

## **HERÓIS DA PERIFERIA: IMAGENS DE UM BOM MALANDRO**

Marcos da Silva Coimbra

Mestrando em Literatura Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Este estudo quer revelar como a retratação de uma pessoa histórica e enigmática como o antigo bicheiro Natal da Portela se realizou no cinema, através da direção corajosa e peculiar de Paulo César Saraceni, que realizou um tipo de retratação bem forte e, em certos aspectos, até mesmo livre dessa figura histórica, muito embora isso não tenha significado desrespeito da pessoa que ele foi em vida, uma vez que suas características principais foram bem modeladas, com destaque para o seu ímpeto de realização social em toda a comunidade de Madureira, que o posicionou como uma espécie de malandro social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Biografia. Ficção. Arquétipo. Malandro. Periferia.

### **ABSTRACT**

The aim of this study is to show how an enigmatic and historical person, as Natal da Portela, can be shown in the cinema in a movie directed by Paulo César Saraceni, and how it shows in a courageous, peculiar and real way Natal's life. Natal was presented in the movie not considering the historical person he was, but showing his particular characteristics in a strong and realistic way. This movie focuses Natal as one of the main people in Madureira society, showing him as a great bohemian.

**KEY WORDS:** Biography. Fiction. Way of Life. Smart. Suburb.

## INTRODUÇÃO

*Natal da Portela* é uma co-produção Brasil-França de 1988, sendo em princípio uma cinebiografia, uma vez que o filme se propõe a contar a trajetória do presidente mais polêmico e enigmático que a Portela já teve. É a primeira vez que um histórico dirigente de Escola de Samba é retratado através da película.

Natalino José do Nascimento foi um autêntico rei do jogo-do-bicho e era apaixonado por futebol, pelo bairro de Madureira e pela Portela, da qual foi presidente de honra até sua morte e a quem sua história está mais ligada. No esporte, marcou sua passagem como grande incentivador do Madureira Futebol Clube, levando-o em excursão a 56 países, o que não é retratado pelo filme. Já na contravenção, seu vasto *curriculum* foi bem abordado através não apenas do jogo do bicho, mas também do homicídio e da prisão, estando oculto apenas o imenso volume de processos e intimações aos quais ele respondia.

Tornando-se rico através da atuação no jogo ilegal, ele passou a ser o grande mecenas do carnaval da Portela - escola fundada pelo histórico Paulo da Portela (Paulo Benjamin de Oliveira). Natal perdeu seu braço direito em 1925 trabalhando como maquinista de trens, mas ganhou fama de homem valente, sendo cantado em versos por inúmeros sambistas, entre os quais João Nogueira e Zé Ketti (acerca disto, vale a pena conferir a letra do samba chamado “O homem de um braço só”, feito em sua homenagem).

No filme, Natal é vivido brilhantemente por Milton Gonçalves. Já Almir Guineto encarna outro mito portelense, o fundador Paulo da Portela. João Nogueira será, ao lado de Monarco (Hildemar Dinis, 54 anos), outra grande presença neste filme, que naturalmente trará muita gente do mundo do samba. No elenco temos ainda Zezé Motta, Grande Otelo, Adele Fátima e Paulo César Pereio, entre outros.

Uma análise mais cuidada revela que o que ocorre neste filme de fato é umas abordagens biográficas aberta, retratando o mito do mundo do samba com toques de ficção, mediante um lastro de liberdade que valoriza o Natal real e histórico a partir dum outro Natal, contado pela narrativa com forças e tons de cores próprios à narrativa inventada ou modificada (lembremos que o simples ato de contar algo já passado

requer um recorte, um ponto de vista, sendo apenas uma das variadas perspectivas e ângulos que se podem ter sobre um mesmo alvo). Assim, o ficcional revela e homenageia o histórico, não devendo a este reverência absoluta, mas também não deixando de prestar-lhe a reverência que lhe é devida. E para os que possam dizer que o filme retrata um Natal bastante “livre”, com muita licença (só que agora num tom pejorativo), ficam as palavras de Antônio Cândido, pronunciadas acerca de outra obra, mas que valem também para esta:

Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício (CÂNDIDO, 1993, p. 98).

