#### UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA INSTITUTO DE ARTES E DESIGN BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

CLÁUDIA RAFAELA SILVA

PISTAS PARA A EXISTÊNCIA DE UMA ATMOSFERA MARGINAL EM MADAME SATÃ: UM LEVANTAMENTO CRÍTICO E CONTEXTUAL À LUZ DA ANÁLISE FÍLMICA

#### CLÁUDIA RAFAELA SILVA

| PISTAS PARA A EXISTÊNCIA DE UMA ATMOSFERA MARGINAL EM <i>MADAME</i> |
|---|
| SATÃ: UM LEVANTAMENTO CRÍTICO E CONTEXTUAL À LUZ DA ANÁLISE         |
| FÍLMICA   |

Projeto de Pesquisa apresentado ao Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora, a ser utilizado como diretrizes para manufatura do Trabalho de Conclusão de Curso.

#### CLÁUDIA RAFAELA SILVA

# PISTAS PARA A EXISTÊNCIA DE UMA ATMOSFERA MARGINAL EM *MADAME SATÃ*: UM LEVANTAMENTO CRÍTICO E CONTEXTUAL À LUZ DA ANÁLISE FÍLMICA

Relatório final, apresentado a Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Juiz de Fora, 06 de dezembro de 2018.

#### **BANCA EXAMINADORA**

PROFESSOR(A) LUÍS ALBERTO ROCHA MELO – ORIENTADOR(A) Universidade Federal de Juiz de Fora

PROFESSOR(A) CARLOS FRANCISCO PEREZ REYNA – EXAMINADOR(A) Universidade Federal de Juiz de Fora

PROFESSOR(A) FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO – EXAMINADOR(A) Universidade Federal de Juiz de Fora

### **SUMÁRIO**

| RESUMO  | 1         |
|---|-----------|
| ABSTRACT  | 2         |
| INTRODUÇÃO  | 3         |
| 1. <i>MADAME SATÃ</i> DE KARIM AÏNOUZ E SUA RELAÇÃO COM AS (<br>TAMBÉM SE INSPIRARAM NO MALANDRO JOÃO FRANCISCO D | OS SANTOS |
| 1.2. A ótica dos críticos sobre a representação de Madame Satã no film  |           |
| 2. A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO: UM RESUMIDO CONTEXT<br>CONSIDERAÇÕES ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS   | MARGINAIS |
| 2.1. Os filmes históricos pertencentes ao contexto da Retomada  | 16        |
| 2.2. A representação das favelas e os filmes <i>Cidade de Deus</i> e <i>Orfeu</i>                                 | 17        |
| 2.3. Carandiru: o filme: um sucesso de público apoiado por investimentos comerc<br>na noção de narrativa clássica | _         |
| 3. CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS E ESTILÍSTICAS QUE REI<br>ATMOSFERA MARGINAL DO FILME <i>MADAME SATÃ</i>            | -         |
| 3.1. Implicações narratológicas e interpretativas encontradas em <i>Madame Satã</i>                               | 27        |
| 3.2. Aspectos estilísticos presentes em <i>Madame Satã</i>  | 29        |
| CONCLUSÃO   | 37        |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS  | 38        |
| REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS   | 39        |

**RESUMO** 

A presente monografia tem por objetivo apresentar algumas evidências para a existência de uma

atmosfera marginal no longa-metragem Madame Satã (2002) do cineasta Karim Aïnouz. Para isso,

se fez necessária uma breve análise dos trabalhos que também se inspiraram na persona de João

Francisco dos Santos, das críticas que contemplaram o filme, do contexto ao qual ele se insere

(período da Retomada) e, por último, por meio de conceitos atrelados à análise fílmica, fora realizado

um "balanço" das características técnicas, narrativas e visuais que forneceram à obra estudada

atributos peculiares muito próximos à noção de subjetividade, que aqui não será avaliada com base

na perspectiva psicanalítica.

Palavras-chaves: Madame Satã; Cinema; Período da Retomada; Análise fílmica.

1

**ABSTRACT** 

This monograph intends to present some indications for the existence of a marginal atmosphere in

the Karim Aïnouz's feature film Madame Satã (2002). For that, were necessary, a brief analysis of

the works that also inspired in João Francisco dos Santos's persona, the reviews that considered the

film, the context to which it belongs (the Retomada period). And, finally, through notions associated

to the film analysis, a technical, narrative and visuals characteristics that provided the studied feature

film with peculiar attributes very close to the notion of subjectivity, that at this point will not be

evaluated based on the psychoanalytic perspective.

Keywords: Madame Satã; Cinema; Period of Retomada; Film analysis.

2

#### INTRODUÇÃO

Filmes que apresentam a temática marginal como ponto de partida de seu discurso, habitualmente procuram enfatizar a presença de enredos e de personagens que experimentam alguma forma de marginalidade social, seja ela ligada à questões de cunho econômico, sexual ou mesmo ideológico. Para analisar as obras que se relacionam a esse preceito, não é preciso, necessariamente ou exclusivamente, se apoiar em estudos sociais ou antropológicos que abarcam a condição do indivíduo e de sua respectiva posição na sociedade. Para esta pesquisa, que se centrou no longametragem Madame Satã (2002) de Karim Aïnouz, se fez necessária a análise de alguns dos desdobramentos da obra e de algumas de suas principais características estilísticas que se mostraram cruciais para a compreensão da atmosfera marginal e subjetiva empregada. A noção de subjetividade, também não fora sistematizada por meio de conceitos atrelados à psicologia ou à filosofia, fora desenvolvida a partir de suposições que nos encaminharam a inferir que o filme de Aïnouz é, em partes, subjetivo porque não explora uma perspectiva estereotipada ou mesmo "clichê" de alguns momentos da vida do lendário malandro Madame Satã antes de receber a notória alcunha adquirida em um concurso de fantasias de Carnaval. E esse mesmo ponto de vista empregado pelo autor (relacionado a uma concepção de modelo biográfico "não épico" ou não linear), foi empreendido por meio de algumas resenhas críticas (encontradas em jornais e em revistas eletrônicas) realizadas por alguns pesquisadores do tema e também por meio de determinadas considerações, do próprio diretor, acerca do padrão narrativo e discursivo de sua obra. Pois não pareceu viável estabelecer, para este estudo, uma complexa rede de teorias que tivesse como premissa elucidar o que de fato caracteriza uma biografia linear ou não linear.

Investigar o contexto de produção e de realização de um filme é uma tarefa que nos encaminha a estabelecer alguns aspectos em comum presentes em diversas obras que foram realizadas em um mesmo período. Por isso, para desenvolver um pouco melhor algumas proposições que envolvem o longa *Madame Satã*, se fez necessário um breve levantamento que contemplou alguns filmes que se associaram ao analisado em termos de discurso e estética. Foram eles *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati, com a sua "ácida" visão crítica direcionada ao episódio mais famoso da história do Brasil: a chegada da família real portuguesa em 1808, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e o seu discurso acerca da violência proferido de forma visceral, *Orfeu* de Cacá Diegues e a temática do mito que gira em torno de um talentoso personagem negro, e, por último, *Carandiru: o filme* de Hector Babenco com a discussão acerca do cinema comercial e narrativo. Feito isso, surgiram as seguintes questões: o papel da retratação histórica no cinema, a ótica marginal e subjetiva, a retratação das mazelas urbanas nas telas, o papel do personagem negro, e, por fim, a

discussão acerca da produção autoral (centrada na figura do autor/diretor) e a produção comercial (caracterizada pelo sucesso de bilheteria e pelo apoio de grandes produtoras e distribuidoras privadas) no Brasil. O chamado período da Retomada do cinema brasileiro, distinguiu-se dos outros períodos da produção cinematográfica nacional devido à diversidade de influências e de propostas que foram incorporadas nas obras que foram realizadas em torno das décadas de 1990 – 00. E essa mesma heterogeneidade de assuntos abordados se destacou por elencar temáticas como a homossexualidade, a pobreza das favelas e dos sertões (revisitados), e entre muitos outros objetos de pesquisa social, antropológica e psicológica conhecidos por ser mais "sensíveis". E justamente ao final desse movimento, surge *Madame Satã*, um filme que dialoga bastante com grande parte dessas ideias, apesar de trazer como protagonista um ícone dos anos 1930 – 40 que voltara para o cenário midiático por volta das décadas de 1970 – 80 graças à publicação do livro *Memórias de Madame Satã* e à entrevista concedida ao jornal *O Pasquim*.

O percurso trilhado por um filme, na esfera estética e artística, pode muito contribuir para solucionarmos algumas de suas pistas simbólicas, como a significação e a composição de uma determinada atmosfera. O longa de Aïnouz (e também parte de suas peças gráficas de divulgação) possui, como principal característica visual, a ambientação rubra marcada pela pouca luminosidade, aspecto possibilitado graças ao trabalho de arte e fotografia. O foco inconstante, os movimentos de câmera e a utilização de planos fechados, também atuaram diretamente na construção de um imaginário fortemente atrelado à atmosfera marginal presente em *Madame Satã*. Com base em alguns conceitos ligados à análise fílmica, como noções de interpretação e narrativa, somados aos estudos realizados pelo crítico de cinema Marcel Martin, tornou-se possível o desenvolvimento de algumas suposições relacionadas aos principais elementos técnicos e estilísticos do primeiro longa-metragem de Aïnouz, tais como os planos-sequência, a evidente presença dos *closes*, os movimentos de câmera, o figurino pautado na retratação histórica, os cenários e também a marcante atuação do ator baiano Lázaro Ramos, que representou o jovem João Francisco dos Santos de forma magistral. Também recebera um pouco de atenção nesta pesquisa o trabalho gráfico direcionado à realização dos cartazes oficiais de *Madame Satã*, que se destacaram pela incrível retratação de parte de muitos elementos visuais que podem ser encontrados no filme.

### 1. MADAME SATÃ DE KARIM AÏNOUZ E SUA RELAÇÃO COM AS OBRAS QUE TAMBÉM SE INSPIRARAM NO MALANDRO JOÃO FRANCISCO DOS SANTOS

Algumas informações biográficas, que remetem à complicada vida do jovem João Francisco, nos auxiliam a compreender melhor o tratamento oferecido pelo cineasta Karim Aïnouz em seu longametragem de estreia *Madame Satã*, que será analisado nesta pesquisa. Como se trata de um filme que se baseia em um indivíduo que se associa bastante ao universo marginal pertencente às primeiras décadas do século XX, se torna mais que imprescindível realizarmos um breve estudo acerca de parte daquilo que, para a compreensão da persona real de Madame Satã, demonstra ser relevante, tais como os acontecimentos que marcaram a sua vida, as suas características comportamentais, a sua homossexualidade, os seus relacionamentos mais estreitos, e, principalmente, a sua relação com as artes do canto, da dança e da performance em geral. Nascido João Francisco dos Santos (1900 - 1976), saiu do interior pernambucano, ainda criança, para morar na cidade do Rio de Janeiro com uma mulher que lhe prometeu sustentar, caso fizesse serviços domésticos e compras para a sua casa sem nenhum tipo de salário ou recompensa financeira. O jovem malandro, desde muito garoto, foi obrigado a passar por situações bastante difíceis na capital carioca, como trabalho escravo e prostituição. Já na pré-adolescência, por volta dos 13 anos de idade, começou a trabalhar nos famosos bordeis da Lapa, conhecidos por abrigar prostitutas de diversos tipos, malandros, mulheres "fáceis", homens em busca de aventuras extraconjugais e também grandes nomes da música popular brasileira dos anos 1930 - 40 como Noel Rosa, Cartola, Nelson Cavaquinho e Chico Alves. João Francisco, graças a sua personalidade afeminada, chamou atenção de diversas donas de cabarés, lugares onde ele descobriu a sua sexualidade, uma vez que os meninos efeminados também se ofereciam a muitos clientes que apareciam. Mas no geral, realizavam tarefas como servir bebidas e limpar o ambiente (GREEN, 2003, pp. 204-206).

O célebre malandro possuía uma característica que o diferenciava das "bichas frescas" pertencentes ao seu universo: se relacionava bastante com a noção de malandro carioca, estereótipo atrelado à noção de heterossexualidade. Sempre afirmou ser "bicha" por opção e que este mesmo fato não o tornava menos homem, por isso sempre aparentava disposto a discutir com aqueles que tinham, como principal objetivo, ofender a sua dignidade por causa de sua orientação sexual. O episódio mais conhecido, relacionado a sua indignação em relação aos que lhe ofendiam, é o assassinato de um guarda noturno em frente a um estabelecimento onde costumava se apresentar com suas performances regadas a muita dança e música. Após a apresentação, o guarda se aproximou de Madame Satã para chamá-lo de "bicha" e "viado", insinuando que ele não passava de um ladrão promíscuo devido a sua condição de artista e homossexual. João Francisco, revoltado com as ofensas que ouviu, entrou

novamente para dentro do estabelecimento e pegou a sua arma. Logo em seguida, saiu para a rua e pressionou o gatilho contra o guarda, o que lhe rendeu uma pena de 16 anos de prisão. Mas graças a um recurso, associado a sua condição de legítima defesa, cumpriu apenas dois anos desta mesma (GREEN, 2003, pp. 210-211). E foi justamente a sua personalidade tempestiva e corajosa que atraiu, anos depois, os editores do jornal *O Pasquim*<sup>1</sup>, um periódico que, apesar de se comunicar de maneira mais próxima com os leitores heterossexuais e de classe média, visava elencar as figuras que mais se associavam à contracultura do período ditatorial através de uma linguagem bastante crítica e humorística. A *persona* boemia e malandra de Madame Satã seduziu os ávidos redatores e leitores do tabloide que viviam a procura de personalidades que apresentavam um comportamento distinto daqueles associados ao contexto da ditadura, tais como moralidade e normatividade (GREEN, 2003, pp. 206-208).

