

## 5 Madame Satã e o século XXI

Após o retorno de Madame Satã no que intitulamos aqui de “projeto biográfico”, englobando a entrevista ao *Pasquim* de 1971, o livro de Memórias de 1972 e o dossiê com entrevista publicados no *Pasquim* em 1976, o personagem seguirá sendo construído e reconstruído. Madame Satã foi tema de filme<sup>1</sup>, de peça teatral e de música, personagem de novela<sup>2</sup>, enredo de escola de Samba, personagem de revista em quadrinhos, além de dar nome a uma rádio comunitária carioca e a uma boate em São Paulo. Há também obras que não se dedicam inteiramente a Madame Satã, mas fazem menção a ele, como o conto de Mário Lago publicado em 1976, *A rainha da Lapa morreu antes de El-Rei Dom Sebastião*, e a apresentação da reedição de 1978 da coletânea *Antologia da Lapa*, de Gasparino Damata. Ao longo dos anos Madame Satã se fará presente em diversos textos dedicados à memória da Lapa e à malandragem. Alguns destes, em especial os derivados de pesquisas acadêmicas, já se fizeram presentes nesta tese. Nesse caso, tanto o contexto sócio-histórico em que as obras são desenvolvidas quanto as filiações políticas da autoria refletem-se nas apropriações identitárias do personagem. É claro que não há um modelo instituído, e há, inclusive, exemplos muito diferentes em períodos muito próximos. De qualquer forma, é na relação que em termos políticos tais obras ou produtos culturais estabelecem com o período e o ambiente vividos que os diferentes usos estratégicos da imagem de Satã se revelam.

---

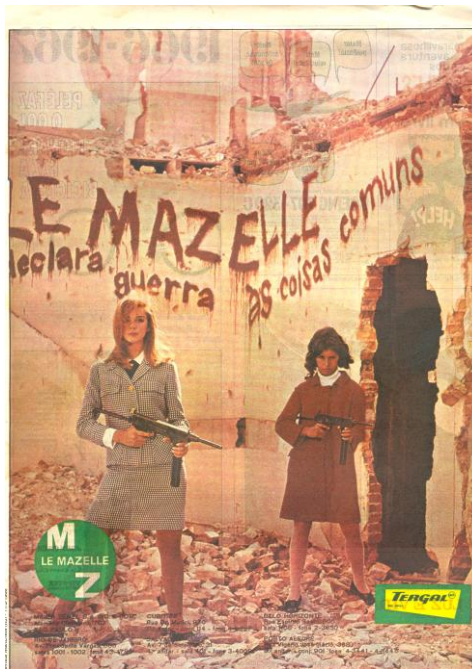
<sup>1</sup> O filme *Rainha Diaba* (1974), de Antonio Carlos Fontoura, com argumento de Plínio Marcos é frequentemente associado à figura de Madame Satã. O diretor, entretanto, em diversos depoimentos e entrevistas nega ter se inspirado no malandro. Plínio Marcos atribui o argumento à performance de marginais santistas. Mas é inegável que a adaptação para o universo carioca, acabou assimilando aspectos da malandragem carioca. O fato de se tratar de um protagonista negro (Milton Gonçalves) e homossexual da Lapa facilitou tal associação, assim como a atemporalidade do texto de Marcos e da ambientação do filme, mesclando elementos de décadas diversas. Se não inspirado diretamente, aspectos ligados à figura de Satã certamente foram incorporados de alguma forma. Para maiores detalhes ver trecho dedicado ao filme (p. 318-321) da dissertação de Mestrado de Rafael de Luna Freire, 2006, UFF, sobre a obra de Plínio Marcos.

<sup>2</sup> Madame Satã surge como personagem da novela “Kananga do Japão”, da extinta Rede Manchete, vivido por Jorge Lafond, em 1984.

Nas obras que se dedicam de forma mais direcionada a Madame Satã, assumindo um caráter biográfico e “representativo”, as influências do material analisado até aqui se tornam ainda mais evidentes. Um exemplo é a biografia do personagem, escrita em 1985 por Rogério Durst e publicada pela editora brasileira, dentro da coleção Encanto Radical: *Madame Satã, com o diabo no corpo*. Trata-se de um texto de cunho jornalístico, dentro de uma edição que originalmente tinha uma função didática, retratando personalidades das mais variadas áreas: Einstein, Walter Benjamin, Proust, Leila Diniz, Santa Teresa de Ávila, Bashô, Humphrey Bogart, Jimi Hendrix, sendo esses apenas alguns exemplos. O livro tem o mérito de ter uma circulação maior que a autobiografia, sendo uma referência de mais fácil acesso. Mas em grande parte se dedica a uma reedição das informações contidas em *Memórias de Madame Satã*, incluindo uma ou outra curiosidade sobre o submundo da malandragem e da Lapa dos anos 30 e 40. O texto cumpre a função, como o próprio autor reitera, de “reviver uma parte da história do Rio de Janeiro”. Desta forma, acaba assumindo uma função muito próxima do material biográfico dos anos 70. Há algumas observações trabalhadas com mais apuro em termos estilísticos com relação ao material anterior. Como na última página do livro, em que afirma “Satã foi ambíguo. Foi santo e diabo. Foi diabo também. Foi malandro. Foi mulata. E foi feliz.” Em seguida situa um pouco do universo político em que se inscreve o livro “Falar de Satã nessa década de 80, infestada de rockinhos mongolóides e esperanças frustradas. Nessa cidade do Rio de Janeiro, nada maravilhosa, sem identidade e onde nada acontece. Falar de Madame Satã aqui e agora é um pouco como dar uma navalhada na bunda dos contentes.” (DURST, 1985, p. 70). Neste ponto Durst reitera uma visão nostálgica e aponta para uma perspectiva de abordagem que se diferencia da dos anos 70, em termos de expectativas políticas.

