

DA VIDA RASGADA: IMAGENS E REPRESENTAÇÕES SOBRE O NEGRO NO FILME MADAME SATÃ

Ari Lima*

Resumo: *O filme Madame Satã, de Karim Aïnouz, transcorre nos anos 1930, período em que o Estado brasileiro, as elites e até mesmo o cidadão comum – homem ou mulher, pobre ou abastado, negro, branco ou mestiço - se engajaram num esforço de modernização das instituições, das artes, dos gostos e das atitudes. Este artigo tratará de duas questões fundamentais suscitadas em relação ao negro e à cultura negro-africana no Brasil. A primeira delas diz respeito à permanência de imagens e representações pré-modernas sobre o negro que configuraram o ideal de modernidade no Brasil. A segunda diz respeito às atitudes dos negros no sentido da adesão e reinterpretção de um projeto das elites de modernização da sociedade brasileira que previa o negro e a cultura negro-africana como objeto e matéria-prima.*

Palavras-chave: *Negro. Madame Satã. Modernidade.*

Na primeira seqüência de imagens do filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, enquanto observamos o rosto abatido do personagem João Francisco dos Santos, o mesmo Benedito Itabajá da Silva, ou simplesmente Madame Satã, interpretado pelo ator Lázaro Ramos, ouvimos uma voz em *off* que diz:

O sindicato, que também diz-se chamar Benedito Itabajá da Silva, é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro, sendo freqüentador contumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobrelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência, não gosta do convívio da sociedade por ver que ela o repele dado os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não oferece proventos de trabalho digno, só podem ser essas economias produto de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e, sempre que ouvido em cartório, provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade. Rio de Janeiro, Distrito Federal, 12 dias do mês de maio do ano de 1932.

O trecho acima transcrito remete a uma série de imagens e representações sobre o negro recorrentes na literatura, na música, no cinema, na televisão, em obras de importantes intelectuais tais como Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) e, fundamentalmente, no imaginário coletivo brasileiro. Além disso, remete também à condição social do negro desde que a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea, em 1888, extinguiu o sistema escravocrata e transformou o negro escravo em Homem livre e cidadão. Ou seja, remete a uma condição social modelar nas grandes cidades do Brasil,

* Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UNB). Professor do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: arilima.2004@uol.com.br.

como era o caso do Rio de Janeiro nos anos 1930, então Distrito Federal, cidade onde se passa o filme *Madame Satã* e onde viveu João Francisco dos Santos.

Os anos 1930 foram um período em que o Estado brasileiro, as elites e até mesmo o cidadão comum – homem ou mulher, pobre ou abastado, negro, branco ou mestiço – se engajaram num esforço de modernização das instituições, das artes, dos gostos e das atitudes. Daí que o filme *Madame Satã*, que transcorre nos anos 1930, suscita duas questões fundamentais em relação ao negro e à cultura negro-africana¹ no Brasil. A primeira delas diz respeito à permanência de imagens e representações pré-modernas sobre o negro que configuraram o ideal de modernidade no Brasil. A segunda diz respeito às atitudes dos negros no sentido da adesão e reinterpretação de um projeto das elites de modernização da sociedade brasileira que previa o negro e a cultura negro-africana como objeto e matéria-prima (cf. GOMES, 1980; VIANNA, 1995; STAM, 1997). Ao longo das próximas páginas abordarei uma e outra questão.

DE UM REGIME ESTÉTICO PARA O CORPO NEGRO

O corpo negro é imagem e representação em *Madame Satã*. Neste caso, o termo imagem denota a designação e semelhança de um objeto ou pessoa a um registro visual ou gráfico correspondente, uma vez que comunga algumas propriedades em comum com a coisa denotada. Apresentada num suporte, a tela do cinema, a imagem composta implica na admissão de uma presença virtual, mas também sugere uma existência contígua, não visível, fora dos limites materiais do suporte fílmico (cf. XAVIER, 1984). Assim, a imagem é uma ilusão de realidade. A imagem é representação.

A possibilidade de composição de imagens e representações pelo cinema trouxe questões novas e específicas desde o seu primeiro momento. Walter Benjamin (1982), ao refletir sobre a especificidade do discurso da obra de arte na época de sua normativa reprodutibilidade técnica, ainda na primeira metade do século XX, quando as noções de aura, de autenticidade e de valor cultural antigas foram destituídas ou deslocadas pelo valor de troca e consumo industrial, elaborou uma reflexão sobre o regime e um novo poder de representação da imagem cinematográfica. Para Benjamin, se a obra de arte