Ao fornecer o seu depoimento pautado na oralidade, Madame Satã fez questão, em diversos momentos da entrevista, de ressaltar a sua orientação sexual e o quanto se orgulhava de ser "bicha", termo este que sempre foi utilizado pela equipe do jornal de forma depreciativa para caracterizar parte da população do sexo masculino que se distinguia por "não gostar de mulher". Mas diante de um "tipo" tão interessante como Madame Satã, a questão da orientação sexual não foi abordada de forma que pudesse ofender o entrevistado, pois o que de fato parecia importar eram os feitos rebeldes deste mesmo contra a polícia e contra os cidadãos moralistas do século XX, o que em muito poderia contribuir para encorajar os jovens da época a se rebelarem contra o sistema antidemocrático vigente. Ou seja, apesar de homossexual, João Francisco poderia servir de exemplo para os leitores e redatores, em sua maioria, heterossexuais convictos (GREEN, 2003, p. 211).

Ainda que Madame Satã exibisse uma imagem de valente, sua reputação desafiava a associação tradicional do malandro com a masculinidade rude da classe trabalhadora. Em vez disso, evocava uma figura sinistra e misteriosa, um tanto andrógina. E foi precisamente o componente violento e sinistro de sua *persona* construída que atraiu a imaginação dos jornalistas de *O Pasquim*, na entrevista de 1971. Esta não era uma bicha desmunhecada, um cabeleireiro afeminado ou um artista de inclinações sexuais "questionáveis". O Madame Satã de proporções míticas era masculino, corajoso, viril e violento como os malandros devem ser [...] (GREEN, 2003, p. 211).

<sup>-</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> "O Pasquim era um tabloide semanal, moldado no formato das publicações estrangeiras underground voltadas para os jovens dos anos 60 e que articulavam as aspirações de uma geração rebelde. Ele também refletia e promovia a cultura hipermasculinizada de "praia, cerveja e mulheres bonitas" que prevalecia entre os jovens das classes média e média alta do sofisticado bairro praiano de Ipanema, na confortável Zona Sul carioca. O tom satírico que perpassava a publicação, seu humor sexualizado e a crítica frequentemente aberta ao regime militar submeteram O Pasquim a constante censura governamental" (GREEN, 2003, p. 207).

Um ano após a publicação da entrevista no jornal O Pasquim, acontecimento que direcionou a figura de Madame Satã novamente ao setor midiático após um longo período passado na prisão, é lançado, em 1972, o livro Memórias de Madame Satã pela editora Lidador. Também baseado nos relatos orais de João Francisco, teve como premissa o mesmo que a entrevista anterior fornecida ao periódico: dar visibilidade a uma figura marginal muito popular para a contracultura da época. Tal livro elencou diversos momentos da vida do malandro, como a infância no sertão de Pernambuco, a adolescência no Rio, os problemas sociais vivenciados, a homossexualidade, até os crimes cometidos na fase adulta, dados que já haviam sido ressaltados pelo tabloide há um ano atrás. A novidade trazida por Memórias de Madame Satã foi a abordagem relacionada ao conceito de "devir", empregado pelo ilustre crítico e teórico francês Gilles Deleuze no intuito de sistematizar a ideia de suspensão, abertura ou não finalização. Esse é o caso dos relatos trazidos por João Francisco, pois neles é possível encontrar muita dualidade e muita suspensão, ao invés de conceitos sólidos e unitários. Constituem um bom exemplo disso a sua sexualidade e, principalmente, a sua personalidade, pautada na noção binária de masculino/feminino e sensível/valente. De fato em seu livro, Madame Satã nos demonstra uma face bastante ambígua de sua persona no recorte temporal referente ao período que antecede a sua consolidação como "mito". E foi justamente nesta mesma concepção de ambiguidade que Karim Aïnouz, em seu longa-metragem de estreia, sustentou a narrativa e as condições estéticas de seu filme (RODRIGUES, 2011, pp. 139-151).

Ao entrar em contato com o livro, o cineasta cearense afirma que logo de imediato se encantou com a potência sensorial e crítica desses relatos, o que lhe inspirou a pensar em um filme que pudesse explorar as múltiplas faces de Madame Satã antes de receber a sua notória alcunha (RODRIGUES, 2011, pp. 143-144).

Falar de Madame Satã num momento em que ainda era João Francisco dos Santos também permite explorar a intimidade do protagonista e tornar o espectador mais próximo. Uma proximidade que se constrói no espaço e no tempo, na medida em que são explorados lugares e situações praticamente atemporais e indefinidos: pele, poros, mofo e rachaduras nas paredes, suor, purpurina, tecidos, objetos de cena cotidianos. Antes que João Francisco efetivamente se torne o mito, o filme acaba. Do lendário personagem já transformado em Madame Satã, vemos apenas imagens mal definidas de um baile de carnaval, supostamente no desfile que inspirou a célebre alcunha. Vale ressaltar que o livro de memórias também se ocupa do personagem "pré-mito", mas para compor um percurso linear de construção do mito Madame Satã [...] (RODRIGUES, 2011, p. 144).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Para mais detalhes consultar a seguinte referência: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 5. São Paulo: Editora 34, pp. 18-24, 1997.

Madame Satã de Aïnouz traz à tona, no decorrer de toda a sua narrativa, o binarismo masculino/feminino e sensível/valente através de sequências que buscam demonstrar o quanto o jovem malandro viveu a sua vida dividido entre momentos de carinho, como aqueles em que se dedicou à Laurita e sua filha, e entre episódios caóticos e violentos, como aqueles em que, diante de tantas represálias, se viu obrigado a reagir de forma rude e agressiva. Atitude muito bem ilustrada nas cenas em que João Francisco parte para uma luta corporal com os guardas que o impediram de entrar em uma boate de alto luxo na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. E esse potencial ambíguo, talvez fora explorado com total magistralidade pelo diretor graças a sua interpretação obtida do livro Memórias de Madame Satã.

Um outro aspecto, que também se mostra presente no filme e no livro em questão, é a raiva vivenciada pelo personagem em diversos momentos. E graças a este sentimento, que demonstrou ser uma constante na vida de Madame Satã, foram desencadeadas brigas, mortes e lendas urbanas que reforçavam, ainda que por uma perspectiva relacionada ao exagero, o perfil violento do malandro mais famoso da Lapa. Mas apesar disso, em ambas as obras, o "devir" e a performance desterritorializada apontam para uma representação bastante ambígua do personagem (RODRIGUES, 2011, pp. 153-154).

De cara, eu não queria construir um personagem folclórico, estereotipado. Quando você folcloriza, você se distancia, trivializa, banaliza. Isso não me interessava e sim realizar um filme que fosse uma experiência no sentido de ficar tão colado ao personagem que entrasse nele, na sua intimidade, no seu cotidiano, na sua raiva, na sua doçura. Tampouco queria fazer um filme épico porque o personagem é multifacetado, não queria torná-lo um herói distante [...]. Também não queria um filme biográfico, porque de um modo geral, no cinema, as "biografias" são lineares, e a experiência dele não é linear. [...] Optei por fazer um recorte da vida do personagem e desenhá-lo verticalmente. O modelo *biopic* não seria justo (com o personagem) – seria empobrecer uma experiência tão exuberante e plural (AÏNOUZ, 2003, p. 183 apud. RODRIGUES, 2011, pp. 143-144).

O filme *A Rainha Diaba* de Antônio Carlos Fontoura, lançado no ano de 1974, também se baseou, de uma forma bastante livre, na história do malandro Madame Satã. Nele o ator Milton Gonçalves dá vida à personagem Rainha Diaba, um homossexual afeminado que gerencia uma boca de fumo no subúrbio carioca. Todos os personagens que compõem a narrativa do longa satisfazem o estereotipo de malandro, fator este que se torna muito evidente nos figurinos, nas atitudes e nos ambientes por eles frequentados. Diaba, a protagonista, controla, através de seu quarto, com muita arbitrariedade, o narcotráfico em sua região. E ressalta isso, em diversas sequências do filme, por meio de atitudes violentas como cortar rostos com navalha e ameaçar de morte aqueles que surgem

no seu caminho para prejudicar os seus negócios, o que a torna próxima do conceito de "bicha vingativa" ou "bicha má" (MORENO, 1995, p. 120).

[...] Com argumento e diálogos de Plinio Marcos, A *Rainha Diaba*, mexe com o submundo do tráfico de drogas carioca, apresentando um bandido negro e homossexual, vivido por Milton Gonçalves, que, de leve, lembra a vida de Madame Satã, lendário marginal, também carioca, homossexual, negro e brigão, de algumas décadas atrás. Mistura banditismo e homossexualismo, se passando no submundo *gay* e do tráfico de drogas. As relações entre os personagens são violentas. O estereotipo corre solto na tipificação da própria Rainha Diaba e de todos os seus amigos. São bichas afetadas no gestual se estendendo ao vestuário, joias, perucas, maquiagem, e vozes. Todos as personagens são marginais e poderosamente violentas, sádicas, -vividas pelos atores Geraldo Sobreira (Odete), Arthur Maia (Arlete), Fabio Camargo (Duvidosa), Carlos Prieto (Lilico), e Marquinhos Rebu (Decidida). É violentíssima a cena onde todas as bichas reunidas com Diaba, torturam Odete Lara, num cabeleireiro, enfiando um ferro quente de esticar cabelo entre as suas coxas. Parece que a Rainha Diaba escolheu a dedo, cada urna delas, pelo seu teor de escracho e periculosidade para compor uma *gang* marginal *gay* quase implacável (MORENO, 1995, p. 125).

Além da atmosfera violenta presente em *A Rainha Diaba*, o aspecto que mais chama atenção, pelo viés marginal, é o trabalho de arte. Os cenários, os figurinos e até mesmo os letreiros presentes no início e no final do longa, evocam características fortemente atreladas ao conceito de brega, como o uso de joias reluzentes, camisas estampadas, maquiagens exageradas e paredes pintadas nas cores roxa e vermelha, fomentando um padrão estético próximo ao que foi utilizado no filme de Karim Aïnouz e que será analisado no terceiro capítulo desta pesquisa.

#### 1.2. A ótica dos críticos sobre a representação de Madame Satã no filme homônimo

A partir da análise de algumas resenhas críticas que contemplam o primeiro longa-metragem de Aïnouz, foram eleitas, para aqui serem sistematizadas, aquelas que apontaram a presença de alguns aspectos ligados à marginalidade na obra em questão. Na crítica "Madame Satã: aplausos e polêmicas em Cannes", publicada no jornal paulistano *O Estado de São Paulo* em 2002, mesmo ano de lançamento do longa *Madame Satã*, é discutida a recepção internacional do filme. A exibição em Cannes, na mostra *Un Certain Regard*, demonstra ser o principal ponto de partida dessa análise

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. *Madame Satã: aplausos e polêmicas em Cannes*. 2002. Disponível em: < https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,madame-sata-aplausos-e-polemicas-em-cannes,20020522p710>. Acesso em: 6 set. 2018.

crítica, pois foi justamente a partir deste momento que *Madame Satã* começou a ganhar visibilidade no Brasil e na Europa, onde fora exibido e vendido em "primeira mão". Diante dos aplausos recebidos na Riviera Francesa, o diretor, que fora entrevistado para a elaboração desta mesma resenha, disse ter demonstrado sua principal intenção: evidenciar que o cinema é uma excelente ferramenta política. Mas apesar de tudo isso, seu filme foi "condenado", por parte do público, e também por parte dos críticos especializados, ao circuito *gay*. Também foi dito pelo cineasta, durante a conversa com a equipe do jornal, que as cenas em que há sexo entre os personagens homossexuais existem porque o enredo dialoga intensamente com as experiências sexuais dos envolvidos na trama.

Além da discussão referente à classificação do filme, enquanto temática, uma outra questão também parece ter preocupado bastante o diretor de *Madame Satã*: o fato de o filme ter chegado ao solo europeu com a expectativa de que seria uma obra sobre um notório herói brasileiro, e fica bem claro, ao analisarmos o filme e as propostas de seu autor, de que não é esse o objetivo do discurso. Para Aïnouz, João Francisco dos Santos não cumpre a função de personagem heroico, uma vez que pertencera ao âmbito marginal da sociedade carioca dos anos 1930 - 40, o que o torna, ainda nos dias de hoje, uma personalidade de difícil aceitação. E para o diretor, este mesmo mote, merecia ser desenvolvido, por isso a escolha de retratar alguns momentos da vida de João Francisco antes de ele se tornar no lendário Madame Satã.

