

A “República Da Lapa” e o Malandro Yansã: Relações Entre Cinema e História, Raça e Gênero a Partir de Madame Satã (Karim Aïnouz- 2002)

Isabelle Portes^[1]

Resumo: A proposta deste trabalho é levantar questões sobre as relações de gênero, raça, sexualidade a partir das possibilidades ensejadas pelo filme *Madame Satã* de Karim Aïnouz-2002. A partir da experiência e da capacidade de transgressão da personagem João Francisco dos Santos (Madame Satã): malandro carioca, negro, homossexual, artista que residiu na Lapa na década de 1930. Além, do objetivo de discutir tais conceitos e questões por meio das novas possibilidades sobre o uso do cinema como fonte histórica, sobretudo através dos apontamentos do historiador norte americano Rosenstone sobre “filmes históricos” e certa proximidade entre o ofício do historiador e cineasta. Este também responsável pela produção de certa consciência histórica e por uma historiografia em certo aspecto.

Como arcabouço teórico e metodológico utiliza-se os conceitos provenientes da História Cultural, como os de apropriação e representação de Chartier, sobremaneira o último, para análise de imagens, e da linguagem cinematográfica além de historiografia pertinente como: Vanoye e Golliot, Lagny, e o próprio Rosenstone.

Nesse aspecto procurar-se-á discutir gênero como em seu sentido relacional, ou seja, não em perspectiva restrita, sexista ora masculina, ora feminina, em sentidos restritamente binários, em mundos particulares ou parte de uma essência, mas sim como parte integrante do jogo social, da vivência em uma trama ou rede social. A privilegiar as relações sociais que constroem de fato os gêneros, levando em conta os contextos (relações de poder, etnia, “raça”, territorialidades, religião) em que os indivíduos estão inseridos, sem tomá-los a priori. Assim gênero também é um aspecto relevante e constitutivo da vida social e assume papéis específicos em contextos particulares, segundo Carvalho e Tortato (2009, p.28).

Tal como dimensiona Bataille a ação dos sujeitos sociais de seus desejos veementemente também é sinalizadora na construção de suas sexualidades, e neste caso também na questão de gênero, de um desejo que “viceja na transgressão” que está em movimento constante, mas sempre reconfigurando as desigualdades e hierarquias do tecido social (BATAILLE, 1998, apud MOUTINHO, 2006, p. 113).

Logo, o interesse desse artigo é demonstrar as novas possibilidades de discussão abertas pelo uso de novas fontes como o cinema e como estas por meio da representação são um veículo oportuno para o debate de conceitos capitais e já bastante conhecidos da historiografia brasileira: raça, gênero, ainda que não trabalhados, sistematicamente. Deste modo, espero contribuir, modestamente para este fim, já que o uso de novas fontes ainda é recente, bem como boa parte dos trabalhos sobre gênero ocorriam na égide de temáticas femininas, excluindo a temática gay, ou focalizando-a junto dos temas de saúde. Para tal intento o filme *Madame Satã* de Karim Aïnouz traz várias possibilidades de discussão dos conceitos propostos, bem como nos mostra a persistência da representação de negros e de um certo pensamento mestiço na identidade brasileira.

Palavras chaves: Cinema e historiografia, gênero, raça.

O cinema vem sendo utilizado como fonte pela história, de modo mais incisivo a partir da década de 1970 e dos novos pressupostos teóricos-metodológicos da Escola de Annales, e sua crítica à história das mentalidades

Esse artigo se propõe a analisar as relações atuais e possíveis entre esses dois campos de conhecimento. Outrora entendidos como um campo apenas científico: a história como disciplina diante de um campo artístico: o cinema, que surge sob o ritmo da indústria cultural, através de *Madame Satã* de Karim Aïnouz- 2002, filme- personagem[2] que trata de cultura marginal, em certo aspecto, e primordialmente da capacidade de transgressão de alguns sujeitos históricos.