Já no contexto da década de 70, o modelo disciplinar que observamos anteriormente encontra-se em crise, dando lugar a um modelo que funciona muito mais na ordem do estímulo que da repressão. Em particular destaca-se a necessidade, que começava a se manifestar em fins dos anos 70, e hoje já foi assimilada por boa parte da produção artística e cultural, da formulação de estratégias micropolíticas como formas de abordagem. Segundo Gilles Deleuze, da sociedade disciplinar do regime panóptico previsto por Foucault, nos últimos

anos estaríamos passando para um outro regime de saber-poder: a “sociedade de controle” (DELEUZE, 1992, p. 210). Das instituições disciplinares estaríamos migrando para regimes de visibilidade em que tudo e todos são controlados e exercem controle o tempo inteiro. Mas pensando no contexto em que se configura o “projeto biográfico”, encontramos um momento peculiar em relação às práticas políticas. Primeiro porque, a despeito dos pensamentos e das tendências comportamentais que se manifestavam no resto do mundo, ou melhor, nos países considerados na época “primeiro mundo”, vivíamos num regime ditatorial. Ao mesmo tempo, tratava-se de uma ditadura em que o consumo era estimulado e as flexibilizações identitárias começavam a funcionar como estratégias de mercado. Por outro lado, o pensamento político de esquerda brasileiro se pautava no enfrentamento a um oponente claramente definido e num conceito de resistência ainda com bases na oposição entre o Estado e suas forças hegemônicas e a população oprimida. Vale ressaltar que não julgamos aqui tal postura como um equívoco. Pelo contrário, entendemos que foram as próprias práticas repressoras do governo militar que demandaram tal formato de enfrentamento. Mas não podemos ignorar que nos encontrávamos diante de uma configuração no mínimo ambígua e bastante complexa. O anúncio publicitário de 1968<sup>3</sup>, exposto abaixo, serve de exemplo do dinâmico processo de apropriação identitária do qual nem mesmo o próprio movimento político de oposição escapava.



<sup>3</sup> 100 ANOS DE PROPAGANDA, São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 144.

É neste contexto, portanto, que se dá a entrevista concedida ao *Pasquim*. E é em meio a este complexo cenário político que Madame Satã surge como perfil estratégico para um jornal vinculado à contracultura.

Desta forma, podemos reiterar que Madame Satã assume a função de máquina de guerra, a partir do conceito formulado por Deleuze e Guattari, principalmente no caso da primeira entrevista ao *Pasquim*. Relembrando a formulação do conceito, que parte do pressuposto de que a história da humanidade é sempre permeada pela existência de uma máquina de guerra exterior ao aparato estatal. A máquina de guerra, apesar de por diversas vezes ser capturada pelo Estado, representará sempre o fora e deslocamentos constantes, marcada pela multiplicidade e por afetos nômades. O resgate desta potência provavelmente estava entre as intenções do *Pasquim*, na medida em que o perfil do personagem permitia um vínculo tanto com práticas identitárias e estéticas estimuladas pela lógica capitalista quanto com a violência e o enfrentamento necessários na luta contra o poder. Vale ressaltar que a proliferação de identidades “modulares” ainda estava sendo assimilada no Brasil do período e aqui só vai assumir grandes proporções e consequências políticas a partir dos anos 80. Independente dos novos estereótipos e perfis comportamentais em formação, o corpo de Satã em seu perfil desviante possuía um caráter transgressor que poderia ser aproveitado. Há que se considerar também que as trocas identitárias ao sabor da moda, ainda assim não excluía a necessidade de delimitações, demarcações, seja a partir de normas morais, ou a partir de normas impostas pelo mercado.

O niilismo da fala de Durst, num livro publicado no ano em que acaba a ditadura militar, 1985, prenuncia uma visão pessimista recorrente, de um cenário político marcado pelo fim das utopias e uma crise da identidade moderna, que se intensificaria nos próximos anos. Se a sociedade disciplinar configurava moldes distintos de subjetividade, a de controle trabalharia por meio de modulações que são alteradas continuamente. Com o fim de um “oponente” claramente delineado, - como o foram a Igreja em outros períodos e os regimes de organização e produção capitalistas e seus efeitos sobre a diversidade sexual, etnias e classes sociais – e uma mobilidade constante de forças operando sobre as subjetividades, a resistência política aos dispositivos de poder hegemônicos precisava encontrar novos formatos, para além das clássicas oposições binárias. Tanto a sensação de

não encontrar um oponente claramente definido, como a mobilidade identitária provocam sensações como a descrita por Durst, de uma cidade sem identidade e onde nada acontece. Entretanto, a abordagem de Durst se diferencia das desenvolvidas nos anos 70, em que se estabeleceu uma espécie de ponte entre o Estado Novo e o regime militar, e o malandro surge como um elemento transgressor cujo resgate proporcionaria uma abordagem política. O resgate de Madame Satã proposto no texto de 1985 instaura-se num movimento nostálgico que permeará os anos seguintes, em que estaríamos vivendo ante a impossibilidade de reagir ou transgredir, e somente as identidades circunscritas a este passado “idealizado” seriam realmente “autênticas”. Como observamos, trata-se de uma postura que acaba caindo na armadilha, visto que pode reiterar imagens estrategicamente incorporadas a uma suposta identidade nacional, como a do malandro vinculado a um passado “melhor” que o presente, ou a malandragem que tem a violência da sua constituição apagada. Principalmente ao propor o resgate de uma “história esquecida”, nas palavras do próprio autor. É este mesmo vínculo histórico e representativo atribuído a Satã durante os anos 70 que acaba retirando parte da potência política do personagem.

Outro exemplo que merece destaque é a revista em quadrinhos intitulada *Nos tempos de Madame Satã*, publicada em 1986, com autoria de Luiz Antônio Aguiar e Julio Shinamoto. Esta obra serve de exemplo de como os mesmos desvios antes definidos como componentes de uma força política, com o tempo podem ser facilmente assimilados e incorporados à lógica do consumo. O título e a ilustração da capa sugerem um conteúdo com toques de erotismo ou remetendo à atmosfera marginal e boêmia da Lapa dos anos 30. No entanto, a narrativa do quadrinho segue uma linha um pouco diferente desta proposta aparente: uma trama política, que inclui doses de mistério, policialesco e aventura, em que Satã é ingenuamente “inserido”. A história é ambientada no ano de 1940, durante o governo Getúlio Vargas. Madame Satã é envolvido numa manobra política do presidente, durante o episódio da apreensão do navio Siqueira Campos pelos Britânicos. Mesclando história e ficção, a trama traz também informações retiradas do livro de memórias de Madame Satã e da entrevista ao *Pasquim* para compor o personagem. Este surge de maneira bastante estereotipada na primeira página em que aparece. Está em cima de uma mesa, na prisão da Ilha grande,

dançando semi-nu, se apresentando como travesti, enquanto os outros presos em volta o incitam. Satã será retirado da prisão por Gregório Fortunato e empregado na casa do secretário do embaixador alemão, que sabemos desde o início da história ser homossexual. Ao ser seduzido pelo patrão, é obrigado a ceder e ter relações com ele. Em troca ganharia sua liberdade. As imagens dos dois são registradas e usadas para chantagear o alemão.<sup>4</sup>



