

MATIZES EM MADAME SATÃ: ALTOS E BAIXOS DE UM MITO

Agnelo Bento Lino Filho¹

RESUMO: Pressupondo-se a existência e a atualização contínua dos arquétipos míticos nas narrativas de sucessos tanto na televisão quanto no cinema, propõe-se discutir como essas características aparecem transmutadas em entidades de matriz afro no filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz. Defende-se, aqui, também – amparando-se em índice da Escola de Grenoble – a necessidade ontológica dos arquétipos míticos como forma do indivíduo dar vazão aos seus impulsos vitais. Para tanto, utilizamo-nos da mitocrítica como metodologia de rastreamento desse fenômeno na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Arquétipos. Mitologia.

ABSTRACT: Presupposing the existence and continuous updating of mythical archetypes in narratives of success in both television and cinema, this essay proposes to discuss how those features appear transmuted in afro matrix entities in the movie *Madame Satã*, by Karin Aïnouz. Here, is also defended – supported by Grenoble School indexes – the ontological necessity of mythical archetypes as a form of giving vent to the individual vital impulses. Therefore, we use myth-criticism as a methodology for tracking this contemporary phenomenon.

KEYWORDS: Movie theater. Archetypes. Mythology.

A concepção que temos de imaginário e arquétipo, para esse estudo sobre o filme *Madame Satã* baseia-se no aporte teórico herdado de Jung e Durand. Para o primeiro, “o imaginário compreende conteúdos do inconsciente coletivo, imagens primordiais e universais, enquanto os

¹ Doutorando FFLCH-USP. Pesquisador em Teoria Literária e Literatura Comparada com bolsa CNPq. E-mail para contato: agnelo.filho@usp.br / agnelovsky@hotmail.com

arquétipos seriam conteúdos psíquicos não submetidos a nenhuma espécie de elaboração consciente”.²

Para Durant o arquétipo é algo universal, constante, enquanto que o simbolismo, que o demarca é que possui suas variações. Essas variações são influências e exigências de relações históricas, sociais, culturais e ideológicas. Nesse processo, o arquétipo sofre reduções até chegar ao símbolo, ocorrendo o “estreitamento da sua simbolização” primordial. Referente ao mito, este corresponderia ao nível no qual a narrativa organiza as imagens simbólicas e arquetípicas³

É importante destacar que Gilbert Durand distingue imaginário de imaginação. Para ele, imaginação é a faculdade de perceber, distinguir, dinamizar, articular, criar, reproduzir e memorizar as imagens dos objetos do mundo concreto; enquanto Imaginário é o modo como tal faculdade é operacionalizada, é a dinamização particular e individual de criar imagens, ou seja, o modo de estruturar as imagens apreendidas pela imaginação.

Partindo do pressuposto duraniano, segundo o qual o mito tem uma função psicosocial, qual seja o de acomodar e ressignificar a ansiedade e inquietude humana diante da morte, e, portanto, do processo de finitude, buscamos, neste trabalho, investigar em *Madame Satã*, quais mitos são acolhidos e atualizados, e quais as funções da atualização dos respectivos mitos na contemporaneidade. No entanto, para fazer essa demonstração, tomamos o devido cuidado com a obra, a fim de que ela não seja mera demonstração de pressupostos do crítico, previamente estabelecidos. Por isso, apoiamo-nos na observação de Susan Sontag⁴, especificamente no texto *Contra a interpretação*, na qual a autora defende a *erótica da arte, em vez da hermenêutica da arte*. Diz a autora “nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si. Ela diz mais: “O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais”⁵. No entanto, devemos procurar um equilíbrio entre uma esfera (enunciado da forma) e outra (enunciado do conteúdo), mas não exagerar no estudo minucioso de uma e negligenciar a outra. Primeiro, é fato que escavar a obra buscando comprovar teorias preexistentes, que o crítico quer provar a todo custo, leva necessariamente à mutilação da obra; por outro lado, pressupõe-se que a arte amplia nosso conhecimento sobre nós mesmos e sobre o mundo em que vivemos, portanto presta-se a fins didáticos também, inclusive, ensina a apreciar o sensorial, o afetivo, como

² BARROS, Ana Taís Martins Portanova. *A saia de Marilyn: dos arquétipos aos estereótipos nas imagens midiáticas*. E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 12, n. 1, jan-abr. 2009. p.2.

³ BARROS, Ana Taís Martins Portanova. *A saia de Marilyn: dos arquétipos aos estereótipos nas imagens midiáticas*. E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 12, n. 1, jan-abr. 2009. p.17.

⁴ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*, 1966, 1ª edição; 1987 versão brasileira, São Paulo, LPM editora, p. 23.

⁵ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*, 1966, 1ª edição; 1987 versão brasileira, São Paulo, LPM editora, p. 23.

também se presta a fins de consciência social, política. O texto de Sontag foi escrito numa época em que estavam muito aflorados os estudos marxistas e freudianos (anos 1960-1970), e foi em reação a essa ênfase interpretativa, que prejudicava as especificidades estéticas das obras, da arte, que ela escreveu veementemente essas exortações. O fato de trazermos Durant para a nossa análise demonstra, por si só, que a pretensão analítica de obras fílmicas, no caso nosso, do filme *Madame Satã*, baseia-se na concepção e no interesse da arte como conhecimento, além de entretenimento.