Hoje as afinidades eletivas entre ambos são muitas a começar pela narrativa: a narrativa (diegese) no cinema e a narrativa, escrita da história, que dialogam entre si. A começar pelos interstícios entre ficção e realidade (documentário) e suas respectivas representações. História e cinema, ciência e arte. As delimitações entre tais terminologias já não operam mais como queriam, ou como metodologicamente pensavam os positivistas[3]. E, principalmente: o cinema obriga o historiador em seu ofício a repensar a historicidade da própria história (LAGNY, 2009, p.2) A Arte imita a Vida. Conscientes dessa máxima de conteúdo bem mais profundo, do que aparenta é que a pintura, a fotografia, o cinema foram aos poucos ganhando o status de documentos históricos legítimos, e mais: capazes de revelar o que nas entrelinhas das fontes oficiais pode passar despercebido. O cinema deixa muitas vezes aparecer as falhas do discurso dominante (LAGNY, 2009, p. 25).

Michele Lagny chama atenção para o uso do cinema como fonte histórica relevante, porque este é obviamente a imagem animada (2009, p. 1) Como considera a autora essa observação ligeira vem da própria história do cinema. Filmar a vida foi assim que os irmãos Lumière realizaram as primeiras tomadas: cenas que testemunhavam a saída de trabalhadores da usina.

A história como ciência e arte do particular, opera sobre indícios e fragmentos. É assim que tenta com métodos redimir parte de um passado de seus personagens. Um filme, não obstante, mesmo que baseado em dados verídicos sempre será um modo particular, subjetivo, na medida em que autoral de contar uma história, de narrá-la. Trabalhamos com representação historiadores e cineastas. Lagny diz que um filme é concomitantemente imagem e representação. Imagens que “mentem”, mas testemunham algo (2009, p. 4). Os filmes trazem uma relação em seu cerne: em sua representação intrínseca com a memória, as mentalidades coletivas, o imaginário social (LAGNY, 2009, p. 3).

Desse modo, portanto uma nova consciência história se produz. O cinema contribui para isso, na medida em que como documento histórico é fonte *para história e sobre a história* (LAGNY, 2009, p. 13).

O historiador norte-americano Robert Rosenstone se questiona sobre a relação entre cinema e história sob outro viés, diverso do debate sobre o uso legítimo e relevante do cinema como fonte o historiador pergunta: é possível tomar o cineasta como um historiador? O que significa dizer que o cinema literalmente representa o passado? (2009, p. 4) Nesse caso, não se trata mais de pensar se o cinema é uma fonte capital à história, e sim quais são os papéis dos filmes históricos para a formação de uma consciência histórica, ou de um imaginário social?

O termo imaginário me parece mais razoável, embora concorde com o historiador quando afirma que o mundo, a história criada pelo filme pode ser mais complexa ou completa (audiovisual), em certo aspecto. Cria, pois um significado diverso da história escrita e oral, e representa maior salto na consciência sobre como nós, o senso comum pensamos o passado. Ou seja, se ela não produz de fato uma consciência, cria ao menos uma imagem poderosa, uma memória histórica.

Eis na reflexão de Rosenstone *mais* uma motivação para a utilização do cinema como

fonte. Logo, cineastas são responsáveis por uma ideia de história que nos ronda. Fornecem uma das matérias-primas de nosso trabalho, mas sem o saber talvez, já sejam nossos pares de ofício, e sob estes diretores de “filmes históricos” cabe muita atenção. Nas palavras de Rosenstone: “(...) mais do que mostrando imagens da América recente. Ele também está testando as possibilidades para o futuro de nosso passado” (2009, p. 17). O historiador se referia ao diretor Oliver Stone. Ou seja, até certo ponto o que faz o cineasta por meio das imagens não seria certa historiografia, a seu modo? E que em decorrência, da grande circulação evoca novos sentidos e produz um conhecimento histórico *sui generis* também na população.

Tal questão nos interessa aqui porque *Madame Satã* é um filme de um personagem histórico: um malandro carioca: negro, homossexual, fã de Josephine Baker, artista, capoeira, proxeneta, chefe de família, filhos de escravos, filho de yansã e ogum. De um temperamento doce e criativo e ao mesmo tempo violento. Sujeito, deveras multifacetado.

