
**A 'mise-en-scène' do malandro:
Cinema e representação no filme *Madame Satã*¹**

Iago PORFÍRIO²

Márcia Gomes MARQUES³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande – MS

RESUMO

Considerando os conteúdos simbólicos compartilhados pelos meios de comunicação, sobretudo o cinema, como auxiliares da representação da realidade, o artigo propõe uma correlação da *mise-en-scène* na aproximação da encenação mimética e representacional do sujeito em cena, verificando como essa relação se constrói com elementos especificamente cinematográficos. Nesse sentido, buscamos apresentar um recorte da perspectiva de Lima (1981) sobre representação e *mimesis* e a relação com o conceito de *mise-en-scène* (RAMOS, 2012), para verificar, sob a análise qualitativa, de que maneira a encenação e interpretação do ator ocupam o campo da verossimilhança e representações de determinado objeto (personagem do mundo real) e em que medida se expressa esse conceito no filme *Madame Satã* (2002).

Palavras-chave: Representação Social; Mise-en-scène; Madame Satã; Malandro.

Introdução

Em nossa cultura contemporânea, o consumo e compartilhamento de conteúdos e formas simbólicas construídas pelos meios de comunicação têm configurado novos cenários de constituição de identidades e diferentes esferas de organização e representações sociais. Nossa modernidade tardia é, sobretudo, visual, onde condensa uma gama de narrativas visuais (do cinema ou da telenovela) que transmitem e organizam significados que estão no processo dessas representações, que, por sua vez, é um contínuo de construção de identidades.

Nessa perspectiva, os meios de comunicação têm insuflado o imaginário social, por meio da divulgação de discursos, com conteúdos simbólicos que aludem a múltiplas formas de representação da realidade. Será adotado neste trabalho, como veremos adiante, o cinema e

¹Trabalho apresentado no DT4- Comunicação Audiovisual (GP Cinema), XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Autor do artigo. Jornalista e mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho e professora Dra. da UFMS. E-mail: marciagm@yahoo.com.

sua linguagem no que tange à representação e encenação mimética, pois o cinema é marcado pela procura em representar determinada realidade, de maneira a colocar em movimento o mundo da experiência. Desta maneira, a realidade é construída socialmente, por meio da vida cotidiana, da linguagem e do compartilhamento de símbolos, na direção do que afirma Berger (1996) – este último elemento com a presença significativa dos meios de comunicação.

Para compor o *quadro de representações*, com sua *fachada*, que é o dispositivo expressivo que o sujeito utiliza durante a sua representação, segundo Goffman (2009), com as *molduras*, as diferentes formas de alocar significado ao outro (LIMA, 1981), com o *corpo que encena*, com seus procedimentos estilísticos que vão emoldurar a ação, de acordo com Ramos (2012), como a fotografia, cenário, figurino, além do contexto de produção e recepção, cabe considerar a representação como um constructo social complexo elaborada por símbolos, pois “eles criam o objeto representado, construindo uma nova realidade para a realidade que já está lá” (JOVCHELOVITCH, 2011, p. 63).

Na tentativa de enunciar as questões da representação social estendidas à *mise-en-scène* na aproximação da encenação mimética e representacional do sujeito em cena e como essa relação se constrói com elementos especificamente cinematográficos, a proposta deste artigo é verificar de que maneira a encenação e interpretação do ator ocupam o campo da verossimilhança e representações de determinado objeto (personagem do mundo real), com foco de abordagem para o filme *Madame Satã*, de Karim Ainouz (2002). Para compreender os parâmetros de representação, é considerado o que postula Costa Lima (1981) a respeito das molduras como maneira de classificar e representar. Desse modo, a compreensão da figura do malandro como uma das representações da identidade brasileira é condicionada ao conceito de *mise-en-scène* que, para Fernão Ramos (2012), é a encenação cinematográfica subjacente à ação de um corpo, seu movimento e sua expressão, ou seja, o modo como o corpo do ator se movimenta com a cena representada dentro de seus padrões estéticos. As etapas para a discussão deste artigo são a representação do malandro Madame Satã no filme homônimo e seu efeito de sujeito multifacetado nas molduras com as quais é representado, o conceito de *mise-en-scène* no lugar da encenação e *mimesis* e em que medida as representações da figura do malandro estão sincronizadas com as categorias culturais, cujo significado é suporte de representação da identidade brasileira.