Há a apropriação, portanto, das teorias do trajeto antropológico das imagens e suas estruturas (Durant), em que o autor

Faz um extensivo estudo da produção cultural humana, especialmente das imagens que emergem das narrativas mitológicas, das religiões e das grandes obras literárias e artísticas. Com isso, ele estabelece um trajeto antropológico do imaginário, que pode ser percorrido tanto no sentido do biológico em direção ao social, como do social em direção ao biológico. (...) os gestos e reflexos dominantes: postural, copulativo e digestivo(...) estão diretamente relacionados às estruturas presentes nas atitudes imaginativas do ser humano, e suas forças atuam em vários níveis de formação dos símbolos. (...) ⁶

Durant categorizou as estruturas do imaginário como heroicas, quando correspondentes ao gesto *postural*; dramáticas ou sintéticas, quando atinentes ao gesto *copulativo*; e místicas ou antifrásicas ao reportar-se ao reflexo *digestivo*. Por sua vez, o gesto postural associado ao posicionamento ereto do ser humano faz remissão aos movimentos de ascensão, que confluem em símbolos de potência e de heroísmo, de ascensão, de elevação e pureza; de confronto e separação. A esse conjunto de símbolos Durand atribui a categoria de *Regime Diurno* das imagens, constituído geralmente por estruturas heroicas, as quais, geralmente, por meio de um embate intentam suplantar a morte e o devir. As ideias de ações, separação e heroísmo com combates violentos estão associadas ao *Regime diurno*.

A ideia de trevas, escuridão, inferno é oposta ao Regime diurno. Ela compartilha do *Regime Noturno*, cujas estruturas ligam-se ao reflexo dominante digestivo. No *Regime noturno* é justamente o inverso, ocorrendo, antes, a eufemização das imagens relacionadas ao pavor da morte e da finitude, provocadas pela inexorável passagem do tempo. Esses aspectos convergem para a estrutura mítica.⁷

⁶ ANAZ, Sylvio; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; COSTA, Edwaldo. *Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin*. Revista Nexi nº3, 2014, ISSN 2237-8383, PUC- SP.

⁷ Neste parágrafo, a exposição da teoria de Gilbert Durant passa pela mediação de Sylvio Anaz, Grazyella Aguiar, Lúcia Lemos, Norma Freire e Edwaldo Costa (*Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli Corbin*), a quem parafraseei.

O filme e o mito Satã

Madame Satã (2002), filme do cearense Karim Aïnouz, apoia-se na bibliografia do personagem lendário da Lapa carioca, nas primeiras décadas do século passado. O diretor escolhe trabalhar justamente a passagem do personagem do seu anonimato - seu cotidiano, suas relações, seus hábitos, como se fosse uma crônica de Satã - para o momento em que ele se torna o mito Madame Satã. O título remete a dois princípios contraditórios e opostos: madame, remete ao feminino, francês, delicado, sensível; já o satã é masculino, agressivo, cruel. O interesse de Aïnouz era realmente realçar a convivência de opostos nesse personagem complexo, onde reside fortemente o mito Andrógino, sobre o qual discutiremos mais adiante. De todo modo, a fotografia replica a duplicidade do personagem principal, traz uma carga dramática intensa, com forte presença de contrastes, muita sombra e escuridão. Aliás, esse traço da fotografia e do próprio título da obra (*Madame Satã*) remetem ao símbolo catamórfico, associado à queda, Lúcifer, trevas e inferno.



Figura 1. Ao mesmo tempo em que é assassino frio (atira pelas costas), é também pai adotivo sensível. Essas ambiguidades serão replicadas pela fotografia durante todo o filme, por meio, por exemplo, de sombras fortes e altos contrastes⁸.

Lapa, 1932. No palco do Cabaré Lux, Vitória dos Anjos canta um dos muitos sucessos de Josephine Baker, *Nuits d'Alger*. Nos bastidores, com ar embevecido, seu camareiro João Francisco dos Santos reproduz com os lábios cada palavra da canção. O rapaz ainda é explorado por Gregório, seu patrão e amante de Vitória. Embora João Francisco pareça submisso, na verdade ele se revela altivo e provocador quando deixa o Cabaré e caminha pelas ruas mal iluminadas e de frequência

⁸ Todas as imagens utilizadas aqui são creditas ao DVD *Madame Satã*, Barueri, SP, Imagem Filmes, 2003.

duvidosa do *bas-fonds* carioca. Seu forte temperamento, sua agilidade na capoeira e a destreza no uso da navalha o fazem uma figura temida e intrigante. É bom de briga, não leva desaforo para casa - de frequentadores da noite ou de policiais. Uma noite, João Francisco dos Santos conhece Renatinho, com quem vive uma paixão. Denunciado por Gregório por um roubo que não cometeu, João Francisco desafia a polícia e é condenado a seis meses de prisão por desacato à autoridade. Ao ser posto em liberdade, consegue convencer amador a fazer um show no Danúbio Azul. Após tantos anos, a sorte parece ter se lembrado dele. No entanto, após uma segunda apresentação apoteótica, João Francisco não resiste às provocações de um cliente e, com uma reação extrema, destrói o sonho de ser artista. Lapa, Carnaval de 1942, após cumprir dez anos de prisão, João Francisco dos Santos está de volta ao seu reduto. Vitorioso e renascido, inventa um novo personagem: Madame Satã.