O filme apesar, do seu protagonista, contudo não tinha pretensões biográficas[4], é antes a história de um sujeito que resiste a exclusão social, reinventando suas experiências, tecendo estratégias para sobreviver. Sua narrativa é um apanhado sobre a formação de um mito da malandragem carioca, em sua fase inicial. Madame Satã, João como também representado no filme é muito diverso de qualquer herói de Oliver Stone. Não é presidente, não lutou na guerra do Vietnã, não nasceu no dia 4 de julho[5], aos olhos da história brasileira oficial seria um pária.

Rosenstone questiona: o filme histórico representa, constrói tão bem fatos, ou possui argumentos satisfatórios, assim como a história escrita? Que tipo de mundo histórico o filme pode criar? (ROSENSTONE, 2009, p. 5). Segundo o autor o filme histórico traz sempre uma esperança em seu seio: um sentimento de melhora. É sempre a história de indivíduos, singularizados pela película. Ou seja, ele sugere a emoção como parte integrante de nosso legado histórico[6]. Oferece o conhecimento pela empatia; o filme é um processo complexo, temas variados são tratados em conjunto: cidadania, malandragem, raça, gênero, sexualidade, dança, samba, corpo (exemplos de elementos presentes em *Madame Satã*).

O filme se passa na Lapa, bairro carioca na década de 1930, em um contexto pós - abolicionista com um grande contingente de descendentes de ex-escravos vivendo de trabalhos informais ou sem qualquer emprego. Essa população parecia habitar ainda em plena República em um grande cativo. A República não cumprira, pois os papéis que em parte prometera, permanecia no início do século XX como uma entidade estranha a maioria da população pobre brasileira, o que piorou ainda mais com reformas urbanas que tentavam higienizar a capital federal e construir uma “*belle époque*”. Cortiços foram destruídos, ruas foram transformadas em largas avenidas, alguns espaços foram proibidos de se tráfegar com animais, de se realizarem batuques, sambas, ou outras festas populares. A grande bossa urbana era a ideia de civilizar o Rio de Janeiro a moda européia.

Ou seja, a República não agradava a maioria das pequenas comunidades pobres, que não se identificavam com tal regime ao longo da Primeira República, como é o caso da: “República da Lapa”: reduto de malandros, de sambistas, prostitutas onde vivia João Francisco dos Santos, Madame Satã, entre trabalhos irregulares e a Boêmia. O mundo do trabalho não absorvia essa nova multidão. Madame Satã sabia disso, era analfabeto, negro, filho de escravos, homossexual[7]. Pernambucano mas radicado no Rio, nas imediações deste bairro há tempo. Tentava trabalho, conseguia alguns bicos, tinha sonhos, mas intimamente reconhecia como declarou para sua “companheira”; sua impotência social. Eis o diálogo:

Laurita (sua companheira e amiga, a quem também agenciava como cafetão, e ao mesmo tempo zelava como um pai): E que tu vai fazer agora? (se referia a que João faria depois de ter perdido o emprego)

João: Besteira! Muita besteira! Laurita.

Laurita: Pois foi isso que tu sempre fez na vida.

João: pois então, É isso!

Laurita: Queria tanto te ver no palco, grande, formoso! Com muita gente te aplaudindo. (quando João a interpele)

João: Não adianta ficar querendo conversar comigo, porque eu já conversei comigo mesmo e já resolvi comigo mesmo que não vou ficar tentando ter profissão artística! Cansei de torcer pela minha pessoa! Nasci pra ter vida de malandro. “E vou levar é rasgada”.

Trazia, pois resquícios do cativo, portanto agravava sua condição pobre e negra, sob a categoria de raça pensada como tal, como categoria nos anos de 1930. E ainda homossexual. É consciente de suas limitações, porque sozinho sem apoio social ou do Estado que o malandro age a vida toda, reinventando as possibilidades de sua sobrevivência material, e de seus sonhos que nas ruas encontram a possibilidade de se tornarem realidade. A rua é o espaço de criação do artista, mas também onde encontra o frio balde de água fria diário. Choque de realidade, como denota a última fala de João no filme, que encontrava dificuldades de realizar seu sonho como artista:

“Eu trabalhava. Honestamente. Tinha conseguido um emprego de travesti no teatro casa de Sapê da Casa de Caboclo. (...) e andava com um sorriso que começava numa orelha e acabava na outra. Isso porque minha pessoa sempre tinha desejado ser artista porque artista era profissional e boêmio e eu era boêmio e queria uma profissão” (LUSTOSA, 2001, p. 115).

