

Revista Mídia e Cotidiano
Artigo Seção Livre
ISSN 2178-602X
Volume 15, Número 3, set-dez/2021
Submetido em: 08/03/2021
Aprovado em: 20/08/2021

O malandro no cinema: atualização da figura do malandro em *Madame Satã*, de Karim Aïnouz

The roguer in the cinema: updating the figure of the trickster in Madame Satã, by Karim Aïnouz

El buscón en el cine: actualización de la figura del buscón en Madame Satã, de Karim Aïnouz

Iago PORFÍRIO¹

Márcia GOMES²

Resumo

Neste trabalho se discute a representação do malandro em diferentes movimentos do cinema nacional, a fim de indagar sobre a relação dessa representação com a marginalização vinculada aos corpos negros. Utilizamos as contribuições de Michel De Certeau (2007) e de Giorgio Agamben (1993) acerca do ser qualquer, de modo a identificar as situações que compelem às formas de vida do malandro, como sobrevivência nos espaços sociais. Com a identificação desse tipo social em filmes de diferentes períodos, e de elementos do malandro na vida cotidiana e como sintoma da comunidade que vem, analisamos *Madame Satã* (2002) como atualização do personagem no Brasil contemporâneo.

Palavras-chaves: Malandro. Cinema brasileiro. Vida cotidiana. Karim Aïnouz.

Abstract

This work discusses the representation of the rogues in different movements of national cinema, in order to inquire about the relationship of this representation with the marginalization of characters with black bodies. We use the contributions of Michel De Certeau (2007) and Giorgio Agamben (1993) about being any person, in order to identify the situations that compel the rascal's ways of life, such as survival in social spaces. With the identification of this social type in films from different periods, and elements of the

¹ Mestre em Comunicação (UFMS). Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA). E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com ORCID: 0000-0003-1902-1891.

² Doutora em Scienze Sociali, Pontificia Università Gregoriana, Roma-Itália. Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: marciagm@yahoo.com ORCID: 0000-0002-6990-648X.

trickster in ordinary life and as a symptom of the community that comes, we analyzed *Madame Satã* (2002) as an update of the character in contemporary Brazil.

Keywords: Rogue. Brazilian. Cinema. Everyday life. Karim Aïnouz.

Resumen

Este trabajo analiza la representación del buscón en diferentes movimientos del cine nacional, con el fin de indagar sobre la relación de esta representación con la marginación de personajes con cuerpos negros. Como base, utilizamos los aportes de Michel De Certeau (2007) y Giorgio Agamben (1993) sobre ser cualquier persona, para identificar las situaciones que obligan a los modos de vida del sinvergüenza, como la supervivencia en los espacios sociales. Con la identificación de este tipo social en películas de diferentes épocas, y elementos del pícaro en la vida cotidiana y como síntoma de la comunidad que viene, analizamos *Madame Satã* (2002) como una actualización del personaje en el Brasil contemporáneo.

Palabras clave: Buscón. Cine brasileño. Vida cotidiana. Karim Aïnouz.

Introdução

Pensado desde seu estatuto ontológico de personagem marginalizada e associada a um contexto de confronto e desacordo com a sociedade na qual está inserido, o malandro vem sendo estudado como elemento da cultura brasileira desde o campo da sociologia, com Roberto Da Matta, ao campo da crítica e estudo literário, com Antonio Candido. Suas singularidades são aqui entendidas como forma de resistência, de modo a escapar das forças opressoras constitutivas do meio social.

Este artigo realiza uma reflexão sobre as múltiplas formas de figuração do malandro em momentos do cinema brasileiro nos quais os dilemas sociais do sujeito ordinário foram entendidos de modo mais acentuado. Esse cinema incorpora, em seus recursos expressivos cinematográficos, a experiência da vida cotidiana numa ordem estético-política; no início de 1960, o cinema brasileiro inscreve, às imagens, as práticas performáticas do sujeito ordinário, que ansiava por ser visto. Nesse período, os movimentos cinematográficos europeus inspiram os cinemas latino-americanos na inscrição do “populismo nacionalista”, sobretudo nos cinemanovistas, com o neorealismo italiano, em sua atenção pela vida ordinária, pelos “dramas miúdos do cotidiano do italiano comum oprimido por circunstâncias sociopolíticas” (BEZERRA, 2019, p. 94).

Na cultura cinematográfica, de modo geral, “a história dos negros no cinema compreende um legado de estereótipos” (AKOMFRAH, 2017, p. 15). Essa afirmação aponta justamente para a representação do negro na cinematografia brasileira, que o vincula à figura do malandro. Na esteira de Stuart Hall (2016 apud SOVIK, 2020), para quem o estereótipo é uma conexão entre representação, diferença e poder, Liv Sovik (2020) destaca que “nem quando há boa vontade, as representações conseguem fugir do peso desse poder e, por isso, nem a propaganda abolicionista nem o cinema da primeira metade do século XX deixou de representar pessoas negras por meio de estereótipos” (SOVIK, 2020, p. 5).

Nesse contexto, interessa-nos identificar de que maneira as figurações do malandro estão atravessadas por elementos que convocam para o ordinário. Em nosso mapeamento da historiografia do cinema brasileiro proposta por Ismail Xavier (2012), essa figura é dada a ver nas fases iniciais das chanchadas, no Cinema Novo e no Cinema Marginal, em que observamos sua presença expressiva associada à representação do negro, e foi estereotipada sobretudo com as chanchadas.

Para o entendimento do malandro como sujeito ordinário, recorreremos ao conceito de “*ser qualquer*”, de que fala Agamben (1993), cujas particularidades estão na negação de seus atributos, que não manifestam suas singularidades de pertencimento a classe ou categoria. O “*ser qualquer*” não tem qualidades ou essência que o universalize diante dos demais, estando no devir e nas incontingências do cotidiano sem a condição de pertencimento, por apresentar uma identidade fragmentada no cotejo com a vida social. A comunidade que vem, segundo Agamben, é formada por homens ordinários, pois os “*tricksters* ou vagabundos, ajudantes ou *cartoons*, eles são os exemplares da comunidade que vem” (AGAMBEN, 1993, p. 17). O “*ser qualquer*” não é a expressão comum do “qualquer um”, contudo, é, no dizer do autor, “no seu *ser tal qual é*”, quando “a singularidade liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal” (AGAMBEN, 1993, p. 11).

