Costa. **Representação social e mimesis.** In: *Dispersa demanda.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

_____. **Mímesis e modernidade:** formas e sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **A teoria barberiana da comunicação.** Revista MATRIZES, V.12, nº 1 jan./abr., São Paulo, 2018.

_____. **Pesquisa em Comunicação.** 12.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **Uma aventura epistemológica,** entrevista com Jesús Martín-Barbero. Revista MATRIZES, Ano 2, nº 2, jan./jul., 2009.

LULL, James. **El sentido em movimento.** In: **Medios, comunicación,** cultura: aproximación global. Traducción, Alcira Bixio. Argentina, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1995.

MACHADO JR., Rubens. **Passos e descompassos à margem.** In: *Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70.* PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. Centro Cultural Banco de Brasil, 2005

MARQUES, Márcia Gomes. **Audiovisual de ficção e tematização: as mediações na produção social do conhecimento**. In: Entre comunicações e mediações: visões teóricas. TRINDADE, Eneus; FERNANDES, Mário L.; LACERDA, Juciano S. (Organizadores). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. **Uma aventura epistemológica**. MATRIZES, vol.2 (2), p.143-162. 2018. www.revistas.usp.br/matrizes.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo Hucitec, 1993.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 1972.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Tradução Pedrinho A. Guareschi. Rio de Janeiro, Vozes, 2003.

MUNSTERBERG, Hugo. **A atenção**. Tradução Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 19 cineastas dos anos 90; prefácio de Ismail Xavier**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2016 [1978].

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário** [1983]. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

NILSSON, Bibiana. **Cinema, situação e liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre**. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, UFRGS. Porto alegre, 2017.

NOLASCO, Edgar César. **DESCOLONIZANDO A PESQUISA ACADÊMICA: uma teorização sem disciplinas**. Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 1, p. 9-21, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7725>. Acesso em: dezembro de 2018.

NORONHA, Luiz. **Malandros: notícias de um submundo distante**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Prefeitura do Rio, 2003.

OLIVEN, Ruben George. **A Malandragem na Música Popular Brasileira**. In: OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**; prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORNELLAS, Clara Ávila. **João Antônio, leitor de Lima Barreto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

PINGO, Lisandra Cortes. **Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras**: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira. Dissertação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001(a).

_____. **Exu, de mensageiro a diabo**: Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. REVISTA USP, São Paulo, n.50, p. 46-63, junho/agosto 2001(b). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35275>. Acesso em: julho de 2019.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. Entrevista Fernando Novais; posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1942].

PUDOVKIN, V. **Os métodos do cinema**. Tradução: João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

QUEIROZ, Renato da Silva. **O herói-trapaceiro**. Reflexões sobre a figura do trickster. *Tempo Social. Rev. Sociol. USP*, São Paulo, 1991, pp. 93-107. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701991000100093>. Acesso em: setembro de 2019.

RAMOS, Fernão. **Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)**. In: RAMOS, Fernão; (et al). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política**. DEVIRES, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 14-36, JUL/DEZ, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. [1963]. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”**. In: *Revista de pós-graduação em Letras – PPGL/UFSM*, 2007. Disponível em: http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r32/revista32_2.pdf. Acesso: junho/2019.

RODRIGUES, Geisa. **As múltiplas faces de Madame Satã**: estéticas e políticas do corpo. Niterói: Editora da UFF, 2013.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro, Editora Globo, Fundação do Cinema Brasileiro-MINC, 1988.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Caiçara**: negação do cinema brasileiro. *Fundamentos III*, jan., 1951.

SATÃ, Madame. **Memórias de Madame Satã**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **¿Por qué la ficción?** Ed. Lengua de Trapo: Toledo, Espanha, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Complexo de Zé Carioca**: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 29, 1994.

_____. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil: contastes da intimidade contemporânea* / coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizadora do volume Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. **O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso**. In: SEVCENKO, Nicolau (organizador). *História da vida privada no Brasil, Vol. 3, República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. PP. 7/48.

SILVA, Carolinne Mendes da. **O negro no cinema brasileiro**: uma análise fílmica de Rio, zona norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966). Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/US), Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo, 2013.

SILVA, Marcos Paulo da. **Jesús Martín-Barbero**. In: Leonel Aguiar; Adriana Barsotti. (Orgs.). *Clássicos da Comunicação: Os Teóricos, de Peirce a Canclini*. 1ed. São Paulo (SP): Editora Vozes / Editora PUC-Rio, 2017, v. 1, p. 294-310.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu do Brasil**: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. *Revista de Antropologia (USP. Impresso)*, v. 55, p. 1085-1114, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/59309>>. Acesso: junho/2019.