Por último, outro assunto também explanado pela crítica veiculada pelo jornal O *Estado de São Paulo*, foi o impacto positivo da presença dos atores negros dos filmes *Madame Satã* e *Cidade de Deus* (2002) dirigido por Fernando Meirelles, nos festivais de cinema da Europa. E isso, para Karim Aïnouz, colaborou para reforçar o intuito de ambos os filmes: afirmar uma certa noção de brasilidade, fator que contribuiu para a formulação do discurso fílmico de seu *Madame Satã*. Também é realizado, ao final da resenha, breves citações de trechos da vida do diretor, como a ausência do pai argelino e a sua relação fortemente afetiva com as três mulheres de sua vida, sua mãe, sua avó, a babá que dele cuidou na infância e a respectiva ligação desses laços com o seu primeiro longa.

Diferente de "Madame Satã: aplausos e polêmicas em Cannes", a resenha crítica "Madame Satã de Karim Aïnouz"<sup>4</sup>, veiculada pelo site e pela revista de cinema *Contracampo* apresenta, logo à primeira vista, uma outra questão: a recepção do público carioca ao descobrir que um filme sobre o célebre Madame Satã, o malandro da Lapa, estava prestes a ser exibido no *Cine Odeon*, na região da

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> CAETANO, Daniel. "Madame Satã de Karim Aïnouz". 2003. *Contracampo*. Disponível em <a href="http://www.contracampo.com.br/43/madamesata.htm">http://www.contracampo.com.br/43/madamesata.htm</a>> Acesso em: 8 set. 2018.

Cinelândia. A expectativa, assim como na Europa, era a de que o filme do diretor cearense possuía, como principal objetivo, retratar, por meio de uma perspectiva linear, a vida de João Francisco dos Santos, um homossexual negro conhecido pelo seu temperamento oscilante.

Com base nas questões estéticas e narrativas do filme, Daniel Caetano, o autor desta crítica, propõe um sutil diálogo com o cinema marginal de Rogério Sganzerla, cineasta que se tornou conhecido pelos filmes *O bandido da luz vermelha* (1968) e *Copacabana mon amour* (1970). Assim como nessas mesmas obras, *Madame Satã* também propõe um discurso pautado em um personagem que foge ao padrão moralista esperado pelo regime da época. Por isso, é apontado na resenha, o contexto social e político vivenciado por João Francisco, caracterizado pelas iniciativas de repressão do comando de Getúlio Vargas que acentuaram o dualismo existente entre os chamados "cidadãos de bem" e "malandros".

Por último é ressaltada, pela resenha em questão, a relevância da atuação de Lázaro Ramos, Flávio Bauraqui (Tabu), Marcélia Cartaxo (Laurita), e entre outros atores no longa inaugural de Aïnouz, fator que para o crítico potencializou a proposta do filme e o tornou em um grande sucesso de forma muito rápida, o que usualmente não acontece com filmes estreantes. De fato *Madame Satã* se apresentou como um fenômeno nos quesitos atuação e representação, pois diferentemente de muitos outros filmes brasileiros de seu período, principalmente aqueles que representam figuras históricas, se compromete com uma potência representativa muito forte, no intuito de afirmar o seu anseio de construir um imaginário da Lapa dos anos 1930 - 40 baseado em uma atmosfera marginal sublime e despretensiosa, uma vez que se demonstra livre de preconceitos e de visões depreciativas, aspecto que não caracteriza grande parte dos filmes que se fundamentam em personagens negros, *gays*, criminosos, ou mesmo no estereotipo malandro.

Na análise<sup>5</sup> realizada por Chico Lacerda, fruto da condensação de sua tese de doutorado denominada *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*, o autor busca evidenciar a hipótese de que *Madame Satã* é o filme brasileiro que melhor satisfaz aos conceitos do chamado *New Queer Cinema*, movimento que ganhou notoriedade a partir da segunda metade da década de 1990 no cenário cultural *underground*, graças ao discurso referente à representação das minorias sociais, principalmente dos indivíduos que não se enquadram nos padrões normativos em termos de sexualidade e gênero, os chamados *queer*.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> LACERDA, Chico. "Madame Satã". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.) New Queer Cinema: Segunda Onda. 1ª Edição, pp. 35-38, 2012.

Logo no início da crítica, encontramos uma citação de Michele Aaron que argumenta acerca de uma característica bastante recorrente nos filmes do *New Queer Cinema*: a presença de personagens assertivos, irreverentes e afrontosos, adjetivos que também podem ser atribuídos ao protagonista de *Madame Satã*. Para o autor da análise, a afronta é um elemento que vem complementando a personalidade e as atitudes dos personagens homossexuais nos filmes mais recentes, pois em outros períodos, a figura do *gay*, na maioria das vezes, fora tratada de forma bastante depreciativa. E o personagem interpretado por Lázaro Ramos afirma a sua afronta diante da sociedade em quase todo o tempo da narrativa fílmica, principalmente diante daqueles que subestimam o seu valor enquanto ser humano, colocando o seu caráter à prova por causa de sua orientação sexual e por causa de sua condição de *performer*.

Com base nisso, é também ressaltado por Chico Lacerda em sua resenha, o papel deslocado assumido pela unidade familiar posta no filme, em que podemos encontrar João Francisco como uma espécie de pai de família, enquanto que Laurita e Tabu desempenham papéis mais relacionados à ideia de empregados domésticos e matriarca da família, que é o caso de Laurita que possui uma filha pequena. Ou seja, trata-se de relações familiares transmutadas se adotarmos como exemplo o padrão heterossexual vigente. E o fato de existir um modelo social normativo, a ser tomado pelos cidadãos, se mostra presente logo na primeira sequência de *Madame Satã*, em que visualizamos o protagonista com o rosto ferido ao som de uma voz que profere a sua ficha criminal e as suas características, o que nos passa a imediata sensação de que o personagem se encontra detido em uma delegacia devido a sua conduta de criminoso.

No ensaio realizado pelo crítico e diretor de cinema Daniel Augusto, denominado "Madame Satã e a dialética do malandro" e veiculado pela revista *Trópico*, é citada, em um primeiro momento, a relação entre as cenas de performance do Madame Satã do filme de Aïnouz, e as cenas dos poderosos filmes hollywoodianos do mesmo período referente à vivência do personagem real (décadas de 1930 – 40), tais como *Madam Satan* (1930), *Sansão e Dalila* (1949) e *Os Dez Mandamentos* (1956), todos dirigidos pelo diretor e produtor norte-americano Cecil B. DeMille, um notório nome da produção cinematográfica daquele mesmo momento.

Ao adentrar um pouco mais na questão do estereotipo malandro, o autor do ensaio cita algumas passagens encontradas na entrevista de Madame Satã para *O Pasquim* no intuito de mostrar

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> AUGUSTO, Daniel. "Madame Satã e a dialética do malandro". 2005. *Revista Trópico*. Disponível em <a href="http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2546,1.shl">http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2546,1.shl</a> Acesso em: 13 set. 2018.

partes de suas atitudes e ideologias que usualmente eram praticadas pelos malandros da primeira metade do século XX. São elas, basicamente, a violência e o repúdio às normas vigentes. Em seguida é ressaltada a relevância das pesquisas do sociólogo Antônio Cândido para o campo dos estudos sociais que abarcam a questão do malandro. E com isso, Daniel Augusto nos induz a refletir acerca da diferença entre o personagem de *Memórias de um sargento de milícias*, analisado em um outro ensaio denominado "Dialética da malandragem" (com autoria de Antônio Cândido), e o Madame Satã do filme. Nos parece claro que dessa comparação são extraídos alguns conceitos que beiram a análise social, étnica e sexual, pois no primeiro caso encontramos um personagem livre, branco e heterossexual, enquanto que no segundo caso encontramos um personagem que é descendente de escravos, negro e homossexual. Feito isso é iniciada, também por Daniel Augusto, uma abordagem psicossocial do João Francisco real e do João Francisco do cinema, pautada nas dificuldades vivenciadas por um cidadão negro, pobre, brasileiro e *gay* dos anos 1930 – 40.

Ainda com base na noção de malandro, é ainda considerada a forte presença do samba no filme do diretor cearense. Para o autor da crítica, esse é um fator que se associa diretamente ao fato de João Francisco ter sido um assíduo frequentador da Lapa e das rodas de samba que sempre aconteceram lá. O célebre malandro foi amigo de sambistas como Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Noel Rosa e entre muitos outros, por isso encontramos suas canções no filme como forma de homenagem e também como uma espécie de estratégia para elucidar o universo artístico vivido pelo personagem real. Ao indagar acerca de uma possível "dialética da malandragem" no som do filme de Aïnouz, Daniel Augusto relembra a hipótese do poeta Mário de Andrade sobre a origem da rítmica brasileira, que estaria vinculada às origens europeias, africanas e indígenas. E por conta disso, para os pesquisadores da esfera musical, mais precisamente dos ritmos nacionais, a música tipicamente brasileira apresenta, como traço estilístico, a malandragem. E o carnaval, juntamente com o samba, evidenciados no filme *Madame Satã*, apresentam o clímax desta mesma síntese. E todo este panorama estético também se aplica à imagem, uma vez que a fotografia de Walter Carvalho (diretor de fotografia do longa de Aïnouz) em muito se associa à noção de malandragem, seja no foco (bastante inconstante) ou no trabalho destinado à cor (pautado na reverberação dos tons de vermelho e no desenvolvimento de sombras que atribui ao filme uma iluminação pouco clara). Esses mesmo quesitos serão analisados no terceiro capítulo desta monografia.

-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Daniel Augusto aponta, no decorrer de sua crítica, para sustentar a análise do filme *Madame Satã*, alguns conceitos próximos aos estudos de Antônio Cândido acerca da chamada "dialética da malandragem" que podem ser encontrados na seguinte referência: CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, pp. 19-54, 1993.

Por último, é abordada pelo autor da crítica, a presença da chamada "visão de terceiro mundo" no filme de Karim Aïnouz. Esta perspectiva retoma alguns conceitos presentes nas obras de Antônio Cândido, como o militarismo e a miséria vivenciada pelos povos latino-americanos no século passado, para desenvolver a suposição de que *Madame Satã* é um filme que pode dizer muito sobre os problemas sociais referentes ao contexto de sua realização (ano de 2002) e ao contexto referente ao de João Francisco (primeira metade e parte da segunda metade do século XX), ambos marcados por profundas mudanças.

## 2. A RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO: UM RESUMIDO CONTEXTO E BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS MARGINAIS

Para realizar uma análise contextual do filme *Madame Satã* é necessário recorrer a algumas fontes que intentam examinar o que foi o chamado período da Retomada do cinema brasileiro, momento em que a produção cinematográfica nacional passou por uma forte reformulação e renovação de muitos paradigmas. Após a dissolução da Embrafilme, órgão nacional que visava regular e fomentar as atividades ligadas ao cinema, e após a aplicação das medidas neoliberais tomadas pelo então presidente da república Fernando Collor de Mello, o Brasil presenciou uma ausência quase total no âmbito da realização de filmes (NAGIB, 2002, pp. 13-14). No ano de 1992 apenas dois filmes foram lançados no país¹. Como aponta Jean-Claude Bernardet (2009) em seu artigo "A crise do cinema brasileiro e o plano Collor", a produção local passou por um processo tão crítico que os profissionais ligados a esta prática se viram obrigados a adotar um modelo de produção um pouco diferente daquele que antes (décadas de 60 e 70) demonstrava funcionar: o padrão referente ao cinema autoral, em que o diretor (autor) ratifica a sua onipresença em todas as etapas da realização.

Esse modelo – o cinema de autor – vem desde os tempos do cinema mudo e foi levado ao apogeu pelo Cinema Novo e o Cinema Marginal, e sua dependência do Estado, consolidada nos anos 1970, não parece oferecer saída. Isso não quer dizer que esporadicamente não aparecerá um ou outro filme belíssimo. Mas quer dizer que por aí não há saída estrutural, isto é, uma produção que tenha público e consiga repor seus meios de produção (BERNARDET, 2009, p. 186).

Por isso é apresentado por muitos cineastas dos primeiros anos da década de 1990 a seguinte solução: não mais se inspirar ou se basear, exclusivamente, no modelo cinematográfico antigo (pautado no apoio estatal e na dependência da figura do diretor) e adotar um novo padrão baseado na forte presença do produtor, ou seja, na presença de alguém que além de entender de cinema (roteiro, fotografia e etc.), também soubesse administrar projetos e produções de cunho audiovisual dialogando, de forma bastante estratégica, com a situação econômica do país (BERNARDET, 2009, p. 187). Tal reforma culminou em um cenário bastante diversificado, uma vez que o período da Retomada se destaca pelas diferentes temáticas abordadas, tais como o sertão e as favelas revisitados, os filmes históricos, e até mesmo as produções comerciais que começaram a ganhar eloquência no

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Fonte: Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC). Disponível em: <a href="https://oca.ancine.gov.br/painel-interativo">https://oca.ancine.gov.br/painel-interativo</a>. Acesso em: 15 nov. 2018.

mercado através da associação com os gêneros romance, drama, comédia e também pelo alto número de realizadores que manifestaram interesses, visões e formações muito diferentes. Influências como a das chanchadas, o Cinema Novo, o Cinema Marginal até as experiências industriais e experimentais marcaram um contexto que se mostrou predominantemente adepto ao cinema narrativo, à descentralização da produção (fora do eixo Rio - São Paulo) à diversidade de gênero e à noção de autoria revisitada (NAGIB, 2002, p. 14).