O conceito do homem ordinário associado ao malandro tem relevância para a discussão deste trabalho, pois permite-nos pensar de que modo certos filmes empregam as figurações e elementos da vida miúda e da cotidianidade, nos termos de Agnes Heller

(1998) a respeito do “‘pequeño’ mundo suyo”, a contrapelo da espetacularização de suas práticas que se tornam “visíveis socialmente” (MARTÍN-BARBERO, 2009). Como figura que resiste e que faz parte dos contingentes que não têm lugar próprio que os determinem, o malandro está, com efeito, na indeterminação, ocupando o campo das táticas e compelido a inventar novas formas de vida nos espaços sociais (CERTEAU, 2007). A ausência dessa condição de pertença do homem ordinário, que obstina “a coisa *com todos os seus predicados*” e “que deseja o *qual* apenas enquanto *tal*”, como lembra Agamben (1993, p. 12), corrobora para compreender o malandro que se contrapõe às normas sociais, no seu agir pelas “táticas” que se articulam à vida cotidiana.

A primeira parte deste artigo descreve a dimensão representacional do malandro, de certo modo ambivalente e com diferentes propostas, a partir da análise dos filmes *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), obra que corresponde ao período inicial da chanchada; *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), início do Cinema Novo; e *Vai trabalhar, Vagabundo* (Hugo Carvana, 1973), em diálogo com o Cinema Marginal. Essas obras, que tratam de personagens históricas da vida miúda, conduzem ao filme *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), que traz em primeiro plano o sujeito ordinário representado por uma personagem multifacetada. O procedimento de escolha dos períodos e das obras analisadas para identificar a construção da ideia do malandro no cinema brasileiro, e sua vinculação aos corpos negros, foi o do mapa noturno, de Martín-Barbero (2009), no qual a visão de conjunto é elaborada a partir dos elementos significativos na produção cultural em processo e em contexto.

Enquanto atualização da figura do “malandro”, é feita uma análise do longa de Aïnouz, considerando, como operação metodológica, os regimes estético e formal utilizados na composição dos filmes, “no conjunto de recursos que ele dispõe para cifrar, em sua forma, os elementos da vida ordinária”, como nos sugere Guimarães (2005, p. 84). Na leitura de Agamben (1993), a comunidade que vem será formada pela vida ordinária e, nesse movimento, *Madame Satã* nos leva para um diagnóstico da sociedade dos anos 1930, a partir de uma história elaborada e narrada nos anos 2002, propondo uma leitura do Brasil contemporâneo que, tal como as personagens aqui comentadas, é o devir do país que vem.

A cartografia do malandro

Em se tratando de traçar uma cartografia do malandro, na esteira de Martín-Barbero (2009), como figura vinculada à identidade nacional – ao lado do país do samba, do futebol, do carnaval, da feijoada, formando nesse espectro o também país da malandragem, traduzido no *jeitinho brasileiro* –, é significativo detalhar o contexto em que se insere a representação dessa figura no cinema nacional, desde como é constituído e compreendido no imaginário brasileiro.

Lima Barreto observou que “todo cidadão de cor há de ser por força um malandro” (SCHWARCZ, 2017, p. 395), apontando criticamente para a relação que é feita na sociedade do malandro como negro, pobre e marginalizado. No argumento sobre como o cinema refletiu – com personagens arquétipos – a realidade do negro brasileiro até a década de 1980, Rodrigues (1988, p. 22) destaca que o malandro fora “apresentado com maior frequência como mulato do que como negro”.

O malandro concentra elementos expressivos da ancestralidade afro-brasileira, sobretudo nas religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, tendo em Exu e Zé Pelintra (entidades das respectivas religiões) o compartilhamento de significados correspondentes à sua personalidade. O primeiro alcança um patamar de divindade entre o sagrado e o profano, diluindo-se em diferentes esferas e representando, de certo modo, a natureza do malandro, ao apresentar-se como aquele que foge às regras de comportamentos e é tido como símbolo da maldade (PRANDI, 2001). O segundo, Zé Pelintra, demonstra, em elementos figurativos de sua personalidade – valente, ardiloso e ressabiado –, a manifestação do malandro, no traje do terno e gravata, chapéu panamá e sua camisa de seda, a qual a navalha não corta. Para Zeca Ligierio (2004), Zé Pelintra foi um autêntico malandro em vida, mas que na Umbanda é obrigado a seguir as normas tornando-se um trabalhador na organização do terreiro e na sua servidão a ele, no sentido de amenizar o sofrimento daqueles que o procuram, seja em conselhos ou no papel de curandeiro, de modo a “pagar seus pecados”.

No início da Era Vargas (1930-1945), a malandragem foi tema recorrente da música popular brasileira, em código poético que configura regra de sobrevivência, de maneira mais intensa quando o malandro precisou recorrer a novas “táticas” de sobrevivência, ao ser excluído e perseguido na era varguista por se distanciar da figura

do trabalhador. Para traçar uma cartografia do malandro, portanto, é importante buscar sua origem no samba e, com efeito, no processo de formação da música brasileira: do dito “samba malandro”, ainda no contexto da Primeira República (1889-1930), ao “samba do malandro regenerado”, do governo estadonovista.

A figura do malandro também reverbera na literatura nacional, como alternativa das diversas injustiças sociais que sofre, na qual é representado como anti-herói, ou como um “herói sem nenhum caráter” – para usar uma expressão de Mário de Andrade (2013). A temática da malandragem vai também surgir na crítica da literatura brasileira a partir do ensaio de Antonio Candido, “Dialética da malandragem” (1993). Desse modo, cabe ressaltar as referências desse malandro da “batucada” com o malandro literário, visto, entre outros, em Mário de Andrade, Lima Barreto e João Antônio.