¹ Ao usar as categorias “negro”, “afro-descendente” e “cultura negro-africana”, pretendo me afastar e combater tanto o viés do discurso freyriano sobre a hibridez, quanto um outro discurso que tende a essencializar origens “tribais” africanas ou perpetuar a pureza cultural no Novo Mundo colonizado, desconsiderando a agência e a reinvenção mesmo quando se tratou de resistência cultural e afirmação de “África” na diáspora. Ao contrário do que possa parecer, ao usar as categorias “negro”, “negro-africano” e “afro-descendente” pretendo me referir a sentidos diferentes. Com a categoria “negro”, quero enfatizar uma idéia projetada do branco que naturaliza, racializa e desistoriciza o processo social ao qual estiveram submetidos africanos e seus descendentes. Neste caso, o que mais se evidencia é uma história de subordinação, aparente passividade cultural, des-substancialização e estetização da diferença representada pelo corpo negro. Com a categoria “afro-descendente”, quero enfatizar a negação do negro como cidadão brasileiro pleno, seu movimento de crítica, de resistência à inferiorização e à sua anulação como sujeito social. Postulo também, neste caso, uma nova identidade afro-diaspórica e transnacional. Com a categoria “negro-africano”, quero enfatizar um movimento oscilante de africanos e descendentes no Brasil que ora se dirige à África como mito, ideologia ou transitividade, ora em direção à sua representação como “negro” (cf. ALVES, 2003).

burguesa tradicional, como artefato cultural e estético ensimesmado, elitista, era capaz de deslocar o receptor e, deste modo, mobilizar sua consciência e imaginação, as novas e vindouras técnicas de produção de imagens penetravam mais na vida tanto quanto mais se distanciavam porque a fragmentavam e a refratavam todo o instante. O cinema, para Benjamin, devolvia o real artificializado uma vez que se esforçava para esconder ou dissimular sua intervenção. Logo, a captação imediata da realidade que prometia era quimera e desencanto.

É bastante claro, conseqüentemente, que a natureza que fala à câmera é inteiramente diversa da que se dirige aos olhos. Diferente, sobretudo, porque substitui o espaço no qual o homem age conscientemente por um espaço onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, o modo de andar dos homens, por outro lado, por certo nada sabemos de sua atitude na fração de segundo em que dá um passo. [...]. É neste domínio que a câmera penetra, com todos seus meios auxiliares, com suas extensões de campo e suas acelerações, suas ampliações e reduções. Pela primeira vez, ela nos abre a experiência de um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente instintivo (BENJAMIN, 1982, p. 234).

Contra isso, Walter Benjamin propôs politizar a arte ou, de outro modo, politizar o olhar que vê e representa o mundo. Era a apatia, a despolitização e o controle social das massas, intensificados pouco a pouco pela arte técnica e industrializada do cinema, que Benjamin atacava. A crítica de Benjamin, todavia, revela um desencanto com o esvaziamento de uma determinada noção de beleza da imagem. O distanciamento, a aura, a autenticidade, o valor de culto da obra de arte tradicional, tão valorizados por Benjamin, revelam categorias do belo que, ao invés de substantivas, são ideológicas e pretensamente universais. Logo, do mesmo modo que Benjamin propôs politizar a arte técnica, era preciso perscrutar e desconstruir os discursos da arte tradicional sobre “primitivos” - onde se incluem índios assim como negros – representados, antes do cinema, pela pintura e pela fotografia.

A representação de “primitivos”, desde o Renascimento europeu, evidencia a transformação de indígenas e negros em objeto de culto, cuja condição social, solapada, aparecia mediada pela imagem artística de seus corpos. Nicolau Sevcenko (1996) afirma que, normalmente, o regime estético renascentista denota o corpo “primitivo” através da pele assinalada em cor escura, em inscrições corporais, na associação dos corpos a feras, a bestas selvagens, a monstros ou criaturas abomináveis. Ocorre também um reenquadramento estético - que exhibe um corpo “primitivo” proporcional, segundo uma escala de beleza greco-latina, e ético – a exibição de um corpo igual, mas avesso ao corpo branco, por conseguinte deslocado para a ociosidade, a licenciosidade, a selvageria, a estupidez, o paganismo. Este regime, acredito, é uma orientação que se proliferou nos séculos posteriores ao Renascimento e permanece nos dias atuais.

No Brasil, as mais antigas e recorrentes imagens e representações sobre o negro normalmente figuram escravos africanos ou párias. Por outro lado, as mais recentes, quando o retratam deslocado destas posições, provocam fascínio ou desconforto uma vez que transformam o negro em estereótipo ou fetiche. Tais imagens e representações não têm sido originalmente *do negro*, diferentemente, são imagens e representações racializadas *sobre o negro*, produzidas de acordo com uma perspectiva colonial e

branca². Ou seja, temos, de acordo com Frantz Fanon (1983), primeiro um aspecto psicanalítico, depois material e simbólico da configuração do homem negro como falo luxurioso e destruidor. Temos, além disso, uma dada evidência biológica da diferença racial, e desde então, a tensão entre uma possível natureza e a dimensão social, cultural e histórica do negro, particular à civilização branca.