Figura 2. Satã manifesta repetidamente o gesto postural (ascensão e separação), numa estrutura heroica (de combate).



Figura 3. Enfrenta o delegado com o mandato de prisão a ele destinado. Todos esses ecos trágicos estão relacionados com o impulso dionisiaco de Satã.



Figura 4. Se revolta contra a opressão: João é como uma onça (Jamaci das matas selvagens) - como ele mesmo se denomina em uma das suas narrativas do final - que briga até sangrar com o tubarão que devorava a todos. Nesse aspecto de valentia e briga o símbolo teriomórficos⁹ é presentificado na figura de João.



Figura 5. Ameaçado com uma arma, reage ligeiramente (como um bicho rápido) apontando a navalha para Gregório.

Ao mesmo tempo em que é dionisíaco, e, portanto, remete ao tema da indiferenciação (grupo, orgia) a personagem central do filme passa fortemente pelo processo de individuação

⁹ O símbolo teriomórfico, é trazido em *Madame Satã* com sua carga complexa e contraditória: ele é terrível, devorador, e também é aliado e benéfico (bom amante, bom pai adotivo). Apesar de termos reforçado o aspecto teriomórfico em *Madame Satã*, é possível também enxergar a constância do símbolo nictomórfico (escuro, obscuro), a fuga das trevas ("voa voa passarinho, voa desse mundo imundo e escuro"- exorta ele ao amante Renatinho); e o símbolo catamórfico com a respectiva queda, decadência do personagem, cuja angústia provoca a reação, isto é, a superação da decadência por uma via de aceso, que no filme é a arte e a honra (formas de pretensão de elevação espiritual).

(apolíneo), onde a lógica do combate remete ao heroico. Sendo assim, por reunir e integrar esses dois princípios (regimes), o filme tem a predominância do regime sintético.

O mentor em *Madame Sata* é mais complexo, isto é, mais difícil de se identificar que nas produções audiovisuais *mainstream*, por exemplo. Não se trata de uma pessoa física, um personagem, mas ele é mais abstrato (uma energia). Aquilo que seria “responsável para preparar o herói para o desconhecido”¹⁰, “dando um empurrão nele, para que a aventura possa seguir em frente”, não é um velho ou velha sábio (a), mas sim a própria vicissitude da vida atribulada do protagonista: com as situações ele aprende, muda o rumo, ou entre conversas com Laurita, ou ainda a partir de atitudes que observa entre os companheiros, ele impulsivamente redefine o seu caminho. Por exemplo, primeiro ele está decidido a ser artista, depois, conforme os descompassos no emprego, se demite da empreitada artística. Em uma cena, dialogando com Laurita, diz que vai “levar é rasgada”, mas adiante muda de ideia e consegue brecha no bar do Amador, e depois dessa, mais outra oportunidade. É preso, mas ressurge para brilhar no carnaval carioca. É o personagem que vai abrindo os próprios caminhos, e meio que circunstancialmente ele encontra oportunidades, partindo sempre da sua iniciativa. Nesse sentido, a ausência de um mentor físico, concreto, aumenta mais a figura do herói que se faz, e da particularização, individualização quase apolínea que o filme confere por meio de Madame Satã.



Figura 6. O mito se individualiza e se heroifica sem mentores identificados nitidamente e tendo como sombra uma gama de antagonistas sociais, agentes da segregação e do preconceito.

A sombra (antagonista) é uma “energia” social, ou seja, o preconceito, que o alija da sociedade, dos espaços públicos e privados, da cena artística, punindo-o severamente, já que ele

¹⁰ VOGLER, C. *The Writer's Journey: Mythic Structures for Writers*. 2nd. Ed. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1998. P.39.

não se dobra perante as injunções da ordem estabelecida, que o exclui. Nem por isso, os agentes deixam de se manifestar, mas sua aparição é transitória: Vitória e Gregório (patrões) são os primeiros opressores malvados, mas são substituídos facilmente pelos policiais que vão tentar prendê-lo, pelos seguranças do *High life club*, pelo homofóbico do final (Ricardo Blat), e pela *voz-off* do juiz (Eduardo Coutinho) que profere a sentença de prisão de João, acusando-o de forma pejorativa e preconceituosa. Dessa forma, a sombra (antagonistas) é volátil, mas constante. A difusão das forças opressivas e antagônicas agiganta a força individual do herói a combater vetores, vindos de muitas direções que se opõem a realização dos seus desígnios pessoais.