Os filmes do Cinema Novo, que estiveram preocupados com os problemas da nação e com o sujeito ordinário, exploram a representação do malandro vinculado ao negro – que, quando presente no cinema nacional, era estereotipado. Esse período cinemanovista revela um espaço social conquistado por um coletivo de atores negros, alguns deles do Teatro Experimental do Negro (TEN), pois é quando a questão racial toma forma na representação cinematográfica, segundo Carvalho (2005), momento também em que não passam mais a ocupar personagens subalternos e à margem da narrativa fílmica, como nas produções anteriores. Ocupam papéis de destaque, em aspectos de sua cultura e história, principalmente em filmes como *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), com atores e atrizes que florescem o protagonismo do negro no cinema, como Zózimo Bulbul, Grande Otelo, Ruth de Souza, Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Eliezer Gomes, Jorge Coutinho, Milton Gonçalves, Zezé Motta, Antônio Pompêo, entre outros.

O malandro e a vida ordinária no cinema brasileiro

Compreender a epistemologia do malandro como sujeito que rompe as normas sociais e procura sobreviver a partir de seu devir, leva a pensar o ordinário como elemento que permite uma reflexão crítica sobre a maneira de se colocar nas imagens, a tornar seus modos de sobreviver visíveis dentro do campo de representação.

Na busca por sua genealogia expressiva, o malandro está na literatura, no teatro, no samba e em diferentes expressões. O foco, aqui, é a ênfase na tematização dada pelo cinema brasileiro em alguns dos seus movimentos. Nesse sentido, cabe atentar para a importância de situar essa figura que procura encontrar um lugar para si nas instâncias periféricas da sociedade, debate que aponta para o uso de diferentes táticas empregadas para sobreviver. O *qualquer* e, no caso, o malandro, é a pregnância da singularidade, “sem o qual não é possível pensar nem o seu ser nem a sua individuação” (AGAMBEN, 1993, p. 21). Esse movimento ocorre em uma “linha de cintilação alternativa”, no dizer do autor, numa penetração recíproca que “passa do comum ao próprio e do próprio ao comum”, gerando o seu *ethos* (AGAMBEN, 1993, p. 24).

O malandro constitui seu *ethos* ao viver no movimento da desordem para a ordem que recobre a noção de indivíduo, na concepção de DaMatta (1997), em confronto às regras do meio em que vive, sem saber que é visto também como “uma peça na engrenagem econômica do lucro e do capital” para reivindicar ser reconhecido como pessoa, tal como um trabalhador que “é visto como ‘gente’ e com ‘consideração’ pelo prisma moral e pessoal” (DAMATTA, 1997, p. 286). Dessa maneira, o malandro “oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira”, depois de vivenciar a transgressão (CANDIDO, 1993, p. 39).

Com a companhia paulista Vera Cruz, nos finais dos anos 1940, há uma tentativa de implantação de uma indústria cinematográfica brasileira, com produções em série e a aspiração de adotar o modelo de grandes estúdios. Distanciando-se desse modelo, as chanchadas, surgidas com a companhia Atlântida em 1941, no Rio de Janeiro, apresentavam como características a representação de personagens-tipo que expressassem brasilidade, formando em seu elenco de tipos malandros e populares, com linguagem humorística e cômica para parodiar a realidade brasileira.

A Vera Cruz, que geralmente apresentava personagens negras somente em papéis de empregadas domésticas, teve como exceção apenas *Sinhá Moça* (Oswaldo Sampaio e Tom Payne, 1953), ainda que “a representação do negro está mediada pela ideologia liberal que animava os fundadores da companhia” (CARVALHO, 2005, p. 40). A ressalva, nesse filme, está para a atriz Ruth de Souza, que interpreta a escrava Sabina, em uma de suas melhores atuações no cinema reconhecida pela crítica e, mesmo em um

papel sem fala, pois “os personagens brancos detêm o monopólio da fala”, enquanto os negros ficam em silêncio (CARVALHO, 2005, p. 44), foi indicada ao prêmio de melhor atriz no festival de cinema de Veneza, em 1954.

As chanchadas, por sua vez, buscavam transmitir a nacionalidade no imaginário de brasilidade ao considerar problemas do cotidiano miúdo e ordinário, com a oscilação entre a dialética da malandragem e a estética da vida banal improvisada a partir de situações dramáticas – traços marcantes que vão caracterizar o estilo cinematográfico. O filme mais significativo que coloca em relevo tais aspectos é *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), filme de estreia da companhia que demonstrava elementos de sua proposta ao explorar problemas sociais ausentes do cinema nacional até então. O argumento do filme, com destaque para filmagens em cenários pobres e protagonizado por Grande Otelo, é a trajetória de um jovem artista negro que sonha sair de Minas Gerais com destino ao Rio de Janeiro, para atuar em uma companhia de teatro. É considerado pelos críticos como um filme biográfico de Grande Otelo, que a partir daí torna-se estrela do cinema.

A Atlântida apresentava em plano principal, em *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), o tema da discriminação racial no Brasil atrelado à marginalidade, o que até então não tinha sido tratado no cinema nacional. Emprestando uma comparação de Stam (2008), era uma espécie de neorealismo crítico de um Roberto Rossellini ou Nelson Pereira dos Santos, contraposto à visão conservadora de um Gilberto Freyre. Tendo como pano de fundo o tema da malandragem, o filme apresenta uma abordagem da discriminação e racismo em espaços sociais marginalizados, como a favela, estampando o cotidiano ordinário dos moradores e personagens principais.

Dialogando com o neorealismo italiano, pela crítica social e pelos ambientes fora de estúdios, *Também Somos Irmãos* (1949) narra a história de Miro (Grande Otelo), um malandro revoltado que fora adotado por uma família branca, que vai morar com o irmão biológico, Renato (Aguinaldo Camargo, ator do Teatro Negro Experimental), em uma favela. Ao contrário do irmão, de concepções otimistas e que pretende entrar no mundo do trabalho pela força intelectual, ele expressa raiva do desprezo e das humilhações racistas que sofria com o irmão na casa da família adotiva, de onde sempre fugia e, quando reaparece na favela, é mal visto pelos moradores por estar na vida da malandragem, dos jogos de dinheiro fácil e vivendo às custas de pequenos crimes.