A rua carioca, segundo um de seus maiores cronistas João do Rio nesse período coloca em cena dois Rios de Janeiro o da Regeneração, da nova norma urbanística, racional e técnica, e o outro: o labirinto das malocas, do desemprego compulsório e “livre” de todas as leis (REIS, 2003, p.240). Porém, os domínios territoriais e sociais dos "dois Rios de Janeiro" muitas vezes se confundiam

João mergulha na multidão, na cidade, de frente para as contingências da vida entre sua cólera e sua arte de manifestação mais doce nos palcos como cantor, intérprete. Oscila entre a ira e o riso doce com grande facilidade, através de seu corpo, objeto absoluto de suas paixões e razões e paisagem principal do filme. Apresentada em um suporte: a tela do cinema, a imagem-corpo tem uma referência virtual (LIMA, 2010, p. 3) segundo Ari Lima. Com seu corpo procura sempre transgredir, gozar a vida de algum modo. Resistir.

Já no início do filme o diretor nos chama atenção para a representação do personagem em seu aspecto excludente: assistimos as feições fortes, e ao mesmo tempo abatidas de Lázaro Ramos ator que interpreta João. Ouvimos a voz da Justiça e sua versão sobre o meliante em meados de 1932, mas com ecos no imaginário coletivo brasileiro sobre o negro até os nossos dias.

No trecho do filme, parte de arquivo judicial utilizado pelo diretor na construção fílmica, vemos em primeiro plano uma das faces do personagem: o homem violento que age de modo colérico diante das adversidades e injustiças da vida. Nesse depoimento vemos como a sociedade o vê: como animal propenso ao crime, atávico. Imagem perseguida pela Justiça no Brasil no período, de acordo com os pressupostos da Antropologia Criminal, que constitui a face, as formas do corpo, o comportamento peculiar de um homem perigoso. Suas características físicas como reveladores de um crime antecipado. Madame Satã é um *outro* social para boa parte da sociedade, nesse aspecto. Era considerado nocivo e de temperamento calculado.

O filme procura mostrar com um argumento sóbrio, sem grandes apelos quem era esse *outro social*, e os *outros* que habitavam João Francisco dos Santos. Desnuda de maneira leve as “razões” possíveis que o transformaram em Satã e Madame. João é um malandro vive na “República da Lapa” convive com vários elementos da contravenção: o jogo, a embriaguez, a prostituição. É pederasta passivo como o arquivo policial retrata na primeira cena; proxeneta. Usa sobancelhas raspadas e afina sua voz, é transformista, portanto. Mas, guarda em seu

temperamento também grande virilidade, além, do universo doce de sua expressão feminina, visíveis no modo como seu corpo é explorado em detalhes na película. João não responde de maneira óbvia, linear as questões da sexualidade, gênero na representação fílmica. E por isso o *Madame Satã de 2002* é interessante para discussão de uma série de conceitos, ainda que o diretor deixe claro que não é essa sua intenção: tratar de um personagem negro homo-afetivo nos anos 1930, primordialmente.

João agenciava Laurita sua amiga, pseudo “esposa” pra fins sociais, a quem ajudava criando sua filha e Tabu, um homossexual de feições finas e de temperamento aparentemente frágil. Essa é sua família. Que tratava de modo atroz, rude e também amável. João era, pois ambivalente na vida e nos personagens que criava. Essa dicotomia aparente de madame e satã conferem ao personagem toda sua força e singularidade. Ainda na primeira cena do filme, em primeiro plano João abaixa os olhos, demonstra fraqueza na ocasião da leitura de sua sinopse criminosa, elaborada pela justiça e sociedade apenas, quando esta lhe trata como alguém de instrução rudimentar, de pouca inteligência, e de dificuldade de convívio com a sociedade. A fonte judicial “esquecera”, sabemos bem porque de dizer que seus vícios foram produzidos na sociedade, e que a mesma nada lhe ofereceu

Quando baixa seus olhos João demonstra parte de suas fraquezas, mesmo diante da força de seu corpo, de suas estratégias para bem viver e sonhar. Mais que fraquezas são antes mágoas, lembranças. Quando criança João, filho de escravos foi trocado por um animal. Não teve oportunidade de estudar. Segmentos de sua biografia são trazidos pelo filme de modo lacunar e fragmentário, lido nas entrelinhas do próprio discurso de Madame Satã, que inicia grande parte de suas falas dizendo: “a minha pessoa”, ao longo do filme, o que é significativo de sua busca por um lugar social. Ora para quem busca um lugar ao sol, a lembrança de que se é analfabeto, ou rudimentar, segundo a sociedade não é nada agradável como nesse momento fica claro em um simples gesto: os olhos levemente levados ao chão.