Somente um diretor da estatura de Paulo César Saraceni teria coragem, bom-senso e técnica na medida certa para retratar o mito portelense assim, de um modo grandioso, mas que não deixa de ser popular, numa adequação equilibrada entre linguagem e tema, num profundo isomorfismo estrutural. Sem entrar em maiores questões críticas, Saraceni é um cineasta importante. Fazendo cinema há muito tempo, ele esteve presente nos mais destacados momentos e fases da história cinematográfica brasileira. Sua obra variada, ao mesmo tempo em que pode ser incluída em movimentos maiores, nos quais teve participação relevante, consegue manter características próprias que definem um estilo individual. Isso faz com que seus filmes integrem um conjunto indispensável para a formação de qualquer pessoa que considere o cinema como um processo artístico. Sendo dono de um cinema amado e detestado, não compreendido e exaltado por críticos brasileiros e estrangeiros, Paulo César Saraceni é um dos fundadores do Cinema Novo, donde se origina o seu estilo freqüentemente roseliniano, haja vista que o Cinema Novo se alimentou profundamente do neo-realismo, muito embora não ficasse preso a este.

O que talvez o afaste do grande público sejam o ritmo lento e os planos longos com os quais costuma filmar, tão desconsiderados pela bem recebida estética do *video-clip*. Ou ainda o misticismo e a espiritualidade exacerbados, tão distantes da intelectualidade teórica e tão perto do povo (a cena em que Natal desmaia bêbado num dia de sol forte,

tendo tido visões e aparições demoníacas, é um exemplo dessa sua vertente mais imaterial). Como tantas vezes a escritora Lygia Fagundes Teles exclamou “Eu aposto nas palavras...”, Paulo César aposta nas imagens e no tempo.

## **NATAL E PAULO**

A oposição entre os engravatados e o povo é presente desde o início da narrativa, nos debates entre Natal e Paulo sobre a política a ser seguida pela Portela, Escola de samba então recém fundada no bairro de Madureira. Natal achava que o samba tinha que ser o mais natural possível, sem grandes intervenções, enfeites ou embelezamentos (“Cada um tem que andar do seu jeito”). Já Paulo achava que a Escola tinha de se organizar, no sentido de ser um lugar para todas as famílias e pessoas de bem de Madureira, de ser a grande família da comunidade local (“Samba é coisa de gente distinta”), tendo assim maior abertura do que antes (o que exigiria um nível de organização maior, em virtude do inevitável crescimento).

As falas de Paulo revelam melhor seus projetos para com a Portela: “Estácio é rancho. Nós é que vamos fazer uma Escola pra valer, indo de porta em porta e falando com as famílias”. O pai de ambos, vivido por Grande Otelo, concorda com ele: “O Paulo tem razão. Precisamos mostrar pra eles que nós também somos gente de bem. Precisamos sair da marginalidade”, ao que Natal responde: “Eu tenho medo pai. E se a gente perder a nossa alegria?”. Por aqui se percebe que uma excessiva organização ainda está associada a algo frio, quadrado, artificial, distante do povo, o que mais adiante irá se desfazer, com o crescimento das escolas e a profissionalização dos desfiles do carnaval carioca. Sobre esta fase mais atual das escolas e de sua estrutura, Roberto da Matta certa vez nos esclareceu:

As instituições brasileiras tendem, portanto, para a generalização inclusiva, desde que possam manter seu núcleo central sempre fortalecido. Sendo assim, sua ideologia é sempre a das causas difusas. A própria estrutura interna da agremiação dificulta sua transformação em instrumento de bairro, segmento ou classe, pois ela permite congrega todo mundo. A proposta dessas escolas nunca é a de transformar-se em

instituição fechada ou total, mas a de poder seduzir o maior número de pessoas, sobretudo as da classe dominante (DA MATTA, 1980, p. 34).

Aí o velho pai de Natal e de Paulo sentencia já no leito de morte: “Você Natal, e Paulo, são as duas faces duma mesma moeda”. Talvez ele quisesse dizer, em outras palavras, que uma escola de samba é formada por organização e também alegria e espontaneidade, por gente das famílias e pelo povo como um todo, alcançando posteriormente os mais altos segmentos da sociedade, que ora se aproximariam da escola por ocasião do carnaval e do desfile, ora se relacionariam com os seus diretores, através de laços e acordos nem sempre oficiais.