<sup>4</sup> AGUIAR, Luis A.; SHINAMOTO, Julio. Nos tempos de Madame Satã, 1986, p.7

Ao longo da revista, serão exibidos momentos de reflexão do personagem, em que veremos flashes da narrativa de sua história de vida exposta em *Memórias de Madame Satã*. A infância pobre, a sua troca por uma éguinha, a infância nas ruas dormindo em cestos incendiados pelos outros meninos, etc. A cena de teatro proposta por Millôr durante a entrevista ao *Pasquim*, e posteriormente “apropriada” por Satã, em que enfrenta inúmeros policiais e é levado num carrinho de mão para a delegacia também é inserida na revista. Apesar de dedicar alguns quadrinhos e páginas à história de Madame Satã, a revista não o tratará como protagonista ou condutor da ação. É como se tivesse sido inserido ali apenas para dar título à publicação, e para que o caráter “exótico” de seus dados biográficos fosse aproveitado, a partir do contexto político representado. Também se trata de uma obra que explora a homossexualidade de Madame Satã. Aqui ele seria mais Madame – mas então uma madame pobre, humilde e excluída – do que Satã. Tal fator diferencia este material dos que apontam Satã como combinação paradoxal entre malandro e homossexual. Mas em nenhum momento a menção à homossexualidade do personagem rompe ou transgride valores arraigados. Pelo contrário. Além de surgir como um personagem subserviente, as imagens que ressaltam sua homossexualidade são caricatas, diretamente associadas ao estereótipo da “bicha efeminada”. Ao mesmo tempo, no caso da homossexualidade do político alemão, vemos reiterado o mito de um “desvio” por parte do homossexual, sempre tarado, ávido por sexo com qualquer um que apareça. A participação periférica de Madame Satã também acaba reproduzindo, sem espaço para reflexões críticas, uma cisão entre o espaço público e o privado, em que figuras como ele estariam limitadas a interferências na ordem do privado.<sup>5</sup>

Mesmo encontrando diversas visões sobre o personagem, a tendência até o fim dos anos 90 era a simples reprodução das informações contidas no material biográfico dos anos 70. Podemos concluir, portanto, que pouca coisa mudou neste intervalo de tempo, com relação às perspectivas políticas das interpretações empreendidas sobre o personagem. E talvez esta tenha sido também uma das

---

<sup>5</sup> Em 2003 a mesma dupla lançará um novo quadrinho, intitulado *Cassino Madame Satã*. Trata-se de um material em que Satã surgirá de maneira ainda mais secundária e subordinada, desta vez envolvido numa trama política e policialesca, em 1946, durante o governo Gaspar Dutra. Neste quadrinho o personagem surgirá praticamente como uma escada para as ações e haverá pouco espaço dedicado à definição de sua personalidade e mesmo ao seu perfil de malandro. Como a revista é lançada pouco tempo depois do filme de Karim Aïnouz, isto sugere também a transformação do nome Madame Satã em estratégia de vendas.

principais causas do pequeno (ou mínimo) impacto destas publicações. Até que, a partir do ano de 2002, a exemplo do que aconteceu na época da primeira entrevista ao *Pasquim*, Madame Satã retorna à cena midiática e volta a “circular” virtualmente, com o lançamento do filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz. Aclamado pela crítica, o filme ganha prêmios nacionais e internacionais e projeta a carreira de Lázaro Ramos, no papel de Madame Satã. É a partir da repercussão e do impacto do filme que crescerá o interesse pelo personagem. O livro de Durst, por exemplo, é reeditado em 2005. Na página da editora Brasiliense, a descrição do livro se inicia com uma menção ao filme, dizendo que “Esta pequena biografia conta um pouco mais”. Uma das mais recentes referências, e, poderíamos insinuar, a mais influente, o filme sem dúvida inaugura um novo momento para Madame Satã, tanto em termos da divulgação de sua imagem, como em termos políticos.

Tomando um caminho inverso ao projeto biográfico dedicado a Madame Satã nos anos 70, bem como aos exemplos posteriores em que o personagem é figurado, trata-se de uma obra que não seduz pela imagem da Lapa, do samba e da malandragem que permeariam uma suposta identidade nacional ou carioca. Também não há um vínculo explícito com o relato histórico da trajetória de Satã. O filme de Karim Aïnouz tira proveito da potência política de Madame Satã de forma até então não observada nas obras e materiais analisados. É evidente que cada perfil de obra e a partir do contexto em que se insere demanda adaptações, assim como reinterpretações de diversos aspectos do personagem. O que também sempre incorrerá em perdas e ganhos. Entretanto, existe um poder de resistência inerente ao personagem que parece ter sido captado pelo cineasta e devidamente adaptado ao contexto contemporâneo.

O olhar impresso por Aïnouz sobre Madame Satã sugere um vínculo com algumas das perspectivas teóricas e práticas que se desenvolveram no cenário político e investigativo que começa a se configurar no Brasil a partir dos anos 80. Um reflexo dos manifestos e movimentos dos anos 70, da abertura política e da absorção do pensamento francês pós-estruturalista pela academia brasileira. Ao longo deste trabalho, alguns destes pensamentos, em particular os que se dedicaram ao tema da subjetividade moderna e ao corpo, foram utilizados na análise dos discursos impressos sobre o personagem, sejam os construídos por



terceiros ou pelo próprio Satã. Algumas pistas já começaram a se desenvolver, portanto, nestas páginas. Cientes das influências que tais perspectivas exerceram sobre o olhar dos pesquisadores, bem como das produções literárias, artísticas e culturais, nos debruçamos sobre a questão: Que novas perspectivas para a imagem de Madame Satã poderiam surgir no contexto contemporâneo? É a partir desses olhares, impressos sobre o personagem, bem como sobre as suas apropriações discursivas anteriores, que os formatos atuais de práticas políticas podem ser abordados.