Na cena vemos o corpo e toda a sua presença, sobre um fundo branco. Um corpo negro, forte e viril que trazem ao espectador muito sobre o imaginário acerca do negro, presentes nas produções de imagens ao longo só século XX e no cinema, aproximando-o da figura exótica e forte[8]. Além disso, como primeira cena vemos quão relevante é o lado colérico e satã na personalidade de João. É este o personagem do filme o corpo e a luta social pela transgressão. A imagem é sintomática disso. Nela vemos apenas o corpo e seus leves movimentos provocados pela respiração.

Em outra cena logo a seguir nos deparamos com a multiplicidade de sentidos da personalidade de João, em diálogo não com um dado sexismo. Ou seja, o filme, considero apesar da aparente dualidade descrita em seu nome não oscila entre conceitos binários de sexo feminino e masculino. O comportamento, perfil e angústia de João não parecem oscilar entre pólos binários: masculino X feminino absolutamente, de modo restrito. Ao contrário, nele como considera Carvalho e Tortato gênero, e sua representação não é uma contingência biológica (CARVALHO, TORTARO, 2009, p.24) e sim uma visão relacional. Não são considerados apenas os sujeitos sociais, de maneira apriorística e suas funções sociais, mas a rede de relacionamentos, a pluralidade de sentidos a contiguidade entre masculino e feminino que não são vistos como dois mundos a parte, ou essências (CARVALHO, TORTARO, 2009, p.27). Gênero visto como aspecto relacional reitera sua construção em diálogo sempre com os contextos em que os sujeitos sociais vivem.

Nessa sequência de imagens do filme ao som de *Nuits d' Alger* de 1930 de Josephine Baker, e com a história de as Mil e uma noites, iluminada pelas miçangas e luzes próprias do cabaré João canta e imita Vitória. Esses são os dois planos de cenas que contrastam a realidade do outro: a artista (Vitória), e o sonho, o desejo de sê-lo de João. Não é a toa que a história que embala a cena é a de Sherazade. Como uma Sherazade, Madame Satã lutava também contra as adversidades cotidianas de um sultão: a sociedade carioca, e para isso

inventada mil e um personagens e histórias. Porém, não estava na Arábia e sua luta não se fazia apenas pela arte. Era *rasgada*, precisava, pois da força, da violência, da malandragem.

Madame Satã nesse aspecto pode ser um *flâneur*, como o vadio dos poemas de Baudelaire, pois ao seu modo, ambientado nas ruas vive entre sonho e luta. Justifica muito bem sua ociosidade, que lhe é dada socialmente, segundo Benjamim. Nela está presente a prontidão. Desenvolve formas convenientes de reagir ao ritmo da cidade que cresce como fala Walter Benjamin sobre o *flâneur*. Capta as coisas em pleno vôo, podendo assim se imaginar próximo ao artista, como faz Madame Satã, e ao mesmo tempo possui sagacidade criminal unida à amável indolência (BENJAMIN, 1989, p.39).

Em *Madame Satã* várias sequências atualizam estas ideias e atitudes: o ambiente de “pecado”, luxúria, violência física e simbólica, da insalubridade que João vive. É neste ambiente, segundo Ari Lima que homens e mulheres brancos acessam uma reserva de furor sexual e de força vital associados ao negro como cortejáveis e desprezíveis ao mesmo tempo.

Contudo, mesmo com tamanha vitalidade colérica aliada à malandragem Satã-Madame não consegue sua maior batalha forjar sua cidadania. Não conseguiu receber ileso o dinheiro que deveria de acordo com seus direitos trabalhistas não respeitados pelo patrão expropriador. Nessa cena espiamos o sonho de João se transformar na cólera de Satã, a partir de uma série de imagens. De início quando Vitória chega ao camarim e vê através somente da porta João com suas roupas imitando seu espetáculo de Sherazade:

Vitória: Que que é isso? Tira minha roupa agora!

