

MADAME SATÃ DESCONSTRUINDO A CENA

Geisa Rodrigues

Em 1971, após uma grande temporada passada na prisão, o outrora célebre malandro Madame Satã concede uma entrevista ao jornal *O Pasquim* que o traz de volta ao cenário midiático. Personagem símbolo da malandragem da Lapa dos anos 1930 e 40, negro, homossexual assumido e ex-presidiário, João Francisco dos Santos, vulgo Madame Satã, reunia características extremamente pertinentes à proposta de um jornal ligado à contracultura, em pleno regime militar. Na esteira da repercussão da entrevista, um ano depois, em 1972, a editora Lidador lança a autobiografia *Memórias de Madame Satã*. Por ser analfabeto, na folha de rosto, lia-se “Memórias de Madame Satã conforme narração a Sylvan Paezzo”. A publicação do livro provavelmente baseou-se em questões mercadológicas, visto que uma autobiografia de um personagem marginal do passado, recém celebrado pela mídia, seria bastante atraente. Além disso, o personagem se tornava fascinante por poder revelar aspectos de um universo de exclusão inacessível aos intelectuais ou mesmo ao público de classe média e alta leitor de *O Pasquim*. A capa ilustrada por Ziraldo trazia uma foto negativa de Madame Satã em preto e branco, e um pequeno chifre vermelho em sua cabeça. Na contra-capla do Studio Jet-press, entre a ilustração de um cano de revólver e uma navalha, lia-se: “Este livro narra de forma cruciante a vida atribulada do travesti que se transformou no maior malandro de todos os tempos”. As palavras “travesti” e “malandro” em vermelho, destacando-se do resto do texto, em preto.

Apesar das expectativas, o livro não obteve o esperado retorno e não passou da primeira edição. Mesmo assim, tornou-se a principal referência sobre Madame Satã e a malandragem carioca do período. Muitos dos autores que abordaram posteriormente o personagem se basearam nas informações contidas no livro de memórias. Alguns praticamente transcrevem o conteúdo de *Memórias de Madame Satã* para contarem

a história de Satá, como Rogério Durst, em *Madame Satá, com o diabo no corpo*, livro lançado em 1986, dentro da série Encanto Radical. Ao longo dos anos, além de inúmeras menções em publicações sobre o Rio de Janeiro e a Lapa, Madame Satá foi enredo de carnaval, personagem de novela, de filme, de peça de teatro e de quadrinhos, letra de música, objeto de pesquisas acadêmicas, inspirou inúmeras obras e materiais em diferentes suportes.

Até o fim dos anos 1990, as interpretações do personagem e das informações contidas em seu livro de memórias variavam de acordo com as intenções da autoria, mas em geral caminhavam em três sentidos, que às vezes se entrecruzavam: o personagem como representante da memória do Rio de Janeiro (Lapa, malandragem, boemia e samba compondo este universo); a abordagem a partir da “peculiar” combinação homossexual/valente; e o seu papel como representante de um universo marginal e excluído, em particular a partir da experiência da prisão. Esse cenário de exposição e figuração do personagem não se altera muito, até que, em 2002, o filme *Madame Satá*, de Karim Aïnouz, é lançado, apresentando uma perspectiva diferente de abordagem do personagem. O filme demarca, sem dúvida, um novo momento para Madame Satá, não apenas em termos de um novo ciclo de interesse, a exemplo da década de 1970, mas principalmente por revelar uma potência política para seu corpo pouco explorada até então.

Logo nas primeiras entrevistas sobre o filme, o diretor cita a leitura do livro como primeiro contato com o personagem e passa a falar sobre determinados episódios da película a partir dos originais no texto. Nesse sentido, surge a questão: se essas figurações do personagem se originam do mesmo ponto de partida, o que faz o filme se distanciar das perspectivas anteriores? Propomos aqui a investigação do olhar impresso por Karim Aïnouz sobre o conteúdo do livro *Memórias de Madame Satá*, para desvendarmos a composição de uma fala política produtiva no contexto atual. Vale ressaltar que nossa pretensão não é encontrar semelhanças ou pontos de conexão entre as obras, mas apontarmos um gesto de leitura que reconfigura a experiência do personagem. Driblando certos atavismos, bem como problemas estilísticos evidentes da obra, Aïnouz parece enxergar e captar, em diversos trechos do livro, uma exis-

tência criativa e singular para Satã, capaz de transcender construções identitárias mais tradicionais.

Um corpo malandro

O livro *Memórias de Madame Satã* é construído a partir de uma lógica muito próxima à desenvolvida na entrevista a *O Pasquim*. Tanto as abordagens temáticas como o formato narrativo parecem estar ali para responder ou complementar uma espécie de “projeto biográfico” que se inicia com a entrevista¹. Estrategicamente o texto do jornalista e escritor Sylvan Paezzo e a fala de Satã, ou melhor, a combinação de ambos, trabalhou no sentido de atingir um público leitor educado, reunindo informações que tornassem a experiência de Satã “notável” e instigante. Neste sentido, podemos afirmar que a obra se fundamenta também nas concepções que permearam as práticas autobiográficas que prevaleceram durante o romantismo:

A suposição de que cada indivíduo é um eu único e autoidêntico; a crença numa “humanidade” que ao mesmo tempo reúne e diferencia os indivíduos, e na qual cada eu mostra-se suficientemente estranho para mostrar-se como um outro, mas também suficientemente familiar para que sua mensagem chegue aos outros eus; a presunção de uma exterioridade entre o eu e a linguagem, que serviria apenas como meio de expressão e transmissão de sentido das experiências vividas anteriormente à sua representação linguística; e, finalmente, o caráter de exemplaridade das experiências transmitidas, que pretendem ter validade universal. (Duque-Estrada, 2009, p. 21-22).

