

**“MADAME SATÃ”, DE KARIM AÏNOUZ:
IMAGEM, MARGEM, O NEGRO NO CINEMA**

Matheus do Nascimento Silva⁵⁶ (UEMASUL)

matheusnscmt@gmail.com

Gilberto Freire de Santana (UEMASUL)

gbfsant@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho desenvolveu estudos sobre o filme “Madame Satã” (2002), de Karim Aïnouz durante o ciclo de 2020/2021, com um recorte tanto estrutural quanto temático. Foi feita a seleção de trechos e cenas relevantes para a temática da negritude, buscando-se investigar, sobretudo, de que formas o elemento racial se manifesta no personagem titular do filme. O primeiro momento da pesquisa teve a definição do *corpus*. Em seguida, ocorreu a produção de fichamentos de textos que discorrem sobre as temáticas de raça, racismo, local de fala, com embasamento teórico em Almeida (2019), Ribeiro, (2019), De, (2005), Munanga, (2019). Adicionalmente. Foram feitos estudos da linguagem cinematográfica a partir da produção de Carrière, (2015), Napolitano (2003) e Aumont (2006). Como culminância, fez-se a análise/leitura do filme “Madame Satã” (2002), em que se constata um retrato complexo do personagem-título, com uma trajetória marcada pelo desejo de fazer arte, algo que inicialmente lhe é negado, mas que ele consegue se apropriar posteriormente. O filme de Karim Aïnouz torna-se relevante por carregar um protagonista negro instigante e provocativo, apresentando um universo histórico crucial para a formação da identidade negra do Brasil.

Palavras-chave:

Cinema. Negritude. Análise Cinematográfica.

ABSTRACT

In this work we developed studies about the film “Madame Satã” (2002) by Karim Aïnouz during the cycle of 2020/2021, with a structural as well as a thematic approach. A selection was made with bits and scenes relevant to the theme of blackness, seeking to investigate above all the ways in which the element of race manifests itself in the titular character of the film. The first part of the research was defining the corpus. Following that, we produced annotations on texts that discussed the themes of race, racism, standpoint; based on theories by Almeida(2019), Ribeiro (2019), De, (2005), Munanga, (2019). Additionally, the studies on cinematographic language were based on Carrière, (2015), Napolitano (2003) e Aumont (2006). That culminates on the analysis/reading of the film “Madame Satã” (2002) in which we attest a complete picture of the titular character, with a trajectory marked by the desire to make art, something which he’s initially denied, but ultimately manages to appropriate. The film

⁵⁶ Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA – pelo fomento.

by Karim Aïnouz becomes relevant by portraying an instigating and provocative black titular character, showcasing a historic setting that's crucial to the beginning of Black cultural identity in Brazil.

Keywords:

Cinema. Blackness. Cinematographic Analysis.

1. Introdução

Esta pesquisa integra o projeto *Sinais Cinematográficos, Trilhas pedagógicas*, e o plano de trabalho do aluno, intitulado “*Madame Satã*” de Karim Aïnouz: *Imagem, Margem, O Negro no Cinema*”. O filme que dá nome ao plano de trabalho, “*Madame Satã*” (2002) compõe o *corpus* da pesquisa e foi dirigido por Karim Aïnouz e escrito por este, Marcelo Gomes e Sérgio Machado.

Para o desenvolvimento da pesquisa, o estudo bibliográfico no que tange as questões de raça e racismo teve como ponto de partida Almeida (2019), Ribeiro (2019), De (2005) e Munanga (2019). A estes, se seguiu o estudo teórico da linguagem cinematográfica com Carrière (2015), Aumont (2006) e Napolitano (2003). Em seguida, a pesquisa da fortuna crítica de “*Madame Satã*” e do diretor Karim Aïnouz, por Rodrigues (2011).

Como síntese do enredo, o filme se inicia já durante a vida adulta de João Francisco dos Santos, e narra sua vivência no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, durante os anos 1930. Acompanhamos o cotidiano de João em meio à boemia e a prostituição, em que ele afetivamente ‘comanda’ os dois outros moradores de sua casa, Tabu e Laurita. Inicialmente, João trabalha como assistente em um clube, mas se envolve em uma briga e abandona o trabalho. Ele se envolve ainda com Renatinho, frequentador do bar Danúbio Azul, que logo se torna uma paixão. Renatinho ajuda João enquanto este está foragido da polícia, mas eventualmente João é preso e lamenta a morte do outro após ser solto.