#### 2.1. Os filmes históricos pertencentes ao contexto da Retomada:

Além de Carlota Joaquina, princesa do Brasil (1995) de Carla Camurati, foram realizados, no período da Retomada, inúmeros títulos destinados a retratar algum período marcante da história do Brasil. Para Oricchio (2003, pp. 37-57), alguns modelos de representação merecem ser destacados. São eles: "O Brasil carnavalizado", temática presente no já citado Carlota Joaquina, "Histórias militares", presente em filmes como *Rádio Auriverde* (1991) de Sylvio Back e *Senta a pua!* (1999) de Erick Castro, "Mitos de origem – O grau zero do Brasil", em que podemos encontrar filmes que, motivados pelos 500 anos recém completados pelo país, buscaram retratar alguns dos acontecimentos que marcaram o impacto referente ao início da colonização europeia e também de seus respectivos desdobramentos. Fazem parte deste mesmo recorte Brava gente brasileira (2002) de Lúcia Murat, Hans Staden (1999) de Luiz Alberto Pereira e Desmundo (2002) de Alain Fresnot. As outras duas categorizações trazidas pelo autor são: "O mercado é o paraíso", em que o filme Mauá, o imperador e o rei (1998) de Sérgio Rezende se mostra como o maior expoente e "O desafio de Canudos", quando surge o título Guerra de Canudos (1997), também do diretor Sérgio Rezende, provocando muitas discussões de cunho historiográfico. Com isso, vale a pena ressaltar que, a preocupação com os personagens e os acontecimentos da história do Brasil, de fato se fizeram presente no período da Retomada, por mais que isso tenha se dado de forma bastante heterogênea e dispersa.

Em 1995, ano em que a produção cinematográfica começa a se reestruturar, é lançado o longametragem *Carlota Joaquina* com a direção de Carla Camurati, filme que contou com mais de um milhão de espectadores. Baseado em uma miragem de um escocês, se sustentou sob uma narrativa apoiada na livre interpretação de um dos mais relevantes acontecimentos históricos ocorridos no Brasil: a chegada da família real portuguesa no ano de 1808 (NAGIB, 2002, p. 15). Com uma *mise-en-scène* bastante onírica, fator explicitado pelo tratamento das cores, pelo figurino e pela atuação dos atores, *Carlota* também exibiu um aspecto bastante peculiar: a presença de uma personagem feminina como protagonista, que a propósito, também não exibe um comportamento muito apoiado

em lições moralistas, o que geralmente se espera de uma biografia tradicional (ORICCHIO, 2003, pp. 26-27).

[...] A partir de 1995, a produção brasileira melhora. São lançados vários títulos, entre eles *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, que, independentemente de qualquer julgamento de qualidade estética, funciona como uma espécie de "marco zero" da Retomada do cinema brasileiro. Por que motivo? A resposta do público, principalmente. Se antes do filme de Carla outros tiveram repercussão e espaço na mídia, este falou diretamente ao espectador. Concebido como paródia de um episódio histórico, *Carlota* foi feito modestamente, com baixo orçamento e distribuição artesanal comandada pela própria diretora. Abriu com apenas quatro cópias e foi crescendo. Chegou a fazer 1.286.000 de espectadores, transformando-se no primeiro filme nacional da Retomada a quebrar a barreira do milhão. Mais importante: com *Carlota* voltou-se a falar em cinema nacional. Entre prós e contras, essa visão polêmica sobre um dos episódios-chave da história do país, a transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808, tornou-se tema obrigatório de conversa entre as pessoas (ORICCHIO, 2003, p. 26).

Carla Camurati afirma, na entrevista fornecida à Lúcia Nagib para o livro *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos* 90, que *Carlota Joaquina* é um filme que possui um forte senso crítico direcionado ao contexto histórico vivenciado pelos personagens da narrativa, apesar do tom satírico e anedótico empregado. Fruto de muita pesquisa e trabalho em conjunto, o longa-metragem contou com uma excelente equipe de produção, fatores que contribuíram bastante para a sua efetivação. A diretora estreante (no âmbito da produção de longas-metragens) explana que para ela, o que de fato sempre importou, foi a recepção e o apoio do público brasileiro, que a propósito reconheceu no discurso de seu primeiro longa características que pertencem à noção de "brasilidade" (NAGIB, 2002, p. 146). Ao levar às telas do cinema uma personagem tão controversa como Carlota Joaquina, através de um tratamento burlesco e crítico, Carla influenciou, uma vez que seu filme se tornou em uma espécie de "marco zero" da Retomada, outros realizadores de seu contexto a desenvolver temáticas relacionadas à perspectiva marginal.

#### 2.2. A representação das favelas e os filmes Cidade de Deus e Orfeu

Uma outra temática bastante relacionada ao período da Retomada é a representação das mazelas urbanas (evidentes nas grandes cidades brasileiras) e a as novas formas de conceber a pobreza sertaneja. Assim como apresentado por Ivana Bentes em seu artigo "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome", um trabalho que gerou controvérsias devido ao "tom" reducionista empregado, o contexto referente ao que chamamos de período da Retomada

foi marcado, principalmente, pela forte intenção, por parte dos realizadores, de proporcionar uma ressignificação para os espaços referentes às favelas e aos sertões. Filmes como *Baile Perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles explicitam, de diferentes modos, uma nova perspectiva para a retratação do sertão, próxima, respectivamente, da estética *pop* e do romantismo atrelado a uma espécie de "pureza nordestina", aspectos que não se mostram presentes na filmografia de Glauber Rocha, por exemplo, uma vez que o compromisso do Cinema Novo era o de fomentar a "pedagogia da violência", princípio pautado no intuito de explicar o porquê da pobreza tão característica do Terceiro Mundo (BENTES, 2007, p. 246).

O mesmo acontece com o fascínio pela violência urbana, muito bem ilustrado nos filmes que retratam as favelas, o que leva a autora do artigo a indagar acerca da possível existência de uma "pobreza consumível", em que o cotidiano violento do favelado, ilustrado com muita veracidade, se torna em um bem de consumo no âmbito da produção audiovisual em geral (cinema, televisão e vídeo). E com isso, consequentemente, são disseminadas, para diversas classes sociais, "modas" que até então ficavam restritas às classes mais periféricas, como o *funk* e o *rap*. A partir do final da década de 1990, se torna de fato muito comum o surgimento de filmes que elucidam circunstâncias em que crianças participam ativamente do crime organizado, em que negros pobres fomentam massacres mútuos e até mesmo situações em que a elite, com o seu ideal predatório de lucro, se torna potencialmente criminosa para aumentar ainda mais o seu ganho financeiro. Esse é o caso do filme *O invasor* (2002) de Beto Brant, cuja narrativa se baseia na interação entre a classe baixa marginalizada e a classe média alta, que passam a trocar favores graças a uma característica que possuem em comum: a forte ambição (BENTES, 2007, p. 251).

Os filmes brasileiros contemporâneos que falam da favela refletem um momento de fascínio por esse "outro social", em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (*funk*, *hip-hop*), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade "difusa" que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente (BENTES, 2007, p. 248).

Em 2002, mesmo ano de lançamento do filme *Madame Satã*, é lançado *Cidade de Deus*, fruto da adaptação do romance homônimo de Paulo Lins. Contou com a direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund e com aspectos técnicos e visuais que se basearam em referências encontradas nos filmes de *gangster*, nas sagas da máfia, no épico e na estética "videoclipada" trazida pela *MTV*. De fato, por retratar de forma visceral a rotina dos jovens traficantes das favelas do Rio de Janeiro e,

consequentemente, por elucidar um discurso acerca da violência nesses espaços, se tornou em um longa-metragem de extrema importância para o contexto de seu lançamento (BENTES, 2007, p. 251).

A narrativa, centrada na história do garoto Buscapé, um aspirante a fotógrafo, tem como objetivo sistematizar as relações interpessoais que existem, da infância à juventude, entre os meninos narcotraficantes. Buscapé, ao contrário dos outros, procura levar uma vida longe do crime, fator que devido ao seu nicho social é bastante incomum. E com isso o filme vai seguindo a narração deste mesmo personagem que muito satisfaz o perfil do "sobrevivente", tipo de figura dramática presente em diversos filmes que apresentam uma perspectiva clássica em termos de narrativa. Todos estes quesitos são sustentados por uma linguagem ágil, por elipses temporais abruptas, por alteração de cores e por movimentos de câmera que buscam aproximar, em termos de técnica, a produção cinematográfica brasileira da hollywoodiana, além de também fomentar o que alguns especialistas chamam de *World Cinema* ou Estética Mundializada, tipo de nomenclatura atribuída aos filmes (geralmente pertencentes às décadas de 1990 e 2000) que visam atender a uma estética que seja compreendida e consumida em todo o mundo, independentemente de seu país de origem (BENTES, 2007, p. 252).

Uma arma na mão e uma ideia na cabeça", brinca um personagem. Cidade de Deus é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si. É claro que os discursos "descritivos" sobre a pobreza (no cinema, TV, vídeo) podem funcionar tanto como reforço dos estereótipos quanto abertura para uma discussão mais ampla e complexa, em que a pobreza não seja vista somente como "risco" e "ameaça" social em si. Esse talvez seja o viés político, extracinematográfico que o filme pode provocar. Já a narrativa nos remete frequentemente para uma sensação já experimentada no filme de ação hollywoodiano, o "turismo no inferno" em que as favelas surgem não como "museu da miséria", mas como novos campos de concentração e horrores. O cinema do massacre dos pobres nos prepara para o massacre real, que já acontece e por massacres por vir, como o cinema americano de ação antecipou e produziu o clima de terror e controle internacional e o clamor por "justiça infinita"? Esperemos que não (BENTES, 2007, pp. 252-253).

Como apontado por Lúcia Nagib (2006), no início de seu ensaio "A utopia interrompida", tanto o livro quanto o filme *Cidade de Deus* apresentam um grau de realismo bastante veemente. Parte disso se deve ao fato de que foram selecionados, para este mesmo longa-metragem, jovens atores oriundos da Cidade de Deus, comunidade carioca onde se passa a narrativa. A linguagem, fortemente marcada pelo uso de gírias, metáforas, aliterações e onomatopeias, encontrada no livro de Paulo Lins, fora adaptada para as telas por meio de diálogos que elucidam a intensidade das relações

estabelecidas entre os personagens. E é justamente o uso inventivo dos dialetos da periferia o aspecto mais fascinante dessas obras.

Pode-se dizer, no entanto, que, em vários sentidos, o filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles com a colaboração de Kátia Lund, conseguiu se equiparar à obra de origem, colocando o crítico diante da difícil tarefa de encontrar, na tradução intersemiótica, as técnicas correspondentes e igualmente bem sucedidas em ambas as obras. Sugiro aqui começar pelo aspecto mais original do livro que é a língua. *Cidade de Deus* surpreende, antes de tudo, por mostrar que grande parte do Brasil fala uma língua não apenas diferente do português culto, mas desconhecida das camadas dominantes [...] (NAGIB, 2006, p. 142).

Um outro aspecto que é possível encontrar na obra de Paulo Lins e também no filme, é a questão referente à retratação dos "dois Rio de Janeiro" possíveis, caracterizados pela favela (comandada por criminosos e palco de chacinas) e pelo mar que é usufruído apenas pelos cidadãos das classes mais altas da cidade. Com isso é possível afirmar que, principalmente no longa, o litoral é visto pelos favelados apenas como um horizonte ou como uma simples paisagem longínqua, uma vez que o Rio de Janeiro próximo à praia não é explorado, já que toda a narrativa se situa na comunidade onde se passa praticamente todas as sequências. A favela, no filme, passa por dois momentos: o momento em que demostra ser um pouco mais pacífica (décadas de 1970 e 80) e o momento em que se torna em um verdadeiro caos devido ao avanço progressivo do tráfico de drogas seguido da violência. No primeiro período, é possível perceber a diferença em relação ao tratamento de cores e de som. Tonalidades próximas do sépia (cor comumente vinculada aos *flashbacks*), e trilhas sonoras inspiradas no samba, compõem a estética das cenas no intuito de representar a atmosfera positiva vivenciada pelos habitantes da comunidade na época que se busca ilustrar (NAGIB, 2006, pp. 151-152).

Em termos de sentido, é possível afirmar que a violência, o principal aspecto do filme de Meirelles, foi desenvolvida através de um trabalho de montagem bastante incisivo. A primeira sequência constitui um bom exemplo disso, pois nela encontramos conceitos einsensteinianos que se aproximam do que chamamos de montagem de atrações e montagem rítmica. O conjunto de cenas se inicia com o preparo de alimentos para uma refeição, em que é possível perceber que há a metáfora da faca (instrumento cortante que, neste contexto, servirá para "exemplificar" as atrocidades e as matanças que acontecerão no decorrer da narrativa) juntamente com os planos de uma galinha fugindo e do rosto sorridente de Zé Pequeno em *close* (NAGIB, 2006, p. 148).