Apesar de conseguirmos identificar tais concepções permeando até hoje diversas obras autobiográficas, fica difícil uma definição do que caracterizaria práticas mais tradicionais, já que a própria definição do gênero é bastante problemática. As configurações estéticas são extremamente variadas de uma obra a outra, assim como as múltiplas possibilidades, em termos de conteúdo, estilo e composição. Devemos considerar também a especificidade da obra e do contexto em que se

constrói para avaliar o seu papel político. No caso do livro de memórias de Madame Satá, até onde a necessidade de garantir à experiência narrada um “caráter de exemplaridade”, na esteira da curiosidade gerada pela entrevista, se sobrepõe ao poder de resistência do personagem?

Sobre esse tema, Duque-Estrada observa que o simples fato de uma narrativa autobiográfica pertencer a uma voz minoritária não lhe garante um discurso emancipatório (ibidem, p.160). Citando a autobiografia do escritor cubano Reinaldo Arenas, a autora pontua como a obra perde sua força contestatória na medida em que, focado em questões como a censura cubana, a falta de liberdade e a sua homossexualidade, Arenas escolhe utilizar uma estratégia narrativa pautada numa “materialidade empírica já dada” (ibidem, p. 161), em que transcreve para o tempo presente a sua experiência passada. Uma estratégia narrativa que, segundo a autora, compromete a força política do seu projeto: “Ao apresentar uma realidade como que cristalizada, já constituída em si mesma, ele pode apenas assumir a tarefa de atualizá-la, impedindo-se de ter um posicionamento que lhe permita uma forma particular de apreensão do real que o cerca [...]” (idem). Dispensa-se, assim, a força política do ato narrativo em si.

No caso de Madame Satá, o livro se dedica em grande parte ao empreendimento de um resgate da memória de um personagem histórico e à margem. Ou seja, há um grande vínculo com a noção de uma realidade vivida que precisa ser resgatada e preservada. Neste sentido, o livro de memórias segue um percurso cronológico que procura figurar o percurso de Madame Satá, construindo-o como um sujeito empírico. Desde o momento em que teria sido trocado por uma *éguinha*, aos oito anos de idade, no sertão de Pernambuco, até a vida de malandro no Rio de Janeiro e as inúmeras incursões pela prisão. Entretanto, não podemos afirmar que, por conta dessa característica, a experiência de Satá tem sua potência política totalmente esvaziada. Diferente do texto de Arenas, bem como de diversos outros exemplos, quando o sujeito em questão apresenta a configuração desviante de Madame Satá, diversas rupturas são possíveis ao longo do texto. Em primeiro lugar, pela assunção de identidades em mobilidade; em segundo, pelo estabelecimento de um comportamento que molda o sujeito a partir de uma ética margi-

nal. Ou seja: uma ética que existe para além de normas morais vigentes, de acordo com os códigos próprios de um universo que não obedece a regras fixas, pautando-se exatamente pelo desvio.

Como malandro que anda “assim de viés”, o personagem escorrega, desliza, sem se prender a uma definição em termos comportamentais. O que faz com que o processo de construção do sujeito que supostamente seria tarefa do projeto biográfico seja arranhado em diversos momentos na obra. Além disso, há trechos em que, independente do papel mediador de Paezzo, as falas descritas apresentam características e peculiaridades que configuram uma “escrita de si” com uma carga afetiva e corpórea bastante singular e pautada na oralidade. Talvez para a obtenção de “efeitos de verdade”, por conta da condição de analfabeto de Satã, mas o fato é que o texto acaba privilegiando a performance da narrativa oral e corporal do personagem. Assim, revela-se um revezamento, no livro, entre a performance desviante de Satã e o registro e a representação de um personagem excluído. Nesse caso, o texto perde muito em alguns aspectos, e ganha em outros. Podemos levantar também, aqui, uma suspeita acerca das intenções das obras inspiradas em sua autobiografia. Não seria a assunção, por parte dessas “leituras”, de uma experiência única e pronta, anterior ao texto que as narra, como a que condiciona a experiência de Satã à forçosa oposição entre malandro valente/homossexual, a razão de deixarem escapar sua potência política?

Um dos méritos do filme *Madame Satã* é privilegiar a performance “desviante” e desterritorializada de Satã, configurando um personagem em devir. Karim Aïnouz escolhe também não fazer uma obra biográfica, dentro de padrões mais tradicionais do gênero. Para tanto, privilegia a figuração de partes do cotidiano de João Francisco dos Santos num período anterior ao recebimento da alcunha Madame Satã. Ao escrever sobre o filme em texto publicado na revista *Cinemais*, Aïnouz observa:

De cara, eu não queria construir um personagem folclórico, estereotipado. Quando você folcloriza, você se distancia, trivializa, banaliza. Isso não me interessava e sim realizar um filme que fosse uma experiência no sentido de ficar tão colado ao personagem que entrasse nele, na sua intimidade, no seu cotidiano, na sua raiva, na sua doçura. Tampouco queria fazer um filme épico porque o personagem é

multifacetado, não queria torná-lo um herói distante [...]. Também não queria um filme biográfico, porque de um modo geral, no cinema, as “biografias” são lineares, e a experiência dele não é linear. [...] Optei por fazer um recorte da vida do personagem e desenhá-lo verticalmente. O modelo *biopic* não seria justo (com o personagem) – seria empobrecer uma experiência tão exuberante e plural. (Ainouz, 2003, p. 183).

Falar de Madame Satá num momento em que ainda era João Francisco dos Santos também permite explorar a intimidade do protagonista e tornar o espectador mais próximo. Uma proximidade que se constrói no espaço e no tempo, na medida em que são explorados lugares e situações praticamente atemporais e indefinidos: pele, poros, mofo e rachaduras nas paredes, suor, purpurina, tecidos, objetos de cena cotidianos. Antes que João Francisco efetivamente se torne o mito, o filme acaba. Do lendário personagem já transformado em Madame Satá, vemos apenas imagens mal-definidas de um baile de carnaval, supostamente no desfile que inspirou a célebre alcunha. Vale ressaltar que o livro de memórias também se ocupa do personagem pré-mito, mas para compor um percurso linear de construção do mito Madame Satá. O texto também é permeado o tempo inteiro pela presença do narrador principal, que, aos 72 anos, retorna ao cenário midiático para relembrar seus áureos tempos.