A narrativa do filme foca os irmãos já adultos e acentua o destino de rejeição do malandro, supondo ser a malandragem e a boemia, associadas ao samba, modos de vida desdenhosos, e percebidos no imaginário como recusa de integrar-se socialmente nos valores burgueses e na moralidade convencional. Quanto a ser malandro, Miro parece ter consciência da valência negativa para si desse papel, pois assume, por exemplo, a culpa de um crime cometido pelo irmão, de modo a ficar preso no lugar dele: tem para si que a vida o levará, de maneira ou de outra, de volta para a prisão/rua. A contraposição entre os irmãos é mostrada logo no início da trama: enquanto Miro, de trajes desbotados, está fugindo da polícia na favela; o irmão, de camisa engomada, aparece concentrado na leitura. Apesar das diferenças, ambos procuram a ascensão em uma sociedade marcada pela desigualdade, embora Miro o faça pela via da malandragem.

Com a proposta de retratar o brasileiro e sua cultura, o Cinema Novo condensa a procura pela identidade nacional. A experiência social é colocada em discussão a partir da tônica do movimento no começo da década de 1960, que foi a “busca de novas formas de representação capazes de dar conta dos processos” mais profundos da realidade brasileira (XAVIER, 2003, p. 129), pensando o cinema como expressão política no campo cinematográfico³.

Algumas características estéticas são adotadas pelos cinemanovistas, com inspiração do neorrealismo, como não usar de cenários artificiais, com vistas a redescobrir a paisagem e sua integração com os atores sociais (não-atores profissionais), tomando a cena como protagonista de sua realidade. Como se nota logo em sua primeira fase, é a antítese aos filmes dos anos 1930 e 1940, pois os cineastas saem “com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (espécie de súmula do movimento) à procura do povo brasileiro, desde praias, sertão nordestino a favelas. É o caso de *Cinco Vezes Favela* (1962), com cinco micro-histórias de diferentes diretores, entre os quais Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman; ou, também, de *Rio, 40 graus* (Nelson

³ É possível compreender a gênese do Cinema Novo a partir de momentos importantes para o movimento, que se consolida com a sua atuação em três fases, conforme propõe Graça (1997). A primeira, de seu nascimento, está entre 1955 e 1964, quando ocorre a inspiração direta das obras do neorrealismo italiano; a segunda, entre 1964 e 1968, demonstra uma preocupação política; a terceira, entre 1969 e 1973, quando se apresenta um esgotamento da estética cinemanovista e abertura para propostas individuais.

Pereira dos Santos, 1955) e *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), marcos do movimento, entre outros.

Produção do Centro Popular de Cultura, *Cinco Vezes Favela* (1962), radicaliza a vida ordinária a partir de cinco episódios⁴. Meninos moradores da favela que descem o morro para roubar gatos e vendê-los – couro para fazer tamborins (*Couro de Gato*); o favelado que não tem emprego, nem dinheiro para pagar seu aluguel, encontrando o crime como “saída” (*Um favelado*); Zé (*da Cachorra*), favelado “esquerdista” que se movimenta na luta pelo direito à casa e contra os grileiros; o samba que se contrapõe à lógica do trabalho, ou a participação sindical como mecanismo para mudar a realidade social (*Escola de Samba Alegria de Viver*); a organização comunitária da favela contra os interesses da empresa que pretende derrubar os barracos para construir uma pedreira (*A Pedreira de São Diogo*).

A produção coletiva de *Cinco Vezes Favela* pretendia ser experiência que se expressa na relação entre o político e o estético, convocando para a “partilha do sensível”, na esteira de Jacques Rancière (2010), que compreende o sensível como o estético e o político, sendo sua partilha no nível das possibilidades e na “[...] distribuição e redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra” (RANCIÈRE, 2010, p. 21). O que nos interessa, nesse sentido, é o Cinema Novo enquanto partilha da representação de figuras marginais, para a categoria social do malandro na sociedade, em obras como *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961); *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966); *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) ou também em *Bahia de Todos os Santos* (José Trigueirinho Netto, 1960).

Percebemos as ambivalências quanto ao protagonismo da persona do malandro em diferentes momentos do cinema, ainda que com propostas díspares entre os filmes citados a seguir, indo do malandro que faz rir em um tipo popularesco e cômico das chanchadas, ao malandro ingênuo de *O Caçula do Barulho* (Riccardo Freda, 1949), ao sambista do morro em *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e do marginal

4 Os curtas-metragens estão divididos na seguinte maneira: Um favelado, de Marcos Faria; Zé da Cachorra, de Miguel Borges; Couro de gato, de Joaquim Pedro de Andrade; Escola de Samba Alegria de Viver, de Carlos Diegues – com montagem de Ruy Guerra – e A Pedreira de São Diogo, de Leon Hirszman – com montagem de Nelson Pereira dos Santos, Sadi Cabral e Glauber Rocha.

da quadrilha de assaltantes criminosos e moradores da favela em *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962), indignando-se com a discriminação racial como causa da miséria social. “É justo morrer uma criança na favela, porque é menos um para viver na miséria”, fala um dos personagens interpretado por Grande Otelo. Cabe ressaltar que o malandro, seja cômico ou ingênuo, faz parte dos estereótipos comuns dados aos negros pelas chanchadas. Ao lado desses dois últimos filmes do período cinemanovista, há também em *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), no protagonista Firmino (Antônio Pitanga), o malandro que tenta convencer os pescadores à organização contra a opressão social em detrimento da religião: “Sou independente, já larguei esse negócio de religião, Candomblé não resolve nada, não”, diz Firmino.