_____; AMARAL, Rita. **Símbolos da herança africana**. Por que candomblé?. In: SCHWARCZ, Lilia & REIS, Leticia Vidor. (orgs.). *Negras imagens. ensaios sobre escravidão e cultura*. São Paulo: Edusp/Estação Ciência, 1996, pp. 195-209.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Tradução Camargo Mota. São Paulo, Edições Loyola, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de Souza. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros.** Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Os antecedentes da teoria do cinema.** In: STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 24-32.

_____. **O cinema e a teoria do cinema: os primórdios.** In: STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 33-36.

THIOLLENT, Michel. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária.** São Paulo: Polis, 1980. Caps. I e II, p. 31-77.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema.** Tradução de Dulce Salvato de Meneses. São Paulo, Martins Fontes, s/d.

TUNER, Graeme. **Cinema como prática social.** Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VAYONE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Ane. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP : Papyrus, 1994.

VASCONCELOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. **A malandragem e a formação da música popular brasileira.** In: FAUSTO, Boris (org.). História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Difel, 1984 Tomo III, 4º vol. P. 503-523.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.** Campinas, SP: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991, pp. 115-154.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz. **A chanchada e o cinema carioca.** In: RAMOS, Fernão (et al). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

WEBER, Max. **A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais.** Tradução Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 2006.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Da violência justiceira à violência ressentida.** Revista Ilha do Desterro. UFSC, Florianópolis nº 51 p.055- 068 jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p55>>. Acesso em: setembro de 2019.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 3ª edição –** São Paulo, Paz e Terra, 2005.

_____. **O cinema marginal revistado, ou o avesso dos anos 90.** In: Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. Centro Cultural Banco de Brasil, 2005.

_____. **O olhar e a cena:** melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo, Paz e Terra, 2001.

_____. **Entrevista com Ismail Xavier,** concedida a Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin. Estud. hist. (Rio J.) vol.26 no.51 Rio de Janeiro Jan./June 2013. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100012>. Acesso em: novembro de 2019.

Filmografia

Principal

AÏNOUZ, Karim. **Seams**. 1993, 29 min.

_____. **Paixão Nacional**. 1994, 9min.

_____. **Rifa-me**. 2000, 28min.

_____. **Madame Satã**. 2002, 105 min.

_____. **O céu de Suely**. 2006, 90min.

_____. **Viajo porque preciso, volto porque te amo**. 2009, 75min.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Macunaíma**. 1969, 110min.

AMORIM, Vicente. **O Caminho das Nuvens**. 2003, 86min.

ASSIS, Cláudio. **Baixio das Bestas**. 2006, 80min.

BRESSANE, Júlio. **O Anjo Nasceu**. 1969, 90min.

_____. **O Rei do Baralho**. 1974, 90min.

BUÑUEL, Luis. **Os esquecidos** (Los olvidados). 1950, 88min.

BURLE, José Carlos. **Também somos irmãos**. 1949, 85min.

_____. **Moleque Tião**. 1943, 78min.

_____; MANGA, Carlos. **Carnaval Atlântida**. 1953, 80min.

CARIRY, Rosemberg. **Corisco e Dadá**. 1996, 115min.

CAVALCANTI, Alberto. **O Canto do Mar**. 1953, 124min.

CAVALCANTI, Iberê. **A força de Xangô**. 1979, 100min.

CARVANA, Hugo. **Vai trabalhar, vagabundo**. 1973, 100min.

_____. **Vai trabalhar, vagabundo II: a volta**. 1991, 80min.

CELI, Adolfo; WATERHOUSE, John. **Caiçara**. 1950, 92min.

CHAPLIN, Charles. **O Garoto** (The Kid). 1921, 68min.

DIEGUES, Cacá. **A Grande Cidade**. 1966, 80min.

_____. **Ganga Zumba**. 1963, 100min.

_____. **Orfeu**. 1999, 110min.

_____.; HIRSZMAN, Leon; *et all.* **Cinco vezes favela**. 1962, 92min.

DUARTE, Anselmo. **O pagador de promessas**. 1962, 98min.

FARIAS, Roberto. **Assalto ao trem pagador**. 1962, 102min.

FERREIRA, Lírio; CALDAS, Paulo. **Baile Perfumado**. 1996, 93min.