Apesar de o filme apresentar elementos bastante peculiares, que o diferenciam de outras obras do gênero, a escolha de trabalhar com o João Francisco dos Santos anterior ao mito reflete uma tendência contemporânea tanto no cinema como na literatura, em duas direções, muitas vezes conjugadas: por um lado a valorização de um período de formação de personagens históricos ilustres; por outro, o relato do cotidiano e da intimidade da vida dos mesmos como homens ordinários. Com relação à escolha do relato de formação, pode-se pensar que seria uma estratégia de busca por uma fase de vida em que o personagem ainda não está agenciado de toda a carga histórica e política esgotada e levada ao limite, principalmente a partir da atual apropriação mercadológica dessas experiências. É o caso, por exemplo, de *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004), filme sobre a vida de Che Guevara,

que trata de um momento anterior à formação do mito. Che, ironicamente, ao longo do tempo tornou-se slogan, pôster, camiseta e, principalmente, um signo esvaziado de seu sentido político. Da mesma forma, *Madame Satã*, o filme, procura fugir do óbvio e do resgate mercadológico que a Lapa (novamente repaginada), o samba, a malandragem e a boemia vinham sofrendo desde os anos 90 e, principalmente, da febre nostálgica que congela Madame Satã em um período histórico “perdido” e idealizado.

Tal nostalgia permeia constantemente o livro de memórias, mas o faz de forma conflituosa, visto que a violência da experiência orgânica de Satã muitas vezes rompe com diversas relações dicotômicas que sustentariam uma visão positiva do passado. A saber, oposições como malandro/bandido, navalha/arma de fogo, em que o passado, mais inocente e pacífico, se opõe ao presente, marcado pela violência, pelo caos da vida moderna e pela barbárie. Tais oposições ignoram os efeitos de uma rede discursiva – instaurada principalmente a partir do início do século XX – que visava à constituição de uma identidade nacional, via a domesticação da imagem do malandro e o apagamento de elementos componentes da vida nesses espaços, como a violência, a marginalidade e a flexibilidade sexual.

Um olhar que consiga captar os momentos em que Madame Satã extrapola tais apropriações histórico-políticas via o ato narrativo do corpo poderá também produzir leituras da obra e do personagem capazes de romper com estruturas dominantes. É o caso, por exemplo, da imagem do paradoxo malandro valente/homossexual, cuja reiteração serviu muitas vezes à manutenção de valores heteronormativos. Nesse sentido, é importante buscar os momentos do livro em que tal oposição é sublimada, não a tomando como realidade cristalizada e pronta. É nesse ponto que a consciência da materialidade discursiva que envolve Madame Satã torna-se necessária. Esse olhar crítico, capaz de entender que é preciso ultrapassar construções simbólicas caras a estruturas dominantes, é o primeiro passo para que a experiência do personagem seja reinterpretada e reconfigurada, num novo processo de apropriação. Trata-se de trazer à tona a potência política do corpo de Satã, buscando desvelar forças pré-discursivas, anteriores às práticas culturais que delimitaram

comportamentos e sujeitos. Perceber quando a experiência expressa no livro estabelece linhas de fuga para o personagem.

As múltiplas faces de Madame Satã

Em *Memórias de Madame Satã* a narrativa é situada inicialmente no ano de 1928, quando Satã comete o que considera o seu crime inaugural: o assassinato do vigilante Alberto (uma espécie de guarda municipal da época). A descrição do crime servirá também para caracterizar um conflito que, de acordo com Satã, marcará definitivamente a sua vida. Trata-se de um momento em que precisará decidir entre seguir a vida de artista ou manter a fama de malandro. Para tornar ainda mais dramático o conflito que se arma, o livro se inicia com a descrição do seu trabalho como artista: “A minha pessoa estava muito feliz naquela noite. [...] Eu trabalhava, honestamente. Tinha conseguido um lugar de travesti sambista no teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo”. Em seguida, descreve sua apresentação:

Diziam salve ela a boneca linda quando eu entrei no palco com a minha saia-zinha vermelha e as tranças que eu fazia com os meus próprios cabelos. É. Em 1928 eu usava os cabelos nos ombros e muitos reparavam. E continuaram dizendo salve ela a boneca linda e eu disse para a minha pessoa que precisava retribuir todo aquele calor humano e então eu rebolei com toda vontade. (Madame Satã, 1972, p. 2).

Esse trecho confere ao texto, já nas primeiras páginas, um caráter performático e sensorial. Ao mesmo tempo, revela-se, a partir daí, um personagem em grande parte pautado numa ética própria, constituída pelo desejo, pela vaidade e pela manutenção de valores estéticos.

Ao retornar de uma noite de trabalho e parar para uma refeição em um bar, Satã será ofendido pelo vigilante e, inicialmente, não reagirá, sabendo que terá muito a perder se enfrentá-lo. Em meio ao conflito, o texto promove uma espécie de *flashback*, em que o personagem relembra sua história, desde a infância, até retornar ao tempo presente, que

se apresentaria aí como uma espécie de resultado do seu percurso. Mais que um confronto com o vigilante Alberto, este início do livro narra uma disputa entre a Mulata do Balacochê (pseudônimo artístico adotado por Satã) e o malandro Caranguejo da Praia das Virtudes (como diz ser identificado na época). Após ser agredido com um cassete, Satã retornará para casa. A partir daí a narrativa se ocupará do fluxo de pensamentos do personagem, para caracterizar o conflito: “A notícia ia se espalhar depressa. Iam comentar. [...] Se criou aqui na Lapa e agora se afroxou todo. Não merece o nome de malandro” (ibidem, p. 25). Satã pega uma arma, retorna ao bar e atira em Alberto, optando pela performance do malandro. Tal conflito, entretanto, não se relaciona em momento algum com questões ligadas ao gênero e à sexualidade de Satã, mas à sua necessidade de não perder o espaço ocupado dentro do universo da malandragem. Trata-se, portanto, de uma ética pautada pela configuração performática de sua imagem. É na construção de uma estética de si que ocorre a disputa, em que escolherá manter uma ou outra performance de corpo.