João: Desculpa. Eu prometo que isso nunca mais vai acontecer. É que eu sou apaixonadíssimo por esse número que eu até perdi a noção.

Vitória: Tira!

João: Eu sei até cantar uma música inteira.

Vitória: Ai para de cantar! Perdi a noção. Você acha que tu é quem, chega atrasado, fica me imitando desse jeito, vestindo minha roupa. Ai! Que despropósito isso!

João: Desculpa, a minha pessoa promete que nunca mais vai acontecer isso.

Vitória: Bem que me avisaram não confia nesse preto, ele é mais doido que cachorro raivoso. Vai, vai, vai! Feche a porta, to com pressa!

Nesse momento quando a porta se fecha, a imagem se amplia é que notamos a transformação provocada em João. A porta se fecha e é na escuridão deixada e nas últimas ofensas declaradas por Vitória, além de preto (dito pejorativamente) raivoso e doido que ocorre a fúria de João. É ainda na escuridão das portas fechadas que ouvimos somente o início do espetáculo de João. Escutamos apenas o barulho do rasgar da roupa de sua patroa, justamente quando a imagem se amplia pela porta e notamos a cólera.

Vitória: Ficou maluco? (assustada)

João: Eu não fico maluco, não senhora.

Vitória: Mas o que, que é isso? O que, que é isso?

João: Nunca mais me trata desse jeito, tá ouvindo. Eu vou fazer uma ferida na sua cara pra tu nunca mais me tratar desse jeito. Precisa me tratar desse jeito? Por causa de uma coisica de nada? Hein? (E sai para resolver definitivamente seus problemas com a casa, com o Cabaré Lux e seus pagamentos)

O diálogo que teve com seu patrão no filme mostra a permanência ainda de relações de trabalho “escravistas” em plena República. Gregório seu patrão não se sentia na obrigação de pagar pelos serviços de um preto pobre, e ainda considera que só pode livrar-se de seus serviços, torná-lo manumisso quando bem quiser. Somente sob a pressão da navalha de João e que o dono do cabaré lhe deu algum dinheiro.

Colérica luta que se dava pelo seu próprio corpo, na busca de trabalho, nas redes de sociabilidades, nos ambientes hostis. Quando ele precisa se defender com a capoeira é com corpo que procurava resistir e burlar as adversidades da vida: entre a arte e a malandragem. Tornam-se claras as ambiguidades de sua alma: a dificuldade de saber o que ocorre com ele mesmo entre a criatividade de um artista e a violência de um malandro que leva a vida rasgada. Tais feições fazem de tal pessoa alguém impedido de compreender os termos de seus

próprios dilemas, de amar a si mesmo, ou então de conceber o amor e o afeto através de outra maneira que não seja o da dor, da violência ou da projeção de si em outro, das personagens que cria em “1001 noites”.

Depois de um quebra-quebra promovido por João Francisco, ao ser barrado na portaria de um clube da alta sociedade carioca, há uma sequência de imagens e diálogos fundamentais entre João Francisco e a prostituta Laurita, que demonstra sua incompreensão diante de si. Madame Satã tinha dificuldades para compreender sua raiva e angústia[9]. Refere-se a uma raiva incontida, a um bicho em seu interior, uma raiva de estar vivo como sugere sua amiga que só aumenta segundo João.

Apesar da falta de autoconhecimento João sabia onde queria chegar, sabia de seus sonhos, e o filme deixa claro como não era um homem previsível 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, um jogo de identidades e lugares, segundo Ari Lima (2010, p.4). O que demonstra a multiplicidades de expectativas em torno de cada indivíduo, sem uma relação óbvia destes diante da construção de suas sexualidades, sonhos ou atribuições sociais. Tabu, em um dos momentos do filme revela seu sonho, caso enriquecesse: “Já eu, vou comprar uma máquina Singer, de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade (o policial com quem dormia). E viver uma vida lazer”, enquanto Laurita sonhava com roupas de luxo e ir todo dia alinhada ao cinema sempre, e João com vida de artista.