Alguns dos mitemas predominantes no filme de Aïnouz são o prazer e o sagrado. O prazer é um princípio estrutural que reverbera em formas de hedonismo, como festas (muito frequentes as cenas em bares, com direito a deslocamentos da câmera aos espectadores anônimos) músicas para os sentidos, dança (com preferência dada ao corpo pelos *closes*- Primeiro planos), sexo (“pelo menos tu gozou direito?” Pergunta João a Tabu). A graça do sexo é o que desfaz o clima tenso criado entre o “puto” e o cafetão: ambos esboçam um sorriso após a situação de opressão entre “iguais” (negros, pobres e gays). Dez minutos decorridos no filme após essa cena, João coloca na mesma esfera de atividades tanto os afazeres domésticos quanto as práticas sexuais do seu empregado (Tabu), pois depois de enumerar as obrigações de Tabu, precipitando-se para bater nele, acusando-o de não ter cumprido completamente as tarefas, pergunta: “e o cu, já deu hoje”? A pergunta alivia a tensão, e faculta o riso para o espectador, conforme a inclinação para tal humor.

Em contrapartida (à ideia do prazer sem culpa, hedonismo), o mitema do sagrado aparece na ideia do enlevo poético da arte (música, dança e narrativa), momentos que se apresentam como transcendência de um cotidiano anódino. Ora, arte é o elemento central do filme, e faz remissão ao filme da linha pernambucana, em que a autor referência (à arte, ao cinema, e mais particularmente ao cinema `margem do sudeste) é uma das marcas distintivas desse movimento, ao qual Aïnouz se filia¹¹. A filmografia desse grupo (do cinema pernambucano) revela a existência de certos traços e “marcas” que permitem o reconhecimento dessa produção, decorrência de um repertório compartilhado e de experiências comuns tecidas em um dado momento sociocultural e, que essas

¹¹ Compreender a trajetória desse grupo é, também compreender o momento atual do cinema pernambucano, a partir inclusive da sua dispersão em outros grupos (...) alguns vínculos foram enfraquecendo, outros ainda estão se moldando, novas parcerias estão se formando e novas práticas colaborativas estão surgindo com outros realizadores com outros realizadores de outros estados e gerações. Marcelo Gomes continua trabalhando com o cineasta cearense Karim Aïnouz e com o grupo de Belo Horizonte, representado principalmente por Cao Guimarães.p.164

influências recíprocas, de modo deliberado ou não, manifestam-se na sua filmografia por meio de certas recorrências estéticas narrativas.

Tendência expressiva: auto referencialidade - designação de um conjunto de estratégias que, por um lado, revela ou remete a algo associado ao próprio universo cultural cinematográfico e, mais especificamente ao *fazer-se* dos filmes, seja por remissões aos seus processos, aos seus produtores ou à sua história¹².

Como também o uso privilegiado da música:

designação de um conjunto de procedimentos de valorização das músicas nos filmes, envolvendo desde o seu aproveitamento como eixo temático das produções à sua regência nos procedimentos de montagem (roteiro e edição orientados pela música); denominação dada a "paralisações" da narrativa (interrupção, suspensão, desvio da ação) para "exibir "a música ou os músicos pernambucanos).¹³

A música, por sua vez, remete ao mitema prazer, hedonismo, em que as sensações são aguçadas, suspendendo momentaneamente o curso da narrativa para dar vazão aos sentidos, pura e simplesmente, como é a proposta desse tipo de filme, ao qual o filme de Aïnouz se aparenta.

O fato de o personagem Madame Satã/João Francisco dos Santos receber um tratamento particularizante, tendo como elemento fundamental a cinebiografia desse personagem real (fato incluído em letreiro no início do filme), deixa a obra eivada pelo mitema heroísmo, em que o herói (ou a ideia de herói) equivale ao um eleito, um messias: observe-se que Satã sofre, cai, mas ressurge, como se estivesse predestinado a ter vitória pela arte, e todas as suas habilidades e competências seriam, em um plano mais abstrato que em outras narrativas, os guardiães do limiar, a partir dos quais ele teria acesso ao mundo mais digno e elevado (a arte), malgrado as opressões sociais que continuariam. O mitema do heroísmo, recuperado por Aïnouz, e formalizado em sua obra, guarda relações com outro traço recorrente no grupo do Cinema Pernambucano, as problematizações identitárias.

Discussões sobre subjetividades (narrativas de si) a partir do conflito de uma personagem consigo mesma (geralmente os protagonistas), envolvendo seus processos de reconstrução identitárias, a partir do contato com o outro ou mesmo o reconhecimento de quem é o *outro* em relação ao qual se afirma como *eu*; estratégias de afirmação de uma identidade local, alinhada com o regional, que se reconstrói por meio de todos os elementos que fazem

¹² NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*, Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2009.p.24

¹³ NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*, Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2009.p.24

remissão a uma cultura pernambucana (lugares, músicas, comportamentos, personagens, etc.)¹⁴

Não seria exagero pensar em *Madame Satã*, o personagem do filme, como uma metonímia de um cinema brasileiro, não pertence ao eixo sul-sudeste (considerado Cinema Pernambucano), que quer seu lugar no mundo, como filme de autor, de arte. O personagem e seu diretor encarnam o mito de Dioniso, na medida em que são estrangeiros, marginalizados, procurando uma integração na coletividade artística.