Ao iniciar o livro declarando que “trabalhava, honestamente”, para caracterizar a “chance” abandonada ante as “circunstâncias” e a necessidade de se impor como malandro, o texto insere também o personagem num desvio produtivo em termos políticos. Na concepção apresentada por Satã, a vida de artista travesti seria um modo de vida honesto, ao contrário do estilo de vida do malandro. Ou seja, mesmo apresentando uma relação dicotômica entre a vida de trabalhador e a vida marginal em seu fluxo de pensamentos, a concepção de “vida honesta” se fundamentará num processo desviante para as regras morais oficiais. Dessa forma, Satã rompe com as regras que procuraram configurar uma identidade nacional na primeira metade do século XX, arranhando, por exemplo, o projeto getulista de cidadão trabalhador, via a experiência criativa de transgredir a identidade sexual, trazendo, assim, a norma para a ordem do desejo. É essa potência do desejo do personagem o que preferencialmente Karim Aïnouz procura captar e “transpor” para o cinema. Assim, desde o início, a vontade de seguir a vida artística e as sensações geradas pela performance vão compor o filme e caracterizar o personagem.

Madame Satā, o filme, se inicia com a imagem em *close* do protagonista, literalmente enquadrado, com o rosto bastante machucado, enquanto uma voz narra parte do que seria um relatório policial sobre ele, com data de 1932. Essa imagem estática terá duração de mais de um minuto e funcionará quase como uma apresentação inicial do personagem, dando destaque ao universo marginal em que se inseria. O texto proferido pela voz em *off* procura estabelecer um vínculo muito forte com o real, mesclando, inclusive, trechos dos autos dos processos respondidos por Satā. Ao mesmo tempo, cria uma grande expectativa em relação ao percurso de vida do personagem. Não somente pela curiosidade que a vida marginal suscita, mas também a partir das “qualificações” apresentadas: “é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro, [...] é pederasta passivo, fuma, joga, e é dado ao vício da embriaguez, [...] é visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social [...]”.

Após o fim do “relatório” narrado, haverá um corte e o título do filme, *Madame Satā*, surgirá gravado em paetês sobre tecido, ao som de um solo de violino. Em seguida, passa-se para uma imagem difusa e fora de foco com nuances azuladas. Aos poucos uma cortina de vidrilhos vai se definindo, até que a câmera faça um *close* do rosto de Satā – quase um plano-detalle – entre a cortina, acompanhado pelo som do toque de uma harpa e de uma voz feminina que começa a cantar em francês. Intercalada com cenas curtas que vão revelando se tratar de um espetáculo numa pequena casa de shows, essa imagem prenuncia a relação que o diretor escolhe estabelecer com o personagem. A câmera se concentra nos olhos e na boca de Satā, dentes imperfeitos à mostra, suor evidente mesclando-se ao brilho dos vidrilhos. Ele dubla a voz que canta, de maneira teatral, fazendo meneios com a cabeça. Não fica claro inicialmente se Satā está apenas observando ou se é protagonista do show. Na verdade, estabelece-se um jogo entre o desejo do personagem, o filme e a “realidade” diegética, ou seja, o show do teatro, em que o corpo de Satā ora assume o papel de estrela, ora o de observador.

Quando a câmera passa a simular o seu ponto de vista e, principalmente, quando passa para trás do personagem, percebemos o seu papel de observador escondido. Nem plateia, nem estrela. Seu ponto de vista

é simulado via imagens aproximadas da protagonista do show, Vitória (Renata Sorrah), que surgem entrando e saindo de foco, destacando o brilho de sua roupa, sugerindo um estado de êxtase. Em seguida, veremos Madame Satã descendo as escadas da casa de shows com um chapéu panamá. Acompanhado pela trilha sonora enquanto caminha pelas ruas e pega o bonde, a transformação do João Francisco que sonha com a vida artística no malandro que caminha “de viés” começa a se delinear como parte do “espetáculo”. Aos poucos, ambos se imbricarão, e ainda percorrerão desvios diversos, deixando em aberto as definições do personagem.

Com relação às performances de corpo de Satã e ao desejo pela vida artística, destacam-se duas sequências em que são exibidas apresentações do personagem, no palco improvisado do bar Danúbio Azul. Nos dois shows a câmera exibirá imagens aproximadas de partes do corpo de Satã: olhos, boca, peito, costas, partes da fantasia, brilho, suor e muitas imagens desfocadas. Essas imagens são intercaladas com imagens do público rindo, bebendo, cantando. Haverá a predominância das imagens rarefeitas do personagem, que são apenas pontuadas por algumas outras imagens com um certo grau de saturação². São cenas em que o desejo de ser artista vem à tona e representam o que consideramos o ápice do personagem dentro do filme. Satã declara, em dado momento, ter sentido “uma felicidade extasiante” ao se apresentar. A conjugação entre a música e as imagens também se configura neste sentido. Na primeira apresentação, Satã canta *Noite cheia de estrelas*, de Vicente Celestino, de forma cadenciada. Na segunda, interpreta *Ao romper da aurora*, de Ismael Silva, Lamartine Babo e Francisco Alves. O ritmo dado às músicas e mesmo às alternâncias da voz se mescla ao ritmo da montagem. Satã recria as canções, dando novo ritmo a elas. Faz falsetes com a voz, afinando-a e engrossando-a. Imita Josephine Baker e agrega à sua performance gestos que remetem aos momentos de transe em ritos africanos.