### **AUTORIDADE LOCAL NÃO-OFICIAL**

Natal é um contraventor atípico, que consegue se relacionar com os mais diversos segmentos da sociedade carioca e, mais especialmente, do bairro de Madureira, sabendo atingir a todos os grupos e classes. O estilo e o tom populares assumidos como linguagem nessa narrativa condizem com essa imagem flexível, abrangente e profundamente popular do bicheiro, que patrocina e protege o povo de modo paternalista, gerando a identificação dos marginalizados por sua pessoa.

Ele chega inclusive a defender Getúlio Vargas em discussão com conhecidos, argumentando que só recebia indenização devido a ele, numa alusão indireta do filme à CLT. Nessa mesma cena ele foi agredido verbalmente e chamado de marginal, no que chega um agente do bicho e lhe faz uma proposta de trabalho no jogo ilegal. É a partir daqui que surge um novo Natal, ressurgindo das cinzas mais forte e imponente do que antes. Ganha fama, fortuna e consideração.

Mas suas qualidades mais fortes e intrínsecas não são fruto de suas posses, não são externas<sup>1</sup>, mas advêm de seu caráter excessivamente caridoso para com o povo pobre de sua região, visto que foi ele próprio um dos pobres dali, fazendo questão, portanto, de honrar e resgatar o seu passado. As roupas e a preocupação com a

---

<sup>1</sup> Conforme lembra Roberto Da Matta, “O poder dos fracos é um poder que se atualiza por meio de *qualidades intrínsecas*, irremovível dos seus portadores e concebido como sendo *natural*, dado pelo nascimento através do caráter” (p. 230).

aparência comumente demonstram o desejo de colocar uma etiqueta social no corpo, numa espécie de sinal contra o anonimato. Mas Natal não faz questão de se distinguir por sua aparência externa, o que fica bem explícito num diálogo dele com Paulo:

Natal - Tô rico, mas o rico da família sou eu, e o dinheiro que eu ganho eu gasto todinho em Madureira, para ajudar quem precisa. E depois Paulo, eu quero ver a Portela sempre nas cabeças.

Paulo – Tá certo. O produtor é você, mas o artista sou eu meu irmão. Ok, a banca é sua. Mas veja bem a ironia do destino: você dizia que eu andava de terno, engravatado, elegante, e na verdade eu não tenho nem aonde cair morto. O que eu tenho é o luxo de meus modos. Meus sambas continuam sendo cantados. E você? Fica andando de chinelo, se vestindo que nem um pé-rapado, e tá rico!

Natal – O bicho é apenas o meu trabalho. Sabe qual é a minha paixão? É a Portela! É o samba! É o povo de Madureira. (SARACENI, 1988).

Em outra cena, quando visita um orfanato de Madureira, Natal conversa com o médico responsável pelo local, que o diz:

- Ouvi de Dom Hélder Câmara o que o senhor tem feito pela Zona Norte, pelos pobres. Que toda a rede hospitalar é sua devedora. E também a escolar.

- Eles não me devem nada doutor. O dinheiro que eu ganho é deles também.

- Dos barracos que manda construir. Das calçadas que manda calçar. Dos enterros que manda fazer, tudo de primeira.

- Nunca botei nenhum dinheiro no banco doutor. A minha vida é dar educação pras crianças, dar alegria. E o resto vai pra caridade pública. E sabe por quê que eu sou assim doutor? Porque quando eu tava na merda teve alguém que me deu a mão. Não tô gostando do jeito que os doentes tão sendo tratados. Doutor, o senhor vai construir uma enfermaria decente com tudo o que há de mais moderno. Vai pagar bem aos médicos e às enfermeiras. E vai fazer uma festa de natal pras crianças com tudo o que tem de melhor. *E não vai precisar se preocupar com a burocracia do Estado* (grifo nosso). (SARACENI, 1988).