No contexto brasileiro, moderno, a opinião sobre o homem negro, africano ou descendente, como de baixo nível mental, de vida selvática, incapaz de civilizar-se, com propensão biológica ao crime e, com ênfase, detentor de uma sexualidade insaciável, imoral e predatória, foi traduzida em discursos eruditos, em imagens e representações sobre a cultura e o corpo negro-africanos produzidas por estrangeiros e nacionais (cf. AUGEL, 1980). As imagens e representações sobre o negro no teatro, assim como aquelas que temos assistido no cinema e na televisão, têm um precedente e mesmo fundamento histórico comum, que é a literatura produzida no Brasil desde o século XIX. David Brookshaw (1983) observa que a figura do negro na literatura brasileira anterior à abolição do tráfico de escravos, em 1850, praticamente não existe. Quando a mesma começa a aparecer é utilizada para contrastar com a figura do índio. O negro de índole escrava, humilde e resignada esteve então para o índio por natureza corajoso, orgulhoso e independente. Enquanto se aproximava a extinção da escravidão, a representação do negro foi alterada. Mesmo na literatura abolicionista, o escravo fugitivo, insurrecto, foi transformado no negro “escravo demônio e imoral”, degenerador da propriedade e da ordem familiar aristocrática. Mais tarde, afirma ainda Brookshaw, o nacionalismo racista de uma literatura exemplarmente representada por Monteiro Lobato respeitava o negro enquanto ser selvagem, autêntico e tragédia biológica, porém odiava-o no que dizia respeito ao contato com o branco. Ao contrário da literatura do escritor Jorge Amado, que, a partir dos anos 1930, celebrava a mestiçagem e transformava o negro em mestiço encantadoramente irreverente, anárquico, embora puro e sensual, faceta de uma positividade conservadora, preconceituosa e populista.

Em relação à história da imagem e representação do negro no cinema, Robert Stam (1997) afirma que se, no plano intelectual, social e político, no Brasil dos anos 1930, havia um discurso sobre a equivalência da contribuição das raças para a formação do Brasil, na cinematografia da época a contribuição do negro foi reduzida ao pitoresco e ao folclórico. O negro foi mais um personagem da cozinha, estimulado a tocar e

² Esta problemática que levanto, aliás, tem um precedente no trabalho de Zilá Bernd (1988) quando busca definir e identificar a emergência de uma *literatura negra, do negro*, no Brasil. Bernd cita negros como Cruz e Sousa e Machado de Assis, dois grandes autores da historiografia literária brasileira, que não teriam construído uma *literatura negra*, mas uma *literatura sobre o negro*. Ambos pertenceriam à mesma linhagem literária do poeta abolicionista, branco, Castro Alves, que os antecede, ou do poeta modernista, também branco, Jorge de Lima, que depois destes, já no século XX, do mesmo modo se destaca por incluir o negro e a temática negra em sua obra. Todos os quatro seriam grandes autores adaptados ao mundo branco, aos padrões culturais e estéticos ocidentais. Teriam construído uma *literatura negra, do negro*, se além de serem negros ou brancos, de humanizarem e positivarem a ancestralidade africana, encontrássemos em suas obras o negro como *eu* enunciado em primeira pessoa, desvincilhado do anonimato, da invisibilidade, da subordinação e condição de objeto do qual se fala, se encontrássemos em suas obras elementos de uma epopéia negra, a reversão de valores e uma nova ordem simbólica presentes em autores como Luiz Gama, Lima Barreto, Cuti e Ele Semog.

dançar, do que um agente político e econômico. Entre as décadas de 1930 e 1950, foram produzidas inúmeras *chanchadas* modeladas em musicais americanos, mas também no teatro de revista e nos programas de auditório do rádio. Estas *chanchadas* foram filmes que combinavam um forte apelo popular com uma estética branca que favorecia o protagonismo de estrelas brancas, enquanto os negros apareciam acompanhando estas estrelas – entre elas, Eliane Macedo, as cantoras Carmen Miranda, Aurora Miranda, Marlene, Emilinha Borba – ou serviam de “escada”, como foi o caso de Grande Otelo, para personagens interpretados por atores brancos.

Nas *chanchadas*, o enredo se desenvolvia em torno do universo do carnaval, dos valores do carnaval, em ambientes populares e negros. Na oportunidade, divulgavam-se as marchas e sambas do carnaval vindouro. Stam observa que, relativamente à expressiva presença de uma música negra nos filmes, nota-se a ausência de negros nos filmes. Era como se os negros e a cultura negro-africana produzida no Brasil fossem canibalizados por este cinema branco.