A câmera explora seu corpo, expõe, confunde, mescla-o à pele da película. Enfim, Madame Satã explode na tela, numa sequência que confere uma imanência ao personagem. Indiscernível, seu corpo não se insere mais no perfil do malandro carioca ou mesmo do travesti artista do período. Para Bragança, nas sequências citadas, “o corpo pulsante,

vibrante, ofegante, orgânico de Madame Satá assume a carne como elemento detonador de uma poética do desejo, do exercício de um espetáculo no qual o corte político se torna público, coletivo, em comum” (Bragança, 2007, p. 26). Via o desejo e as sensações pulsantes, nessas cenas o filme confere uma singularidade ao personagem, inscrevendo-o num formato de resistência que pode se projetar no contexto contemporâneo. Podemos mencionar aqui Judith Butler, ao refletir sobre a potência política de atos performáticos. Via tais atos, as relações entre interior/exterior, significado/significante são problematizadas e levadas ao limite.

Lembrando que Foucault descreve tal processo não como construção do corpo, mas como destruição via inscrição cultural necessária para constituir o sujeito e suas significações, Butler observa que deve haver um corpo anterior a essa inscrição. Mas também nota que a concepção de um corpo ou corpos anteriores à significação não pressupõe a ausência de uma materialidade. Foucault sugere a noção de uma multiplicidade de forças corporais pré-discursivas, em que um corpo anterior à sua inscrição cultural supõe a existência de uma “materialidade anterior à significação e à forma” (Butler, 1993, p. 185-87). E talvez certos atos performáticos possam ser pensados dessa maneira, como tentativas (nem sempre bem sucedidas, é verdade) de um resgate dessas forças pré-discursivas que, irrompendo sobre a superfície do corpo, sejam capazes de romper com práticas discursivas e culturais impostas aos corpos. Assim, as performances do filme descritas jogam com o feminino e o masculino, sem se deixar definir. Satá desterritorializa-se, não apenas via câmera incisiva e imagens difusas e impactantes, mas também via caracterização de um personagem com a sexualidade em devir.

Conforme a definição que Deleuze e Guattari atribuem ao termo, o devir configura um estado em que algo está permanentemente em processo, em andamento, em vias de “tornar-se” a todo e qualquer momento. O conceito de devir coloca em xeque a ideia de uma diferenciação sexual pautada numa matriz binária, visto que se manifesta no lugar da desterritorialização, constitui uma zona de vizinhança e ao mesmo tempo de indiscernibilidade que carrega dois pontos, A ou B, M ou

F, para seus limites (Deleuze & Guattari, 1997, p. 18). Tal concepção permite percebermos que em sua autobiografia *Madame Satã* não se torna uma mulher quando menciona a Mulata do Balacochê, passeia por esse e outros devires-sujeitos com desenvoltura. Não se trata, como se lê na contra-capa “do travesti que se transformou no maior malandro de todos os tempos”, mas de um personagem que circula por diversos perfis, sem se fixar. Desterritorializa-se constantemente.

Essa potência que Aïnouz descobre em *Memórias de Madame Satã* (e obviamente exacerba em seu filme) sugere, também, uma pertinência com a noção deleuziana da escrita como algo em devir. No texto *Crítica e clínica*, ao abordar o *problema de escrever*, o autor sugere um caminho para a literatura a partir de uma nova concepção do ato de escrever. Aí, escrever é considerado um caso de devir sempre inacabado, a escrita é inseparável do devir (Deleuze, 1997, p. 11). Os devires (devir-mulher, devir-molécula, devir-animal etc.) encadeiam-se ou coexistem em diversos níveis. O autor fala da zona de indiferenciação em que não discernimos mais uma mulher de um animal ou de uma molécula. Essa zona de vizinhança pode ser desenvolvida com qualquer coisa e ao mesmo tempo se exerce nos desvios. E é por meio de desvios que são sempre criados para revelar a vida nas coisas que o texto se constrói.

Enxergar o potencial desses momentos em que *Madame Satã* se manifesta em devir permite suplantar o fato de se tratar, por exemplo, de um texto que procura se estabelecer como uma autobiografia de cunho memorialista. A concepção da literatura como a arte de contar lembranças, viagens, amores, sentimentos, também é alvo da crítica de Deleuze. Assim como a estrutura edipiana presente nos textos que se excedem tanto na composição da realidade quanto no uso da imaginação. Para Deleuze, a psicologização da literatura em análises do gênero é capaz de reduzir devires a estruturas edipianas, ignorando que a literatura faz um caminho inverso. Usa, sim, uma potência impessoal, mas ao mesmo tempo altamente singularizada. É neste sentido que parece se configurar o olhar impresso por Karim Aïnouz sobre o personagem em *Memórias de Madame Satã*. Mais que um sujeito projetado, *Satã* emerge para o cineasta como uma subjetividade que se eleva a diversos devires ou potências.

O primeiro passo, portanto, para um pensar político produtivo na contemporaneidade seria evitar a redução da experiência do personagem à representação. Evelyne Grossman menciona o grande desafio enfrentado pela escrita contemporânea, que precisa lidar ao mesmo tempo com a crise do sujeito e da representação, reinventar o eu na escrita, sem irromper também na dissolução das formas: “Como inventar a cada instante as figuras movediças do eu e do outro sem perder aí toda identidade?” (Grossman, 2005, p. 23). O desafio de qualquer produto ou obra contemporânea se encontra aí, numa espécie de processo de *desidentificação*:

Trata-se ao mesmo tempo de desfazer a identificação narcísica de uma forma que imobilizamos, uma imagem/miragem cristalizada (meu pai, minha mãe, este aqui a minha frente que se parece comigo, este homem/esta mulher que eu encarno) e de inventar as figuras plurais, provisórias de uma identidade em movimento – as identidades. (Ibidem, p. 24).

Tarefa já arduamente perseguida pelo cinema e pela literatura contemporâneos, parte do desafio também é buscar essas desterritorializações sem se perder na estetização da mobilidade identitária. Trabalhos como o de Aïnouz sugerem a potência do desejo de escavar a linguagem em que se inserem. Romper com formas canônicas e cristalizadas de representação, independentemente do suporte, instaurando um devir-nômade para os personagens. Não se trata, entretanto, de um abandono irrestrito da materialidade do sujeito Madame Satá, mas de criar pontos de fuga às práticas discursivas e identitárias que a compõem.