Esta fala demonstra claramente a existência de um crime organizado, de um poder paralelo, que faz acordos com o poder oficial para que continue atuando em suas esferas sem ser incomodado. Numa certa entrevista, por aquele tempo, lhe perguntaram como é que se sentia como contraventor do jogo do bicho. Ele bateu: “— O samba deve muito à minha profissão e se eu quisesse ser senador da República teria sido”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> A atuação de Natal perante o povo que o viu ascender não punha em risco nem ia de encontro com os interesses dos grandes poderosos, havendo assim uma espécie de consentimento para com a sua atuação não-revolucionária: “as

Assim, mais adiante, quando os policiais tomam de duas crianças os balões que eles estavam vendendo na calçada, ele assume a postura de sempre, sendo enérgico e agressivo em nome das pessoas locais, além de decretar feriado local em plena segunda-feira, no que meia-hora depois volta atrás, permitindo que as lojas reabrissem:

A lei aqui sou eu. Fui eu que calcei essa merda [a rua]. Era tudo mato. A tua lei é daqueles gringos que não gostam de Madureira. É lei de quem não gosta de carnaval, não ajuda a comunidade, é lei de quem não gosta de pobre e de preto. Lei porra nenhuma! O que é que tem um garoto tá vendendo coisa? Pelo menos tá arrumando um dinheiro pra matar a fome deles. Da mãe deles. Por eles não tariam aqui não, tariam empinando uma pipa, jogando uma pelada. Lei porra nenhuma! E vamos se mandá! E não é pra ficá me olhando não! (...) E tem mais hein. Hoje é feriado. Chega de filme de gringo, chega de música de gringo. Vemo fechá essa porra toda! (...) só de sacanagem. (SARACENI, 1988).

O que mais poderia ter manchado a sua reputação perante as autoridades com as quais se relacionava e, em menor grau, com o povo local foi o único assassinato que cometera. Davi, contra quem ele atirou, era um empregado seu, prestigiado a ponto de se transformar numa espécie de sócio. Mas, como sempre ofendia ao Natal pelas costas e como este não podia brigar com Davi sem armas (além de ter dois braços, o homem judoca), o disparo foi a única solução encontrada por Natalino.

A inculpabilidade de Natal advem das estruturas de compensação que sua figura cria, agindo na ilegalidade perante o Estado, mas fazendo o bem em larga escala perante o povo necessitado de seu lugar (sobre esse tema, vale a pena conhecer a letra do samba “Meu bom juiz”, imortalizado na voz de Bezerra da Silva). Sendo assim, a repressão a Natal não se faz na consciência do povo, mas fora dela pelo Estado e seu aparato policial, com um julgamento meramente político de sua figura. Neste caso, os fins terminam por justificar os meios: quer dizer, não importa que Natal seja um contraventor, importa mesmo é que ele faz o bem a milhares de pessoas, ao passo que milhares de pessoas que estão na legalidade e que ganham dinheiro para ajudar ou representar ao povo carente não o faz de modo satisfatório ou simplesmente não o faz,

---

narrativas folclóricas brasileiras (isto é, os contos fantásticos adaptados e narrados no Brasil) podem ser tomados como modelos de modos de ascensão social que cabem no centro mesmo das ideologias que apresentam as possibilidades de transformação da pobreza, mas sem colocar em risco a estrutura social” (p. 214).

quando não tira do povo o pouco que lhe seria destinado por lei. Além disso, Saraceni nos apresenta um Natal que não está aqui para ser julgado e sim compreendido.

Sendo assim, cabe perguntar qual seria a herança deixada por Natal da Portela. Investigações para apurar enriquecimento ilícito dos bicheiros cariocas, enquadrados no ato institucional número 5, no final de 1968, mostraram que sua lendária fortuna (ele seria dono de centenas de lojas, de um cinema, de uma empresa funerária e de vultosos depósitos em bancos suíços) não passava de dívidas nos bancos lá mesmo de Madureira. Nas palavras do próprio bicheiro: "Tudo que ganhei distribuí por aí". A pergunta insiste em permanecer.

## **A ARQUITETURA DA MALANDRAGEM**

A cena inicial do filme já apresenta o ambiente padrão da malandragem do universo do samba carioca, com os compositores conversando e cantando clássicos, a velha guarda e as baianas dançando em fundo. A afirmação do próprio Natal, ainda jovem e enquanto jogava bola, é sintomática dessa atmosfera: "Samba e futebol não é tudo a mesma coisa?".

O ambiente é predominantemente negro, popular, lascivo e sagaz. Logo de início há cenas sexuais de Natal com a esposa dum português amigo de seu pai, que por este fora chamado pra conversar, no que deixou sua esposa sozinha e permitiu a chegada de Natal, que depois fugiu pulando pela sacada. Após isso, o pai de Natal o pune com palmadas em sua mão e o repreende, justificando que não se faz isso com amigos.