Representação social, *mimesis* e encenação: diálogo interdisciplinar

Os meios de comunicação traduzem, em certa medida, a realidade sob a forma de representação, tangenciando a vida cotidiana ao mundo da experiência. Especialmente, o cinema, nesse sentido, elabora-se para representar uma determinada realidade em movimento com o mundo da experiência, ancorada em formas específicas de uma linguagem cinematográfica que estabelece um efeito de real entre a câmera, que criará a imagem fotográfica, e o que é filmado⁴.

É neste sentido que propomos uma discussão das representações sociais à luz da perspectiva de Luiz Costa Lima (1981) no cinema em termos de uma *mise-en-scène* constituída por uma linguagem cinematográfica em movimento à ação do ator em cena (RAMOS, 2012), ou seja, aproximando a um estudo, ainda em curso, sobre as representações e encenação fílmicas, em um eixo de discussão que concerne à figura representativa do malandro no cinema e a encenação como estratégia de legitimar suas ações ante às opressões sociais⁵.

É nesse jogo em movimento de encenação e representação que pretendemos chegar a uma discussão sobre as formas de atribuir significados às coisas ou mesmo emoldurar as relações que regem a vida cotidiana, senão também para dar sentido e orientação a ela, estendidas a formas miméticas de representar o real, como compreende Lima (1981) que, ao representar uma ação, há elementos da *mimesis* e, na nossa interpretação, da *mise-en-scène*, da encenação.

Na busca por uma leitura e avaliação interdisciplinar da representação social e uma concepção da *mimesis* da Antiguidade à contemporaneidade, Lima (1981) propõe as representações como “os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres” (LIMA, 1981, p. 219), de modo a tornar o mundo significativo a partir de classificações que nos informam sobre a realidade. O modo de atribuir significados aos outros se constitui por parâmetros de classificação que resulta em uma quebra de harmonia da representação, ou,

⁴ O conjunto de imagens de um filme, em seu processo de representação, é descontínuo, no entanto. Ismail Xavier (2005), abordando o mesmo tema, aponta que a relação entre esse conjunto de imagens impressas em um determinado filme e a reprodução de seus elementos representados é, na construção de um filme, determinado por duas operações básicas, que é a “filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas” (XAVIER, 2005, p. 19), e definirão os elementos que terão outra forma fora da tela, ou seja, que receberão outras formas de representação.

⁵ É nesse sentido que, de acordo com Sandra Jovchelovitch (2011), as representações sociais podem ser tidas como “uma estratégia desenvolvida por atores sociais para enfrentar a diversidade e a mobilidade de um mundo que, embora pertença a todos, transcende a cada um individualmente” (JOVCHELOVITCH, 2011, p. 68).

na estreia do autor, em *choques de representações*. A tendência de classificação chega a uma formulação de significados no momento em que o real não demarca relações no ato de representar, mas a partir do conjunto de classificações e seu nível hierarquizador que se revela na significação, ou seja, o conhecimento significativo de uma realidade compartilhada⁶.

Para ilustrar a discussão acima, tomemos como exemplo o sujeito objeto deste artigo, o malandro. É comum no Brasil, por exemplo, utilizar a expressão *malandro* a quem foge à concepção de “conduta honesta” e desvia as regras morais em práticas estratégicas do *jeitinho brasileiro* para ter vantagens em relação aos outros, tais práticas, no entanto e em certa medida, são elevadas a um nível de esperteza, de *malandragem*. Esse malandro, que passou a configurar uma identidade nacional, é a conjunção mitológica da malandragem brasileira aliado ao seu processo histórico de exclusão⁷. Assim, na concepção de Lima (1981) e considerando que as classificações são resultados do modo como ocorrem as interações sociais, o malandro assume seu quadro de classificação no mundo de suas relações sociais.

Na síntese do pensamento de Lima (1981), as representações são molduras nas quais nos enquadrados por desconhecimento, em grande parte, ao nos relacionarmos com o mundo social. Vale enfatizar que o conjunto de repertório significativo atribuído ao outro postula, no cotejo com a noção de moldura, a produção de sentidos em operação tradutória que se transforma em outras molduras, ou seja, estamos nos representado para “nos tornarmos visíveis e ter o outro como visível”⁸ (LIMA, 1982, p. 222). A figura multifacetada de Madame Satã, por exemplo, nos permite ter acesso a muitas dessas formas de representações que se moldam na dimensão da experiência com as interações simbólicas ou miméticas da personagem.