Mais que o resgate histórico do personagem, é a sensação gerada no contato com tais eventos discursivos que Aïnouz procura reproduzir nas telas. Trata-se, sem dúvida, de uma abordagem política contemporânea, condizente com seu tempo. Vale dizer, inclusive, muitas vezes até estetizada e transformada em mercadoria na lógica do capitalismo tardio. Acreditamos que o grande trunfo do filme, para além de suas escolhas estéticas e do vínculo com um cinema que privilegia a experiência sensorial no lugar da representação, é a capacidade de figurar o sujeito Satá de forma desterritorializada, sem abandonar de vez a mate-

rialidade discursiva de sua existência. Um jogo extremamente profícuo para estabelecer formas contemporâneas de resistência na literatura, nas artes e no cinema.

Estrategicamente, no filme, configura-se um jogo entre o desejo atual pela experiência “real”, a dissolução do sujeito e a carga política e histórica da figura marginal do malandro. O filme se inicia com o *lettering*: “Este filme é baseado em uma história real”. Frase típica de relatos pautados na representação e de filmes biográficos. Logo em seguida o espectador se depara com a imagem estática do rosto do personagem, anteriormente descrita. A voz em *off* que profere sua sentença mescla informações retiradas de diferentes processos respondidos por Madame Satã, encontrados hoje no Arquivo Nacional. Após essa cena inicial, Aïnouz seguirá compondo sua versão do personagem, cujas formas multifacetadas por que passeia dificultam cada vez mais ao espectador estabelecer uma imagem fixa ou ordenada do protagonista. Haverá, assim, na composição e montagem do filme uma clara hipervalorização da capacidade do personagem em metamorfosear-se. Se uma hora o protagonista surge como malandro e cafetão, logo em seguida pode surgir como um pai e amigo extremamente carinhoso. Se num momento surge com trejeitos femininos e frágeis, em outra sequência pode entrar em cena um bicho homem, falando grosso e derrubando quem passar por seu caminho.

Outro forte componente do personagem será a raiva, mencionada diversas vezes por Satã em seu livro de memórias. A raiva ocupará no filme um lugar privilegiado, para além da valentia e da honra, exaustivamente citados em outras obras como características do malandro. A raiva de Satã no livro é quase um personagem, que muitas vezes toma conta do seu corpo. Madame Satã a menciona na autobiografia e em seus depoimentos como algo que não consegue explicar, dando a ela muitas vezes uma dimensão mais afetiva que histórica. Aïnouz enxerga esse potencial e, sem procurar justificativas históricas para ela, que inseririam o personagem num processo de redenção e num perfil heróico, faz com que sua raiva simplesmente exploda nas telas, por meio do corpo de Satã. A raiva está na dança do personagem, conjugada com a alegria, o êxtase, a festa. Está em cada ferida do rosto enquadrado, que

respira ofegante enquanto nos encara. Não a lemos nem a entendemos, mas podemos senti-la.

Destaca-se, no caso, uma sequência em que a raiva de Satá é posta em discurso, mas de forma extremamente marcada pelo afeto. Satá se envolve numa briga ao tentar entrar no Cabaret High Life, junto com Laurita e Tabu. Pouco depois, Laurita e João estão em casa, conversando, enquanto cuidam dos ferimentos. Num dado momento, Satá avança sobre Laurita, agarrando seus cabelos: “Tu parece um bicho. Sai por aí batendo a cabeça na parede”, responde a companheira, magoada. Laurita começa a lembrar do homem carinhoso que conheceu, que a acolheu junto com sua filha, e depois pergunta, sorridente: “Tu ainda me acha bonita?”. Laurita abaixará a blusa, se aproximará de forma sensual do corpo de João, sobre a cama, sentará em seu colo e passará a acariciar seu rosto:

- E porque é que tu não se acalma?
- Tem uma coisa dentro de mim que não deixa.
- E que coisa é essa?
- [...]
- Raiva
- Tu parece que tem raiva de estar vivo.
- Vai ver que é...
- Mas essa raiva passa.
- Pois a minha parece que só aumenta. Uma raiva que não tem fim e que não tem explicação pra ela... Laurita, o que você vê quando olha pra mim que eu não vejo?

Há um corte para um plano-detalle dos pés de Laurita, sendo acariciados pelas mãos de Satá: “Eu vejo, o Rodolfo Valentino, o Jonh Weissmuller... Gary Cooper”. Ela sorri e os dois se abraçam.

Essa sequência é inspirada em um diálogo do livro entre Satá e Maria Faisal – mulher que viveu com Madame Satá. Como diversos aspectos de sua vida, não ficam muito claras as definições sobre essa relação. Juntando todas as peças, pouca coisa se encaixa, ou alguns novos encaixes criam imagens disformes. No livro, diz que ficou pouco tempo com Faisal e que foi amante apaixonado de outro malandro, o Brancu-

ra, com quem viveu durante dois anos. Ou: “Eu nunca fui dessas coisas não, esse negócio de amiguinho, casamento”. Ou: “Sou casado. Tenho seis filhos de criação”. O filme consegue condensar essa complexidade nas relações estabelecidas entre Satã e os outros personagens. Todos são fictícios e todos têm um pouco das suas entrevistas e da narrativa em *Memórias*. A passagem com Laurita, acima citada, por exemplo, é diretamente inspirada no livro, como o próprio Aïnouz afirma:

Minha cena favorita, aquela em que a Marcélia entra e fala “*tu ainda me acha bonita?*” está lá intacta. Quando li a autobiografia, quando li essa passagem, pensei: “*quero fazer esse filme*”. Sabe aquela coisa do *Vive l’Amour*? Acho que o Tsai Ming-liang fez o filme porque queria filmar aquela mulher chorando. Acho que a única razão pelo qual ele fez aquele filme foi para fazer aquele plano-sequência com aquela mulher chorando. E a cena com a Marcélia está do jeito que eu queria, está lá como devia ser mesmo [...]. (Aïnouz, 2003b, p. 6).