O restante do filme seguirá ascendentemente nessa lógica, construindo, através da figura de Natal, o que poderia ser a história de vida de um malandro, mostrando como este se comporta em diversas situações da vida e do cotidiano.

Vale lembrarmos que a figura do malandro, outro ícone do carnaval carioca e igualmente fruto de múltiplos níveis de influência locais e globais, começa a surgir em meados da década de 1920, quando a intelectualidade está flertando com os sambistas. Estes, por sua vez, desejosos de um estilo mais requintado, vão procurar embelezar seus trajes juntando o chapéu aos blusões listrados, que se tornavam cada

vez mais difundidos. Essa imagem acabaria por se tornar uma verdadeira marca fundamental do 'sambista', que assim formou com a 'baiana carioca' o casal símbolo do carnaval popular do período.

Natal é, portanto, o arquétipo do malandro suburbano e auto-suficiente, que se ajusta à necessidade e ao clima do momento, que "dança conforme a música", com rispidez (ao reprimir os policiais repressores) ou bondade (ao ajudar os carentes de Madureira), luxo (ao mandar pintar todos os animais, os bichos, na sua sala de recepção) ou simplicidade (ao se vestir de um modo básico e até desleixado, andando sempre de chinelos), humilhação (ao receber de seu comparsa um cuspe na face) ou honra (demonstrada com a morte desse mesmo homem em público). Agindo de acordo com um código de comportamento do malandro (que o faz dizer ao traidor Davi as seguintes palavras: "Não se escarra na cara de um homem. Vais morrer"), ele sabe captar o modo certo de agir em cada momento e em cada lugar de acordo com a situação. Ele chegou a afirmar numa cena: "Infeliz do homem que não tiver suas atitudes na hora certa".

Mesmo sendo muito pobre no início da narrativa, desde sempre Natal se faz distinguir por traços e qualidades nobres, particulares, explicativos de seu caráter especial mediante sua personalidade forte. Com a progressão da narrativa ele então enfrenta terríveis provas e dificuldades, oportunidade em que ele confirma suas qualidades excepcionais, delineando com clareza o seu glorioso destino. A descrição que o antropólogo brasileiro Roberto Da Matta nos dá da trajetória típica de um malandro é equivalente à do nosso bicheiro:

No Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, o personagem (...) nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização representa a si próprio por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, (...) o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos (...) A promessa geralmente contida nos nossos dramas raramente é feita da conquista da felicidade com os recursos e posição possuídos ou ocupados pelo herói na abertura da narrativa, mas, ao inverso, sempre narramos e ficamos deveras fascinados com contos de enriquecimento e ascensão social violenta e irremediável do herói. Ou seja, a base do drama é fazer o personagem central terminar com muito mais do que possuía quando da abertura da estória (DA MATTA, 1980, p. 199).

Uma das situações de muita luta e enfrentamento de dificuldades foi justamente antes de ser bicheiro, quando, após se casar com Maria e assumir a profissão de maquinista de trens, ele sofre o acidente que o fez amputar o braço direito. Depois de ser despedido de sua profissão, Natal passa a trabalhar na rua como vendedor de peixes, dispensando severamente a ajuda de sua esposa numa demonstração de machismo típica do universo paternalista, no qual o malandro brasileiro está imerso: “Você me ajuda mais ficando em casa pra me dar moral”.

Mais tarde, já como um bicheiro rico, seus bichos mais familiares foram homenageados com uma espécie de mural que dominava todo o andar térreo de sua casa, em mais uma demonstração de extravagância e excentricidade comuns ao malandro e comuns a Natal.

### **O CARNAVAL E SUA MERCANTILIZAÇÃO**

Nos anos 90 o mecenato do jogo do bicho entra no mundo do carnaval de modo ainda mais definitivo e abrangente. Este tipo de apadrinhamento será associado a uma racionalização da administração das escolas, embora esta relação apresentasse menos uma forma comercial do que de patronagem (como disse o próprio Natal no filme, “sem o meu dinheiro a Portela não sai como bolou o Caetano”). O mais importante no advento do mecenato é notar a derrota da tradição pelo luxo através do dinheiro adquirido pela escola. Este processo veio a somar-se a outros, como a comercialização, a transformação estética e a expansão social, que desencadearam as proporções monumentais dessa arte, bem como seus distintos âmbitos, seja o popular e coletivo, seja o elitista e exclusivista.