Dessa maneira, não é preciso ter conhecido Madame Satã para se ter a capacidade de entendimento de sua figura na cultura brasileira. Lázaro Ramos, protagonizando o malandro, nos apresenta mimeticamente um pouco de sua personalidade. Sendo assim, as condições da representação são maneiras de nos tornarmos visíveis a partir de um conjunto de significados que alocamos aos outros, demarcado por parâmetros classificatórios de maneira a definir nossas orientações. Em correlação a essa concepção está a visão de *mimesis*, de acordo com Lima (1981).

⁶ Nesse sentido, de acordo com Jovchelovitch (2011), é criar uma realidade para a realidade já existente pelo uso potencial de símbolos ou convenções sociais.

⁷ É importante considerar o período histórico demarcado, como as representações do malandro têm relação com o contexto da época e como se reproduz hoje.

⁸ Grifos do autor.

A preocupação teórica de Lima (1981) é buscar compreender os pressupostos das estruturas e camadas de significados no ato da representação que, por sua vez, traz em seu tecido elementos da *mimesis*. O autor, no entanto, parte de uma visão que não considera o pensamento da antiguidade sobre a interpretação da *mimesis*, mas uma leitura contemporânea desse mecanismo de representar, que supõe distanciamento e identificação. Em um modelo construtivo, enquanto processo representacional, a distância acontece no ato da representação, ao passo que é captada a “identificação com a alteridade nesta distância”, ou seja, em um sentido catártico, é o efeito de sentir aquilo que o objeto representado sente.

Em uma tentativa de abordagem da compreensão da *mimesis* é que ela, segundo o autor, opera como a representação de representações, o que significa que, enquanto encenação e imitação representacional do sujeito, ela enuncia condições, *a priori*, de conhecer e questionar o que é representado. O que julgamos estar evidente até aqui, ainda que não propriamente o conceito de representação, é que, nas observações de Lima (1981), a identificação do receptor com a encenação das ações, o *mimema*, ocorre pelo reconhecimento que ele tem das representações que dão forma a *mimeses*. Inserido numa experiência mimética, o receptor reconhece uma semelhança que pode não pertencer à essência daquilo que é representado.

Lázaro Ramos, como já dito, representa mimeticamente em cena o Rei da Lapa Madame Satã que, com seu perfil multifacetado, pode representar as mais cruéis formas de exclusão e opressão a um sujeito marginalizado socialmente. Como acontece com os produtos midiáticos, é possível observar a distância, como propõe Lima (1981), as reais possibilidades de questionamento e a diferença entre essa representação mimética do malandro com as vivenciadas. É por meio destes dois fenômenos que ocorre a experiência mimética.

Lima (1981) faz a ressalva que as representações são, desse modo, organizadas por redes de classificações (*grilles*) e por molduras de convenções (*frames*), que operam como regras para estabelecer valores e vestimentas, respectivamente, de maneira a efetivar e orientar as relações, como apresentado.

Para seguir com o objetivo a que propomos neste artigo, apresentamos o conceito que compreende a *mimeses* no cinema – nosso foco de abordagem, em seu aspecto formal – como encenação. Todavia, o objetivo maior da *mimesis* não é reproduzir a realidade, pois sua atuação se dá no campo da verossimilhança – não como imitação, mas atuação do possível, passando a reproduzir, em caráter representativo, realidades possíveis. É nesse sentido, por exemplo, que Lima (1981), ao fazer uma reflexão acerca da *mimesis* clássica, faz uma

aproximação teórica com Aristóteles, que considera esta não sendo a reprodução do real, mas uma possibilidade deste.

É aqui que se situa o conceito de encenação cinematográfica, a *mise-en-scène*, ao de *mimesis*. É importante lembrar, que não é objetivo fazer um recorte simplista dos conceitos apresentados, mas apresentar possibilidades de aproximações, reflexões e diálogos teóricos. Considerando a imagem como transfiguração do real na cena, que tem a mediação da câmera, a *mise-en-scène* ocorre no plano da linguagem cinematográfica e encenação do ator na cena (tomada), de acordo com Fernão Ramos (2012), que, ao estudar o conceito, afirma que este se constitui pela *encenação cinematográfica*, que envolve os elementos que compõem a imagem e o sujeito que dará forma a essa imagem.