O filme supracitado pode até não seguir uma “gramática” apoiada nas narrativas audiovisuais *mainstream*, ou ainda naquele tipo de narrativas contemporâneas de sucesso que alcançam um público bem amplo, mas há razões para desconfiarmos de que ele segue uma outra “gramática” de alcance abrangente, de nível internacional, em que tem garantido um nicho específico, talvez muito grande hoje:

Mas em alguns aspectos de montagem que me parece ligeiramente forçado, forçando determinadas situações. E, acima de tudo, um certo tique, que se repete e que é uma recorrência de um cinema de autor do mundo contemporâneo, que essa ideia de cortar uma cena no meio, numa tensão dramática, e jogar para uma situação mais calma. Ou ao contrário, sair de uma situação calma e você corta direto para uma ação que já está transcorrendo, você monta antes da cena acabar completamente, ou começa a sequência depois da sequência já ter começado de verdade.¹⁵

Nesse sentido, o filme de Ainouz, se alçando como autoral¹⁶, aplica algumas técnicas estilísticas recorrentes em filmes dessa categoria. Tais filmes se estendem a espectadores seletos em todos os cantos, com destaque para os europeus e os asiáticos de cujas influências estéticas o filme *Madame Satã* é sobremaneira tributário, como atesta essa fala dos críticos, referindo-se tanto à *Madame Satã* quanto à *O céu de Suely*:

LCOJr: É um filme, sem dúvida alguma[sic.]... Ele ocupa um nicho de *world cinema*, de um cinema para circular em festivais internacionais.

RG: (...), mas ao mesmo tempo eu acho que uma filiação não quer dizer automaticamente um eximir-se de uma possível repetição de fórmulas, ou de um passe livre que ele ganha só por estar antenado com o que se faz de melhor no cinema contemporâneo. É curioso que, aparentemente, os críticos mais oficiais não estão nada familiarizados, porque insistiram em citar o Wim Wenders como a grande influência de *O Céu de Suely*, o que significa que a crítica

¹⁴ NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*, Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2009.p.24

¹⁵ OLIVEIRA, Luís Carlos. *Cinema Falado: os quatro filmes preferidos*, Revista de cinema Contracampo, São Paulo, Parte 5., nº 85, 2007. <Www.contracampo.com.br/edicoesantigas.html>. Acesso em 20/03/2019.

¹⁶ Cinema de autor é uma definição normalmente dada para filmes mais dirigidos a um propósito de expressão artística- de seu diretor- do que o comercial, segmento no qual Hollywood e seus *blockbusters* de entretenimento são referência máxima. A disseminação do prestígio do cineasta/autor em círculos de intelectuais foi em grande parte promovida por correntes de crítica cinematográfica francesa.

brasileira está atrasada pelo menos 20 anos. Mas, sim, Jia Zhang-Ke, Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis.¹⁷

Ressalte-se que a esse mitema do heroísmo se soma o arquétipo camaleônico, em que o protagonista encarna, em muitos momentos, o mito andrógino, mistura de homem e mulher. Na verdade, Satã, ora é feminino na voz super aguda, na sinuosidade da dança, nos cuidados de pai adotivo da “princesa, filha de Laurita, mas também muito masculino na voz, na hora da repreensão, da sedução, da briga, no enfrentamento de policiais e de homens violentos. Ele é camaleão que luta capoeira e que dubla a atriz Vitória dos Anjos. Outros exemplos, nas canções “Mulato Bamba” (Noel Rosa) e “Ao Romper da Aurora” (Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves), cantadas juntas no segundo show, a voz (na sua materialidade) é um artifício aproveitado ao máximo por Satã em sua performance: ele mergulha em um profundo grave e facilmente se ergue num falsete agudíssimo inesperado, mostrando a versatilidade do artista; do mesmo modo, o corpo se transmuta em passos rápidos e difíceis, ou seja, um corpo que se reinventa e se recompõe facilmente. À inventividade do corpo se soma a inventividade com a palavra: João Francisco dos Santos/ João Braz da Silva / Gilvan Vasconcelos/ Pedro Filismino / Etambatajá/ Caranguejo da Praia das Virtudes/ Mulata do Balacochê/ Madame Satã reelabora o material literário e artístico a que tem acesso, adicionando suas narrativas fantasiosas, bebendo de fontes menos prestigiadas de literatura e fantasia, de matriz afro.