Ainda na proposta do Cinema Novo, em *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1965), Calunga (Antônio Pitanga) é um malandro criativo, rebelde e alegre, que também representa o papel de cicerone, ao apresentar o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro como a “visão do inferno”, cenário da história do longa. Juntam-se, à história do malandro, dramas de personagens nordestinos imigrantes, como a da retirante pernambucana Luiza (Anecy Rocha), que chega à cidade à procura de seu amante Jassão (Leonardo Villar), que se tornara na cidade matador de aluguel e foragido da polícia, e Inácio (Joel Barcelos), amigo de Calunga, também fugitivo da seca nordestina.

Com destaque para a vida ordinária do malandro, podemos citar de maneira acurada *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), cujo protagonista, o sambista Espírito da Luz Soares (Grande Otelo), é o que consideramos um malandro distópico, que transforma o sofrimento em samba. É representado como um indivíduo sufocado pela situação socioeconômica: não tem capital para emplacar seus sambas e sonha em fazer sucesso para terminar de construir a casa na favela, ganhar a guarda do filho Norival (Haroldo de Oliveira) e casar com Adelaide (Malu Maia). Aceita o sofrimento sem reclamar, como quando é enganado pelo malandro Maurício (Jece Valadão), que o faz assinar um termo que retira sua autoria do samba *Mexi com ela* (o malandro ingênuo). Retorna para o morro, onde é outra vez espoliado por pivetes que lhe roubam o dinheiro dado por Maurício. O filho, na intenção de defendê-lo, acaba assassinado pelos pivetes do morro na frente do pai. O sofrimento ganha conotação estética, ao transformar a morte

do filho no samba do malandro⁵. Espírito representa os sonhos que caminham para um fim trágico: o sambista morre nos trilhos da Central, no momento em que seu samba alcançaria as rádios.

Dá-se a combinação de classe e raça na tragédia de Espírito, que, ainda que tenha talento, é impedido de ascender com seus sambas pela exclusão social e econômica, levantando várias facetas da dificuldade de inserção social para o indivíduo marginalizado – tal como em *Madame Satã* (2002) –, quando os fatores de classe e raça se sobrepõem, em detrimento do talento artístico. O protagonista é um “pingente limabarretiano”, na perspectiva de Coração (2012), que o relaciona ao jovem Isaías Caminha, do romance *Recordações do Escrivão de Isaías Caminha*, de Lima Barreto (1909), que sai do interior do Rio de Janeiro em busca do sonho de tornar-se “doutor”. Espírito, tal como o Isaías de Lima Barreto, confunde-se na busca do seu “ter-lugar”, que “não conhece já lugar próprio”, na expressão de Agamben (1993, p. 26).

Nesse aspecto, é que o malandro Dino (Hugo Carvana), protagonista de *Vai Trabalhar, Vagabundo* (Hugo Carvana, 1973), no retorno ao seu lugar de origem, ou ao seu “lugar próprio”, o cortiço – espaço marginalizado na história desde a Primeira República –, é recebido com entusiasmos pelos moradores como aquele que conseguiu, com *jeitinho*, driblar as opressões sociais e se inserir em camadas socialmente favorecidas, tal como Max Overseas de *Ópera do Malandro* (Ruy Guerra, 1985), adaptação da peça homônima de Chico Buarque (1978). Apesar de *Vai Trabalhar, Vagabundo* (Hugo Carvana, 1973), é possível observar os desdobramentos do cotidiano brasileiro em *Se Segura, Malandro* (Hugo Carvana, 1978), que apresenta o malandro que mantém uma rádio clandestina, cuja programação remete ao corriqueiro e às histórias miúdas da sociedade carioca.

Nos anos finais da terceira fase do Cinema Novo, o Cinema Marginal (1968-1973) dá a ver a equivalência do perfil cinematográfico do marginal, como o representado pela obra considerada a eclosão do movimento, *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), que nasce com alguns cineastas que acreditavam distanciar-se das propostas cinemanovistas, ainda que mantivessem a representação alegórica do Brasil.

⁵“Mais um malandro fechou o paletó/eu tive dó/eu tive dó/ [...] Morreu Malvadeza Durão, valente, mas muito considerado (...)” (Fechou o Paletó, de Zé Kéti).

Surgindo em um momento histórico marcado pela repressão da ditadura militar, o movimento associa a consciência de transgressão estética à violência. Os marginais, como eram ironicamente chamados pelos críticos esses cineastas, radicalizam os pressupostos do humor e da seriedade da paródia chanchadesca, integrando-os ao engajamento do Cinema Novo, mas sem o tratamento político desse.

Vai Trabalhar, Vagabundo (Hugo Carvana, 1973), inserido no movimento Marginal, ainda que se distancie, em certa medida, de algumas das principais características do malandro e de sua vida ordinária, sintetiza alguns elementos caros à discussão deste estudo, na expressividade do seu devir que o compele a agir por táticas. Hugo Carvana, diretor e protagonista, mapeia os costumes miúdos e cotidianos do Rio de Janeiro da década de 1970, com protagonistas que apresentam características da malandragem, em conflito com a ordem instituída. Seus personagens procuram sobreviver às mudanças urbanas e aos projetos de progresso atrelado ao tal do “milagre econômico”, quando suas casas do subúrbio vão desaparecer. Tal situação é vista com preocupação pelo Gerente (Nelson Dantas), dono da sinuca, ponto de encontro dos malandros, que vai apresentando as mudanças pelas quais a cidade passou no tempo em que Dino esteve preso, dizendo que “muita gente boa” desapareceu, malandros bons da sinuca.

O argumento do filme gira em torno de um jogo de sinuca entre os campeões do pano verde: Babalu (Nelson Xavier) e Russo (Paulo César Peréio). O primeiro malandro está em processo de regeneração, ordenado pela mulher com auxílio de sua religião, a Umbanda⁶. A regeneração do malandro Babalu se conclui em *Vai trabalhar, Vagabundo: a volta* (Hugo Carvana, 1991), como trabalhador e pequeno-burguês – tal como o malandro Max Overseas, de *Ópera do Malandro* (Hugo Carvana, 1985). O malandro Russo é encontrado em um hospício, onde a representação de louco está nos médicos e enfermeiros. Internado por alcoolismo, ele se diz curado, mas isso só acontece quando Dino o visita para propor um grande jogo de sinuca e lhe entrega a cachaça caseira.