Em *Madame Satã*, várias seqüências atualizam estas idéias e atitudes. A ambiência, o contexto em que se encontra João Francisco dos Santos, é da depravação, do elogio ao pecado, da luxúria, da violência física e simbólica, da insalubridade, da vida rasgada. É neste contexto que homens e mulheres brancos acessam uma reserva de fúror sexual e de força vital desprezíveis ao mesmo tempo em que cortejáveis. Assim é que no filme, Álvaro – interpretado por Guilherme Pita, um homem branco, tímido, cheiroso, distinto e com dinheiro no bolso, vai em busca de uma “moça morena, de lábios e coxas grossas”, que se traduz no pênis de João Francisco, batizado como “Josefa”, uma versão brasileira do nome da dançarina negra Josephine Baker, sucesso em Paris nos anos 1930 e devoção de João Francisco. Do mesmo modo, o malandro branco Renatinho, interpretado por Felipe Marques, se entrega a esta mesma “moça morena” na ânsia de absorver uma virilidade escorregadia, cruel e destemida, encarnada pelo malandro João Francisco dos Santos. Entretanto, antes disso, este mesmo João Francisco, com máscara de cidadão, como *lúmpen* do mercado das artes carioca, saía sorrateiro de um camarim ao roubar o dinheiro que deveria ter pago seus direitos trabalhistas não respeitados pelo patrão expropriador que, ofendido, mais tarde o denuncia à polícia.

Novamente, a direção e o roteiro do filme *Madame Satã*, em obediência a um regime estético anterior para o corpo negro, optam por privilegiar imagens e representações em que o negro é um homem problema devolvido ao atavismo de uma suposta irracionalidade que lhe impede de compreender os termos de seus próprios dilemas, lhe impede de amar a si mesmo ou então só conceber o amor e o afeto através da dor, da violência ou da projeção de si em um outro. A propósito, no filme, depois de um quebra-quebra promovido por João Francisco, ao ser barrado na portaria de um clube da alta sociedade carioca, há uma seqüência de imagens e diálogos comovente entre João Francisco e a prostituta Laurita, interpretada por Marcélia Cartaxo, que evidencia isto:

Laurita – E precisava fazer aquilo?

João Francisco – Mas é claro que precisava! Vou levar desaforo pra casa! Todo mundo pode entrar, por que é que eu não posso?

Laurita – Porque tu não é todo mundo.

[...]

Laurita – Tu parece um bicho, sai por aí, batendo a cabeça na parede.

João Francisco – Eu quero me endireitar.

Laurita – Endireitar o quê! Tu já nasceu torto!

[...]

Laurita – E por que tu não se acalma?

João Francisco – Tem uma coisa dentro de mim que não deixa.

Laurita – E que coisa é essa?

João Francisco – Não sei...

Laurita – Que coisa é essa?

João Francisco – Raiva.

Laurita – Tu parece que tem raiva de tá vivo.

João Francisco – Vai ver que é.

Laurita – Mas essa raiva passa.

João Francisco – Pois a minha parece que só aumenta, uma raiva que não tem fim e que eu não tenho explicação pra ela. Laurita, o que é que você vê quando olha pra mim que eu não vejo?

Laurita – Eu vejo... (risos) o Rodolfo Valentino, o John Ralph Miller (?), o Gary Cooper...

João Francisco dos Santos, em sua máscara de cidadão, jamais poderia ser um astro hollywoodiano. Não era branco, não era belo e desejável como branco e era nascido no Brasil, um país periférico. “Já nasceu torto”. Era um homem negro, mergulhado no drama da sua negrura não percebida nem por ele nem por sua melhor amiga Laurita. Iludido ou irônico, ele reivindicava para si uma condição moderna e elementar de pessoa – em várias falas se refere a si mesmo como “minha pessoa...” – que se choca com uma condição de pessoa que a sociedade lhe atribui (cf. BRANDÃO, 1986). Ou seja, João Francisco insinua todo o tempo, ao se referir a si mesmo como “minha pessoa...”, que se concebe como homem livre, universal, cidadão dotado de direitos por posição social – homem de família, provedor e protetor da vida de uma prostituta, de sua filha e de um travesti, dotado de *status* e honrarias – malandro famoso, admirado e temido na antiga zona da Lapa carioca. Porém, João Francisco é pessoa para a sociedade hegemônica na medida em que bem se adequa ao papel de um ser negro, predeterminado por uma ordem social e simbólica que antecipadamente prevê seus sentimentos, pensamentos e ações, como sublinha a atriz Vitória Aparecida Ximenes dos Santos Cruz, interpretada por Renata Sorrah: “bem que me avisaram, não confia nesse preto, ele é mais doido do que cachorro raivoso!”