As características assinaladas acima, a respeito de João, dão notas de um comportamento intrínseco a ele, o qual pode ser facilmente identificado como malandragem (historicamente associada a um *ethos* brasileiro), que num plano arquetípico corresponderia ao pícaro. Sobressai-se algumas artimanhas prontas, tiradas do alforje, prontas para uso, conforme solicite a situação em que ele se encontre. É assim que, a mesma cantada (“você quer uma moça que nem eu, da minha altura, escurinha? sinta aqui as coxas grossas da preta”) para satisfazer o freguês (Álvaro) em uma situação de negócio (golpe do suadouro¹⁸) é utilizada no encontro romântico amoroso com Renato. De forma parecida, o livramento que faz da amiga Laurita, mostrando-se corajoso e valente, tinha a intenção de impressionar o enamorado. Ou seja, ali não há idealização nem da amizade nem do jogo

¹⁷ CAETANO, Daniel, GARCIA, Estêvão, GARDINIER, Ruy, LEVIS, Leonardo, MESQUITA, Raphael, OLIVEIRA, Luís Carlos. *Cinema falado: os quatro filmes preferidos*, Revista de cinema Contracampo, São Paulo, Parte 5., nº 85, 2007. <www.contracampo.com.br/edicoesantigas.html>. Acesso em 20/03/2019.

¹⁸ O golpe do suadouro se resumia a levar um indivíduo para um quarto de pensão, em geral entroca de pagamento, e durante as atividades sexuais, roubar seus pertences sem que este perceba.

amoroso. O cálculo e a racionalidade com que ele opera nesses registros da vida parecem migrar, de um modo bem natural, para a esfera da arte: ele observa atentamente a história contada no teatro, e com curiosidade e inteligência a apreende, copia, repete e a recria.

No entanto, pretende-se defender como hipótese (ainda, visto o doutorado se encontra em curso), que em *Madame Satã* a variação entre experiências estéticas diferentes tem a ver com o *modus operandis* com que o artista emprega na sua própria vivência prática, cotidiana. Sendo assim, a esfera da arte é contaminada pela malandragem: desce do seu patamar de ascese, e se embriaga com o carnaval barroco, desregrado e com a argúcia calculista do artista. Talvez essa não fosse o desígnio dos criadores, pois em uma cena do filme justamente Satã e Laurita opõem malandragem e arte:

- Queria tanto te ver no palco, grande, famoso, com muita gente te aplaudindo (Laurita)

- Não adianta ficar querendo conversar comigo, porque eu já conversei comigo mesmo e já resolvi comigo mesmo que **não vou ficar tentando ter profissão de artista**: cansei de torcer pela minha pessoa. **Nasci pra ter vida de malandro**, e vou levar é rasgada! (João Francisco)

Conforme o filme avança acompanhamos as malandragens (no sentido empregado por ele mesmo) quando dribla a polícia, brigando com os seguranças do *High Life Club*, dando golpes (em Álvaro, por exemplo), sendo esperto ao negociar com Amador seu show. Ao mesmo tempo assistimos a sua carreira artística apresentando seus bons resultados. Ora, malandragem e arte não se dissociam como queria o diálogo anterior. De resto, a malandragem (ou esperteza?) é o que catalisa o processo artístico de João no *Danúbio Azul*, por causa dos arranjos com Amador; este, sendo o superior naquela hierarquia social, por deter o estabelecimento comercial e lucrar mais, é quem aciona, desta vez, o expediente da "malandragem", comumente atribuído aos despossuídos de bens. A resposta de João àquela exploração é: "Tá pensando que meu dinheiro nasce debaixo do meu colchão, é Amador?". O show de João é lucro alto para amador, como demonstra um dos diálogos do filme, pois enche a casa de clientes, e, assim, ele vende mais.

Em *Madame Satã* o anseio de transcendência também está intrinsecamente relacionado à ideia de honra. Por isso, a frase "homem que é homem se defende só com a canhota", rechaçando a covardia de quem se ampara em uma arma para se defender, é emblemática. A arma é um objeto que circula pelo filme (ele derruba um cliente abusado, de Laurita, de quem lhe toma a arma; depois,

dessa mesma arma, Renatinho quer se apossar; Gregório quer livrar-se de pagar o que deve usando uma arma para ameaçar João; Renatinho morre com um tiro pelas costas, sendo traição; João atira com aquela arma, e mata o ofensor da sua honra, pelas costas, à traição) como um *leit motif* do orgulho próprio e da autodefesa. As lutas de capoeira (“se defender na canhota”) são acompanhadas pela câmera com um interesse de quem está participando delas, seguindo o seu dinamismo (em uma dessas lutas, quando são barrados na entrada no *High Life Club*, o tango edulcora o heroísmo do protagonista). Digamos então que o filme acompanha a perspectiva de Satã, que está influenciado por aquele momento histórico (anos 1930-1940) em que vigorava a ideia da honra acima de tudo, ainda mais se o pobre era estigmatizado por ser negro, gay, e, por falta de oportunidades, sobreviver à base de malandrags (tirando vantagens, usando-se de muitas astúcias, dos que têm mais recursos e poder). Esses marginalizados não integrados ao progresso prometido à nação, para não se sentirem culpabilizados poderiam facilmente recorrer a um valor como a honra, que os tornariam virtuosos. Não por acaso, o filme se fecha com a morte cometida em nome da honra¹⁹, e não por que o agrediram fisicamente. Não por acaso também, o filme se inicia e termina com aquelas acusações ultrajantes emitidas pelas autoridades jurídicas, contra as quais ele não pode reagir. Não agride a patroa por causa da exploração no trabalho, mas sim porque ela o insulta e o desclassifica em todos os sentidos; depois que é procurado pela polícia, por causa desse episódio, foge, mas depois se entrega pelo fato de os amigos estarem sendo presos, principalmente por sua causa. Para Renatinho, se mostra sempre virtuoso, dentro da sua própria idiossincrasia: defende Laurita, lutando contra o cliente abusado, para mostrar sua coragem (da qual se orgulha muito) ao pretendente. Repreende o amante, que quase o afana, requerendo o cumprimento de certos princípios éticos entre os pares, entre esses princípios entra o regulamento imposto a Tabu, de não ser benevolente com “meganha”, mesmo que seja o amante do amigo, e já que o anjo de bondade” de Tabu pagou mal, ele o bate na cara com aquele dinheiro que Tabu não receberia nem um centavo, e ficaria, ainda por cima, de “furico ardendo”. Para Tabu, pouco importaria se ficasse com “o seu ânus assado, ardido e vermelho”; para Satã, também, tudo bem se ele ao menos tivesse gozado direito, ao que o outro assente, gerando um conforto para os dois e uma distensão compensatória