A cena fílmica define como cinematográfica a ação que nela transcorre (sua *encenação*), ao dar densidade à dimensão física da cena: o cenário em estúdio; o cenário em locação; as vestes que envolvem os corpos que agem (figurinos); a luz que os cobre, colore ou define (fotografia); os movimentos de câmera que interagem com os movimentos dos corpos na tomada; as angulações, escalas de plano, através das quais formas e corpos são compostos, entradas e saídas do campo da imagem; a articulação da tomada em plano e plano; a incorporação da personalidade ficcional pelo corpo do sujeito que age no espaço da tomada (a interpretação dos atores). (RAMOS, 2012, p. 3).

Para o autor, é na forma de expressão do ator em cena e nas particularidades do seu movimento que está o recorte da encenação cinematográfica que, como vimos, compõe a estética da linguagem do cinema que faz mediação com a interpretação dos atores em seu movimento com a cena fílmica, um corpo que move-se encarnando um movimento que não é o seu, mas da personagem, segundo Ramos (2012). Assim, “ao pensarmos a *mise-en-scène* como forma cinematográfica do movimento de corpos em cena, devemos estabelecer a distinção entre o ser que sustenta o personagem da trama e o ser que está no mundo” (RAMOS, 2012, p. 5), ou seja, sustentar outro por meio de sua expressão e encarnação do personagem representado, o que requer certo grau de alteridade.

Desse modo, o ator Lázaro Ramos, dotado de sua personalidade, interpreta Madame Satã em suas particularidades, tornando-se, na cena fílmica, outro personagem para quem está atrás da câmera que o lançará para o espectador. Assim, é no corpo do ator que vemos a representação da personalidade do malandro, em um movimento de encenação e interpretação mimética. Ao considerarmos a *mimesis* como representação das representações, como

postulado por Lima (1981), o ator deixa de ser uma imagem de Madame Satã para tornar-se uma reflexão sobre ele quando cobra do espectador a alteridade.

Mise-en-scène no cinema significa enquadramento, **gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço**. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação (RAMOS, 2012, p. 2)⁹.

Assim, a tomada – representação de algo na forma de imagem – é o espaço para a arte da encenação do ator, que, em um recorte analítico, cria no espectador o que Aumont (1995) chama de *impressão da realidade* pelo o aspecto performático dos elementos fílmicos e sua linguagem cinematográfica.

Contudo, para análise proposta aqui, da correlação da *mise-en-scène* na aproximação da encenação mimética e representacional do sujeito em cena, é importante verificar como que essa relação se constrói com elementos especificamente cinematográficos. Nesse sentido, buscamos apresentar nesta primeira parte um recorte da perspectiva de Lima (1981) sobre representação e *mimesis* e a relação com o conceito de *mise-en-scène*, para, então a) verificar de que maneira a encenação e interpretação do ator ocupam o campo da verossimilhança e representações de determinado objeto (personagem do mundo real) e b) em que medida está expresso esse conceito no filme *Madame Satã* (2002).

Para efeito de realidade: pressupostos da linguagem cinematográfica

Pensar o cinema como linguagem é pressupor o cinema também como interpretação do real e meio de significação cultural. Jacques Aumont (1995) afirma que essa atribuição de linguagem específica ao cinema ocorre para colocá-lo no campo da expressão artística, de modo a provar que se trata de uma arte, diferente da linguagem da literatura e do teatro. Contudo, o elemento principal dessa linguagem não é verbal, sim a imagem, que apresenta a representação do real.

Para Lima (1981), o efeito da *mimesis* no ato de *fingir-se outro* ocorre pelo uso da linguagem. No campo das representações sociais, a linguagem assume a sua mediação, pois é fenômeno privilegiado nas interações sociais cotidianas.