[...] Eisenstein já definia sua montagem de atrações pelo grau de agressividade contido nas imagens e por sua capacidade de emocionar. No filme *Cidade de Deus*, a agressividade se configura não apenas pelas imagens e signos do corte e morte, mas também pelo corte seco da montagem. O corte, como se sabe, é tradicionalmente visto como contrário à composição do realismo cinematográfico. O grande teórico do realismo no cinema André Bazin, escrevendo após a Segunda Guerra e tomado de horror à violência, defendeu o plano-sequência e a profundidade de campo, recursos que, segundo ele, respeitavam a integridade do espaço e do tempo do real fenomenológico. Já Eisenstein, em seu cinema revolucionário e guerreiro, rejeitado por Bazin, propugnava o corte, a agressão, o tratamento de choque (NAGIB, 2006, pp. 148-150).

E essa constante violência, muitas vezes gratuita, presente em *Cidade de Deus*, é que faz com que a utopia, característica de muitos outros filmes das décadas de 1990 e 00, seja interrompida. Isso se deve ao fato de que neste filme não há espaço para redenção ou esperança; pelo contrário, grande parte dos personagens são mortos ou prejudicados por razões fúteis que se canalizam através de agressões pautadas no sadismo. A bela cidade do Rio de Janeiro, como é mostrada pela mídia, com suas praias e paisagens encantadoras, não recebeu espaço e tampouco se fez de pano de fundo, pois a proposta de *Cidade de Deus* foi a de aproximar o espectador, de maneira até um pouco claustrofóbica, da cruel realidade representada pelos atores na maior comunidade da capital carioca. E essa mesma "realidade", explicitada no filme, sensibiliza devido ao seu grau de intensidade e fidedignidade, e faz com que as pessoas reflitam acerca da condição das crianças e dos jovens da Cidade de Deus que, em muitas vezes, encontram no tráfico de drogas e na agressão mútua um meio para sobreviver. Sabemos que, infelizmente, as histórias narradas exemplificam histórias reais (NAGIB, 2006, pp. 154-156).

No ano de 1999 é lançado o filme *Orfeu* com direção e roteiro de Cacá Diegues, se dedicou a retratar uma concepção de favela próxima àquela sugerida por Vinícius de Moraes: um paraíso que se situa bem pertinho do céu. Nesta obra, o morro é um lugar bastante interessante, pois nele, apesar da evidente presença de criminosos, como Lucinho (Murilo Benício) e sua *gang*, predominam o samba, comandado pelo protagonista Orfeu, e as relações pautadas no bem comum. Orfeu, vivido pelo cantor Toni Garrido, se apresenta como uma espécie de dândi que sempre se mostra preocupado com o seu visual, composto por camisas estampadas de seda e tranças cuidadosamente trabalhadas. O uso de óculos de grau e de *gadgets* como celular e *laptops* de última geração também revelam um personagem intelectualizado que superou, apesar de sua etnia e de sua localização geográfica, os problemas raciais e de classe. As crianças, que o rodeiam devido ao seu forte carisma, pertencem a diferentes grupos étnicos, que variam dos tons mais claros até o preto retinto. Elas também compõem

a evidência de que o morro idealizado por Cacá Diegues é miscigenado do mesmo modo que a nação brasileira (NAGIB, 2006, p. 122).

Assim como muitos outros filmes desse período (final da década de 1990), Orfeu possui ressonâncias do livro de Paulo Lins Cidade de Deus, que, como já foi discutido anteriormente, se dá através de uma discussão em torno da questão racial que fomenta todos os conflitos. Mas o fato curioso é que no trabalho de Diegues é possível perceber que o protagonista negro ascendeu socialmente graças ao seu talento para a música, e isso, consequentemente, lhe dá uma vida econômica confortável e sem subversões relacionadas a sua condição de negro e favelado. A maior prova disso é que ele é admirado até mesmo pelos policiais (NAGIB, 2006, pp. 123-124). Orfeu, para todos os outros personagens da narrativa, se configura como uma espécie de personificação do Carnaval, aspecto que o transforma em um mito ou mesmo em um herói para os habitantes do morro, fomentando assim uma atmosfera bastante positiva em torno da ideia de comunidade. Mas nas sequências finais, quando ocorrem as sucessivas tragédias marcadas pela morte de Eurídice, Lucinho e Orfeu, os favelados parecem despertar de um sonho e voltar à realidade violenta do morro, uma vez que sem Orfeu não há Carnaval, e sem Carnaval não há felicidade, não há perspectivas. Todavia, nas últimas cenas do filme, são mostrados Orfeu e Eurídice dançando no desfile da avenida, afirmando assim a realidade do mito e a sua respectiva perpetuação sob uma atmosfera de sonhos, que é a do Carnaval carioca (NAGIB, 2006, pp. 137-138).

Neste filme há uma reinterpretação da peça teatral *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes, lançada na década de 1950 e composta por um elenco de atores majoritariamente negros. Fortemente marcado pela presença da noção de brasilidade, atrelada a patrimônios imateriais como o samba, o Carnaval, as favelas e a cultura afro-brasileira, o espetáculo viabilizou diversas discussões de cunho marginal, como a própria situação do negro no Brasil. E ao dialogar o mito grego com as favelas do Rio de Janeiro, Vinícius de Moraes misturou conceitos universais e nacionais através da linguagem verbal encontrada na obra, marcada pelo uso de gírias e de dialetos do subúrbio carioca (MÓR, 2011, pp. 3-4).

Orfeu encontra o trágico por causa de seu dom divino. A peça de Vinícius adapta a tragédia grega ao cenário carioca. O Orfeu que encantava a todos com sua poesia e com sua música, não podia pertencer a uma pessoa só. Ele que se julgava um Deus, dono do morro, que mandava nos astros, não foi capaz de trazer sua amada de volta à vida, nem de se livrar da inveja e do ódio daqueles que o cercavam e, de alguma forma, o desejavam, ou como objeto de amor ou como modelo. Os acontecimentos escaparam-lhe das mãos. Assim, Orfeu percebeu que é apenas um homem. Os acontecimentos levaram-no a enxergar sua essência humana, que é trágica exatamente por ser, ao mesmo tempo, grandiosa e limitada (MÓR, 2011, p. 5).

### 2.3. Carandiru: o filme: um sucesso de público apoiado por investimentos comerciais e pautado na noção de narrativa clássica

No ano de 2003 é lançado, no circuito comercial, o longa-metragem *Carandiru: o filme*, baseado no livro *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella e com a direção de Hector Babenco. O filme, logo na sua estreia, demostrou um imenso potencial para se tornar em um grande sucesso de público, ultrapassando cerca de 4,6 milhões de espectadores, fator que se deve, em partes, pelo trabalho de divulgação e pelo financiamento proporcionado por distribuidoras como a Globo Filmes e a Columbia Pictures (GOMES, 2006, pp. 3-4). Ao tratar das mazelas da população carcerária do maior sistema penitenciário do país, *Carandiru* demostrou um aspecto bastante comum aqueles que já haviam sido feitos em outros filmes de seu tempo: a denúncia social canalizada por meio de imagens violentas. Por isso a comparação com *Cidade de Deus*, lançado um pouco antes, demostra ser inevitável até mesmo para Babenco, que em sua entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* admite os elementos comuns em ambos os filmes, como o sucesso de bilheteria e o discurso atrelado às questões sociais (BABENCO, 2003, p. 25 apud. GOMES, 2006, p. 9).

Apesar do sucesso de público já descrito, *Carandiru* não satisfez a maioria dos críticos na época de seu lançamento, o que fez com que recebesse duras apreciações que discutiam dos aspectos técnicos até os aspectos simbólicos presentes no filme. E parte disso se deve ao apoio comercial e ao tratamento narrativo conferido, uma vez que é sabido que a crítica de cinema nacional é conhecida por emitir péssimos juízos acerca de obras que se baseiam nos cânones clássicos (em termos de técnica, narrativa e estética) e que, principalmente, se apoiam no financiamento de grandes empresas do setor comercial (GOMES, 2006, p. 5-6).

É curioso observar a qualificação do cinema de Babenco como acadêmico, linear e clássico, ou seja, produtor de uma narrativa mais acessível ao público, uma vez que o realizador sempre deixou claro sua aproximação com o "classicismo cinematográfico" em contar histórias nas quais o público possa se comunicar com elas. E isso desde os anos 1970, quando Babenco realizou filmes com grandes receitas de bilheterias no Brasil, todos eles sem pretensão de rompimento com a linguagem clássica do cinema: Lúcio Flávio, o passageiro da agonia (1977) Pixote, a lei do mais fraco (1980) e O beijo da mulher aranha (1984) (GOMES, 2006, p. 7).

Com base nisso, é possível afirmar que Babenco, através de sua predileção por narrativas que se associam ao padrão clássico linear, proporcionou ao seu filme *Carandiru* uma perspectiva atrelada à crítica social e ao "didatismo" cinematográfico, uma vez que a obra em questão não apresenta um ponto de vista subjetivo das condições dos personagens que habitam o famoso presídio. E, talvez,

justamente por isso, não fora exaltado pela crítica especializada como ressaltado anteriormente. Mas, como muitos já conhecem, esse é um processo bastante típico aos filmes que alcançam grande público no Brasil, pois popularidade, investimento comercial e apreciações críticas positivas não costumam se completar, exceto algumas exceções.

Ao se dedicar à análise contextual de um filme, como é o caso desta pesquisa que se dedicou ao longa-metragem *Madame Satã*, se faz necessário um breve levantamento das obras que, por razões estéticas, sociais ou narrativas, se assemelham à aquela que fora estudada. Um filme sempre se mostrará como um produto de seu contexto, pois é impossível separar qualquer obra de arte ou manifestação artística de um dado período histórico, marcado, consequentemente, por questões sociais, políticas, tecnológicas e culturais. Aqui, neste capítulo, realizou-se um breve estudo acerca do período da Retomada do cinema brasileiro, juntamente com breves análises sobre alguns filmes que se aproximam, em termos de discurso e cronologia, da obra de Karim Ainouz. Carlota Joaquina, um filme baseado em uma contraditória personagem histórica, se assemelha a *Madame Satã* por esta mesma característica; Cidade de Deus, devido ao tratamento "realista" direcionado à periferia e aos favelados (marginais), se relaciona com o longa do cineasta cearense por justamente apresentar, ao final do ciclo da Retomada, esse mesmo discurso. Orfeu, de 1999, traz como protagonista um personagem negro bastante talentoso (quase elevado à condição de mito) que, apesar de por muitos ser admirado, tenta, no seu cotidiano e a sua maneira, "driblar" os problemas vivenciados por aqueles que habitam a sua comunidade. E este mesmo recorte social e narrativo (protagonista negro e artista que mora em uma região periférica) é que faz com que a obra de Cacá Diegues se aproxime de Madame Satã. Carandiru, por sua vez, se associa à biografia nada convencional de João Francisco dos Santos pelos seguintes motivos: se baseia em um livro (uma referência pautada na escrita, assim como a obra Memórias de Madame Satã e a entrevista fornecida ao jornal O Pasquim, analisados no capítulo anterior), se destaca por ser um filme com significativo sucesso de bilheteria e também exibe a denúncia social como mote no início dos anos 2000.

### 3. CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS E ESTILÍSTICAS QUE REFORÇAM A ATMOSFERA MARGINAL DO FILME *MADAME SATÃ*

O filme Madame Satã de Karim Aïnouz, como já fora ressaltado no primeiro capítulo desta monografia, se destaca por trazer um personagem marginal através de um discurso pouco comum, uma vez que a obra não demostra ter como objetivo descrever, de forma linear ou épica, a trajetória do célebre malandro João Francisco dos Santos. Ao assistir ao longa-metragem percebemos que o enredo visa dar eloquência ao jovem João Francisco, conhecido pelo seu comportamento afeminado e valente, dualismo que marcou a sua personalidade. Pois apesar de estar sempre discutindo ou mesmo agredindo fisicamente aqueles que o ofendiam ou o maltratavam, o protagonista do filme também demonstra, assim como o personagem real, um lado bastante sensível e companheiro, características que se mostram muito evidentes nas cenas em que ele se apresenta preocupado com o bem estar de Laurita e de sua respectiva filha, um bebê que demanda cuidados. Tabu, um homossexual bastante afeminado e compassivo, satisfaz ao perfil de empregado doméstico e de prostituto, uma vez que além de cuidar dos afazeres caseiros também realiza programas para ajudar nas despesas do cortiço. E é com este mesmo personagem que João Francisco, interpretado pelo ator Lázaro Ramos, manifesta o seu "ar" autoritário, que se revela através de cobranças financeiras ou de serviços, como lavar a roupa e afins. Apesar das cenas em que vemos Laurita nua diante de João, o que nos sugere um tom erótico e de cumplicidade amorosa, não é possível afirmar se de fato houve ou há algum tipo de relação pautada na sexualidade entre os dois. O mesmo é válido para Tabu, relação que também não deixa claro se há algo mais além da troca de favores e da amizade. Por isso é possível assegurar que as interações entre os três principais personagens da trama não se apoiam em preceitos familiares tipicamente tradicionais (LIMA, 2015, pp. 143-146).