João viveu 27 anos na cadeia entre idas e vindas. Construiu personagens como performer: a mulata do Balacochê; o tubarão chinês de 1001 noites; Jamaci, uma onça-entidade da floresta da Tijuca. Sua primeira apresentação representada no filme foi no Danúbio Azul, botequim da Lapa quando interpretou *A noite cheia de estrelas* de Cândido das Neves de 1932, como *Jamaci*.

João: Boa Noite madamas e cavalheiros! Eu sou Jamaci, a formosa feiticeira da floresta filha de Tapumã e Bernadete. Responda minha Lapa querida. A vida é melhor quando a gente canta? É ou não é?

João: A vida é melhor quando a gente rebola, sacode rodopia (E João inicia os movimentos e a dança sensualmente)

Na cena o olhar e cada movimento de Madame Satã são explorados juntos com os tecidos e as cores em contraste com todo o corpo. A maquiagem forte prateada, com batom vermelho, estava coadunada com a letra da canção: “*lua manda tua luz prateada despertar o meu amado*”, como se o batom, representasse a sedução sob o amado e os olhos e colares prateados de madame a própria lua.

Mas o sonho e a pequena vida de artista de Madame na Lapa é interrompida, quando Satã volta a cena, após um grande insulto “homofóbico” e racista no bar de seu espetáculo. João matou o sujeito que lhe insultou com um tiro nas costas. Depois disso Madame Satã foi condenado a dez anos de prisão em Ilha Grande.

O roteiro do filme opta, nesse aspecto, por certa circularidade. De início temos a cena de João Francisco e a leitura do trecho do arquivo judiciário, seguido da cena da personagem no cabaré Lux. No fim temos novamente a imagem de João e sua face pálida, a leitura do arquivo quando é preso mais uma vez, e em seguida, finalmente realizando seu sonho, ocasião em que é representado narrando sua história: João (na voz de Lázaro Ramos). Ou seja, quando se torna Madame Satã, sai da prisão e se consagra no carnaval carioca e fica conhecido por este nome até sua morte em 1976:

Madame Satã – Vivia presa, por 10 anos, num castelo de uma ilha das arábias, uma princesa de nome Jamaci (...). Até que num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo libertou a princesa, que correu a pé até chegar na sua Lapa querida (...) e desfilou com brilhantismo no carnaval de 1942. E Jamaci ficou conhecida assim pro resto do mundo como

Madame Satã!

Em suma, Karim em *Madame Satã* é coerente com o argumento e intenção de construir a história de um sujeito histórico excluído até hoje, em todos as suas características, mas não sob o viés de sua estigmatização, ou vítima, mas em sua capacidade de transgredir, como a história tem procurado fazer. E faz isso, com grande competência. Mostra como o cinema pode ser fonte histórica não só por tratar de temas pertinentes: o malandro, raça, gênero, por exemplo, mas no trato com a ficção e não ficção e sua fronteira tênue, e com os modos de contar a história. Vale dizer a narrativa inovadora: a construção dos espaços, territorialidades e tempos diversos. Desafio para o historiador que opera com o tempo, o tempo todo.

Contudo, a uma pedra que fica sempre no meio do caminho: a permanência de um universo freyriano quando se trata de relações raciais, de identidade nacional no Brasil. Ainda somos habitados sobre esse pensamento de que somos esse povo mestiço, de que existe uma vitalidade sexual em nossas lutas contra a adversidade social, que persiste no filme, no imaginário social e entre nós historiadores e incomoda como uma visão exótica de nós mesmos.

Logo, respondendo a Rosenstone, com base nas questões levantadas a partir do filme: o filme histórico representa. Pode construir de modo diverso fatos, imagens com argumentos também satisfatórios, na medida em que trazem anseios, dúvidas e novas formas de ver a história e de problematizá-la. A história e o cinema narram ao seu modo, o presente e passado, de 1001 formas dialogáveis.