¹⁹ Uma pesquisa sobre este filme aponta ainda o *leit motif* empregado por Ainouz, que é o fato de Satã por duas vezes marcar o rosto com a sua navalha para se vingar daqueles que o ultrajaram ultrajes graves: O vermelho do fluido espesso a embaçar a fria lâmina da navalha sinaliza a vingança cumprida, concretizando aquele que é o maior dos valores na ética da malandragem: a honra. A questão da honra é constitutiva da autoimagem que os malandros das décadas de 1930 e 1940 cultivavam no exercício da malandragem como um modo de vida, como uma ascese de si. ALOS, Anselmo Peres. *A rubra ascese queer de João Francisco dos Santos: Madame Satã, do testemunho às telas*. In: Revista *Periódicus* 1ª edição maio-outubro de 2014.

para o espectador. O princípio do prazer (ou o mandato do gozo?) ganha pontos em relação à busca da honra, ou ao menos rivaliza com ela. O mitema mancha é revisitado por meio da ideia da honra, a qual remete a marcas traumáticas de rejeição, preconceito e humilhação, às quais a busca pela honradez (valor moral) prometeria um reinício, uma nova chance, uma purificação para a ovelha tresmalhada do rebanho.

Pensamos que o mitema [mancha] honra (típica dos anos 1940) trazida com potência, neste filme de 2002, reforça um humanismo simpático atribuído ao malandro de classe baixa, mas generalizado como *ethos* brasileiro, muito embora, escape pelas frestas um outro tipo de malandragem que é conduta não só dos pobres não integrados, que precisam inventar expedientes para a sobrevivência, mas de outro superior a esse, como por exemplo, o dono intratável do Danúbio Azul (no filme, amansado pela arte de João/jamaci/Madame Satã). A estabilidade do valor da honra, no filme, é também abalada, pois esse João Francisco dos Santos, que sempre procurou ser honesto e justo (com suas pequenas contradições) se mostra acovardado ao atirar pelas costas no seu ofensor; Já Renatinho, com sua fama de traidor, morre à traição pelas costas, como João o faz: um espelhamento invertido.

Sobre o mitema hedonismo (o prazer/ gozo), pode-se justificar positivamente a recorrente aparição do sexo (tu pelo menos gozou direito? / e o cu, já deu hoje?) no filme, como a defesa do pobre ao deleite sexual, sendo eles já desprovidos de quase todos os outros direitos.

Considerações finais:

O destaque para o heroísmo de Satã e uma ênfase sensorial nas imagens (câmera e pele se fundem; suor, purpurina, músicas, danças, closes, textura, contrastes de luz e sombras, paetês, cenas de sexo com dicção realista) sublinham um momento específico de neoliberalismo em solo pátrio, no qual sua dinâmica abalaria a produção de filmes, quase extinguindo-a totalmente em 1994. A retomada (associada ao Governo de Fernando Henrique Cardoso: 1995-200) seria pautada por aquilo que muitos críticos de cinema consideram como “afastamento do coletivo em favor do desejo de expressão pessoal”:

O que teriam em comum, por exemplo, *A terceira margem do rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994), *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1994), *Capitalismo selvagem* (André Klotzel, 1994), *Veja esta canção* (Cacá Diegues, 1994), *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995)? Nada, a

não ser o tom pessoal, a "autoria" acentuada que será uma das marcas do cinema brasileiro pós-Embrafilme.²⁰

A ênfase na expressão pessoal (do diretor) timbra com a vocação artística de Satã, que suplanta todos os obstáculos que o Estado repressor impunha aos setores socialmente rebaixados da sociedade.