Privilegiando o plano afetivo e sensorial, o desejo entrará em cena, para compor a singularidade da experiência de Satã. Dessa forma, as relações que o protagonista estabelece com os outros personagens serão mais pautadas no contato físico e nas sensações geradas a cada contato, sem uma inscrição fixa em papéis. No momento do diálogo, Satã e Laurita podem ser velhos amigos, amantes ou pais zelosos. Assim como Satã e Tabu podem ser parceiros, cúmplices, ou algoz e vítima. É à leitura que faz da dimensão afetiva do personagem que Aïnouz procura ser fiel, e não aos papéis registrados oficialmente para ele. Essas mobilidades pulsantes chegarão ao clímax exatamente nas cenas descritas anteriormente, em que as performances artísticas do personagem trarão à tona um corpo que extrapola os limites da tela, explodindo em sensações.

O crime, a prisão e a fuga

Por fim, convém analisarmos a figuração do “crime inaugural” de Satã no filme, que mais uma vez permite contemplarmos a relação estabelecida entre as duas obras. Há que se destacar, nesse caso, que

Aïnouz tira vantagem do dispositivo do cinema para promover uma releitura dessa experiência. Estrategicamente cria-se um vínculo com um episódio supostamente “real” e marcante em todos os materiais autobiográficos e depoimentos do personagem. Assim como no livro, Satá será provocado de forma preconceituosa e agressiva num momento de realização com a vida artística. Agredido, não reagirá, retornando para casa. Lá, refletirá enquanto o sangue dos seus ferimentos pinga à sua frente, pegará uma arma e retornará à rua para cometer o crime. Ismail Xavier considera a inserção dessa sequência uma exceção no filme, um momento em que o personagem, afirmativo em quase todas as cenas, é humilhado, não reage, e só depois de “ruminar” sobre o fato, acaba atirando pelas costas no agressor (Xavier, 2007, p. 257). Entendemos, entretanto, esse episódio como uma forma de reforçar a complexidade do personagem. A própria observação de Xavier revela um sintoma desse efeito. Sem o fluxo de pensamentos do texto, apaga-se a oposição entre o conflito vida artística/malandro, que Satá afirma ter sido o propulsor da ação. Sabemos que o cinema há anos dispõe e lança mão de inúmeros recursos para compor tais fluxos, de forma bastante criativa, inclusive. O importante, portanto, é percebermos as escolhas estéticas e políticas do diretor, ao deixar a cargo do espectador interpretar o movimento. Isto permite que o personagem se insira num novo desvio. Quem será, afinal, esse tal Madame Satá?

Vale observar também que o desfecho criado para o personagem, após o crime, estabelece novos pontos de fuga para sua existência. E mesmo o seu desenrolar, sob a trilha sonora do show de Satá, em sua versão frenética e exagerada de *Ao romper da aurora*, já insinua uma catarse. Logo após as cenas do crime, o filme retornará à imagem enquadrada apresentada no início. A voz “oficial” finaliza a sua sentença, condenando-o a dez anos de prisão³. Em seguida, após um efeito de espocar de flashes, serão inseridas cenas de um concurso de fantasias, simulando um registro caseiro e antigo. Trata-se de imagens com definição mais reduzida, em que se destaca a fantasia vermelha de Satá. Ele circula pelo palco, esfuziante. O corpo enquadrado da imagem anterior entrará, portanto, em contraste com o corpo em êxtase, difuso e ao mesmo tempo atravessado pelos desejos do personagem.

Há que se destacar também o contraste obtido pela edição de som nessa sequência. Enquanto a voz “oficial”⁴ termina de proferir a sentença de Madame Satã, condenado a dez anos de prisão, a voz do ator Lázaro Ramos começa a se sobrepor a ela, narrando o que seria uma fábula criada pelo personagem:

Vivia presa por dez anos num castelo das Arábias, uma princesa de nome Janacy. No intuito de inveja, a rainha maléfica tinha aprisionado a jovem princesa, que vivia triste e solitária. Até que num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo, libertou a princesa, que correu a pé, até chegar em sua Lapa querida. A princesa foi logo se apressando de preparar sua fantasia para o desfile dos caçadores de Veados. Janacy, vestida, desfilou com brilhantismo no carnaval de 42, e Janacy ficou conhecida, assim, pro resto do mundo, como, Madame Satã!

Trata-se de um texto fictício permeado por elementos que Aïnouz pinça do livro de memórias e de outros materiais, como o perfil mítomano, o uso frequente dos superlativos e a adoção de codinomes indígenas. Ao mesmo tempo, esta fala traduz o personagem exacerbando o seu desejo pela performance artística e a habilidade de transmutar seu corpo e sua experiência de forma criativa. Em meio à fala narrada, passamos para as imagens do desfile de carnaval. Uma trilha sonora carnavalesca acompanha a imagem e permanece alguns segundos após a narrativa do protagonista. Essa sequência resignifica os dez anos passados na prisão. Traduzir essa experiência com o contraste entre o rosto machucado do personagem enquadrado e as imagens do seu corpo em êxtase, sobrepondo a voz oficial com um texto lúdico proferido por Satã, evita a vitimização do personagem. Uma abordagem que transcende a representação de imagens saturadas e transformadas em mercadorias, como a figura estereotipada do malandro lapeano dos anos 30, a experiência de exclusão e a marginalidade da vida na prisão. Dessa forma, cria-se um personagem capaz de transformar e reinterpretar a sua experiência, bem como os efeitos do seu contato com as instâncias oficiais de poder.

No conjunto, tal desfecho, bem como a performance de Madame Satã no filme como um todo, inserem o personagem “recriado” por

Aïnouz numa nova perspectiva com relação ao relato de exclusão no cinema brasileiro. Segundo Ismail Xavier:

A afirmação do sujeito é aqui mais complexa porque não implica em sublimação, reabilitação, dentro da dicotomia *violência ou arte* que orienta a ação dos mais diversos grupos de ajuda nos bolsões de pobreza hoje. A equação de Madame Satá é *violência e arte*, construção de si mesmo como personagem, um *dandy* da Lapa, marginal. (Xavier, op. cit.)