Nesse sentido, segundo Marcel Martin (2005), os aspectos da linguagem fílmica, como o cinema mudo, a música, a iluminação, planos e enquadramentos, movimentos da câmera, contribuem para o efeito de real. A imagem do cinema, dessa maneira, provoca no

⁹ Grifos nossos.

espectador “um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela” (MARTIN, 2005, p. 28). Ainda para Martin (2005), o som é o elemento base para a imagem, pois legitima o ambiente representado tal como é sentido na vida real, de maneira que o espectador crie uma identificação com o que está na tomada. Assim, o discurso cinematográfico, segundo Metz (1980), legitima seus elementos significantes em configurações sensoriais em cinco suportes: “a imagem, o som musical, o som fonético das “falas”, o ruído, o traçado gráfico das menções críticas” (METZ, 1980, p. 15). Pretender a combinação de diferentes códigos em uma perspectiva de *linguagem*, é considerar o cinema em sua forma analítica do ponto de vista estrutural e seu suporte material, ou seja, aludindo – enquanto arte – a um estudo da *forma e conteúdo*.

Roland Barthes (1972), por exemplo, afirma sobre a narrativa realista literária que os elementos descritivos que não serão influentes na estrutura da narrativa contribuem para o efeito de real, ou seja, reproduzir algo que o espectador não conhece pode não causar esse efeito. Nesse sentido, na perspectiva de Jean Mitry (1979), a linguagem fílmica se diferencia da linguagem verbal ao passo que, para a primeira, as imagens organizam-se em um sistema de signos e símbolos, mas não como as palavras, senão com objetos de uma realidade concreta. O cinema “torna-se linguagem na medida em que é, *em primeiro lugar*, representação e por meio dessa representação, é, se quisermos, uma linguagem em segundo grau” (MITRY, 1979 pp.53-54 *apud* AUMONT, 1995, p. 174), cujo suporte, a imagem, carrega certa quantidade de *indícios de realidade* ou um efeito de real mais acentuado em decorrência também da vivência e participação do espectador (METZ, 1972).

Na esteira de Barthes (1972), para Aumont (1995), o efeito de real ocorre pela riqueza perceptiva dos recursos cinematográficos, sobretudo da imagem e som. Assim, a riqueza da imagem cinematográfica deve-se à demarcação da imagem fotográfica, pois a imagem televisiva, “que apresenta ao espectador efígies de objetos com um luxo de detalhes, e à restituição do movimento, que proporciona a esses efígies uma densidade, um volume que elas não têm na foto fixa” (AUMONT, 1995, p. 148).

Os procedimentos estilísticos e estéticos que configuram e intuem uma linguagem própria do cinema, particularmente, permitem um sistema organizado de maneira a constituir unidade e aproximação com o real, simultaneamente que seus elementos constitutivos da imagem visual exprimem a partir das figuras significantes (como vimos em Metz (1980), movimento da câmera, som, iluminação) para suas significações simbólicas. “Los análisis formales (de los significantes) recalcan la especificidad material del medio en cuestión. Cuáles son sus propiedades específicas y cómo se traducen en posibilidades comunicativas?”

(LARSEN, 2015, p. 196). Ainda que o objetivo deste artigo não seja introduzir uma compreensão aos elementos do fenômeno da linguagem cinematográfica, é importante ressaltar alguns desses elementos que penetram e dão base ao mundo simbólico das representações no cinema e, por sua vez, para a encenação mimética de suas personagens.

Os elementos significativos são organizados por um conjunto de sistemas que criam um discurso fílmico, por meio de uma montagem que combina imagens no sentido de dar a elas movimentos e configurar ao cinema seu estatuto de representação. Betton (1987) chama a atenção de que a montagem, para organização do real, não se trata de um trabalho de cortes e colagens, sim um ato criativo, que “preside a organização do real visando satisfazer simultaneamente a inteligência e a sensibilidade provocando a emoção artística, o efeito dramático ou onírico: faz malabarismos com o tempo e o espaço, com cenários e personagens” (BETTON, 1987, p. 71).

Assim sendo, o cinema, enquanto arte, possui sua própria linguagem – diferente da língua, que organiza signos, símbolos, fonemas e regras gramaticais – quando ordena seus elementos significativos (METZ, 1972). Na tentativa de compreender aspectos da linguagem cinematográfica e sua concepção nas perspectivas da discussão a respeito das representações sociais, no presente trabalho busca-se também uma investigação quanto às esferas formais, como composição, estilo e estratégias de criação nas cenas de *Madame Satã* (2002).