## 5.1 Novos olhares sobre Satã

Madame Satã caracteriza-se como um personagem em constante devir, já que em vida e após sua morte, novos Satãs vão surgindo, e o personagem exibe uma capacidade de infindáveis reinvenções. Lembrando que o devir configura um estado em que algo está permanentemente em processo, em andamento, em vias de “tornar-se” a todo e qualquer momento. Reiteramos que o conceito de devir coloca em cheque a ideia de uma diferenciação sexual pautada numa matriz binária, manifestando-se no lugar da desterritorialização. Os pensamentos anteriormente apresentados relativos ao corpo, à sexualidade e às relações de poder, conjugados à noção de devir e de outras terminologias e conceitos políticos sugeridos por Deleuze e Guattari, em particular nas análises e textos desenvolvidos na obra reunida em *Mil Platôs*, permitem um avanço em termos de certos entraves que diversos autores contemporâneos apontam, com relação à perspectiva estruturalista de constituição do sujeito, bem como às proposições foucaultianas das relações de poder e seus efeitos sobre o corpo. A saber, uma certa passividade dos corpos sob efeito das relações de poder e a dificuldade em identificar focos de resistência, ou mesmo de constituir focos de resistência. Entretanto, é possível notar em diversos trabalhos de Foucault, principalmente os produzidos na segunda metade dos anos setenta, afinidades com o pensamento deleuziano. E mesmo a proposta de Judith Butler, em sua conexão com o pensamento feminista pós-estruturalista e em sua evocação da materialidade discursiva, também insinua tais aproximações. Em particular a ideia de um devir-

minoritário<sup>6</sup> se aproxima do conceito de *desidentificação* proposto por Butler. Os pequenos fracassos e fissuras nas relações de poder, previstos por Foucault e reiterados por Butler, permitem, por exemplo, a concepção de “linhas de fuga” que configuram experiências de resistência, da forma como o termo é cunhado por Deleuze e Guattari. Ao mesmo tempo, a concepção de Foucault da homossexualidade em sua capacidade de produzir formas de existência criativa, permite uma correlação entre a força política da sexualidade e do desejo e o conceito de devir. Anos antes da incidência de manifestações de movimentos políticos minoritários, Madame Satã foi capaz de se afirmar como homossexual. Mas a força política do personagem não residia nesta afirmação ou “assunção”, e sim na capacidade que ela apresentava para questionar identidades e associações dominantes.

Grande parte do potencial político posto em cena por Satã e posteriormente reaproveitado reside, portanto, nesta capacidade de se constituir o tempo inteiro num fora dos limites identitários. Principalmente via a prática da ficcionalização de si e a problematização de identidades pré-fixadas, instaurando um processo de subjetivação em constante mutação. Destacamos como exemplo, o relato do que considera ser seu “crime inaugural”, o divisor de águas entre o malandro chinfrim e o malandro respeitado, analisado no capítulo anterior: o assassinato do guarda Alberto. Trata-se de um episódio que, da forma como é narrado e reinterpretado pelo próprio Satã nos três materiais analisados, serve tanto para lhe conferir um perfil marginal, como para tentar redimi-lo, como ocorre no livro de memórias. A música *Madame Satã* (2007), do grupo Mané Sagaz, inspirada neste trecho da entrevista exemplifica como este poder de fugir à norma pode ser reaproveitado em novos contextos:

"Não fui eu!"

Reza a lenda que Madame Satã foi acusado, segundo ele,  
injustamente - injustamente! - de ter dado um tiro num  
outro malandro.

E a história que ele conta é mais ou menos assim:

Seu delegado sou um pé rapado  
Que que eu acordo cedo?  
Não sou culpado

---

<sup>6</sup> Para Deleuze e Guattari, o devir é sempre um devir-minoritário. Pensando a maioria não em termos de quantidade, mas em termos de dominação, a minoria como devir emerge de sua capacidade de desterritorialização.

Não me aponte o dedo  
 Tô escolado em fugir da linha  
 - Agulha aqui não perde a linha -  
 O tal safado tava embriagado, arrotando azedo  
 Desaforado, me mandou torpedo  
 Foi reprovado em teste da farinha  
 - Bem informado, almofadinha -  
 Fiquei mordido  
 Mas como sou precavido fui bem educado  
 Já fui punido por outro babado  
 Tava fichado  
 Quis ficar na minha  
 Tava jogando uma purrinha\*  
 O estampido estalou no meu ouvido  
 Até gritei "cuidado!"  
 Caiu ferido esse pobre coitado  
 Mal perfurado bem na carapinha  
 Tava passando a patrulinha  
 Samba que mexe com bamba macho pra caramba  
 Que mexer com bamba é mexer com muamba  
 Se mela se lamba  
 Não fala, não samba  
 Falou vai sambar

Muito tempo depois, numa entrevista, Madame Satã foi questionado:

- E aí Madame, tu mataste ou não mataste o tal sujeito?  
 - Que isso... a pistola disparou sozinha.  
 - Queres me dizer, então, que quem matou foi... a bala?  
 - Não não não não... a bala abriu o buraco. Quem matou... foi Deus.  
 Eu reconheço que a pistola é minha  
 Só que a danada disparou sozinha  
 Mas não foi ela quem matou, nem eu  
 Quem rebocou esse malandro foi Deus(...)

A reformulação da fala de Satã expõe a capacidade que o fato narrado tem de, via uma performance, criar um “efeito de realidade”, contribuindo para a construção de um imaginário sobre a malandragem carioca. Além desta música, há diversos textos publicados em forma de literatura, na mídia e na internet que reproduzem tal trecho da entrevista. Podemos dizer, assim, que ele ajudou a compor a imagem de mitômano do personagem, capaz de utilizar a reinvenção de si para se adaptar, combater, agradar, ou o que fosse mais conveniente.

No conjunto da entrevista, e mesmo de todo material dos anos 70 analisado, trata-se de um episódio que pode conferir um ponto de fuga para Madame Satã. A letra da música faz uma adaptação do fato narrado,

transformando um policial em outro malandro, e inserindo gírias e maneirismos supostamente malandros na voz dos personagens (entrevistador e entrevistado). Ainda que o contexto político e o lugar de reprodução sejam muito diferentes nos dois casos – a entrevista jornalística e a música, 1971 e 2009 -, a ficcionalização de uma fala inicial que já apresenta traços de ficção em si, pela inusitada observação, ajuda a construir uma imagem mais transgressora da ordem para o personagem e para o próprio malandro carioca. Pensamos especificamente na capacidade de romper com um tipo de comparação dicotômica, até hoje muito frequente, entre a malandragem romantizada da primeira metade do século e o marginal contemporâneo. Assim como a oposição que se forjou anteriormente entre a navalha e a arma de fogo. Ainda que se perca um pouco do potencial de resistência do ato ao trocar o policial por outro malandro, a música retoma o universo violento em que se inseria o malandro, rompendo com a imagem romantizada de um passado “mais pacífico”.