De fato, a pessoa de João Francisco dos Santos é um analfabeto, sem profissão definida, vigiado pela polícia, negro, homossexual, sem pai, sem mãe, irmãos, esposa ou filhos, generoso e cruel. Entretanto, é esta realidade e experiência social renegada que informa este original artista da performance que sabia dançar, cantar, recitar histórias e “tirar onda” de malandro. Madame Satã nasceu do “submundo”, foi orientado pelos enigmas transmitidos por africanos – João Francisco define-se como filho dos deuses

africanos Yansã e Ogum, mas também por imagens e representações negrófilas veiculadas pelos meios de comunicação da época, em particular o cinema disseminador da imagem da *performer* negra Josephine Baker, radicada em Paris, emblema da negrofilia do movimento da *avant-garde*.

Em relação à negrofilia da *avant-garde* parisiense dos anos 1920, Petrine Archer-Straw (2000) observa que, se, por um lado, a *avant-garde* pretendeu criar um antídoto contra a sufocante civilidade burguesa antinegra, por outro lado, não conseguiu evitar conotações negativas em relação ao negro ao canonizar seu corpo, sua expressão e o continente negro, África, como “primitivos”. Negrofilia, como gosto e representação, orientou desde então a explosão de um mercado do entretenimento que sugeria ou mesmo incluía músicos, atores e dançarinos negros na Europa, nos Estados Unidos e logo em seguida no Brasil (cf. GOMES, 2001). Este mercado exigiu, num primeiro momento, a presença do menestrel, ou seja, o ator cômico branco que pintado de preto, porém de alma branca, imitava sempre um negro fisicamente disforme, indolente, simplório, animalesco, dócil e grotesco. E em seguida, homens e mulheres negros que no palco assimilaram esta representação mimetizada de si mesmos.

NEM EUROPEU NEM AMERICANO DO NORTE... TAMPOUCO PLENAMENTE BRASILEIRO

A performance de Josephine Baker, em Paris, exacerbou a imagem caricatural do homem negro, a reiteração do seu primitivismo e, paradoxalmente, uma nova aspiração de modernidade advinda de uma certa liberação sexual da mulher, de um espontaneísmo e ruptura aos valores morais burgueses. João Francisco dos Santos encontrou na *mise en scène* da ambígua Josephine Baker um modelo de expressão social e artístico e de liberação das amarras do ideal de masculinidade que suportava no corpo de homem negro. Um tanto quanto homem, um tanto quanto mulher, homem valente, viril, duro, mas também feminino, sensual e “pederasta passivo”. Exímio capoeirista, desaforado e agressivo, mas também bom amante, sedutor na atitude e no gesto diante da ausência ou na impossibilidade de fazer-se ouvir ou ser entendido através das palavras. Onde se esperava a mulher em João Francisco, se manifestava o homem, onde se reconhecia o homem, se apresentava a mulher, onde se esboçava o anjo, se revelava Madame Satã. Esta superposição de identidades e lugares de poder estão de acordo com as representações que se atribuíam a Josephine Baker, mas também à sabedoria elaborada por homens e mulheres negros ao longo do processo de colonização e escravização de africanos, quando aprenderam a viver através dos interstícios do sistema de relações entre homens e mulheres, a transitar entre o masculino e o feminino, o público e o privado (cf. MOTT, 1988).

Na condição e contexto em que se encontrava, João Francisco não poderia se permitir encapsular na máscara de homem ou mulher. Não poderia, do mesmo modo, encerrar-se na possibilidade de transgressão que realizava o travesti Tabu, interpretado por Flávio Bauraqui, uma vez que o travestismo é uma estratégia de afirmação e combate mais óbvia e insuficiente. Tabu era membro, juntamente com a prostituta Laurita e sua filha pequena, do núcleo familiar comandado, às vezes com tirania, por João Francisco. Odiava violência, era frágil e covarde. Apesar de negro, contrariava a

expectativa em relação a um falo devorador, até porque era absolutamente passivo no ato sexual com um homem branco, policial, interpretado por Urã Figueredo, a quem chamava “meu anjo de bondade”, como ouvimos numa cena em que revela seus sonhos:

Tabu – Já eu, vou comprar uma máquina Singer, de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido. E viver uma vida lazer.