Referências Bibliográficas:

- ROSENSTONE, Robert. Oliver Stone: Historiador da América Recente. In: NOVOA, Jorge (org). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo, 2009.
- LAGNY, Michele. O Cinema Como Fonte de História. In: NOVOA, Jorge (org). *Cinematógrafo: Um Olhar Sobre a História*. Salvador, São Paulo, 2009.
- VANOYE, Francis e GOLLIOT, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Rio de Janeiro: Papyrus Editorial, 1999.
- BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire; um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas V. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- LIMA, Ari. *Da Vida Rasgada. Imagens e Representações sobre o negro em Madame Satã*. Tabuleiro de Letras: Revista do Programa de Pós-Graduação. em Estudo de Linguagens, UNEB- Universidade do Estado da Bahia, ano 1, n. 2, 2010. Disponível em: http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero_02/pdf/artigo_vol02_03.pdf. Acessado em: 24/04/2011.
- REIS, Letícia Vidor de Souza. "O que o rei não viu": música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. *Estud. Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro. v. 25, n. 2, 2003. pp. 237-279. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eaa/v25n2/a03v25n2.pdf>. Acessado em: 12/03/2011.
- CARVALHO, Marília & TORTATO, Cíntia. Gênero: Considerações Sobre o Conceito. In: STANCKI, Nanci & CARVALHO, Marília & CASAGRANDE, Lindamir (organização). *Construindo a Igualdade na Diversidade: gênero e sexualidade na escola*. Curitiba: UTFPR, 2009. pp. 21-33.
- MOUTINHO, Laura. *Negociando com a Adversidade: reflexões sobre "raça" (homos)sexualidade e desigualdade social no Rio de Janeiro*. *Rev. Estudos Femininos*. Florianópolis. v. 14, n.1, jan- abril, 2006. pp. 103-116. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n1/a07v14n1.pdf>. Acessado em: 22/06/2011.
- LUSTOSA, Isabel. (org.) *Lapa do Desterro e do Desvario. Uma Antologia*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1998.

[1] Graduada História UFPR, Especialização em História Cultural Universidade Tuiuti do Paraná. belleportes@yahoo.com.br.

Os diálogos utilizados ao longo desse artigo foram transcritos do filme *Madame Satã*.

[2] O termo *filme personagem* refere-se a uma narrativa que privilegia uma figura, por vezes histórica, verdadeira, mas não sob vias biográficas. Ainda que tenha existido como Madame Satã é tratado como um dado ficcional, sem comprometer a “verdade” do filme, seu compromisso e sinceridade.

[3] O termo positivista aqui fora empregado de modo geral para se referir a pretensão estritamente científica da história

[4] Segundo o diretor a biografia ou um filme histórico padrão em seu formato contrastariam com o sujeito: João Francisco dos Santos, Madame Satã, que inventou várias personagens. Mentiroso nato vivia parte deles em seu cotidiano, nas ruas, fora do palco ou na prisão.

[5] O diretor Oliver Stone fez filmes sobre a guerra No Vietnã como: *Platoon* e *Nascido em Quatro de Julho* e *JFK a Pergunta Que Não Quer Calar*.

[6] Nesse aspecto o historiador dimensiona algo em comum entre a historiografia atual que considera a subjetividade/emoção como parte integrante do processo de análise do historiador e o cinema. A exigência de certa objetividade suprema e absoluta em relação ao objeto já não é mais levada com tanto rigor.

[7] A historiadora Laura Moutinho em pesquisa recente sobre (homos)sexualidade e desigualdade social com jovens negros de comunidades pobres do Rio de Janeiro aponta para o agravar da exclusão social para homossexuais negros e pobres. Ver, MOUTINHO, Laura. *Negociando com a Adversidade: reflexões sobre “raça” (homos)sexualidade e desigualdade social no Rio de Janeiro*. Rev. Estudos Feministas. Florianópolis. v. 14, n.1, jan- abril, 2009.

[8] Há brasileiros poucos filmes com personagens protagonistas ou centrais gays. *O Beijo da mulher Aranha* e *Carandiru* ambos de Hector Babenco de 1985 e 2003, respectivamente. *Ópera do Malandro* de 1986 de Ruy Guerra. Muitos marcados por um fim trágico do personagem e pela violência, como é o caso desse último filme em que Geni morre assassinada.

[9] O diálogo todo e uma análise pormenorizada destes são feitos no trabalho de Ari Lima a respeito.