A reiteração do perfil mitômico do personagem caracterizará as formas de se construir e ser construído até então. Neste processo de subjetivação desviante, Madame Satã cria rupturas nas versões oficiais da malandragem. Esta capacidade de reinvenção e reafirmação se fazia presente não apenas em Satã, mas em outros representantes do gênero. Giovanna Ferreira Dealtry (2003), em seu estudo sobre a malandragem aponta para a existência de um mecanismo de construção de um *efeito de realidade* ao relato do malandro, por meio da incorporação de dados ficcionais. Para ilustrar essa característica, usa uma fala de Millôr Fernandes sobre um episódio com Satã:

Nos anos 60 escrevi um musical – ensaiado no João Caetano, mas não representado – sobre a Lapa. Nele, também atuado pela lenda, inventei uma cena de balé em que Madame Satã enfrenta toda uma patrulha de Chapeuzinhos Vermelhos (a famigerada Polícia Especial, de Getúlio, outra lenda). A malta só consegue dominar Satã quando vai passando um carregador português com seu carro de mudanças – o popular *burro-sem-rabo*. Os policiais jogam Madame Satã sobre o carrinho e, com ele solidamente amarrado, deixam o palco. Boa cena – prum musical. (...) Conteí a Satã (está registrado) a cena teatral. Satã, um fantasioso da pesada, imediatamente detalhou, para a patota fascinada, o seu feito extraordinário. E as várias vezes em que aquilo tinha acontecido. (Jornal do Brasil, 24/11/2002, apud DEALTRY, 2003, p.114)

Mais importante que a relação entre “realidade” e ficção, secundária na abordagem aqui proposta, é a capacidade de reinvenção de Satã. Para além da

construção de uma subjetivação “notável” através de feitos associados à valentia e à mitificação da década de 30, os deslocamentos da reinvenção constante refletem uma estratégia de resistência às relações de força e de poder.

Episódios importantes como a briga com Geraldo Pereira e a sua suposta primeira prisão, após matar um policial, receberam diversas versões de outros e do próprio Satã que impedem sua vitimização ou vilanização absolutas. Essa capacidade e ao mesmo tempo liberdade de criar novos formatos e se metamorfosear pode ser comparada ao que Deleuze intitula de invenção de novas possibilidades de vida, a respeito do texto de Foucault sobre os homens infames. O não comprometimento com uma “verdade” reflete também uma postura ética, entendida como um “conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica”(DELEUZE, 1992, p. 127), e que ao mesmo tempo reinscrevem Satã na malandragem. O perfil mitômano de Madame Satã não está “representado” no filme de 2002, mas há uma interpretação da potência política destas reinvenções, expressa exatamente na liberdade da própria ficção em si, já que, como afirma Aïnouz, um personagem que se reinventa constantemente é “indocumentável”: “Não vejo muita graça, nem vejo muito como contar a verdade sobre um personagem tão mentiroso. Mas sentia a necessidade, sim, em ser absolutamente verdadeiro na maneira como eu lia, como eu percebia, como eu via o personagem.” (AÏNOUZ, 2003, p.180).

No filme *Madame Satã*, cuja análise mais detalhada será tema do próximo subcapítulo, os efeitos desta característica se refletem na própria escolha com relação ao gênero em que se inscreve. E ao mesmo tempo, a existência desviante de Satã será expressa via o corpo e a manipulação dos efeitos visuais e diegéticos oferecidos pelo cinema. Talvez aqui pudéssemos fazer um paralelo com o que Silviano Santiago faz com a escrita em *O falso mentiroso* (Santiago, 2004). Ao configurar Satã simulando aspectos visuais e sensoriais da suposta intimidade dos personagens, Aïnouz insere o espectador numa espécie de jogo com a verdade, principalmente por inserir a frase “Este filme é baseado numa história real”, antes do início do filme. Não se trata aqui de algo próximo ao *Pacto biográfico*, de Lejeune, pelo contrário. Isto sugere uma problematização das marcas de verdade, bem como dos formatos de representação comuns às obras autobiográficas. No caso, no jogo estabelecido com as possibilidades espaciais (e temporais) do

quadro são instaurados pontos de fuga para o personagem, o que também remete ao seu funcionamento como máquina de guerra. E as assimilações do conteúdo do filme como parte da história “real” de Madame Satã, que observamos em blogs, artigos, fragmentos literários e outros produtos culturais, podem ser pensadas como reflexo de um poder de “contágio” de um gesto interpretativo do diretor, que nos parece apresentar-se mais produtivo em termos contemporâneos.

Sabemos, entretanto, que o poder de contestação política de Madame Satã corre sempre o risco de ser agenciado a partir da própria concepção como um perfil “ambíguo” e paradoxal. Muitas vezes seu corpo foi, no passado, capturado e agenciado por conta da própria insistência em reafirmar a sua sexualidade de forma pública. O importante é percebermos em que circunstâncias as escolhas éticas e estéticas poderão funcionar como sinais de saída, de fuga, dentro do contexto em que se inserem ao serem figuradas. Na lógica do controle que se exerce em todas as partes do capitalismo tardio, como encontrar pontos de fuga? Talvez agenciando o controle, mesmo que se corra o risco de por ele ser agenciado, e é claro, desde que se consiga novamente estabelecer pontos de fuga, surpreendendo, metamorfoseando-se. Mas, no contexto atual, como fica o poder de resistência do corpo de Satã, num momento em que o vínculo a perfis aparentemente paradoxais, de fuga à norma, passou a ser a norma?