Enfim, Tabu pretendia reproduzir o papel da mulher passiva, realizada como dona-de-casa, ama do marido e dos filhos, legitimadora da apropriação masculina do capital e do trabalho. Isto não cabia na mulher nem no homem que João Francisco trazia consigo. Por outro lado, o homem moderno, tipicamente nacional, que João Francisco prometia, inspirado na representação de mulher moderna que Josephine Baker configurara na Europa, estava deslocado da ordem social e simbólica de sua época e muito mais da estética que as artes de um modo geral e o cinema em particular esboçaram até o anos 1950 com as *chanchadas*. A propósito, Paulo Emílio Salles Gomes, um dos mais respeitados críticos brasileiros de cinema, já afirmou que a fraqueza do cinema nacional tem sido seu estado de subdesenvolvimento, caracterizado pela falta de originalidade básica, pela falência cognitiva e indevida representação do ponto de vista de uma grande maioria de brasileiros ausentes como produtores e espectadores deste cinema. Para este crítico, a precariedade da linguagem do cinema nacional tem sido a ausência de um povo brasileiro:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional (GOMES, 1980, p. 77).

Entretanto, apesar do diagnóstico perspicaz e ferino, Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) pensa a precariedade do cinema nacional em termos da oposição de classes de “ocupantes” e “ocupados”, mas desloca da sua reflexão o debate sobre relações raciais e cultura negro-africana. Desconhece uma base cultural não-ocidental que viesse orientar a cinematografia brasileira, porém não tem nada a dizer sobre a persistência, o dinamismo e caráter milenar de tradições ameríndias e africanas, capazes de reivindicar e redefinir a cultura e o processo social brasileiro (PINHO, 2000, p. 68). O dilema do cinema nacional, como vicissitude da nação, é então o índio ou o negro que não fala por si como imagem e representação, porém é retrato ou re-presença sob a ótica do outro “ocupante”, mas também branco. O negro, portanto, se também não é europeu, não é americano do norte, tampouco é plenamente brasileiro, aquele destituído de cultura original, uma vez que traz a lembrança de uma ancestralidade indesejada, afro-descendente.

Neste sentido é que podemos suscitar práticas negras de auto-representação que evidenciam a seleção, a combinação e rearticulação crítica de sentidos construídos sobre o negro e mesmo sobre a nação. Um caso emblemático é a participação e a presença dos africanos e descendentes na maior festa brasileira que é o carnaval, referência

contextual nos filmes das *chanchadas*, em *Madame Satã* e na trajetória do personagem João Francisco dos Santos. A propósito, as autoras Raquel Soihet (1998) e Monique Augras (1998), fundamentadas basicamente nas mesmas fontes, chegam a conclusões curiosas e distintas sobre o significado do carnaval. Soihet, influenciada pela interpretação que Mikhail Bakhtin faz da cultura popular na Idade Média e Renascimento, defende o argumento de que o riso no carnaval e nas festas “populares” cariocas é uma arma eficaz contra a hierarquização e a opressão dos subalternos.

[...] por meio de canções, representações teatrais, cartas anônimas, inversões e utilizações jocosas de signos do poder, os populares demonstraram sua resistência a situações que lhes eram opressivas. Para esses segmentos excluídos, o carnaval, particularmente, representou uma possibilidade de participação da qual não se omitiram. Muito pelo contrário, através de formas alternativas de organização, nele investiram toda a sua energia. Valendo-se de metáforas, explorando sua criatividade, tendo o riso como arma, procuraram reagir às diversas formas de opressão que sobre eles incidiam. Não foram, portanto, passivos e impotentes, nem ficaram a mercê de forças históricas externas e dominantes. Pelo contrário, desempenharam um papel ativo e essencial na criação de sua própria história e na definição de sua identidade cultural (SOIHET, 1998, p.15-16).

Monique Augras, por sua vez, afirma que é comum os autores tomarem a cultura “popular” como um “bastião de ‘resistência’”. Para Augras, a cultura “popular” não pode ser percebida isolada da sociedade mais ampla. No caso do samba carioca, isto quer dizer que o riso não é necessariamente sintoma ou estratégia de subversão. Pelo contrário, ao longo da história deste samba, a ordem acompanha, passo a passo, a aparente desordem.

[...] o desfile (das escolas de samba) obedece a um regulamento estrito. O tempo é rigorosamente controlado. Nenhum detalhe dos quesitos deixa de ser explicitado, seja para a comissão julgadora, cujos membros têm de assistir às aulas de um curso preparatório para esse fim, seja para os próprios sambistas, que se encarregam de vigiar o desempenho das escolas concorrentes para denunciar os eventuais deslizos que as podem levar à desqualificação. O excesso e a loucura da festa são canalizados por um esquema econômico-financeiro que assegura altíssimos lucros às diversas instituições que regem a organização do desfile e sua divulgação (AUGRAS, 1998, p.16).