O filme *Madame Satã* foge das imagens dessimbolizadas, constituídas pelos arquétipos, como por exemplo, aqueles que Barros mostra que ocorre com Marilyn Monroe, no filme *O pecado mora ao lado* (1955), de Billy Wilder. No fim das contas, segundo a análise da autora, a redução do mito da Vênus, sucumbe ao estereótipo de feminilidade, por meio daquela saia esvoaçante. Ainda assim, com sua complexidade e contradições mantidas no personagem Satã, e no modo como o filme se estrutura, bem como na sua linguagem, há a possibilidade de ele guardar (como nas narrativas audiovisuais *mainstream*) também um estereótipo, nem que seja aquele que diz que filme de "arte" e de "autor" tem de ter, necessariamente, contradições e complexidades, configurando-se uma receita para um nicho específico. Seja como for, o filme quer se filiar a uma corrente estética internacional, se valendo, muitas vezes, de cacoetes²¹ na fotografia, no ritmo da montagem, na duração de planos, etc., e até mesmo, como sugerimos aqui, na forte presença de ambiguidades (contradições também, próprias do mito), em que a fotografia replica com suas sombras ambivalentes, escondendo muitas faces das figuras (atores, espaços, objetos). Entretanto, pelas frestas é possível ver outras contradições no filme, as quais tornam o filme mais rico e interessante, por exemplo, as relações insuspeitas entre arte e malandragens, e a face vulnerável da arte, que parecia, e talvez, pela perspectiva do filme, pretendesse ser imbatível e acima das contingências sociais (vide a trajetória ascendente de Satã, coroando, num plano simbólico, a vitória do cinema pós-retomada pernambucano). Esses são sentidos sugeridos para o filme, e que as *estruturas antropológicas do imaginário* ajudaram a evidenciar.

²⁰ NAGIB, Lúcia. *O cinema da Retomada*, São Paulo, Editora 34, 2002. p.15.

²¹ Como ficou demonstrado no debate entre críticos importantes do nosso país, como Luís Carlos de Oliveira Jr.

REFERÊNCIAS

ANAZ, Sylvio; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; COSTA, Edwaldo. *Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin*. Revista Nexi nº3, 2014 ISSN 2237-8383, PUC- SP.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. *A saia de Marilyn: dos arquétipos aos estereótipos nas imagens midiáticas*. E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 12, n. 1, jan. -abr. 2009.

_____. *O imaginário e a hipostasia da comunicação*. Comunicação, Mídia e Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, ano 10, v. 10, n. 29, set/dez. 2013.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem". In *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

CAMPBELLI, J. *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press. 2004.

DURAND, Gilbert (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes.

_____. *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2001b.

_____. *Passo a Passo da Mitocrítica*. Revista Ao Pé da Letra, 14 (2), p. 131, 2012.

_____. "O retorno do mito: introdução à mitodologia (mitos e sociedade)". *Revista Famecos*, pp.7-22, abril de 2004.

_____. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Editora Cultrix/USP, 1988.

FLUSSER, Vilém. (2007). *O Mundo Codificado*. Trad. Raquel Abi-Samara. São Paulo: Cosac Naify.

JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MAFFESOLI, M. *O Tempo das Tribos*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MORIN, E. (1998). *O Método 4. As idéias*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Ed. Sulina.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da Retomada*, São Paulo, Editora 34, 2002.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*, Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2009.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*,

WUNENBURGER, J. (2007). *O Imaginário*. Trad. Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola.

VOGLER, C. *The Writer's Journey: Mythic Structures for Writers*. 2nd. Ed. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1998.

Material virtual:

CAETANO, Daniel, GARCIA, Estêvão, GARDINIER, Ruy, LEVIS, Leonardo, MESQUITA, Raphael, OLIVEIRA, Luís Carlos. *Cinema falado: os quatro filmes preferidos*, Revista de cinema Contracampo, São Paulo, Parte 5., nº 85, 2007. <www.contracampo.com.br/edicoesantigas.html>. Acesso em 20/03/2019.

Ficha Técnica do filme *Madame Satã*

Gênero: Drama

Direção: Karim Ainouz

Roteiro: Karim Ainouz

Elenco: Emiliano Queiroz, Felipe Marques, Flavio Bauraqui, Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Renata Sorrah

Produção: Isabel Diegues, Marc Beauchamps, Maurício Andrade Ramos, Vincent Maraval, Walter Salles

Fotografia: Walter Carvalho

Trilha Sonora: Marcos Suzano, Sacha Amback

Duração: 105 min.

Ano: 2002

Bibliografia sobre o filme *Madame Satã*

BUSSINGER, Rebeca. *Corpo, Gênero e Identidade em Madame Satã*, Revista Psicologia política. Vol. 11. nº 21. pp. 91-107. jan. – jun. 2011.

FELDMAN, Ilana e EDUARDO, Cléber. *A política do corpo e o corpo político - o cinema de Karim Ainouz*. In.: <<http://revistacinetica.com.br/nova/>>, acesso 03/11/2016.

MOURA VERGARA, Daniel Luis. *Madame Satã: Através do corpo e sexualidade, se constrói uma identidade*. Intercom, Blumenau, 2009.

RODRIGUES, Geisa. *Madame Satã: a potência de um corpo em cena*, Universidade Federal Fluminense, 2014.