Deparamo-nos com um nomadismo de corpo capaz de romper tanto com práticas narrativas recorrentes no cinema brasileiro contemporâneo quanto com as abordagens de obras e materiais anteriores, em que grande parte da potência de apresentar um perfil desviante e desterritorializado de Madame Satá foi deixada de lado. Essa potência política é exacerbada na medida em que se constrói uma polimorfia mais condicionada à ordem do desejo para Satá. Antes de encerrarmos esta análise convém ressaltarmos que, em hipótese alguma estas afirmações esboçam uma euforia sem precedentes com relação ao filme que, como qualquer obra, possui altos e baixos. Há os críticos para quem é inconcebível, no atual estágio em que se cruzam biopolítica e controle, vislumbrar possibilidade de resistência na lógica do poder em que estamos imersos. E em particular na abordagem sensorial do filme, já tão explorada dentro dessa lógica.

Sem inserirmo-nos numa negatividade contemporânea, o agenciamento se dá já no primeiro momento de exibição. Ainda assim, acreditamos que novas perspectivas são abertas pelo filme, não de forma coletiva e impactante, mas de forma pontual, singular em diversos aspectos e momentos específicos da obra e mesmo da trajetória de Satá. Não podemos esquecer também que o filme passa a ser incorporado à existência do personagem. No site oficial da Ilha Grande, por exemplo, encontramos a história de Satá sendo narrada a partir de informações do livro e de elementos do filme de Aïnouz. Como no trecho: “João Francisco definia-se como ‘filho de Iansã e Ogum, devoto de Josephine Baker’ inventando para si vários personagens como Mulata do Balaçoê, Jamacy, a Rainha da Floresta, Tubarão, Gato Maracajá”. Logo

abaixo, serão exibidos fotogramas do filme, para ilustrar as caixas de texto que procuram contar sua história. Essa penetração do filme em outras instâncias não deflagra apenas o poder da imagem sobre outras narrativas em tempos contemporâneos. No caso específico de *Madame Satã*, essa contaminação deflagra um potencial transformador e sempre atual, de um personagem em devir, que se caracteriza, paradoxalmente, pela própria impossibilidade de ser caracterizado.

Notas

¹ O que chamamos de “projeto biográfico” se completa com um material publicado em 1976, logo após a morte de Madame Satã, n’ *O Pasquim*, com depoimentos colhidos (de terceiros também) para o que seria o projeto de um livro inacabado, além de uma nova entrevista.

² As tendências a rarefação e saturação relativas ao enquadramento foram observadas por Deleuze em *A imagem-movimento* e podem ilustrar parte dos efeitos obtidos em *Madame Satã*. Para Deleuze, o enquadramento é sempre uma limitação, que gera um sistema visualmente fechado, mas com caráter informativo. Um filme pode apresentar quadros saturados com muitas informações, como elementos de cena independentes que às vezes até confundem o espectador com relação ao que é principal ou secundário. Ao mesmo tempo, a tendência oposta é a rarefação do quadro, em que um enquadramento contempla um único objeto ou personagem. O máximo de rarefação é atingido quando a tela fica inteiramente vazia, negra ou branca

³ Segundo o livro de memórias de Satã, o desfile não ocorre após dez anos de prisão, mas de uma pequena temporada e, ainda assim, anos após o suposto crime (não há registros oficiais do mesmo, já que a ficha criminal de Satã apresenta a primeira entrada em 1938), que teria ocorrido em 1928, e do qual teria sido absolvido, após menos de dois anos de prisão, segundo narra. O desfile dataria de 1938, ano em que teria ganhado o concurso e recebido a alcunha de Madame Satã.

⁴ Vale observar que a voz do juiz é do cineasta Eduardo Coutinho. A inserção da voz do documentarista não estaria ironicamente sugerindo uma ruptura com as práticas documentais e biográficas que promoveram o estereótipo do malandro?

Referências bibliográficas

AÏNOUZ, Karim. Macabéa com raiva. *Cinemais*. Rio de Janeiro, n. 33, mar. 2003, p. 177-187.

_____. Entrevista com Karim Aïnouz. *Contracampo*, n. 45, 2003b. Entrevista concedida a Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm>>. Acesso em 20/09/2010.

BRAGANÇA, Maurício de. *Corpos que ardem: Madame Satã e Plata Quemada*. Grumo, Rio de Janeiro, v. 6.1, 2007, p. 24-29.

- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUQUE-ESTRADA, Elyzabeth M. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU; PUC-Rio, 2009.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Fofense Universitária, 2006.
- _____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
- GROSSMAN, Evelyne. A Desidentidade. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*, n. 21-22, jul.-dez. 2005. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 23-25.
- MADAME SATÁ. *Memórias de Madame Satá*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.
- _____. Madame Satá. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 95, p. 2-7, 29 abr.-05 mai 1971.
- XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. *ALCEU: Revista do Programa de Comunicação da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 256-70, jul.-dez. 2007.

Resumo

Este artigo tem o objetivo de investigar de que forma o olhar impresso pelo diretor Karim Aïnouz sobre o livro *Memórias de Madame Satá*, publicado em 1972, compõe uma fala política produtiva no contexto atual, esboçada no filme *Madame Satá* (2002). Ao inspirar-se no contato com o livro para conferir uma existência criativa e singular para Satá, transcendendo construções identitárias, Aïnouz sugere uma potência política para a experiência exposta na autobiografia, ignorada por figurações anteriores.

Palavras-chave

Madame Satá; discurso; subjetividade; cinema.

Abstract

This paper aims to investigate how the look by director Karim Aïnouz over the book *Memórias de Madame Satá*, published in 1972, composes an effective political speech outlined in the film *Madame Satá* (2002). When Aïnouz gets inspired by the book's reading to produce a creative and singular existence to the main character, transcending identity constructions, he also suggests a political potency exposed in Satá's autobiography, ignored for previous figurations.

Keywords

Madame Satá; discourse; subjectivity; cinema.

Recebido para publicação em

12/01/2011

Aceito em

04/05/2011