Temos então que, num contexto adverso, de desagregação, de subordinação econômica, social e racial, africanos e seus descendentes, do mesmo modo que reinventaram manifestações e tradições culturais encontradas aqui, como é o caso do carnaval que chegou ao Brasil como festa européia e civilizada, tiveram que transformar tradições trazidas de África de modo que pudessem ser difundidas e manter redes de solidariedade e reagregar etnias, civilizações várias, valores, crenças e símbolos estéticos. Para Roger Bastide (1985), no Brasil, em especial o Candomblé cumpriu esse papel, ao aproximar divindades de grupos étnicos vizinhos, e deste modo se mostrar eficiente no domínio da desesperança, da dor pelos castigos e humilhações, na reconformação de atitudes afetivas, de laços de parentesco, na definição de uma corporalidade insubordinada e categorias de pensamento originais. Entretanto, o negro que partilha o mundo africanizado partilha também, como afirma Bastide, o mundo brasileiro no mais baixo grau da hierarquia social. Teria ocorrido, então, uma distância social, muito mais que um isolamento geográfico que permitiu ao africano e depois ao negro encontrar,

na estrutura da sociedade brasileira, os nichos, como os denominamos, em que podia inserir suas civilizações nativas. Esses nichos foram, vimos, os batuques, as confrarias dos homens de cor, as organizações de negros de ganho, as “nações” constituídas sob a autoridade de “reis”, ou de governadores nas cidades, as danças domingueiras em parte também nas zonas rurais. Certamente, todos esses agrupamentos eram grupos de controle de uma classe por outra, mas vão ser modificados em suas realidades profundas pela vontade dos negros, ou, mais exatamente, pela pressão das representações coletivas religiosas sobre os indivíduos membros desses agrupamentos (BASTIDE, 1985, p. 225).

Esta resposta africanizada minimizou e reificou a diversidade cultural africana, mas reteve o controle social branco. No Candomblé ou em formas culturais lúdicas, aparentemente restritas ao exercício e desenvolvimento de habilidades e força física, como a capoeira e os diversos sambas nacionais, encontramos referência a mitos, deuses e idéias que viveram no pensamento, como imagens mentais sujeitas às perturbações da memória, mas também estiveram inscritos no corpo como mecanismos motores, passos de danças, toques rítmicos ou gestos rituais, constituindo um largo repertório onde se buscam e se reinterpretam imagens, símbolos e representações da condição negro-africana no Brasil, em si mesmas descontínuas, conflitivas, coaguladas tantas vezes em sincretismos ou hibridez cultural.

O que faz João Francisco no palco, como Madame Satã, é sacar deste repertório de signos e experiências que tanto evidenciam adesão quanto reinterpretam o programa de modernização das elites. Ele é um negro no palco ou, quem sabe, a negra, a “mulata do balacoxê”, porém desloca o signo ator negro/personagem negro da sua fala e função recorrentes no palco. Desmascara a negrura como signo do mal ou como signo do bem (cf. MARTINS, 1989). Tem um domínio de sua movimentação e das suas articulações assegurado pela movimentação corporal elaborada na capoeira, no samba e nas danças arquetípicas de diversos deuses africanos cultuados no Brasil. Numa atitude moderna, aproxima diversas linguagens cênicas assim como reinventa mitos de origem, recheando-os de ironia e originalidade, como podemos ouvir numa fala de João Francisco, como Madame Satã, após 10 anos preso na cadeia, na última sequência de imagens do filme:

Madame Satã – Vivia presa, por 10 anos, num castelo de uma ilha das arábias, uma princesa de nome Jamassi. No intuito de inveja, a rainha maléfica tinha aprisionado a jovem princesa que vivia triste e solitária. Até que num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo libertou a princesa, que correu a pé até chegar na sua Lapa querida. A princesa foi logo se apressando de preparar sua fantasia pra o desfile dos caçadores de veados. Jamassi vestida desfilou com brilhantismo no carnaval de 42. E Jamassi ficou conhecida assim pro resto do mundo como MADAME SATÃ!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, é bom apontar para o fato de que este é um dos poucos filmes brasileiros, desde o Cinema Novo, em que embora possamos apontar para reincidentes imagens e representações estereotipadas e racializadas sobre o negro, também encontraremos vários aspectos louváveis. O primeiro deles diz respeito ao acabamento do filme *Madame Satã*. A maioria das sequências do filme, dia ou noite, foram elaboradas em