O sujeito contemporâneo se caracteriza não apenas pela assunção de identidades modulares, mas de identidades capazes de reunir alhos com bugalhos, sem o menor constrangimento. Como o clássico exemplo de jovens punks evangélicos ou do próprio uso do termo hippie chic pela moda. Por um lado, isto reflete um esvaziamento da materialidade política e histórica dos termos e identidades assumidos. Mas não podemos esquecer que tal tendência aponta também, ainda que em casos específicos, para estratégias de sobrevivência e resistência contemporâneas em termos políticos. “O desafio desse novo sujeito é articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante, sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado de imagens.” (LOPES, 2002, p. 93). Da mesma forma, se nas figurações mais recentes analisadas também percebemos estratégias discursivas de agenciamento do poder, estas se configuram a partir de novos paradigmas e formatos. Neste imbricado processo político em que as subjetividades contemporâneas se constituem, o corpo do personagem Madame

Satã pode assumir diferentes papéis. Não mais os papéis políticos que o inseririam numa forma de resistência vinculada a um coletivo ou a práticas repressoras claramente definidas (ainda que autores como Foucault questionem estas definições já em momentos anteriores ao século XX). Neste processo de reinvenção constante, as figurações que conseguirem produzir formas criativas de existência para o personagem provavelmente serão as mais bem sucedidas.

No texto *Sobre o corpo social como espaço de resistência e reinvenção subjetiva* (2005), Carlos Augusto Peixoto Junior resgata o tema do corpo social e propõe que se pense a “imanência do corpo individual ao corpo social como constituinte de um campo no qual é possível resistir às estratégias de captura do poder e reinventar a subjetivação através de novas estéticas da existência” (PEIXOTO, 2005, p. 57). A partir de hipóteses formuladas principalmente por Foucault, Deleuze e Guattari, o corpo social é revisitado por Peixoto, mas a partir de sua concepção como um lugar onde podem se manifestar “singularidades fundadas na reinvenção criativa de si” capazes de gerar resistência aos mecanismos de dominação identitária da contemporaneidade. Foucault é citado inicialmente aqui em seu prefácio à edição americana do *Anti-Édipo*, mas o texto reflete uma linha de pensamento já desenvolvida pelo autor e anteriormente citada, em que os aspectos políticos referentes às produções discursivas (e conseqüentemente corporais) de desejo são analisados. No caso, Peixoto ressalta o mérito apontado por Foucault ao referido texto de Guattari e Deleuze, a partir de sua contraposição aos pensamentos freudiano e marxista, em que o campo das lutas sociais e o domínio das produções desejantes são separados.

Desta forma, o campo social é visto como um espaço constantemente percorrido pelo desejo e, ao mesmo tempo, capaz de ser subvertido e reinventado pelo desejo “ Trata-se de indicar como o desejo subverte e implode alguns territórios políticos tradicionais, anunciando profundas transformações no modo de produção da existência coletiva e individual(...)” (PEIXOTO, 2003, p. 58). Considerando as estratégias e lugares de intervenção criativa que inserem novas e mutantes possibilidades de experimentação, tais territórios deixam de ser concebidos como lugares de “essências imutáveis e definitivas”. Ao desfazerem-se as diferenças entre o desejo individual e a coletividade, os códigos e práticas dominantes são diretamente afetados. Assim, as identidades fixas, os

procedimentos disciplinares e as formas de saber-poder que as determinam podem ser minadas por linhas nômades de fuga e movimentos minoritários.

O conceito de biopoder, tal qual se apresenta na contemporaneidade, é retomado por Peixoto para pensar um tipo de saída para o corpo social, a partir da concepção de que o poder não atua sobre forças passivas, bem como podem existir micro-fissuras no corpo social, índices de transformações possíveis e necessárias (Peixoto, 2003 p. 60). Mesmo que a principal função das estratégias disciplinares seja tornar as forças do corpo passivas e controlá-las. Considerando que a captura, seja do corpo ou de outros elementos, nunca ocorre de forma integral e é sempre sob efeito de luta, haverá sempre os pequenos fracassos do poder e grandes sucessos de pequenas minorias anônimas. Constitui-se, assim, um regime de forças ativas no interior do corpo social (anteriormente já previsto por Foucault), capaz de escapar ao controle e enunciação dominantes, a que Deleuze e Guattari chamaram de “linhas de fuga”. Uma potência que já se afirmava em Madame Satã nos documentos dos anos 40 analisados anteriormente. Entretanto, da forma como é utilizada em figurações mais recentes no campo midiático ou mesmo em esforços de “representação” do personagem como parte da história carioca, esta potência é facilmente reduzida pelo poder. E a conjunção malandro/homossexual, no lugar de uma singularidade, muitas vezes tem sua força política esvaziada.

Esta abordagem permite uma aproximação com o pensamento de Judith Butler e parte do trabalho de Deleuze e Guattari, guardadas as devidas distâncias de foco de análise. Se estamos diante de uma potência política que atualmente tem a vida como critério, devemos entender que tanto o corpo individual como o corpo social podem e devem ser reinventados. A partir da concepção da vida como algo que não pode mais ser definido apenas em termos biológicos, coletivo, social e individual se confundem, num processo que pode ser visto de forma produtiva, em termos políticos. “Quando vida significa inteligência, afeto, cooperação e desejo, ela se torna uma virtualidade molecular, um corpo sem órgãos ou uma potência intensiva, situada aquém das distinções mente/corpo ou individual/coletivo.” (PEIXOTO, 2005, p. 62). O corpo biopolítico coletivo é visto aqui como algo capaz de reinventar seus regimes de enunciação e, portanto, de resistir e burlar as estratégias de poder que procuram neutralizar seu potencial subjetivo de



transformação. Essa proposta, além de sugerir uma forma possível de resistência, também leva em consideração uma questão ética, em que o estranho, o inesperado, os desejos emergentes que surgem em diversos contextos possam ser acolhidos.

Podemos pensar que o corpo do malandro, no início do século e antes de virar produto cultural, consegue atingir essa virtualidade, na medida em que sua própria existência exhibe o potencial de emergência de novas possibilidades de vida dentro do corpo social coletivo. Mas de que forma então ele acaba sendo capturado? Talvez a entidade “malandro” tenha sido capturada pelo fato de estar amarrada diretamente à ideia da representação. É neste sentido também que entendemos o potencial do filme, na medida em que reconfigura Madame Satã, partindo de uma intimidade corporal que não poderia ser “representada”, mas interpretada de forma criativa. Para Deleuze, o pensamento ocidental tradicional pressupunha sempre singularidades aprisionadas ao campo da representação. Essas singularidades fixas acabam por perder seu potencial político. Daí a proposta de se buscar uma singularidade pré-individual e impessoal, sob a influência de Nietzsche. Se tal ideia aparentemente se oporia à de materialidades pré-discursivas, proposta por Butler a partir de Foucault, ela encontra um ponto de convergência na concepção da *desidentificação* como forma de resistência dentro de um coletivo. Romper, no caso, não apenas com as práticas discursivas que configuram o gênero, mas com elementos extra-discursivos, em que o corpo surge como um dos principais alvos.