Sem desviar de suas propostas, no entanto, que é estabelecer aproximações da representação social e encenação mimética (conceitualmente na '*mise-en-scène*') da figura do malandro no cinema, pretendemos considerar como ferramenta analítica a análise qualitativa, que traz como questionamento o significado do texto e a organização de suas significações. “Aun así, los análisis pueden tratar de particularidades o de generalidades. Incluso al enfocar los aspectos característicos de una obra individual o de un grupo pequeño de obras (LARSEN, 2015, p. 195), que tem como metodologia a leitura atenta das obras, de acordo com o autor, partindo do pressuposto que essas obras transmitem ideias e contribuem para construir a realidade.

***Madame Satã*: a '*mise-en-scène*' do malandro e sua representação**

Dialédica da malandragem, publicado em 1970, escrito por Antonio Candido (1993), além de inaugurar a sociologia do malandro no campo da crítica literária, trata-se de um dos ensaios mais importantes não somente sobre a figura do malandro, mas também sobre a ligação entre literatura e sociedade, sobretudo a sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. Considerado o primeiro ensaio propriamente dialético, é um texto referência

sobre os estudos sociológicos da literatura brasileira. Candido vai estudar o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, questionando se este romance pode ser entendido como precursor do realismo ou se é mera continuação da tradição picaresca iniciada na Antiguidade. O fato é que, Leonardo, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias*, pode ter semelhança com pícaros, por ser “amável e risonho”, no entanto, o malandro vive, segundo Candido, ao sabor da sorte sem planos ou reflexão, se inserindo numa tradição que vem da Colônia, com Pedro Malasartes, até a história literária brasileira chegando ao modernismo no século XX, com Macunaíma e Serafim Ponte-Grande – a tradição da malandragem.

É por meio de um ato crítico, que tem a sondagem da cena contemporânea brasileira e conhecimentos sobre o Brasil tangenciados no romance representativo em questão, que Antonio Candido, na leitura atenta de Roberto Schwarz (1987), traz elementos dialéticos para compreender o *malandro* como figura representativa do país, uma figura que “enfeixa uma dimensão folclórica (o espertalhão da lenda), uma dimensão de época (o estilo satírico da Regência), e um movimento em que está transposto um dinamismo histórico de alcance – como se verá – nacional (as idas e vindas entre os hemisférios da ordem e da desordem sociais)” (SCHWARZ, 1987, p. 138), deixando para trás, de acordo com o autor, o sentimento de identidade criado pelo nacionalismo romântico, quando a natureza assumia o primeiro plano de nação, “o primeiro traço que, entre nós, se internalizou como indicativo de nossa identidade nacional” (LIMA, 2005, p. 21).

Personagem de intensa repressão, em sua representação, que aparece nos discursos biográficos, literários e artísticos, sobretudo na música e, em particular, no samba, tem uma série de elementos que performatizam sua identidade. Esse conjunto de elementos simbólicos tece o que Geertz¹⁰ (1978) chamou de *teia de significados*. Alguns desses significados se encontram representados no samba, na Umbanda, na capoeira, expressões culturais onde está presente a representatividade da figura malandra.

O Rei da Lapa, João Francisco dos Santos, Madame Satã, nasce em 1900, em Glória de Goitá, no interior do sertão pernambucano. Filho de descendentes de escravos, ao perder o pai, a família deslança na pobreza. A mãe “concorda em trocar João por uma eguinha, com um negociante de cavalos de nome Laureano”, como descreve Rogéria Durst (1985, p. 18), em *Madame Satã: com o diabo no corpo*, primeira biografia do malandro. O negociante de cavalos, que prometeu dar casa e estudo a João, o colocou para “trabalhar como

¹⁰ Clifford Geertz, *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

escravo”. Assim começa a trajetória do malandro, até parar na boemia lapeana do Rio de Janeiro.

Madame, que teve cotidiano retratado no filme homônimo, de Karim Ainouz (2002), protagonizado por Lázaro Ramos, transita entre o mundo da malandragem e o mundo utópico de uma cantora de cabaré, entre a ordem e a desordem. Para análise, propomos duas cenas, a primeira delas é a maneira pela qual nos é apresentado o personagem multifacetado, ou, segundo Lima (1981), com múltiplas molduras de representação: malandro, pobre, negro, homossexual, analfabeto, retirante nordestino. A segunda, são as encenações de Madame nas interpretações performáticas em cena, em particular como personagem Jamacy¹¹.