ambientes fechados ou em ambientes abertos noturnos quando havia pouca luz. O que parece dificultar a percepção de detalhes dos ambientes compostos, favorece, no espectador, a impressão da precariedade material em que viviam os personagens, assim como a impressão da precariedade moral que lhes era atribuída. Mais ainda, tal procedimento remete o espectador para o mundo subjetivo e emocional dos personagens, assim como sua atenção para o desempenho dos atores em cena, sobretudo os atores principais – Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui – que estão impecáveis nos gestos, olhares, atitudes, expressões e uso da voz capturados pela câmara. Ou seja, os três atores citados, dois homens negros, uma mulher branca nordestina, fora do padrão de beleza do cinema estrangeiro e brasileiro, não adequados ao estereótipo daqueles e daquelas que foram definidos como “naturais ao olhar da câmara” e, por isso, tidos como de uma fotogenia óbvia e arrebatadora, são revelados numa beleza proveniente das interpretações brilhantes dos atores e no modo como a câmara valoriza seus corpos em partes e no todo. Além disso, o filme traz um figurino cuidadoso e uma trilha sonora, com canções da época, bem cuidada que complementa o sentido dos textos e os contextos das sequências de imagens.

Um outro aspecto louvável é a direção dos atores. Há muita sintonia entre todos eles e até mesmo entre aqueles que fazem apenas figuração. Além disso, novamente, os três atores principais – Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui – conseguem estabelecer uma cumplicidade que favorece o talento individual de cada um, do mesmo modo que favorece o protagonismo e subjetivação negada aos personagens negros desde os primórdios do cinema brasileiro. Ou seja, os personagens principais apontam para dramas existenciais que não são devidamente problematizados, mas estão indicados através da composição das seqüências de imagens, trilha sonora, fotografia, figurino, texto e interpretação destes atores.

Um terceiro e último aspecto que gostaria de salientar diz respeito a um fato raro na cinematografia brasileira, que é a interessante interseção entre raça, gênero e sexualidade apresentada no filme *Madame Satã*. Através do que ouvimos e vimos no filme, percebemos vicissitudes para a raça no Brasil, porém percebemos também que as expectativas do branco em relação a posições de gênero e sexualidade negras geram modalidades de manejo e vivência da raça e do racismo uma vez que o corpo masculino e homossexual que encontramos em *Madame Satã* desarticula certezas sobre o macho, porém reacomoda idéias e certezas sobre um corpo negro.

Oxalá, a partir de *Madame Satã*, o cinema brasileiro venha a desdobrar “a penosa construção de nós mesmos, a rarefeita dialética entre o não ser e o ser outro” a qual se referia Paulo Emílio Sales Gomes algumas décadas atrás.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Arivaldo de Lima. **A experiência do samba na Bahia. Práticas corporais, raça e masculinidade**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Departamento de Antropologia, UnB, Brasília, 2003.
- ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s**. New York: Thames & Hudson, 2000.
- AUGEL, Moema Parente. **Visitantes Estrangeiros na Bahia Oitocentista**. São Paulo: Cultrix, 1980.

- AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba-Enredo**. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 207-244.
- BERND, Zilá. **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Papéis, personagens e pessoas**. In: _____. *Identidade & Etnia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 13-34.
- BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- FANON, Franz. **Peles Negras. Máscaras Brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- GOMES, Tiago de Melo. **Negros Contando (e Fazendo) sua História**: Alguns Significados da Trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, nº 1, 2001. p. 53-83.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- MARTINS, Leda Maria. *Identidade e ruptura no teatro do negro*. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, nº 16, 1989. p. 112-117.
- MOTT, Luiz R. B.. **Escravidão, homossexualidade e demonologia**. São Paulo: Ícone, 1988.
- PINHO, Osmundo de Araújo. *Representação e Subalternidade Racial em Barravento*. **Grifos**. Revista Científica da Unoesc. Chapecó: nº 9, 2000. p. 65-80.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.
- SEVCENKO, Nicolau. *As alegorias da experiência marítima e a construção do europocentrismo*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz e QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Edusp, 1996. p. 113-146.
- SOIHET, Raquel. **A Subversão Pelo Riso**. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998.
- STAM, Robert. **Tropical Multiculturalism**. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture. Durham e London: Duke University Press, 1997.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. A Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Recebido em 03/03/2015. Aprovado em 17/05/2015.

Title: *Life torn. Images and representations of black in the film Madame Satã*

Abstract: *The film Madame Satã, Karim Aïnouz, takes place in the 1930s, during which the Brazilian state, elites and even the ordinary citizen - man or woman, rich or poor, black, white or mestizo - engaged in a modernization effort institutions, arts, tastes and attitudes. This article will address two fundamental issues raised in relation to black and black African culture in Brazil. The first relates to the permanence of images and pre-modern representations of blacks who shaped the ideal of modernity in Brazil. The second relates to the attitudes of blacks towards accession and reinterpretation of a design elites modernization of Brazilian society that foresaw the black African and black culture as an object and raw materials.*

Keywords: *Black. Madame Satã. Modernity.*