Evelyn Grossman também recorre ao termo *desidentidade*, no artigo *A desidentidade*, mas então para falar da atual circunstância em que se encontra a escrita contemporânea (e poderíamos estender a questão para outras áreas). Algumas questões pontuais com relação à representação são inseridas no texto, face ao “narcisismo gregário contemporâneo” (GROSSMAN, 2004, p.23): “Como se desprender das formas petrificadas do identitário? Como inventar a cada instante as figuras moveidias da representação do eu e do outro sem perder aí toda a identidade?”. A literatura se encontra numa espécie de impasse entre “a forma em excesso e o informe”. Trabalhando numa língua em suspenso que oscila de uma forma a outra, “A escrita moderna se reinventa nesse espaço entre narcisismo e melancolia, entre o amor pela forma-língua e o fascínio de uma

hemorragia sem fim pelo sentido e pelas palavras.”(GROSSMAN, 2005, p. 24) E assim a identidade se torna *desidentidade*, passeando por identidades em movimento e deformando-se constantemente. Mas neste processo que envolve também a desfiguração do corpo político, Grossman vê a possibilidade de reinvenção, para além do espetáculo e da representação, “um espaço vivo... como o corpo pré-genital”. (idem, p.25) No contexto contemporâneo, buscar estes espaços torna-se uma atitude política, capaz de inscrever possibilidades de vida que transcendam práticas identitárias inundadas de uma carga histórica que nasce junto com as palavras, com a língua.

Inspirada no pensamento deleuziano, Rosi Braidotti aponta o nomadismo como uma forma produtiva de resistência na contemporaneidade. Apesar de em grande parte do seu trabalho se dedicar a uma concepção espacial do corpo nômade – com destaque para a questão da mulher no contexto da união européia, - Braidotti pontua que o nomadismo a que se refere é um tipo de consciência crítica que resiste a uma normatização, a lugares estabelecidos e formas fixas de comportamento (Braidotti, 1994, p. 5). O sujeito nômade é visto como uma forma de resistência aos microfascismos a que somos submetidos, na lógica atual de poder. Celebrando o uso político de formas nômade de arte e escrita, Braidotti pontua “ o devir nômade não é nem reprodução, nem apenas imitação, mas, ao contrário, proximidade enfática, intensa interconexão.” (BRAIDOTTI, 1994, p. 5, tradução nossa). A autora ressalta uma estética nômade como importante estratégia no campo da linguagem e da escrita.

Citando autores como Virginia Woolf, Gertrude Stein e James Joyce, para ela políglotas dentro da própria língua, por “reinventarem a língua inglesa”, Braidotti proclama a força de uma estética que é capaz de romper com identidades fixas. Podemos lembrar aqui também o pensamento de Deleuze em *Crítica e Clínica*, para quem todo desvio é um devir mortal. (1997, p.11). Desta forma, o texto nunca segue uma linha reta, constrói-se por meio de desvios que são criados a cada ocasião para revelar a vida nas coisas. Vale ressaltar, a este respeito, que Braidotti declara não acreditar numa separação entre o estilo e as escolhas políticas. Ambos estão estreitamente conectados em qualquer campo de produção artística e cultural. Um exemplo na literatura brasileira que poderíamos citar é a relação que Clarice Lispector estabelece com uma barata morta em “A paixão

segundo GH”. Na verdade, mais que uma relação, a protagonista se situa na vizinhança sem ser. Devir-mulher, devir-barata, devir-quase-nada, devir-algo-já morto. E assim renasce e revela vida a cada página, sem se situar em lugares fixos. Neste caso, sem se vincular a uma bandeira feminista, Clarice Linspector instaura novas perspectivas políticas para a subjetivação feminina. Da mesma forma, instaurando um nomadismo de corpo para Madame Satã a partir de recursos que serão devidamente explicitados a seguir, estrategicamente o cineasta Karim Ainouz assume uma interpretação do personagem em sua capacidade constante de “implodir definições”.

Se por um lado o nomadismo de corpo é adotado como perspectiva, ao confrontar o pensamento deleuziano e o pensamento feminista, por outro lado Rosi Braidotti aponta para um inevitável entrave entre os conceitos de multiplicidade e devir-minoritário em Deleuze e as teorias feministas pautadas na diferença sexual e no devir sujeito da mulher. Para a autora, ao dissolver o sujeito concebendo-o como um fluxo de desejos, Deleuze, além de não reconhecer em nenhum momento a incidência da diferença sexual, atribuindo as mesmas posturas políticas tanto para homens como para mulheres, estaciona numa ambivalência fundamental em que o devir-mulher não pressupõe nenhum tipo de diferença. (Braidotti, 1994, p. 117). Devemos ressaltar que a autora corrobora com uma série de pressupostos deleuzianos e estas ressalvas se devem, mais que a uma rejeição, a um processo de releitura crítica. Braidotti chega a proclamar correntes de pensamento feministas que se anteciparam em muitos aspectos ao pensamento deleuziano. Citando autoras como Irigaray, que claramente se opõe ao devir como forma de combate ao biopoder, por exemplo, Braidotti aproxima as estruturas de pensamento da filosofia em Deleuze e da filosofia feminista contemporânea. A diferença estaria na prioridade que elas estabelecem à criação de um sujeito feminino que possa romper com as forças hegemônicas e categorias heteronormativas. Ambas proclamam o abandono de categorias de representação, a ruptura de formas discursivas canônicas e novos formatos de inserção do desejo (para além de oposições binárias entre falta/plenitude). Mas a principal crítica da

autora reside no fato de Deleuze ignorar a historicidade do gênero e a sua inscrição no espaço e no tempo <sup>7</sup>.

Esta, entre outras críticas à perspectiva teórica intitulada por muitos de “pós-metafísica” não poderia aqui ser totalmente ignorada. Principalmente por tratarmos de um personagem cujas representações de alguma forma acabam sempre sofrendo influências das inscrições históricas de gênero. Dos documentos oficiais analisados até os exemplos mais contemporâneos, a observação das desterritorializações constantes de Madame Satã depende sempre de um modelo a ser negado, comparado. Haverá sempre uma delimitação anterior, uma materialidade construída mesmo para o domínio do que não se encaixa à norma. Da mesma forma, como observou Judith Butler, o que está de fora, o excluído, também precisa ser delimitado para que as categorias sexuais normativas sejam construídas.