6 Cabe fazer uma observação quanto à presença da religião afro-brasileira nas representações do malandro, de maneira intensiva em *Vai trabalhar, Vagabundo* (1973) e *Madame Satã* (2002).

Babalu, trabalhador oprimido e insatisfeito por “trabalhar feito um cão” em um botequim por “200 contos”, aceita a proposta do jogo feito pelo malandro Dino⁷.

O filme chama a atenção para a identidade instável do malandro protagonista, representado como valente, “quem tá no desvio, sabe que ajoelhou, tem que rezar”, assim como o malandro Miro, em *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), que assume as consequências do crime cometido pelo irmão. O malandro se constitui como tática de sobrevivência, articulada desde um conjunto de saberes, ou espertezas e jeitinhos, que sustenta a luta pelo “poder de conquistar para si um lugar próprio” (CERTEAU, 2007, p. 100), ou seja, seu espaço social a partir de golpes com variadas definições. A busca por esse “lugar próprio”, característica do ser qualquer e do homem ordinário, ocorre no que Agamben (1993) chama de *ágio*, o espaço não representável, “o lugar vazio em que cada um se pode mover livremente, numa constelação semântica em que a proximidade espacial confina com o tempo oportuno (*ad-agio, ter agio*) e a comodidade com a justa relação” (AGAMBEN, 1993, p. 27).

Em *Vai trabalhar, Vagabundo* (Hugo Carvana, 1973), a sinuca será um jogo ardiloso, uma maneira não criminosa de conseguir dinheiro de modo fácil, sem precisar ser um trabalhador oprimido como Espírito, que mesmo talentoso sucumbe à opressão. Os malandros da sinuca usam o talento da lábia dissimulada com as práticas da malandragem, como os pequenos golpes, aventuras e situações imprevistas, agindo por “táticas”, que rendem-lhes boa fama e imagem, em meio ao caos – como quando Dino volta ao cortiço, ao contrário de Miro, que é mal visto pela favela por estar na vida da malandragem.

Madame Satã: a volta do malandro

Em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), a figura do malandro é redimensionada, desde sua inserção na vida ordinária, como representante da comunidade que vem. Ambientado na Lapa carioca da década de 1930, a história de João Francisco dos Santos nos é contada a partir de um recorte temporal anterior a sua fama de malandro,

7 Podemos visualizar em Dino, Babalu e Russo a representação também dos malandros Malagueta, Perus e Bacanaço, os três famosos malandros jogadores de sinuca das noites paulistanas de João Antônio (1878), pois vivem em torno da penúria social e da vida de malandro com pequenos golpes, vendo no jogo uma estratégia de sobrevivência.

a partir de sua busca de realização de seu projeto de vida, o de tornar-se artista. O filme narra a vida de João já radicado no Rio de Janeiro, quando comete o crime que inaugura sua entrada para a malandragem, e só no final do longa, explicado pelas legendas finais, João chega aos palcos e torna-se Madame Satã. O argumento acentua a tônica de uma país desigual, herança do período colonial, ao abordar a discriminação que o protagonista sofre, por ser negro, pobre, homossexual e, sobretudo, malandro.

Há um certo enfoque para o registro documental da pobreza e da vida ordinária, com imagens próximas e sem paisagens. Os componentes, como paredes rachadas e mofadas, o altar de um santo com velas vermelhas logo na entrada de sua casa, casebres históricos sem restauração servindo como cortiços, acentuando sua deterioração, revelam um ambiente com intenção realista de uma situação que conspira contra o projeto de vida de João (Lázaro Ramos). O paralelo com a vida miúda de Espírito, de *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), dos embates para gravar seus sambas, se dá com o percorrido de João Francisco para realizar seu projeto artístico; já com Miro, de *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), a analogia se dá com sua revolta, com a raiva da qual não tem explicação e que se remete a como é explorado, irrompendo em gestos incontrolláveis de violência, que a câmera imprime com tomadas próximas, quase que à flor da pele, seu tom de revolta consigo mesmo e com a realidade à sua volta, expressando mesmo a raiva por estar vivo, como indica em certo momento.

João, ao contrário de Espírito, reage de maneira intempestiva quando é enganado, reproduzindo, tal como o escravo Prudêncio de Machado de Assis (1992), a opressão que o aflige, sobretudo em Tabu (Flávio Bauraqui) e em Laurita (Marcela Cartaxo), com quem forma uma família. Ao passo que é carinhoso, João é também guiado por ações patriarcais e agressivas, quando controla as atitudes dos demais conforme as suas regras. Aïnouz destaca a dicotomia da personagem, que nos remete aos malandros de *Vai trabalhar, Vagabundo* (Hugo Carvana, 1973): ora procurando se endireitar por meio da religião ou do trabalho, ora tendo o jogo da sinuca como maneira de ludibriar e como tática de sobrevivência.

A primeira cena do filme, que se abre com um meio primeiro plano de João, alude a uma sequência de retrato falado de um marginal recém capturado: numa espécie de *mugshot*, ele é enquadrado sem camisa, do peito para cima, o que dá a ver que está

machucado e cansado. Com olhar melancólico, ele está numa delegacia, com paredes de fundo branco e com pouca luz, não há nenhuma informação que confirme isso, a não ser a voz *off* que narra seus autos criminais, aos quais ouve com uma atenção desvanecida. É a voz que também o condena: não há julgamento com direito à defesa, a delegacia é ao mesmo tempo o tribunal. João, desse modo, já inicia o filme julgado e condenado, por se contrapor a uma ordem normativa de maneira transgressora em defesa de si mesmo. A defesa está ausente no momento em que ocorre seu julgamento. O som *off*, recurso expressivo utilizado por Aïnouz ao longo do filme, é a voz/som invisível e fora do espaço da imagem, mas presente no espaço diegético. A voz que julga e condena João é a de uma personagem que está ausente do campo filmado.