FERREIRA, Lírio. **Árido movie**. 2005, 115min.

FILHO, Kleber Mendonça; DORNELLES, Juliano. **Bacurau**, 2019, 131min.

GUERRA, Ruy. **Os fuzis**. 1963, 84min.

ILELI, Jorge; WANDERLEY, Paulo. **Amei um Bicheiro**. 1952, 90min.

MANGA, Carlos. **O homem do Sputnik**. 1959, 98min.

MEIRELES, Fernando; LUND, Kátia. **Cidade de Deus**. 2002, 135min.

NETTO, José Trigueirinho. **Bahia de todos os Santos**. 1960, 100min.

PIRES, Roberto. **A grande feira**. 1961, 91min.

RANGEL, Flávio. **Gimba, Presidente dos Valentes**. 1963, 85min.

RATTON, Helvérico. **Uma Onda no Ar**. 2002, 92min.

REZENDE, Sérgio. **Guerra de Canudos**. 1996, 160min.

ROCHA, Glauber. **Barravento**. 1962, 80min.

_____. **Câncer**. 1972, 86min.

_____. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. 1964, 125min.

_____. **Terra em Transe**. 1967, 115min.

_____. **O dragão da maldade contra o santo guerreiro**. 1969, 100min.

ROSSELLINI, Roberto. **Alemanha, ano zero** (Germania, anno zero). 1948, 78min.

_____. **Roma, cidade aberta** (Roma, città aperta). 1945, 105min.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Rio, 40 graus**. 1955, 100min.

_____. **Rio, Zona Norte**. 1957, 90min.

_____. **O Amuleto de Ogum**. 1974, 112min.

_____. **Vidas Secas**. 1963, 115min.

_____. **Tenda dos milagres**. 1977, 132min.

SANTOS, Roberto. **O Grande Momento**. 1958, 80min.

SALLES, Walter. **Central do Brasil**. 1998, 115min.

SALLES, Murilo. **Como Nascem os Anjos**. 1997, 98min.

SARACENI, Paulo César. **O desafio**. 1965, 94min.

SGANZERLA, Rogério. **O Bandido da Luz Vermelha**. 1968, 93min.

SICA, Vittorio De. **Ladrões de bicicleta** (Ladri di Biciclette). 1948, 93min.

_____. **Milagre em Milão** (Miracle in Milan). 1951, 100min.

Complementar

AÏNOUZ, Karim. **Abismo Prateado**. 2011, 83min.

_____. **Praia do Futuro**. 2014, 117min.

_____. **A Vida Invisível de Eurídice Gusmão**. 2019, 145min.

_____. **Sertão de Acrílico Azul Piscina**. 2004, 26min.

ANDRADE, João Batista de. **O Homem que Virou Suco**. 1981, 97min.

ARRAES, Guel. **Lisbela e o Prisioneiro**. 2003, 106min.

BARRETO, Lima. **O Cangaceiro**. 1953, 105min.

BRESSANE, Júlio. **Matou a Família e foi ao Cinema**. 1969, 69min.

COSTA, Ruy. **Laranja da China**. 1941, 80min.

COUTINHO, Eduardo. **Santa Marta, Duas Semana no Morro**. 1986, 55min.

_____. **Santo Forte**. 1999, 80min.

_____. **Babilônia 2000**. 1999, 80min.

DAHL, Gustavo. **Bravo Guerreiro**. 1968, 100min.

FREDA, Ricardo. **O Caçula do Barulho**. 1949, 87min.

GOÉS, Moacyr. **O Homem que Desafiou o Diabo**. 2007, 106min.

HIRSZMAN, Leon. **A Falecida**. 1965, 90min

MEDINA, José. **Fragmentos da Vida**. 1929, 40min.

NETO, Aníbal Massaini. **O Cangaceiro**. 1997, 120min.

PAYNE, Tom; SAMPAIO, Oswaldo. **Sinhá Moça**. 1953, 120min.

PERSON, Luiz Sérgio. **São Paulo S/A**. 1965, 107min.

RAMOS, Eurides; NETTO, Hélio Barrozo. **O Camelô da Rua Larga**. 1958, 82min.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Fome de Amor**. 1968, 73min.

SGANZERLA, Rogério. **A Mulher de Todos**. 1969, 93min.

VIANY, Alex. **Agulha no Palheiro**. 1952.

VISCONTI, Luchino. **Obsessão** (Ossessione). 1943, 144min.