Os primeiros registros de tentativa de privatização do espaço público destinado ao carnaval datam de 1908, com o exclusivismo do curso. Daí em diante os sinais de mercantilização da festa não param mais, com a criação de áreas como as arquibancadas e os camarotes.

A venda de uma imagem-padrão de vivência carnavalesca chegou a gerar, inclusive na intelectualidade sociológica brasileira, as idéias de que o carnaval remexe momentaneamente com as posições hierárquicas vigentes no dia-a-dia e de que a festa

possui um sentido geral, comungado igualmente por todos. No entanto tais convicções despolitizam os seus sentidos mais particulares, vividos na pele por cada um folião de um modo diverso.

A fala final de Natal neste filme, colocada postumamente, revela os caminhos que o carnaval carioca tomou, sendo válida, sobretudo, como uma reflexão acerca do nível de popularidade e de acesso do povo à festa: “Morri duro, duríssimo. O governo levou tudo. Hoje, neste carnaval, eu vejo o povo cada vez mais afastado do desfile. E a festa é pra ele porra!”. Nota-se daí que a participação do poder público na festa, tentando controlar e igualar o povo pode acabar distanciando-o ainda mais da festa, transformando-a de marca popular em artigo turístico de luxo e de *status*.

No Rio de Janeiro, o carnaval é simbolizado tradicionalmente pelo malandro, personagem deslocado em relação a essa ambiência elitizada, pois não cabe nem dentro da ordem nem fora dela, mas nos seus interstícios, nutrindo-se da estrutura e também de sua desordem, sendo comumente visto e considerado como um marginal (como inclusive chegou a ser chamado também Natal, numa discussão de jogo ocorrida antes de ele ter entrado para o bicho).

Paulo da Portela, vivido neste filme por Almir Guineto, procurava para a sua escola de samba e, por conseqüência para a festa carnavalesca, no fundo, uma festa consensual, que pudesse refletir os interesses de todos os grupos nela envolvidos. Buscava um carnaval que não pertencesse a este ou àquele grupo específico, mas que pudesse ser considerado como uma folia de todos.

## **CULTURA AUTÊNTICA E PERIFERIA**

Em vez de estilizações e signos identitários superficiais ou exóticos, angariados quando se quer comercializar um filme mundialmente, o filme retrata as idiossincrasias populares. E como a construção duma identidade própria passa necessariamente pela construção e pelo desenvolvimento dum olhar também próprio, isso contribui para que olhemos o que é nosso sem contaminações de sentido e de valor, ou seja, quando

olharmos o que é nosso, ele não aparecerá com ares estrangeiros, não acontecendo a ingrata internalização do olhar alheio.

Um bom exemplo de que o filme segue esta lógica, tanto na linguagem como no tema, está na importância que se deu à festa preparada para receber a duquesa Kent. Neste episódio, o ministro Negrão confia a Natal a realização de um show de samba, a fim de mostrar à duquesa “coisas nossas”, em vez dum balé clássico, como queriam outros políticos.

E, no que diz respeito ao tema do popular e do periférico, este filme é exemplo duma forte vertente no cinema nacional, herdeira da “Estética da fome” cinemanovista, que compreende filmes que adotam o discurso da periferia e da violência, tendo o território dos excluídos como o lugar privilegiado de produção. Isso nos faz lembrar a importância de se reconhecer o elemento político dentro do artístico, ou seja, de que, embora a arte seja muitas vezes uma questão de técnica e de forma, nenhuma linguagem é neutra e é romântico achar que a arte é necessariamente isenta de fins. As afirmações de Terry Eagleton em relação à literatura valem também para o cinema:

Quero resgatar a crítica literária de certos modos de pensar atuais, certos modismos pelos quais ela foi seduzida – a “literatura” como um objeto particularmente privilegiado, o elemento “estético” como algo separável dos determinantes sociais, etc. – e trazê-la de volta aos antigos caminhos que abandonou. (EAGLETON, 2003, p. 283).

E mais adiante:

Em certas situações, o processo mais produtivo pode ser explorar a maneira pela qual os sistemas significantes de um texto “literário” produzem certos efeitos ideológicos. (EAGLETON, 2003, p. 291).