Prosseguindo, ele persegue o desejo de ocupar o palco e finalmente consegue fazer uma apresentação no Danúbio Azul, que logo é repetida devido ao sucesso. Após o segundo espetáculo, João é agredido por um homem do bar e, após, atira contra ele como vingança, o que o leva à sua prisão. A narrativa do filme se encerra nesse ponto, com o personagem narrando em *off* sua soltura da prisão. Tempos depois, e novo palco: um concurso de fantasias de carnaval, no bloco *Caçadores de Veados*. A menção corresponde à estreia da fantasia que eternizaria João com a al-

cunha Madame Satã.

Busca-se investigar de que formas o elemento racial se manifesta no personagem titular do filme, considerando que além do fator biológico, a raça opera também: “Como característica étnico-cultural, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes, ‘a uma certa forma de existir’” (ALMEIDA, 2019, p. 22). Na leitura/análise do filme, analisa-se eventos destacados do enredo, considerados relevantes para demonstrar como o aspecto da identidade racial se manifesta; por vezes em episódios de discriminação e segregação, e outras vezes como apropriação dessa identidade.

2. Metodologia

Esta pesquisa utiliza o método de análise tanto estrutural (a imagem e a palavra) quanto temático (sócio-crítica), buscando, portanto, descrever temas, estruturas e elementos próprios da arte cinematográfica. O primeiro momento da pesquisa teve a definição do *corpus*. Em seguida, ocorreu a produção de fichamentos de textos teóricos que discorrem sobre as temáticas de raça, racismo, local de fala, e outros que discorrem sobre linguagem cinematográfica, e sobre as representações dos negros nesse meio.

Como culminância, houve a produção da análise/leitura do filme “Madame Satã” (2002). Para embasamento teórico destacam-se as obras: *Racismo estrutural* (ALMEIDA, 2019), *Lugar de fala* (RIBEIRO, 2019), *Dogma Feijoado: o cinema negro brasileiro* (DE, 2005), *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (MUNANGA, 2019). Adicionalmente, foram feitos estudos teóricos da linguagem cinematográfica em *A linguagem secreta do cinema* (CARRIÈRE, 2015), *Como usar o cinema na sala de aula* (NAPOLITANO, 2003) e *A imagem* (AUMONT, 2006).

A pesquisa da fortuna crítica do filme e do diretor se embasou em *Madame Satã Desconstruindo a Cena* (RODRIGUES, 2011) e *Karim Aïnouz: um olhar poético e político* (AVELLAR; SARNO, 2003). O estudo foi ainda ampliado através do contato com obras relacionadas à temática da negritude e do racismo, ampliando a compreensão do pesquisador a respeito destes temas: como *Mulheres, raça e classe* (DAVIS, 2016) e *Ain't I A Woman: Black women and feminism* (2014).

3. De João Francisco a Madame Satã

Na cena inicial de “Madame Satã”, o personagem principal está preso, e uma voz em *off*, presumivelmente de um policial, que lê sua ficha criminal: “É conhecidíssimo na jurisdição desse distrito policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobancelhas 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 de seu ambiente. É de pouca inteligência. (...)”.

Muitos dos elementos enumerados nessa fala correspondem a estereótipos da representação negra no cinema: “Os estereótipos mais comuns são os que o caracterizam o negro como infantil, cômico, bondoso, irracional e assexuado.” (DE, 2005, p. 28). Porém, os adjetivos atribuídos ao protagonista na fala inicial serão subvertidos no decorrer do filme, quando as ações complexas do personagem ultrapassam as definições estereotipadas.

Figura 1: João é preso e agredido (AÏNOUZ, 2002).



Fonte: Printscreen.

A câmera em plano médio captura o rosto machucado e o cabelo desgrenhado do personagem, denunciando explicitamente que ele foi agredido pelos agentes da lei, enquanto a voz do policial enumera características que, explicitamente ou implicitamente, contribuam, à época, para atestar a condição de criminoso de João Francisco, interpretado com maestria por Lázaro Ramos. A respeito dessa criminalização, pode-se refletir a partir de Mbembe (2018 *apud* ALMEIDA, 2019): “A Lei que criminaliza os corpos pretos e empobrecidos condiciona um enquadramento marcado pela construção dos comportamentos suspeitos. E se a Lei é o Estado, o suspeito “padrão” é também um suspeito para o Estado.” (p. 86). A reflexão é que ele é baseado na identidade racial que os elementos da “desordem”, do “vício” e outras quebras de convenções sociais enumerados na ficha criminal de João sejam motivo de prisão.

Dando início à narrativa propriamente dita, com um corte temporal, vemos João Francisco observando dos bastidores um espetáculo no palco e passa, a encantar e se encantar, a dublar a música francesa, enquanto move o rosto de forma delicada e sua face se funde com as cortinas de miçangas. Cortes paralelos identificam os clientes do clube, homens brancos de meia-idade.

Figura 2: João encara dos bastidores o espetáculo no palco (AÏNOUZ, 2002).