Um corte irrompe a narração em *off*. Em plano detalhe, a câmera enquadra João, atrás de uma cortina de pedras ornamentais sobre a qual desliza lentamente o rosto, com seus dedos anelados, a observar a distância o *show* de Vitória dos Anjos (Renata Sorrah), que canta em francês. Aïnouz destaca um momento em que as intenções do protagonista se revelam na sua própria encenação do sonho que persegue: o de estar no palco, com as características artísticas de quem imita nessa cena, que marcará o estilo do filme, sobretudo a ensejar uma estética que define uma relação com a ênfase de sua tematização. O palco é o foco do protagonista, nesse sentido. Essas duas cenas, da delegacia e do cabaré onde trabalha, sugerem a ambivalência do malandro, que, por um lado, tende à rebeldia e, por outro, projeta ser artista transformista, destacando suas vertentes contrapostas.

O protagonista desce de chapéu panamá as escadas do Cabaré Lux, onde trabalha como uma espécie de auxiliar de camarim de Vitória, sem receber há quase dois meses. Em plano conjunto, que deixa evidente o espaço de onde sai – escadas estreitas e sem luz –, João para em frente à placa que convida para o *show* que acabara de assistir a distância. Olha para direita e esquerda, e, após um *fade-out* de um plano para outro, a câmera-na-mão o acompanha de trás, ainda em plano conjunto, deixando a rua escura, por onde caminha e cumprimenta algumas pessoas. A música *Nuit d'Alger* (Joséphine Baker), com a qual começou a cena na voz da cantora do cabaré, permanece extradiegética, enquanto o enquadramento o focaliza no bonde que atravessa os arcos da Lapa.

A montagem, com plano seguinte ao bonde, nos sugere uma abertura para o submundo da Lapa, onde João acaba de chegar. A cena se inicia com a prostituta que abre

a porta para dois marinheiros. Neste momento, o sistema sonoro e estilístico do filme cria uma relação significativa com a montagem dos planos em ação, com vozes, som de pessoas rindo, caminhando e falando alto, sem prejudicar a voz da prostituta que continua a conversar com os marinheiros, até João, com principal foco de atenção, parar de frente para a porta, e a câmera, com enquadramento para um plano conjunto e médio, focalizar as quatro personagens. João pede para a prostituta ter juízo e segue em *travelling* e em plano de conjunto revelando mais detalhes da noite movimentada. A distância da câmera mostra o protagonista caminhando, quando a transição para outro plano nos leva ao bar Danúbio Azul, onde parte das ações ocorrem.

O conjunto dessas quatro cenas (João na delegacia ouvindo seu julgamento, no cabaré dublando Vitória, no bondinho a caminho da Lapa e sua chegada nesta) revela um dos aspectos da composição da ambientação, que apresenta uma sociedade que sugere o tempo e o espaço dos malandros, prostitutas e pingentes. O desenvolvimento da narrativa é marcado por uma continuidade não linear, como efeito central da oposição enfrentada pelo próprio protagonista que, no filme, já “nasce” condenado, diferentemente de sua autobiografia (SATÃ, 1972), que começa a narrar suas histórias pelo momento final posto no filme: suas primeiras apresentações artísticas de sucesso.

Os planos constroem a progressão dramática das personagens e suas estratégias representadas na diegese fílmica, em ações impiedosas para sobreviver no universo decadente, em que os princípios que orientam a forma de vida são a partir da performance que se modula na dimensão representacional das personagens. Em grande parte das cenas, a interação entre os sons diegéticos e não diegéticos, estes fora de campo, constituem o quadro do eixo da ação narrativa, como quando João está no cenário doméstico, a sua casa, ouvimos vozes com uma distância próxima ao campo diegético, gritos de supostas confusões, ruídos de animais, samba e, frequentemente, os sons vindos de terreiros de religiões afro-brasileiras, deixando clara a relação do espaço social com determinadas manifestações religiosas e as práticas da vida ordinária.

Essa correspondência de sons sobrepostos aos planos e fora da diegese e a natureza das ações é uma instância de mediação entre a montagem e a representação, em função do paralelo que há na sequência de planos e na relação espacial e temporal, dando destaque à atmosfera de João. As personagens apresentam-se em seus aspectos

extrafílmicos e na irrupção das formas de ser e estar no mundo, no movimento da câmera que dá a ver as banalidades cotidianas da vida ordinária, como Laurita que faz as unhas na porta de casa, enquanto João insinua tirar as lêndas do cabelo da filha e cozinha, ou quando a primeira limpa inutilmente a casa tomada de fuligem, com suas paredes cinzas e mofadas, enquanto que Tabu lava e costura as roupas, principalmente as de Vitória dos Anjos, para quem João trabalha, além de cuidar das tolhas do bar do Amador, e leva a vida doméstica como pagamento por algo que não somos informados, além de ter uma erotização acentuada.

As estratégias narrativas que Aïnouz utiliza para destacar aspectos constitutivos da personalidade de João emergem no filme no esforço das possibilidades de existência do próprio protagonista, ao demonstrar o devir da personagem que se caracteriza na radicalização da vida ordinária e na tão acentuada dicotomia de sua personalidade que faz referência à simetria entre dois polos: ora procurando “zelar pela paz do recinto”, ora destacando, em alguma medida, uma valentia a seus opositores. Esses recursos estilísticos servem para apresentar, no dizer de Guimarães (2004), uma experiência estética com as práticas da vida ordinária.