Ao analisar o plano-sequência referente ao momento em que João Francisco é recebido em sua casa após um tempo cumprindo pena na prisão, o crítico e pesquisador Haroldo Lima (2015, pp. 123-125) desenvolve a possibilidade de ter sido explorada, por Aïnouz e pelo fotógrafo Walter Carvalho, uma espécie de "câmera-corpo", em que é sistematizada a proximidade e a intimidade dos corpos envolvidos na cena. Nela vemos uma decoração bastante sutil, composta por papel crepom e uma mesa com bebidas e comidas muito simples, além do principal acontecimento: a dança de Laurita e Tabu. Através dos movimentos de câmera que penetram o interior desses dois personagens, é demonstrada uma forte cumplicidade e alegria que beira o tátil, graças à forte imersão proporcionada pelas lentes do cinegrafista. E é justamente esta mesma proximidade, possibilitada por recursos técnicos, que será desenvolvida em grande parte das cenas encontradas no filme.

Tomemos agora como exemplo a segunda sequência de *Madame Satã*, nela localizamos um rosto de uma pessoa escondido entre uma cortina de lantejoulas cantando uma música francesa<sup>1</sup>. Em seguida há um corte seco para uma plateia que se encontra em um cabaré, o que nos transmite a imediata sensação de que essa mesma pessoa que canta está se apresentando para o seu público. Porém, ao observarmos a cena seguinte, percebemos que quem de fato está se apresentando é a personagem que mais adiante será apresentada como Vitória (Renata Sorrah), a verdadeira dona do espetáculo. Essa breve "confusão" passada ao espectador se torna possível graças ao Efeito Kulechov<sup>2</sup> que fora empregado na montagem dessa sequência.

As duas sequências analisadas acima (o plano-sequência referente à dança de Tabu e Laurita e o conjunto de cenas situadas no cabaré) apresentam um elevadíssimo grau de proximidade com aquilo que se intenta retratar. E este mesmo mote será a peça "chave" para tratarmos da subjetividade, conceito que está fortemente atrelado ao discurso utilizado por Karim Aïnouz em seu primeiro longametragem. Logo em seguida trataremos de assuntos comuns à análise fílmica e à apreciação estética, o que nos ajudará a compreender melhor o emprego desta subjetividade que se mostra como base para a criação da atmosfera marginal que acompanha quase todo o filme, seja no âmbito da narrativa, da arte, da criação dos personagens, ou mesmo no âmbito da elaboração da imagem gráfica<sup>3</sup> que fora utilizada para divulgar a obra. A ideia de subjetividade, que será desenvolvida em todo este capítulo, não terá como ponto de partida conceitos psicanalíticos, pois aqui trataremos de questões habituais aos aspectos visuais encontrados no filme analisado. Por isso foi necessário recorrer às pesquisas do crítico francês Marcel Martin para conceituarmos melhor os elementos que se aproximam da análise estética no âmbito cinematográfico. Por mais que estas mesmas pesquisas não apresentem um ponto de vista visionário ou mesmo contemporâneo, se fizeram necessárias para a conclusão de muitas hipóteses.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Nuits d'Alger: canção gravada para o filme. Autores: Heammite e Larrieu, voz de Renata Sorrah.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>"A variante descrita com mais frequência do efeito Kulechov é aquela em que um mesmo plano aproximado do rosto de um ator, escolhido o mais inexpressivo possível, é montado, sucessivamente, com vários planos que o contextualizam de modo diferente e levam o espectador a interpretar diferentemente os planos de rosto: depois de uma mesa servida, o rosto parece exprimir fome; depois de uma criança, ternura; depois de uma mulher nua, o desejo etc. Tal efeito teria sido evidenciado experimentalmente por Lev Kulechov, na época em que dirigia um ateliê na escola de cinema de Moscou (início da década de 1920). Todavia, dessas experiências só restam vestígios fotográficos, aliás ambíguos, e as lembranças das testemunhas são pouco precisas e pouco provam. O princípio de "interação" que está na base do efeito Kulechov é, entretanto, em geral, admitido, no que concerne à faixa-imagem (o som vem, em geral, impor uma significação ainda mais forte, que contradiz esse efeito)" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 93).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Neste contexto, imagem gráfica se refere ao trabalho atribuído à elaboração dos cartazes para a divulgação do filme (*pôsteres* e capas de *DVD*'s) além da elaboração dos créditos iniciais e finais encontrados no longa-metragem analisado.

#### 3.1. Implicações narratológicas e interpretativas encontradas em Madame Satã

Madame Satã se caracteriza por ser um filme narrativo e ficcional que intenta retratar alguns momentos da vida de João Francisco dos Santos antes de receber a notória alcunha "Madame Satã" obtida em um concurso de fantasias de carnaval no Rio de Janeiro. Esses são dados que podem ser obtidos ao ler a sinopse ou o roteiro do filme, pois dizem respeito à história e à diegese da narrativa. Ou seja, são elementos que se demonstram evidentes não apenas na obra materializada. Apesar de não apresentar um narrador, fica claro que se trata de um filme narrativo, pois há uma decorrência de fatos explicitados na narrativa fílmica. Mas apesar disso, Madame Satã não deve ser interpretado ou analisado como uma obra "clássica".

Quando um filme é narrativo, tudo nele se torna narrativo, mesmo o grão da película ou o timbre das vozes. Só nos filmes não narrativos é que se sente a diferença: neles, a narração está ausente, mas não a enunciação. Enunciação é um termo mais geral do que narração, pois aplica-se a qualquer tipo de enunciado. Ao contrário, a narração só interessa aos textos narrativos nos quais se confunde com a enunciação. O narratólogo adotará, de preferência, os termos de narração, instância de narração, narrador, mais cúmplices e familiares aos dele, mas permanecerá aberto e "convivente" com relação a qualquer propósito considerado em termos de enunciação e derivados (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 42).

Para Vanoye e Goliot-Lété (1994, pp. 48-49) analisar ou interpretar um filme, à luz dos estudos linguísticos do semiólogo Umberto Eco, são atitudes que nos encaminham à reconstrução ou à desconstrução deste mesmo. Para compreender um pouco melhor esta colocação é necessário sistematizar os limites e as características das pesquisas<sup>4</sup> relacionadas à interpretação. A interpretação semântica se caracteriza por fornecer ao leitor ou ao espectador ferramentas para compreender melhor o sentido da obra, a interpretação crítica se refere às análises "técnicas" passíveis de serem realizadas no plano da organização estrutural, e por último, há ainda o caso da interpretação que está a serviço da "utilização" de uma determinada obra, pois é possível construir um filme ou qualquer outra obra de arte baseada em algo que já fora realizado. Isso acontece quando um autor, a fim de criar, passa a se relacionar com livros, filmes ou pinturas para buscar inspiração, como aconteceu com o cineasta Karim Ainouz, que argumenta (conforme apontado no primeiro capítulo) ter se inspirado nos relatos de João Francisco, encontrados no livro *Memórias de Madame Satã*, para elaborar o seu primeiro longa-metragem.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>ECO, Umberto. Les limites de l'interprétation. Grasset, 1990-1992 (para a tradução).

De maneira bastante esquemática e sucinta, também é possível apontar que a relação entre texto, autor e leitor pode ser assim distinguida: o sentido da obra pode ser oriundo das intenções de seu autor, o nos leva a concluir que interpretar um filme é poder reconstituir as questões que o autor visou expressar, pode ser oriundo do próprio "texto" em si e de sua articulação interna, não dependendo exclusivamente dos desígnios de seu autor, e por último, o sentido pode advir do leitor ou mesmo do analista da obra, que atribui a esta mesma toda a sua herança cultural e social para poder interpretá-la (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 50). Em *Madame Satã* é possível levar em consideração todas estas hipóteses, pois para uma melhor compreensão do filme e de seus impactos no âmbito cinematográfico, se fez necessário a análise de sua recepção crítica, de suas características técnicas e estilísticas e também das intenções e influências de seu autor, o cearense Karim Aïnouz.

No âmbito da interpretação sócio histórica, é mais que imprescindível levarmos em consideração aspectos como o contexto histórico, a situação política e econômica, assim como a cultura e a produção científica de um país, ou mesmo de uma determinada sociedade, pois é sabido que a elaboração e a realização de um filme não devem ser interpretadas como um evento isolado. Os filmes sempre irão explanar alguns dos quesitos acima citados, já que, apesar de usufruir de sua autonomia artística, como também usufrui as artes plásticas, o cinema sempre se mostrou profundamente ligado à questões de cunho social (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 51). Esse é o caso de *Madame Satã*, um longa-metragem que além de retratar a vida de um personagem marginal, através de uma perspectiva pouco usual, visa, como consequência disso, explanar algumas questões de cunho social, como a homossexualidade, a condição do queer, a marginalização dos gays, das prostitutas e a segregação espacial e social fortemente demarcada entre ricos, pobres, negros e brancos. Estes mesmos temas, que se emergem na narrativa do filme de forma clara, se tornam possíveis porque o autor optou por construir uma atmosfera pautada nas vivências mais subjetivas de João Francisco dos Santos, malandro conhecido pela sua conduta oscilante e pela homossexualidade que se mostrava, através de suas atitudes, diferente daquela relacionada aos estereótipos estigmatizados (o gay afeminado). Ou seja, por se tratar de uma personalidade marginal, o longa de Aïnouz se mostra intensamente relacionado com questões sócio-políticas atreladas ao que se conhece por "minorias" sociais. E além disso, como fora tratado no capítulo anterior desta pesquisa, Madame Satã é uma obra que se insere em um contexto histórico bastante propício para a produção cinematográfica no Brasil, seja no âmbito do desenvolvimento técnico e financeiro (caracterizado por verbas, leis de incentivo e aparatos tecnológicos), ou no âmbito da veiculação de problemas sociais mais "sensíveis", como as relações homoafetivas por exemplo.

Ademais, é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto (s) de vista sobre o mundo real. De que tipo (s) de pontos de vista se trata (ideológico, moral, espiritual, estético)? Como se manifestam? Tais são as questões colocadas pelo analista sobre o filme, este sabendo que as respostas não se oferecerão necessariamente com toda a evidência (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, pp. 57-58).

#### 3.2. Aspectos estilísticos presentes em Madame Satã

Os recursos técnicos e estilísticos proporcionados pela câmera, com base na história do cinema e de seus respectivos desdobramentos, possuem uma extrema relevância no âmbito da criação e da realidade fílmica. Desde os primórdios do cinema, se mostra visível a preocupação com os chamados "pontos de vista" a serem adotados pelo registro da imagem. É um aspecto que se apresenta muito evidente nos filmes mais antigos e também nos filmes mais contemporâneos, por mais que isso se dê através de diferentes aparatos tecnológicos (MARTIN, 2011, pp. 31-32).

Doravante a câmera irá tornar-se o flexível aparelho de registro que conhecemos hoje. Inicialmente estava a serviço de um estudo objetivo da ação ou do cenário: basta lembrar os *travellings* que exploram os palácios de *Cabíria* (Pastrone) e o famoso *travelling* de Intolerância, em que a câmera de Griffith, montada sobre um balão cativo, percorre o gigantesco cenário da Babilônia. Logo, porém, ela passará a exprimir pontos de vista cada vez mais "subjetivos" através de movimentos progressivamente audaciosos (MARTIN, 2011, p. 32).

*Madame Satã* se concentra na utilização de diversos tipos de movimentos de câmera, explícitos principalmente nos planos-sequências, como já fora ressaltado no início deste capítulo. Intuitivamente, é possível afirmar que isso se dá para fornecer mais ação e movimentação ao filme, ou mesmo para explorar, de forma um pouco mais subjetiva, os momentos vivenciados pelos personagens na narrativa, marcados pela intimidade e pela cumplicidade.

Além dos movimentos de câmera, os enquadramentos, os tipos de planos e os ângulos de filmagem, também podem criar uma maior expressividade no domínio imagético de um filme. Os enquadramentos colaboram para que haja a primeira intervenção da câmera, agindo em prol das decisões do autor. Escolher o que filmar e como filmar são as atitudes elementares da prática cinematográfica, e isso se dá início, na maioria das vezes, na escolha dos enquadramentos. Eles podem se distribuir a partir das seguintes características: costumam deixar alguns elementos relevantes de fora (elipses), explicitam apenas um detalhe (sinédoque ou metonímia), compõem, de

forma arbitrária, o conteúdo (propondo simbologias e metáforas), modificam o ponto de vista habitual do espectador (o que também pode ser interpretado como uma espécie de simbologia), e por último, podem utilizar a terceira dimensão do espaço (também chamada de profundidade de campo) para obter efeitos dramáticos. Por isso se caracterizam por ser um dos principais agentes da interpretação da realidade feita pelo cinema (MARTIN, 2011, pp. 38-39). Em *Madame Satã* é possível perceber uma escolha de enquadramentos bastante peculiar que, formada por bases fixas ou por movimentos de câmera, quase sempre se "restringe" a aberturas mais fechadas, se detendo muito pouco às possibilidades de desenvolver panorâmicas ou planos mais abertos. É um filme que se concentra no detalhe dos corpos, dos objetos e dos espaços.

Outro ponto que se associa diretamente à escolha dos enquadramentos é a escalação dos planos e de seus concernentes tipos, caracterizados pela distância entre a câmera e o objeto a ser representado (distância focal). Isso determina a forma com o qual o espectador se relaciona com aquilo que está sendo filmado, seja através da distância (planos abertos) ou da proximidade (planos fechados) (MARTIN, 2011, p. 39).