Fonte: Printscreen.

É notório o contraste entre o olhar de João nas imagens apresentadas até então. A primeira mostra uma figura brutalizada e de olhar vazio e apático, enquanto a segunda mostra uma expressão suave, sonhadora e desejosa. A multiplicidade de expressões, sentimentos e reações será característica do personagem durante todo o filme. O desejo dele de ocupar o palco será reiterado em outras cenas no ambiente do clube, culminando no episódio em que ele é flagrado vestindo as roupas de Vitória (Renata Sorrah), a estrela dos palcos, e é humilhado por ela: “Bem que me avisaram, não confia nesse preto! Ele é mais doido que cachorro raivoso! (...) Veja o *cheiro* que minha roupa ficou!” Observa-se na fala que o elemento de suspeita atribuído a João é um conceito prévio de Vitória (uma mulher branca), ou melhor dizendo, um pré-conceito, que ela vê como confirmado e justificado graças àquela situação.

Reagindo com fúria, João rasga as roupas de Vitória e quebra os itens do camarim, o que culmina em uma briga com Gregório (Floriano Peixoto), dono do clube e que devia salários atrasados a João. Assim, antes de sair ele pega no caixa a quantia que lhe é devida. Esse episódio pode ser considerado como um divisor de águas na trajetória de Madame Satã, uma vez que a partir daí, João abandona o trabalho formal e passa a se dedicar mais às atividades “malandras”, sem renunciar ao seu desejo de ocupar os palcos. Ao mesmo tempo, também ocasiona uma acusação criminal de roubo, por parte de Gregório.

Paralelamente a isso, o filme também narra o relacionamento de

João com Renatinho (Fellipe Marques), frequentador do bar Danúbio Azul que desperta o interesse do protagonista imediatamente, embora ele relute em se envolver de forma “séria”. Essa relutância acompanha João até elequando leva Renatinho para dentro de casa, em um segundo encontro, e fica a sós com ele no quarto. “João: Avoa... Sai desse mundo devasso e fedorento.” Pode-se argumentar que a raiz dessa percepção, de que ambos pertencem a mundos diferentes, está na diferente identidade racial dos dois.

Retomando Almeida (2019), os dois são condicionados a identidades diferentes devido ao fato de João ser negro e Renatinho, branco. O ambiente em que se encontram também faz os dois agirem com desconfiança mútua inicialmente; e quando Renatinho rouba João após a primeira noite, este o corta no rosto com uma navalha. A multiplicidade de João se manifesta em reações ora de afeto, ora de fúria. Apesar disso, o relacionamento e o afeto entre os dois permanece, ainda que encontre um final abreviado quando Renatinho é morto pouco tempo depois.

Após conhecer Renatinho, João convida Laurita (Marcélia Cartaxo) e Tabu (Flávio Bauraquí) para uma noite no *High Life Club*, casa noturna prestigiada fora do ambiente em que vivem. Todos muito arrumados, João com paletó e os cabelos alisados penteados para trás, porém, são barrados na entrada (enquanto clientes brancos, presumivelmente de classe alta, passam por eles e entram normalmente). Ao questionar por que não podem entrar, João ouve do segurança negro: “Porque aqui não entra nem puta nem vagabundo”, e ele contesta: “E tem algum desses nomes escritos na minha testa?” O diálogo com Laurita após voltarem para casa sintetiza o acontecido: “João: Vou levar desaforo pra casa? Todo mundo pode entrar, por que é que eu não posso? Laurita: Porque tu não é todo mundo.”

É oportuno resgatar aqui a discussão sobre racismo institucional: “As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de e um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista.” (ALMEIDA, 2019, p. 31). Na situação vista no filme, o clube em questão aceita homens negros como funcionários, mas não como frequentadores, em igual posição com os clientes brancos. A regra não é criada pelo local, mas uma materialização do funcionamento das regras da sociedade do lugar e época retratados.

Após passar por um período preso e descobrir sobre a morte de

Renatinho ao ser solto, João faz um acordo com Amador (Emiliano Queiroz), dono do bar *Danúbio Azul*, para finalmente dar vazão ao seu desejo de estar no palco. Após uma primeira apresentação de sucesso, e de uma sessão de cinema em que assiste um filme com o ícone Josephine Baker, João resolve repetir o feito, desta vez com um monólogo de introdução inspirado no que assistia Vitória executar, no início do filme; mas modificado, com um amálgama de referências que o torna único de seu autor. Subindo ao palco, João Francisco assume a alcunha de “A mulata do Balacochê”, em que a mudança de nome simboliza sua entrega à *performance*, e levando consigo a expressão visual e corporal da negritude.

Figura 3: A Mulata do Balacochê assume o palco (AÏNOUZ, 2002).