A primeira imagem em *close* é de João Francisco dos Santos (Madame Satã), protagonizado por Lázaro Ramos. O rosto, muito machucado, está em primeiro plano e em enquadramento fechado, enquanto uma narração em *off* narra o que provavelmente seria um relatório policial datado de 1932, apresentando o universo marginal em que o personagem se inseria, como é possível notar no trecho abaixo transcrito do filme.

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 ofere 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**¹².

A imagem, em estupor, assim fica por mais de um minuto, até a leitura completa do texto, que mistura trechos dos autos de Madame Satã para estabelecer um vínculo com o real. O personagem do filme é caracterizado pela busca da carreira artística em contraste pela luta de ressignificar sua representação em um corpo transmutado por uma figura estereotipada e a marginalidade da vida de malandro.

¹¹ Madame Satã tinha muitos apelidos e nomes falsos, sobretudo para ludibriar a polícia e para se proteger da prisão. Antes de Madame Satã, ficou conhecido como Caranguejo das Praias da Virtude, Entabajá, Jamacy, João Braz da Silva, entre outros. No entanto, em uma de suas apresentações artísticas que surgiu, também anterior ao nome Madame Satã, a Mulata do Balacochê.

¹² Transcrito do filme. Grifos nossos.



Reprodução/YouTube

Em seguida, o malandro aparece interpretando – mimeticamente – a cantora do Cabaré Lux, Vitória dos Anjos (Renata Sorrah), de quem Madame era camareiro. Observa o show de Vitória por trás de uma cortina de contas, por onde desliza seu rosto em uma expressão romântica e sonhadora. Há nesta cena a instauração de elementos, ainda que ao mesmo tempo rápido, que demonstram sensibilidade contraposta a um universo opressor. Madame Satã desce as escadas do Cabaré Lux, onde trabalha por dois meses sem receber salário, com seu chapéu panamá, mas com o rosto ainda em êxtase e o olhar distante ao som da música *Nuits d'Alger*, de Josephine Baker, cantada por Vitória há pouco. Ainda no *bondinho*, que percorre os Arcos da Lapa, o malandro continua com seu olhar sonhador – com o rosto ainda em *close*, alterando planos gerais e primeiro plano no rosto de Madame, de maneira a “intensificar os efeitos dramáticos e psicológicos” (BETTON, 1987, p. 30) da cena anterior.

A música francesa é substituída por um samba, ao chegar ao Bar e Restaurante Danúbio Azul, com pessoas jogando cartas e bebendo. A dinâmica destas duas cenas traz informações importantes, ao mesmo tempo em que sublinha o universo do malandro, entre ordem e desordem, utopia e distopia. O que fica claro na cena seguinte, quando Madame defende Laurita (Marcélia Cartaxo) das mãos de um sujeito opressor que queria aproveitar dela a qualquer custo – Madame, em uma ginga de capoeira, desarma o homem, que foge do malandro.

Madame encontra-se, com bastante frequência no filme, como uma espécie de *mise-en-scène* mimética, ou enquanto encena para o personagem Renato *Noite cheia de estrelas*, de Candido das Neves, que, em seguida, pede para que ele saia daquele mundo “devasso e fedorento”, ou quando representa em instâncias que se expressam em seus diferentes *frames*, como pai de família, pois cria a filha de Laurita, e coloca uma espécie de ordem patriarcal na casa onde mora com Laurita, sua filha e Tabu (Flávio Bauraqui), que é repreendido por levar outro homem para a casa, pondo em risco que a criança veja cenas de sexo entre Tabu e um policial ao se prostituir.

O malandro demonstra ter regras próprias de convivência, que fugiam as regras oficiais, como, por exemplo, quando ocorre a visita de Renato à sua casa – que fica fascinado por Madame após este ter ganho no “braço” e no gingado a briga que envolveu Laurita. Renato dorme com o malandro que, quando acorda, percebe que foi furtado pelo homem de “olhos de madrepérola”. Madame, no entanto, reage violentamente, marcando seu rosto com o corte da navalha. Também quando humilhado e maltratado por Vitória, ao ver que estava usando suas roupas para imitá-la em seu camarim. O homem, que momentos antes emergia uma delicadeza monóloga, quebra o camarim violentamente. Demite-se e, na negativa de receber salário, reage com a navalha, levando alguns objetos do Cabaré.