A escolha de cada plano é condicionada pela clareza à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *próximo* quanto menos coisas há para ver), e seu conteúdo dramático, por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica). Assinalemos que o tamanho do plano determina em geral sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de dar ao espectador tempo material para perceber o conteúdo do plano: assim, um plano geral costuma ser mais longo que um primeiro plano; mas é evidente que um primeiro plano poderá ser longo ou bastante longo se o diretor quiser exprimir uma ideia precisa: o valor dramático prevalece então sobre a simples descrição [...] (MARTIN, 2011, p. 39).

A escolha dos planos e dos enquadramentos pode também estar associada a muitos aspectos caros à produção (análise de custos) de um filme. Pois em obras que contam com elevados gastos com figurino, cenário e afins, se torna evidente uma exploração mais ampla do espaço, explicitada através de planos mais abertos, como panorâmicas por exemplo. Já nas produções de baixo e médio custo, como é o caso de *Madame Satã* e de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, filmes que pertencem a um contexto de realização bem próximo, se manifestam os planos mais fechados, que nestes dois exemplos atuaram como uma espécie de estratégia para "driblar" a dificuldade de se realizar um filme histórico com baixo orçamento. Ou seja, muitas decisões podem apresentar, além das questões simbólicas e estéticas, um pano de fundo econômico.

Grande parte dos planos, no caso de um cinema mais clássico-narrativo, possui, como finalidade básica, fornecer ao espectador clareza e comodidade para acompanhar a narrativa do filme. Mas o *close* ou o primeiríssimo plano<sup>5</sup>, na maioria das vezes, se destaca pelo papel psicológico e subjetivo que desempenham, pois é nele que o rosto humano, por exemplo, se manifesta como uma potência genuinamente dramática.

O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. É a culminação natural do *travelling* para frente, que frequentemente reforça e valoriza a contribuição dramática proporcionada pelo primeiro plano em si mesmo. [...] Quando se trata de um plano de rosto, pode evidentemente ser o "objeto" do olhar de um outro personagem, mas em geral o ponto de vista é o do espectador por intermédio da câmera. [...] (MARTIN, 2011, pp. 42-43).

É possível perceber que *Madame Satã* é um filme que explora, em grande parte de suas cenas, a potência dos planos fechados e dos *closes*. Nas cenas em que João Francisco, vivenciado por Lázaro Ramos, se apresenta em um bar utilizando um traje feito por lantejoulas, visualizamos isso de forma bastante explícita, pois através dos primeiríssimos planos, que percorrem o corpo do protagonista e também os rostos dos personagens que assistem à apresentação, torna-se cabível para o espectador compreender a atmosfera marginal e intimista explorada nessa e também em outras sequências do filme. Isso atua diretamente na dramaticidade das ações e na fruição da estética fílmica, já que, historicamente, as pessoas se acostumaram a assistir filmes que não se concentram muito em planos fechados, o que atribui às obras que se detém a planos fechados um *status* de experimentalismo, drama e subjetividade. Uma película que se associa diretamente a estes preceitos é *A paixão de Joana d'Arc* (1928) do renomado cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer, pois possui como principal recurso estilístico a utilização de primeiríssimos planos no intuito de construir uma ambientação mais propícia à intensidade das ações decorrentes da narrativa, como o próprio julgamento e a morte de Joana d'Arc.

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>"O primeiro plano é um dos termos da escala dos planos, que corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado [...]" (AUMONT; MARIE, 2003, p. 241). Para Jean Epstein é um elemento que compõem a poética fílmica e permite a manifestação da fotogenia, Béla Bálazs enxergava no primeiro plano a oportunidade de analisar o rosto humano, Serguei M. Eisenstein o via como uma ferramenta para "desnaturalizar" a narrativa filmica, Sergio Leone, nos seus *westerns-espaguete*, realizou paródias que visavam sistematizar os primeiríssimos planos, e Dubois, continuando o pensamento de Eisenstein, propôs o chamado "efeito-primeiro plano", no intuito de designar os efeitos de ampliação e intensidade que só o primeiro plano oferece (AUMONT; MARIE, 2003, pp. 241-242).

Marcel Martin (2011, p. 61) aponta para a existência de alguns elementos que são cruciais no processo de formação da imagem fílmica. São eles a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor e o desempenho dos atores. A iluminação possui um papel fundamental na elaboração da atmosfera fílmica, seja ela fantástica, melodramática ou realista. Por mais que prevaleça, nos dias de hoje, o "realismo" na fotografia, é sempre válido ressaltar que este recurso estilístico demanda uma forte produção pautada em aparatos técnicos como rebatedores e refletores, tanto em cenas internas como externas. A iluminação, além de fornecer ao filme uma atmosfera dramática e emocional, proporciona definição aos contornos daquilo que a câmera intenta registrar, criando assim uma certa noção de profundidade espacial (MARTIN, 2011, p. 62).

No entanto, é na escola alemã, caracterizada pela vanguarda expressionista das primeiras décadas do século XX, que encontramos, com maestria e expressividade, o pensamento acerca do trabalho com a luz no âmbito do cinema. O filme O gabinete do Dr. Caligari (1920) de Robert Wiene se destaca por ser o maior expoente deste movimento (MARTIN, 2001, p. 64-65). Em Madame Satã o tratamento de luz baseado em sombras e pouca luminosidade constitui uma das principais características do longa. Se nos adentrarmos na simbologia, poderemos alegar que isso se deve ao fato de que o diretor, mais o responsável pela equipe de iluminação e fotografia, optaram por construir uma atmosfera marginal e sombria para o filme devido à forte carga dramática do protagonista e de seu âmbito social, caracterizado por "noitadas", prostituição e delitos, elementos que se distanciam da noção de tranquilidade e pureza, por exemplo. Nos momentos em que assistimos a João Francisco e Laurita com o seu bebê, percebemos um tratamento de luz diferente daquele desenvolvido nas outras sequências, pois nessas cenas o jovem malandro manifesta toda a sua doçura, o que demanda uma iluminação subsidiada pela noção de clareza, para que o espectador possa compreender que Madame Satã também teve momentos de candura. O contexto histórico ao qual João Francisco pertence (primeiras décadas do século XX) fora fortemente marcado pela realização de filmes, como o já citado Madam Satan, que exemplificavam um trabalho de fotografia bastante preciso e pelo surgimento de obras que, associadas a movimentos de vanguarda, buscavam se aproximar do experimentalismo com a luz, como os filmes expressionistas alemães. Ou seja, também como forma de "ilustrar" a vivência do personagem real, fora estabelecida, no que concerne à fotografia, essas duas relações (cinema clássico hollywoodiano e expressionismo alemão).

Assim como a iluminação, o vestuário também contribui para a expressão visual de um filme. Sua utilização no cinema, diferentemente da forma com o qual se dá no teatro (em muitos casos), visa se aproximar, na maioria das vezes, da noção de realidade, característica peculiar da primeira manifestação artística. Não deve nunca ser interpretado como um fator isolado, pois atribui aos

personagens uma determinada expressão, seja ela estilística ou psicológica. Existem três tipos de categorização para vestuário de cinema, são eles o simbólico, em que é possível notar que a "fidedignidade" histórica não importa tanto, como no caso do filme *Metrópoles* (1927) de Fritz Lang, pois o carro-chefe desta premissa é expressar, por meio de simbolismos, condições sociais ou particulares de cada personagem, o pararrealista, que se manifesta pelo desejo do figurista em evidenciar uma espécie de estilo e beleza, contradizendo um pouco a "realidade" histórica, como nos filmes O sétimo selo (1957) de Ingmar Bergman e Ivan, o terrível (1944) de Serguei Eisenstein. Por último, temos o modelo realista, em que vemos uma indumentária que se aproxima um pouco mais da noção de "realismo" e que também manifesta, como um de seus principais motes, os registros da época a ser remontada (MARTIN, 2011, pp. 65-67). Madame Satã, visa, através do vestuário, promover uma retratação histórica próxima de parte da Lapa marginalizada dos anos 1930 – 40 onde nela encontramos o protagonista se vestindo de forma semelhante ao João Francisco real, com camisas estampadas, anéis, colares, chapéus e ternos, o que contribui para a formulação de um imaginário associado à noção de marginalidade. Mas é sempre bom ressaltar que a ideia de "fidedignidade histórica" é um pouco complicada, principalmente quando se trata de uma produção de baixo custo e atual.

No âmbito cinematográfico, assim como em muitas outras manifestações artísticas, a ideia de cenário abarca as paisagens naturais (normalmente exibidas em externas) e também as construções humanas (estúdios montados exclusivamente para gravações exemplificam bem isso). Podem ser categorizados, de forma muito sucinta e pragmática, das seguintes maneiras: realista, perspectiva em que o cenário possui como premissa ser o que realmente "aparenta ser", como no caso dos filmes do célebre cineasta francês Jean Renoir, expressionista, quando a paisagem visa, por meios plásticos, se associar ao tratamento psicológico das ações, e por último, impressionista, quando o cenário é escolhido em função do estado emocional dos personagens, perspectiva que também se associa à noção de realismo, uma vez que se contrapôs à vanguarda expressionista alemã (MARTIN, 2011, p. 68-69).

"Isso se deve a um simbolismo às vezes bastante elementar. Eis um pequeno catálogo dos cenários e de sua significação psicológica: mar e praia (volúpia, liberdade, exaltação, nostalgia), montanha (pureza, nobreza), deserto (solidão, desespero), cidade (violência, solidão), noite (solidão, confusão), tempestade (violência, volúpia), chuva (tristeza), neve (pureza, crueza). Fellini escreveu: "Em todos os meus filmes há um personagem que passa por uma crise. Ora, creio que o ambiente melhor para sublinhar uma crise é uma praia ou uma praça à noite". E continua: "A Roma que aparece no filme é apenas uma paisagem interior" (A propósito de *A doce vida*)" (MARTIN, 2011, p. 68).

Em *Madame Satã* encontramos um misto de cenários "realistas", que intentam retratar a Lapa vivida por João Francisco nas primeiras décadas do século XX, e de cenários impressionistas, que explicitam, através da ótica psicanalítica, espaços que refletem o interior dos personagens, com os seus dramas e suas aflições. Nas cenas em que visualizamos João Francisco com os seus companheiros na praia ou na praça, somos automaticamente direcionados a uma atmosfera de liberdade, nostalgia e carinho. Já nas cenas em que João Francisco se encontra em crise, notamos a presença de espaços pequenos, mal iluminados e quase claustrofóbicos, o que transmite para o espectador a ideia de violência, desespero e solidão.

A cor, apesar de ser um elemento natural pertencente aos seres e aos objetos que são retratados no cinema, merece receber bastante atenção. Nem sempre as cores estão a serviço da fantasia ou do realismo, elas também podem agir em prol da subjetividade da obra (MARTIN, 2011, p. 74). Tomemos agora como exemplo o tratamento de cores encontrado em *Madame Satã*, marcado pela forte presença do vermelho, que constrói uma atmosfera rubra em torno da estética do filme. Para a cineasta e pesquisadora norte-americana Patti Bellatoni (2005, p. 34) a cor vermelha se destaca por ser uma cor que evoca não somente a volúpia, mas também a energia e o movimento. No longa de Karim Aïnouz a presença de João Francisco, um personagem lascivo e inquieto, determina a condição visual da película, que se dá através de diferentes matizes de vermelho, que contemplam o vestuário, o cenário e até mesmo os créditos iniciais e finais.

Madame Satã também ficou conhecido por ter recebido, merecidamente, diversos prêmios nacionais e internacionais, o que contribuiu para que Karim Aïnouz e Lázaro Ramos ganhassem ainda mais evidência no setor midiático. E como já é do conhecimento de muitos, a peça fundamental para a divulgação de um filme é o seu cartaz ou pôster, que na maioria dos casos visa, por meio de técnicas aliadas à fotografia e ao design gráfico, sintetizar, em termos de visualidade e estética, aquilo que se mostra presente na película. Madame Satã, como fora apresentado no segundo capítulo, é um filme que pertence a um contexto bastante recente da produção cinematográfica brasileira, o chamado período da Retomada. Graças a isso, é possível afirmar que a obra de Aïnouz em muito se aproxima dos avanços tecnológicos desenvolvidos e divulgados a partir da década de 1990, momento em que softwares digitais e diversos equipamentos eletrônicos ganham mais visibilidade no mercado. E foi justamente isso que aproximou a produção cinematográfica do design gráfico e de seus respetivos profissionais, o que culminou em complexos trabalhos artísticos associados à produção de capas de DVD's, CD's e cartazes bastante ricos (MARIANO, 2010, p. 6).