A câmera destaca a pintura descascada das paredes envelhecidas e, em seguida, enquadra Laurita, que está com a sua filha, e João, que costura a roupa de seu próximo espetáculo: “Agora vai ser tudo só bonança”. É o momento em que fazem planos juntos com os possíveis recursos financeiros da carreira artística do protagonista, que deseja matricular sua filha “num internato de freiras francesas” e depois levá-la para conhecer a China. O sonho de Laurita é reformar a casa onde vivem, fazer um jardim e ir ao cinema “cada dia com um vestido diferente”. Em *travelling*, a câmera acompanha o movimento de Tabu, que sai do tanque, onde lavava roupas, e caminha ao centro do pátio: “Já eu, vou comprar uma máquina Singer de pedal, pra costurar as fardas do meu anjo de bondade, meu marido”. Os três fazem projetos juntos, entusiasmados com o sucesso artístico de João que poderá render conquistas financeiras ou simbólicas, como o prestígio social que fará com que seja “tratado diferente” – como diz – e, quem sabe, ter a entrada permitida no *High Life Club*, onde antes foram proibidos de entrar.

Posto deste modo, esse momento de elaboração de projetos dos personagens destaca os elementos das figurações e formas de vida que visam enfatizar, sob o ponto de

vista de um apelo crítico, a reprodução da desigualdade social em um contexto amplo e não somente particular. A partir do exposto, colocar a filha na escola, fazer uma viagem, reformar a casa, ir ao cinema e comprar uma máquina de costura são desejos que reverberam a vida ordinária

Considerações finais

A singularidade construída do malandro, ao longo de diferentes momentos no cinema brasileiro, está atravessada por um paradoxo que oscila entre processos sociais de marginalização e desigualdade social, e táticas por meio das quais impellem à ação dramática da vida ordinária e cotidiana.

Em *Madame Satã* (2002), interessa não somente a transfiguração do malandro, mas, no desarmar da convenção, a recuperação da trajetória do homem ordinário que foi João, como aquele que não tem lugar próprio, na definição de Certeau (2007). Na ausência desse lugar próprio, o filme permite uma reflexão sobre as relações sociais que compactuam estereótipos da pobreza e da violência, que vitimam a personagem protagonista, que aprendeu a criar suas formas e mecanismos de sobrevivência. A potência do princípio de representação de João ocorre em uma ação baseada na crença e na descrença de sua (re)constituição, enquanto sujeito marginalizado em razão de sua negritude e condição social, dentro da arena de disputa que se configura em tom de crítica pela montagem, de maneira que o marginalismo se faz presente na forma como a narrativa estrutura as nuances significativas de sua vida ordinária.

A partir do uso constante de planos detalhes, em movimentos de câmera que vêm combinados com imagens que deixam personagens e objetos fora de foco, a iluminação concentrada e de contraluz, que convergem aspectos estilísticos com a politização do filme, compelem, no filme de Aïnouz, o espectador a uma experiência estético-política da vida ordinária. Os *raccords* da montagem, que destacam a potencialidade estética e as especificidades dos planos – apresentados por uma perspectiva *voyeurista* e por uma câmera subjetiva – revelam diferentes formatos de produção da representação da marginalização e da vida miúda, como sugerido no percurso deste artigo.

A representação do malandro é construída a partir de elementos que configuram a sua própria identidade, desde a natureza religiosa, como no caso de Dino, de *Vai*

Trabalhar, Vagabundo (Hugo Carvana, 1973) ou de João, de *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), quando o primeiro recorre ao caboclo Sete Flechas, presente no patuá que carrega no pescoço, para ser poupado das consequências de suas ações; ou o segundo, que diz ser “filho de Iansã e Ogum, e de Josephine Baker, eu sou devoto”, também presente pelo patuá que leva consigo. Há, nesse processo de representação, o malandro valente que age conforme as incontingências do cotidiano, como Miro, de *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), João ou o malandro Gimba (Milton Moraes), de *Gimba, Presidente dos Valentos* (Flávio Rangel, 1963), que foge da prisão em São Paulo e retorna para a favela, onde é recebido com entusiasmos e como o “Rei da Coragem”. Nesse sentido, a valentia é contraposta a uma falta de ação e mobilidade diante dos desmandos e da opressão, visto em Firmino, de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), o malandro que, no seu dizer, não corre “risco” e é “livre como o xaréu no mar”, luta contra os mecanismos de alienação, ao contrário de Espírito, que vive entre a espoliação, também fruto de uma industrialização da cultura emergente, e os embates de sobrevivência em meio ao desejo de ser um “sambista considerado”.

Referências

ANDRADE, M. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ASSIS, M. de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: **Machado de Assis - Obra completa**, v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 511-639.

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993.

AKOMFRAH, J. A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do coletivo Black Audio Film Collective. In: MURARI, L.; SOMBRA, R. (org.). **O Cinema de Akomfrah: espectros da diáspora**. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

BEZERRA, J. **A eterna novidade do mundo**: especulações sobre um certo cinema contemporâneo. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 67-89.

CARVALHO, N. Introdução: Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, J. **Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005, p. 17-101.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

CORAÇÃO, C. O espírito pingente de Rio, Zona Norte: O samba roubado e as representações dicotômicas entre real e idílico. **Revista Comunicação & Sociedade**, v. 33, n. 57, p. 271-290, 2012.

DA MATTA, R. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GRAÇA, M. O Cinema Novo e a sua estética. In: GRAÇA, M. et al. (org.). Niterói: EDUFF, 1997, p. 22-61.

GUIMARÃES, C. O retorno do homem ordinário do cinema. **Revista Contemporânea**, v. 3, n. 2, p. 71-88, 2005.

GUIMARÃES, C. A experiência estética e a vida ordinária. **Revista E-Compós**, v. 1, p. 1-13, 2004. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/14>. Acesso em: dez. 2020.

HELLER, A. **Sociología de la vida cotidiana**. Península: Barcelona, 1998.

LIGIÉRO, Z. **Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem típico da Lapa Carioca**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

PRANDI, R. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RANCIÈRE, J. A estética como política. **DEVIRES**, v. 7, n. 2, p. 14-36, 2010.

RODRIGUES, J. C. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, Fundação do Cinema Brasileiro-MINC, 1988.

SATÃ, M. **Memórias de Madame Satã**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOVIK, L. Através do olhar da representação: estereótipos e comunicação. **Heterotopias**, v. 3, n. 6, p. 1-27, 2020. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31839>. Acesso em: jan. 2021.

STAM, R. **Multiculturalismo Tropical**: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.