A questão da periferia é inerente ao filme, em razão de Madureira (lugar bastante retratado no filme, mesmo que indiretamente) ser um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, povoado mais fortemente no início do século XX. O planejamento urbano da nova metrópole carioca de então, dirigida pelo prefeito Pereira Passos<sup>3</sup>, desalojou

---

<sup>3</sup> A associação das culturas negra e popular a uma esfera do que não é ainda “civilizado” tem origem, em parte, na campanha da intelectualidade republicana do início dos noventa e da administração do prefeito Pereira Passos, na cidade do Rio de Janeiro, em que “Havia hábitos

milhares de famílias, afastando as classes pobres para os longínquos subúrbios ou para os morros acerca da cidade. Apesar de tais campanhas civilizatórias, a cultura popular carnavalesca é a que vai transformar o perfil cultural do lugar. Após isto, gradativamente, os ritmos negros vão tomando conta da musicalidade da festa e as comunidades periféricas vão ocupando os espaços principais da cidade.

Depois disso, em 1933, a publicação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, valoriza o intercâmbio entre as culturas negra e branca. A intelectualidade passa a interpretar os grupos populares do pequeno carnaval da época como expressão autêntica da cultura popular “de raiz”. Essa aceitação gerou o enquadramento desses grupos em algumas poucas categorias, o que permitiu inclusive certa legitimação do marginal. E a filtragem da cultura popular e dos grupos excluídos pela intelectualidade se tornou cada vez mais num lugar-comum dentro da cultura brasileira, como nos relata Renato Ortiz:

O que importa não é saber da veracidade ou não dos valores veiculados pela identidade ou pela memória nacional, mas sim quem é o artífice dessa identidade e dessa memória, a que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem (...). São eles (os intelectuais) que descolam as manifestações culturais da esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende (...). É por meio desse mecanismo que o Estado e a indústria do turismo se apropriam das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional (ORTIZ, 1985, p. 43).

O diálogo com um filme como o *Buena Vista Sódica Club*, do diretor Wim Wenders, é interessante de se notar, visto que o “olhar etnográfico” é comum a ambos os filmes, com a descrição da cultura popular mais genuína de um determinado grupo, num determinado lugar. Uma filosofia popular baseada na alegria, do tipo “A vida sorri pra quem sorri pra ela”, é a receita para o enfrentamento das dificuldades tanto do povo humilde da Portela quanto dos músicos de Havana, que têm uma vida não menos difícil.

---

condenáveis nas formas de morar, de vestir, de trabalhar, de se divertir, de curar etc.. Muitos deles mais “abomináveis” ainda por serem manifestações de raízes culturais negras disseminadas nas classes populares”.

## CONCLUSÃO

A história da criação da Portela e as fascinantes personalidades de Paulo e de Natal transcendem o filme, que é muito reverente à história, mas não por isso a sacralizou. É justamente essa liberdade respeitosa que gerou a imprecisão e a ausência de rigor cronológico e biográfico que tanto enriquecem o filme. Importante e poética é a cena em que Paulo da Portela é obrigado a se afastar da escola e, magoado, escreve o belíssimo samba "O meu nome já caiu no esquecimento".

A boa música popular permeia o filme todo, seja como a meta principal da cena, seja como fundo sonoro de outros diálogos e ocorrências. A cena do "Cabaret Casanova" é, talvez, o melhor exemplo disso, com a apresentação dum baile bem ambientado, premiado com uma decoração luxuosa e com uma orquestra de harmonia impecável.

A questão da música tem seu auge e fim com o desfile da Tradição, dissidência da Portela, que em certo ano monta um samba para homenagear Natal. Nessa hora o sambista Monarco dá a amostra de que o bicheiro se preocupava muito mais com a qualidade do desfile em si do que com o retorno econômico que este pudesse dar de imediato, com a possível ascensão de "estrelas da passarela". O compositor afirma que "ele não tinha a vaidade de querer aparecer (...) várias vezes eu vi ele dá esporro no pessoal, na passarela, querendo mandar beijinho: desfila direito seus putos!". O filme se encerra com as imagens e sons desse desfile em homenagem a Natal.

A rodagem de um filme sobre "Natal da Portela" é significativa para o que se poderia chamar de uma filmografia carnavalesca. Afinal, apesar de dividir com o futebol a maior paixão dos brasileiros, o carnaval não tem na tela a projeção merecida - embora, indiretamente, apareça em mais de uma centena de filmes, incluindo-se as hoje valorizadas chanchadas da Atlântida e algumas produções da Maristela que, perpetuaram em imagens grandes nomes da MPB cantando sucessos de Carnavais do passado - numa época em que a televisão era apenas um sonho distante.