O cartaz utilizado para divulgar o primeiro longa de Aïnouz em território nacional é caracterizado pela presença da cor vermelha como fundo da seguinte imagem: a face desfocada do protagonista com a boca aberta, o que nos evoca a sensação de movimento promovido pelo chiaroscuro e pelo foco inconsistente do padrão fotográfico presente em grande parte do filme. De fato é uma imagem que ilustra, de forma clara, a atmosfera rubra, movimentada e simbólica de Madame Satã. Ainda possui, como principal influência, o trabalho de Arthur Omar, fotógrafo e cineasta que se dedica à temática afro-brasileira (cultura, religião e indumentária). Já o cartaz utilizado para a divulgação internacional do filme, tem como principais características visuais os seguintes aspectos: traz um pano de fundo branco com o letreiro referente ao título sobreposto em letras amplas com alguns fotogramas do longa preenchendo-as, técnica bastante simples e muito conhecida pelos usuários do software de edição de imagens denominado Adobe Photoshop. E foi este mesmo cartaz, popular pelo estilo *clean* de seu perfil estético, que propagou *Madame Satã* para diversos países do mundo, principalmente pelos continentes americano e europeu, onde o longa recebera a maioria de seus prêmios e indicações (MARIANO, 2010, p. 9-10). Nos letreiros presentes no início e no final do filme do cineasta cearense, é possível perceber a presença dos tons de vermelho somados a um aspecto bastante peculiar: letras que se assemelham a bordados feitos à mão e costurados com lantejoulas, um elemento que se mostra muito evidente na indumentária dos personagens. Além disso, também chama atenção as fotografias e os vídeos desfocados de "má qualidade técnica" sobrepostos às informações textuais. Todos estes subsídios visuais também contribuem para a afirmação da atmosfera marginal de Madame Satã, transmitindo para o espectador parte daquilo que será encontrado em quase toda a obra.

A direção de atores é uma atividade ligada ao desempenho final dos intérpretes em uma produção de cinema, teatro ou espetáculos em geral. Designa-se por ser um meio que se encontra à disposição do cineasta, podendo este utilizá-lo bem a sua maneira, da forma com qual achar mais viável, ou seja, conforme o enredo e o discurso a ser empregado em seu filme, elementos que devem influenciar diretamente o trabalho do elenco (MARTIN, 2011, p. 79).

O desempenho do ator no cinema tem pouca relação com o que se vê no teatro. No palco, o ator pode ser levado ao mesmo tempo a "forçar" seu desempenho e a "estiliza-lo", numa perspectiva que não depende do "natural" para torná-lo perfeitamente inteligível; o mesmo se dá com a dicção. No cinema, em geral, a câmera se encarrega de pôr em evidência a expressão gestual e verbal, mostrando-a em primeiro plano e sob o ângulo mais adequado: na tela, a regra é a nuance e a interiorização. Além do mais intervém a "fotogenia", que não depende do talento do ator e subjaz em grande parte ao conceito de "estrela, uma noção que desafia a análise (MARTIN, 2011, p. 80).

Ainda é possível, de forma bastante esquemática, apresentar algumas concepções relacionadas ao desempenho dos atores: a concepção hierática se baseia na teatralidade e se volta para o épico e também para o sobre-humano, a estática se concentra, quase que exclusivamente, na figura do ator e na sua respectiva presença em cena, a dinâmica se perpetua no estereótipo latino (encontrado em muitos filmes italianos), a frenética se baseia em expressões gestuais e verbais propositalmente exageradas, e a concepção excêntrica tem por objetivo exteriorizar a violência dos sentimentos ou das ações pertencentes às cenas de um filme (MARTIN, 2011, p. 80). Em *Madame Satã*, o baiano Lázaro Ramos dá vida ao agitado João Francisco dos Santos graças a sua total incorporação e dedicação ao personagem. Seu desempenho, um misto de concepções frenéticas e excêntricas, possibilita o espectador a compreender melhor a personalidade tão complexa do malandro mais famoso da Lapa.

Em uma entrevista<sup>6</sup> concedida ao jornal Folha de São Paulo no ano de 2002, o ator estreante (como protagonista) Lázaro Ramos, argumenta acerca da relevância midiática que adquiriu graças ao seu papel no primeiro longa de Aïnouz. Também discorreu sobre a importância de atores negros, que interpretam figuras que não são estigmatizadas, no cinema e na televisão, meios de comunicação que em muitas vezes ainda se detêm ao estereotipo de negro marginal ou subordinado. Para o jovem baiano, Madame Satã contribuiu bastante para a não eloquência desse tipo de discurso, pois foi um trabalho que teve por objetivo dar expressão a uma "lenda" da cultura carnavalesca carioca que, graças a sua condição de cidadão marginalizado, fora esquecido e também recusado por grande parte dos meios de difusão. Ao comparar o primeiro filme do cineasta cearense com a película Querelle (1982) do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder, Lázaro dá início à discussão que abarca as técnicas que utilizou para dar vida ao lendário Madame Satã. Para ele, elas se aproximaram bastante daquelas utilizadas pelo elenco do longa-metragem de Fassbinder, pois em ambas as obras a homossexualidade e o erotismo se fazem presentes de forma muito intensa e livre. O baiano conclui a entrevista dizendo que *Madame Satã* o ajudou a superar os seus limites como ator e a compreender melhor o sentido da atuação no cinema, que seria algo mais próximo do forte envolvimento com os realizadores e com o respectivo discurso a ser empregado na obra, atitudes que devem, por obrigatoriedade, ser adotadas por qualquer pessoa que almeja se tornar um ator ou atriz, seja de cinema ou de televisão.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> DANNEMANN, Fernanda. "Ator de Madame Satã fala de seu primeiro papel na TV". 2002. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <a href="https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29293.shtml">https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29293.shtml</a>> Acesso em: 24 nov. 2018.

#### CONCLUSÃO

Nesta monografia, cujo objetivo foi o de buscar evidências contextuais, narrativas e estilísticas para a atmosfera marginal encontrada no filme *Madame Satã*, se fez necessária uma breve análise de determinadas críticas redigidas sobre o longa, um breve estudo acerca do contexto ao qual ele se insere e também de algumas considerações sobre os elementos que compõem a sua visualidade. Ao apreciar grande parte das resenhas que abarcaram a obra pesquisada, tornou-se evidente o seguinte aspecto: a opinião dos críticos sobre a retratação de João Francisco dos Santos nas telas. E essas mesmas opiniões e considerações apontaram para o fato de que o cineasta Karim Aïnouz optou por fornecer ao protagonista um tratamento pouco convencional fortemente atrelado à noção de biografia não linear ou "não épica", o que faz com que o filme se distancie do modelo biográfico tradicional vigente em diversas obras clássicas. No breve estudo acerca do contexto cinematográfico de Madame Satã, se fez indispensável um exame de parte da produção cinematográfica referente ao período da Retomada do cinema brasileiro que tivesse, como principal finalidade, elencar algum dos temas que foram abordados no primeiro longa de Aïnouz. Tais como: a presença de personagens vinculados a alguma época mais remota, a preocupação com questões sociais, tais como criminalidade, racismo, pobreza e homossexualidade, a adaptação (livros, peças teatrais ou outros filmes) e também a presença de narrativas que não se sustentam somente na noção de linearidade. Visto isso, foi possível compreender que grande parte dos filmes realizados a partir da segunda metade da década de 1990 têm como objetivo tratar de temas associados à questões socioculturais comuns à vivência de muitos cidadãos marginalizados, oriundos da história, dos grandes centros urbanos, ou mesmo dos sertões nordestinos (revisitados).

Investigar os aspectos técnicos e estilísticos de um filme, como fora realizado no último capítulo, é uma prática mais que imprescindível para compreendermos melhor os porquês de cada uma das escolha feitas pelos realizadores. Todo elemento (planos, movimentos de câmera, enquadramentos, montagem, direção artística, edição sonora) traz consigo uma forte carga simbólica que manifesta o discurso fílmico de uma determinada obra, uma vez que o cinema se caracteriza por ser uma arte técnica a serviço da produção de sentidos e de representação da realidade. No caso desta pesquisa, que se concentrou no longa-metragem *Madame Satã*, se fez necessário, para formular mais hipóteses acerca de uma possível "atmosfera marginal", um breve estudo sobre os principais elementos que compõem a esfera imagética do filme. São eles a fotografia, o figurino, os cenários e as estratégias narrativas empregadas. E todos eles, como foi apresentado, atuam em prol do principal discurso empregado pelo cineasta cearense: proporcionar uma perspectiva não linear associada à trajetória do célebre malandro Madame Satã antes de receber a notória alcunha.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÏNOUZ, Karim. "Macabéa com raiva". Cinemais. Rio de Janeiro, n. 33, mar. 2003, pp. 177-187.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Papirus Editora, 2003.

BABENCO, Hector. "O cineasta dos sobreviventes". *Bravo!*. São Paulo: ed. 067, p. 20-33, abr. 2003a. Entrevista concedida a Almir de Freitas e Michel Laub.

BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling.* Focal Press, 2005.

BENTES, Ivana. "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome". *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, pp. 242-255, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Editora Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Regina. "A Crítica de Cinema Como Objeto Histórico e Retórico: o Caso do Filme Carandiru de Hector Babenco". *IX Intercom*, pp. 120-145, 2009.

GREEN, James N. "O Pasquim e Madame Satã, a" rainha" negra da boemia brasileira". *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 4, n. 7, pp. 201-221, 2003.

LIMA, Haroldo. "Interlúdio: pistas para uma atmosfera de sensações em um plano-sequência de *Madame Satã*". *Revista de Audiovisual Sala 206*, v. 1, n. 4, 2016.

MARIANO, Walter. "Duas faces para o filme *Madame Satã*: uma análise comparativa dos projetos gráficos de seus cartazes". Anais do *Enecult*, 2010.

MARTIN, Marcel. "A linguagem cinematográfica". *Tradução: Paulo Neves*; revisão técnica: Sheila Schvartzman. 2.ed. São Paulo. Brasiliense, 2011.

MÓR, Samira. "Marcas de brasilidade na obra cinematográfica *Orfeu*, de Cacá Diegues". Anais do *Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política*, Juiz de Fora, 2011.

MORENO, Antônio. "A personagem homossexual no cinema brasileiro". *Tese de Doutorado em Multimeios*. Unicamp. Campinas, 1995.

NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da retomada. Estação Liberdade, 2003.

RODRIGUES, Geisa. "Madame Satã desconstruindo a cena". *Terceira Margem*, v. 15, n. 24, pp. 139-160, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. "Ensaio sobre a análise fílmica". *Tradução: Marina Appenzetter*. Campinas: Papirus Editora, 1994.

#### REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Baile perfumado (Lírio Ferreira. Duração: 1h33m, país: Brasil. 1996).

O bandido da luz vermelha (Rogério Sganzerla. Duração: 1h32m, país: Brasil. 1968).

O beijo da mulher aranha (Hector Babenco. Duração: 2h1m, país: Brasil. 1984).

Brava gente brasileira (Lúcia Murat. Duração: 1h44m, país: Brasil. 2002).

Cabíria (*Cabiria*, Giovanni Pastrone. Duração: 3h20m, país: Itália. 1914).

Carandiru: O filme (Hector Babenco. Duração: 2h28m, país: Brasil. 2003).

Carlota Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati. Duração: 1h40m, país: Brasil. 1995).

Central do Brasil (Walter Salles. Duração: 1h55m, país: Brasil. 1998).

Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund. Duração: 2h15m, país: Brasil. 2002).

Copacabana mon amour (Rogério Sganzerla. Duração: 1h25m, país: Brasil. 1970).

Desmundo (Alain Fresnot. Duração: 1h41m, país: Brasil. 2002).

Os Dez Mandamentos (*The ten commandments*, Cecil B. DeMille. Duração: 3h40m, país: EUA. 1956).

A doce vida (*La dolce vita*, Frederico Fellini. Duração: 3h, país: Itália. 1960).

O gabinete do Dr. Caligari (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene. Duração: 1h20m, país: Alemanha. 1920).

Guerra de Canudos (Sérgio Rezende. Duração: 2h40m, país: Brasil. 1997).

Hans Staden (Luiz Alberto Pereira. Duração: 1h30m, país: Brasil. 1999).

Intolerância (*Intolerance: love's struggle throughout the ages*, D.W. Griffith. Duração: 3h30m, país: EUA. 1916).

O invasor (Beto Brant. Duração: 1h37m, país: Brasil. 2002).

Ivan, o Terrível (*Ivan grozniy*, Serguei Eisenstein. Duração: 1h43m, país: Rússia. 1944).

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia (Hector Babenco. Duração: 2h5m, país: Brasil. 1977).

Madame Satã (*Madam Satan*, Cecil B. DeMille. Duração: 1h56m, país: EUA. 1930).

Madame Satã (Karim Aïnouz. Duração: 1h45m, país: Brasil. 2002).

Mauá, o imperador e o rei (Sérgio Rezende. Duração: 2h15m, país: Brasil. 1998).

Metrópoles (Metropolis, Fritz Lang. Duração: 2h33m, país: Alemanha. 1927).

Orfeu (Cacá Diegues. Duração: 1h50m, país: Brasil. 1999).

A paixão de Joana d'Arc (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer. Duração: 1h54m, país: França. 1928).

Pixote, a lei do mais fraco (Hector Babenco. Duração: 2h8m, país: Brasil. 1980).

Querelle (Rainer Werner Fassbinder. Duração: 1h48m, país: Alemanha/França. 1982).

Rádio Auriverde (Sylvio Back. Duração: 1h10m, país: Brasil. 1991).

A Rainha Diaba (Antônio Carlos Fontoura. Duração: 1h40m, país: Brasil. 1974).

Sansão e Dalila (Samson and Delilah, Cecil B. DeMille. Duração: 2h14m, país: EUA. 1949).

Senta a pua! (Erick Castro. Duração: 1h52m, país: Brasil. 1999).

O sétimo selo (Det sjunde inseglet, Ingmar Bergman. Duração: 1h36m, país: Suécia. 1957).