Entre a decisão de não ter profissão artística – “nasci para ter vida de malandro e vou levar é rasgada”, responde à Laurita – e a utopia de artista de cabaré, Madame se encontra a um constante estado de alerta, na visão benjaminiana, ou seja, precisando estar em alerta o tempo todo.



Reprodução/YouTube

Depois de ficar preso ao roubar o Cabaré Lux por não ter recebido seu salário, Madame Satã decide fazer sua primeira apresentação artística. O local escolhido é o Bar e Restaurante Danúbio Azul, que convence seu dono a pretexto de fazer uma apresentação em homenagem ao aniversário de Laurita. Era a *mise-en-scène* do malandro, ou seja, a maneira como a encenação está disposta na cena, disposta pelos elementos cinematográficos.

Madame Satã interpreta *Noite cheia de estrelas*, de Candido das Neves, com colares no pescoço, e uma estrela atrás da cabeça, batom de um vermelho forte, envolto a um tecido azul. É apresentado ora em plano-detalhe, com apenas parte rosto enquadrado, ora em plano geral, para mostrar o entusiasmo da plateia. A câmera está em constante movimento, seja para Madame ou para o público, ora filmado de costas para dar a impressão de que estão voltados os olhares para o malandro. Para Betton (1987), os movimentos da câmera podem ter “uma função psicológica ou dramática, particularmente ao exprimir ou materializar a tensão mental de uma personagem” (BETTON, 1987, p. 36).

E é nesse movimento que expressa o corpo em cena e a constituição cênica do espaço – ângulos voltados para público e palco onde está o malandro – que destacam a encenação mimética de Madame Satã, que “quando figurado em imagem-câmera, interage de dentro para fora do campo, e de fora do campo para fora da cena” (RAMOS, 2012, p. 20).

Desse modo, vimos na primeira cena do filme, a imagem em *close* de Madame Satã e a voz em *off* narrando o que poderia chamar de *frames* do malandro, múltiplas molduras de representação que darão indícios a respeito da maneira como será representado, ou seja, uma série de classificações que demarcarão orientações sobre a vida marginal e artística do personagem multifacetado. E, por fim, seu espetáculo como Jamacy em uma de suas múltiplas encenações miméticas.

Considerações

A partir da interpretação dos conceitos debatidos neste artigo, podemos levantar, com base em Lima (1981), a hipótese de que, a partir de dispositivos cinematográficos, a representação de Madame Satã, dentro de suas múltiplas molduras como já elencadas aqui, é uma maneira de se tornar visível. A *mimesis*, a *mise-em-scène*, por sua vez, torna-se espaço para sua encenação, ao mesmo tempo em que os elementos cinematográficos lhe dão sustentação durante a ação, como a utilização do primeiro plano, plano geral, câmera lenta enquanto dança, iluminação estilizada.

Dessa maneira, a leitura do filme à luz dos conceitos teóricos apresentados não se esgota na interpretação expositiva deste trabalho. Compreender o quanto a representação, em sua conjuntura complexa, constrói e legitima identidades, sobretudo a identidade malandra, em uma instância de encenação mimética, é um dos pontos de investigação do trabalho ainda em curso.

Referências

AUMONT, Jacques, et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP : Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas, et al. Petrópolis, Editora Vozes, 1972.

BERGER. **A construção social da realidade**: tratado de Sociologia do Conhecimento...

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. In: A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 1989.

DURST, Rogério. **Madame Satã**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 2009.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Vivendo a vida com outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais**. In: Textos em Representações Sociais, GUARESCHI, Pedrinho A., JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.); prefácio Serge Moscovici. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LAERSEN, Peter. **Las ficciones mediadas**. In: La comunicación y los medios: metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa. Klaus Bruhn Jensen. México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

LIMA, Luiz Costa. **Representação social e mimesis**. In: Dispersa demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António, Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 1972.

SCHWARZ, Roberto. **Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”**. In: Que horas são?: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A ‘mise-en-scène do documentário**. 2012. Disponível em : <http://web.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>. Acesso em: 21. maio.2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Filmologia

MADAME Satã. Direção: Karim Ainouz. (1h40m) 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQvsTJJBFSY>. Acesso em: 25. Junho.2018.