Fonte: Printscreens.

Em sua entrada, João utiliza um figurino cintilante e acessórios brilhantes; apesar disso, o ambiente não é de todo glamouroso, como atesta a iluminação escassa. Apesar disso, a plateia está vibrante, e o movimento de câmera oscilante coloca o espectador do filme junto com os que assistem ao espetáculo na plateia do bar. Durante o andamento da apresentação, a câmera se torna ainda mais fluida, com cortes, o personagem interagindo com o público, homens e mulheres dançando e se beijando. Crescentes *close ups* do corpo de João (rosto, coxas, costas, braços e abdômen) junto com os elementos citados previamente criam na cena a sensação de êxtase, em que o espectador não apenas observa, mas também é transportado para a experiência.

Terminada a apresentação, João aparenta ser o último restante no bar, ainda alegre com seu desempenho. Ele conversa com Amador: “Minha pessoa vai ser um artista consagrado. Mas não vou abandonar o meu bairro, vou me endireitar. Vou ser tratado *diferente...*” O uso do termo “minha pessoa” para se referir a si mesmo, presente ao longo de todo o filme, parece ser um indicativo de que João precisa se afirmar como pessoa, já que é frequentemente desumanizado por outros. O *status* de artista é visto como um passaporte para essa validação que o personagem sem-

pre buscou e que parece enfim ter se concretizado. Mas dura pouco. Logo uma outra figura no bar, José (Ricardo Blat), passa a provocar e agredir João, de início verbalmente, e depois fisicamente.

João ouve os insultos de cunho homofóbico e racista aparentemente perplexo. A atitude combativa que se manifestou com tanta rapidez em outras ocasiões de confronto, desta vez demora a aparecer. Ele parece não entender como sua apresentação pode ter gerado tanta repulsa naquele homem, até que revida: “Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por isso não!”, ao que o homem rebate: “É por causa de um *crioulo* como você que esse lugar tá nessa merda!”.

João vai para casa cuidar de suas feridas, e o *close* dos pingos de seu sangue se diluindo numa bacia de água exprimem sua dor não só física como emocional. Ele sai novamente e mata aquele que o ofendeu. Sendo mais uma vez enquadrado pela polícia, desta vez com mais agressividade, e em uma nova leitura de sua ficha criminal, a voz do personagem se sobrepõe à do agente da lei. João executa então mais um monólogo que antecipa sua libertação do cárcere e a narrativa fílmica faz um corte, um salto no tempo. Vemos então o surgimento da fantasia de carnaval que se tornaria seu lendário codinome: Madame Satã, finalizando o filme em um estado de êxtase.

4. Considerações finais

O filme de Karim Aïnouz traz um retrato complexo do personagem título, evidenciado por seus diferentes nomes: João Francisco, ou Mulata do Balacochê, ou Madame Satã. Em vista da temática proposta, o filme torna-se relevante por carregar um protagonista negro instigante e provocativo, apresentando um universo histórico relevante para a formação da identidade negra do Brasil. O cenário marginalizado, contudo, não significa que os personagens, sobretudo o protagonista, sejam reduzidos a esse aspecto. Evidentemente, o estudo apresentado neste trabalho buscou analisar o filme por meio dos estudos sobre raça e racismo, destacando eventos que explicitam a identidade racial de João Francisco em uma sociedade racista.

O lugar de artista, que João tanto buscou, lhe foi constantemente negado até que ele encontrou sua própria forma de trazê-lo à tona, e imprimiu sua marca única. O monólogo final é a prova de que as adversidades também compõem a identidade de Madame Satã, e que uma das ca-

racterísticas mais fascinantes da personagem é sua capacidade de inventar e se reinventar.

A reflexão que se propõe neste estudo não parte apenas do enredo do filme em vista da temática proposta, mas também a linguagem com que é executado; a relação entre os planos da forma e do conteúdo é tida como interdependente. Acredita-se que se apropriar do processo de ver e interpretar um filme é transformador, uma vez que amplia as possibilidades de experiência dos sujeitos, que encontram novas formas de contato com o cinema. Assim, busca-se estimular esse tipo de aproximação, unindo o encantamento provocado pela arte com a reflexão em torno de seus discursos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 2006.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DE, Jefferson (Org.). *Dogma da feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- HOOKS, Bell. *Ain't I A Woman: Black women and feminism*. New York, NY: Routledge, 2014.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil, Identidade nacional versus identidade negra*. São Paulo: Autêntica, 2019
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- RODRIGUES, Geisa. Madame Satã, desconstruindo a cena. *Terceira Margem*, v. 15, n. 24, p. 139-60. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10939/7998>. Acesso em: 25 mar 2022.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.