Enquanto não aparece uma filmografia completa e detalhada do carnaval no cinema brasileiro, ocorrem títulos esparsos, que direta ou indiretamente, tiveram a grande festa como cenário e motivação. Por exemplo, em primeiro e absoluto lugar, em

termos de temática carnavalesca está justamente não uma produção brasileira, mas sim o hoje clássico "Orfeu do Carnaval" que o francês Marcel Camus (1912-1981), rodou no Rio de Janeiro há 28 anos, baseado na peça "Orfeu Negro" de Vinícius de Moraes, estreada em 1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Hucitec/ Edunb, 1999. 4ª edição.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.96-118.

CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem". In *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis (para uma sociologia do dilema brasileiro)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. 2ª edição.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 5ª edição.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GÓES, Fred. "O carnaval dentro do livro". In *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, número 46, ano 14, dezembro de 2002.

\_\_\_\_\_. "A literatura brasileira e a arte do carnaval". In *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ CNPq, ano VII, número 8, 2003.

ORTIZ, Renato. "Estado, cultura popular e identidade nacional". In *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VIANNA, Marina Werneck. "A ordenação da folia". *Papéis Avulsos* 48, Rio de Janeiro: VIEC/ ECO/ UFRJ, 1998.

VIEIRA, Celso. *O carnaval do Rio*. Rio de Janeiro, número 5, 1946.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*BUENA Vista Social Club*. Direção: Wim Wenders. Elenco: Ibrahim Ferrer, Juan de Marcos González, Rubén González, Compay Segundo, Ry Cooder, Joachim Cooder, Manuel "Puntillita" Licea, Orlando "Cachaíto" López, Manuel "Guajiro" Mirabal, Eliades Ochoa, Omara Portuondo, Barbarito Torres, Amadito "Tito" Valdés, Pio Leyva. Cuba: Kintop Pictures, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas, Road Movies Filmproduktion, 1999. DVD (101 min).

*NATAL da Portela*. Direção: Paulo César Saraceni. Elenco: Grande Otelo, Zezé Motta, Maurício do Valle, Paulo César Pereio, Paulão e Tony Tornado. Brasil/ França: Santana/ *Coup de Coeur*/ Embrafilme, 1988. VHS (100 min).

**ANEXO I:** Letra do samba "Meu Bom Juiz".

Composição: Beto Sem Braço e Serginho Meriti.

Ah! meu bom juiz, meu bom juiz  
 Não bata este martelo e nem dê a sentença  
 Antes de ouvir o que meu samba diz  
 Pois este homem não é tão ruim quanto o senhor pensa  
 Vou provar que lá no morro ele é rei  
 Coroadado pela gente  
 Mergulhei na fantasia e sonhei  
 Com um reinado diferente  
 Mas não se pode na vida, eu sei  
 Ser um líder permanente  
 Meu bom doutor, o morro é pobre e a pobreza  
 Não é vista com franqueza  
 Nos olhos desse pessoal intelectual  
 Mas quando alguém se inclina com vontade  
 Em prol da comunidade, jamais será marginal  
 Buscando um jeito de ajudar o pobre  
 Quem quiser cobrar que cobre

Pra mim isso é muito legal  
Eu vi o Morro do Juramento  
Triste, chorando de dor  
Se o senhor presenciasse  
Chorava também, doutor  
Eu vi todo Juramento  
Triste, chorando de dor  
Se o senhor presenciasse  
Chorava também, doutor

**ANEXO II:** letra do samba “O Homem De Um Braço Só”.  
Composição: João Nogueira.

Com um braço só  
já fiz o que você não faria  
acho que era covardia  
eu ter dois braços também

Com um braço só  
eu já dei muito trabalho  
carteei muito baralho  
bem melhor do que ninguém

Com um braço só  
já dei tapa em vagabundo  
dei a volta pelo mundo  
mas também já fiz o bem

Com um braço só  
vou viver a vida inteira

mandando em Madureira  
e em noutras terras também

Com um braço só  
eu comando na avenida  
a minha Portela querida  
e que me quer tanto bem