Se nos utilizamos até aqui da perspectiva de Butler para refletirmos sobre as possibilidades políticas para a sexualidade desviante de Madame Satã, não poderíamos deixar de considerar as consequências da utilização de conceitos vinculados ao pensamento deleuziano. Em particular em relação às questões ligadas às minorias de gênero e raça, que, direta ou indiretamente permearam as representações do personagem. Sejam construções vinculadas ao corpo feminino, masculino ou ao homossexual, a carga política e histórica de tais construções guiará também as estratégias de enfrentamento ou submissão às forças hegemônicas. As principais críticas ao modelo “pós-metafísico” proposto por Deleuze referem-se a um distanciamento do contexto de atuação, ou nos termos de Braidotti, “embodied realities”. Se a homossexualidade – cuja flexibilidade de papéis e comportamentos sexuais foi muitas vezes solapada- também foi submetida ao modelo heteronormativo que pressupõe a dominação masculina e reafirmou as diferenças sexuais, até onde a filosofia de Deleuze, e o trabalho com Felix Guattari em *Mil Platôs*, pode apresentar novas perspectivas para se pensar este tipo de subjetivação? O que Braidotti parece perseguir ao longo do seu trabalho é uma abordagem que possa aproveitar o potencial do pensamento

---

<sup>7</sup> A autora usa a expressão “genderisation of time”, que não tem tradução equivalente em português. Ou pelo menos não encontramos tradução que desse conta da carga política e histórica do termo na língua inglesa. Algumas autoras traduziram, fazendo as devidas ressalvas, gender como gênero. Com a popularização do termo “estudos de gênero”, o uso se tornou mais frequente e menos problemático.

deleuziano, sem perder de vista questões ligadas ao gênero que, além de marcarem historicamente a própria constituição do pensamento crítico, ainda encontram eco em diversas esferas. Neste sentido, vale citar Arán, ao apontar aspectos produtivos da perspectiva apresentada em *Anti-édipo* e em *Mil platôs*, em que “diferença e sexualidade não são pensadas a partir da ideia de filiação ou de dualidade sexual, e sim como um processo de ‘afetação’ e ‘contágio’ ”(ARÁN, 2003, p. 86). Neste processo de constante transformação, é via os afetos que o corpo vai se definir, muito mais que pela sua substância.

Analisando as políticas do desejo contemporâneas para refletir sobre o reconhecimento jurídico do casal homossexual, Arán encontra uma função positiva para tais ideias, por preverem uma potencialidade para a homossexualidade de “se abrir para uma perda de identidade”. Apontando referências de Deleuze à homossexualidade, em que sugere que se leve em conta a transversalidade das relações homossexuais e sua capacidade de promover uma micro-política do desejo (Arán, 2003, p. 86-87), Arán traz à tona um potencial referente ao próprio processo de exclusão a que a homossexualidade foi submetida. Mesmo com as sucessivas tentativas de classificação e nomeação historicamente registradas, como nos exemplos da primeira metade do século XX, vistos anteriormente, havia sempre os casos que não se encaixavam nos modelos apresentados, como o de Madame Satã. Curiosamente, esta não inserção era considerada uma anomalia, dentro da própria patologia e vício da “pederastia”. Alguns elementos da história de Satã vistos até aqui indicam comportamentos que não se encaixavam nas classificações discursivas do período em que se inserem. É desta forma, por exemplo, que as definições de passivo e ativo se encontram arranhadas na medida em que circulam de forma diversificada nos diferentes processos respondidos por Satã. James Green observa que somente nos anos 80, no Brasil, categorizações simplistas como passivo e ativo se flexibilizaram e algumas das diversas possibilidades abraçadas pelo comportamento homossexual vieram à tona. Não que elas não se configurassem antes disso. Muito pelo contrário. Mas porque no território do simbólico e do político elas foram estrategicamente anuladas. Neste sentido, torna-se mais produtivo pensar na diversificação e no desvio que no reconhecimento de uma identidade homossexual como legítima. Ou seja, interessa-nos, nesta releitura contemporânea de Satã,

considerar a sexualidade a partir da noção de identidades em movimento, que não se atrelam à substância corpo, mas aos afetos e desejos, capazes de instaurar não identidades, mas singularidades.

As singularidades recebem especial atenção no artigo anteriormente citado de Peixoto, dada a importância conferida ao conceito por Deleuze em seus últimos trabalhos, “ (...) as singularidades seriam verdadeiros acontecimentos transcendentais, algo como uma quarta pessoa do singular que, longe de serem individuais ou pessoais, presidiriam a gênese dos indivíduos e das pessoas.” (PEIXOTO, 2003 , P. 64). O conceito de “singularidade qualquer”, da forma como é utilizada por Agamben para ser articulada à “política que vem”, inspirado em Deleuze, completa a linha de pensamento proposta pelo autor. A singularidade qualquer não significa uma singularidade indeterminada, mas uma singularidade que se tornou finita e, no entanto, indeterminável a partir de um conceito. Essa ausência de mediação por qualquer condição de pertencimento implica também na ausência de um conteúdo reivindicatório preciso e na impossibilidade de se fazer representar a partir de identidades definidas. O que se torna intolerável para o Estado, incapaz de “capturar” ou controlar a partir das relações de poder.

Encontra-se aqui também uma nova definição de política baseada na resistência e na reinvenção: fazer fugir, traçar uma linha de fuga, criar um novo estilo, uma nova forma de experimentar os mundos individual e coletivo, de forma a fazer do *socius* uma experiência de construção da realidade onde a produção desejante não seja esmagada, mas potencializada pelas práticas sociais. (PEIXOTO, 2003, p. 70)

Para Peixoto, a comunidade que vem, ao combinar a individuação pessoal e a singularidade qualquer, constitui-se na principal forma de resistência da atualidade. Neste sentido, convém ao trabalho que se dedique a Madame Satã, ou a outros perfis a ele vinculados, como o homossexual do período ou o malandro lapeano, encontrar nos textos e materiais sobre o personagem momentos em que estas singularidades se manifestam. É essa produção desejante que Aïnouz enxerga, por exemplo, num simples diálogo entre Satã e Maria Faisal, em seu livro de memórias, que afirma ter sido o que o motivou a fazer o filme. Um momento em que o afeto entre os personagens vem à tona. Esta visão positiva da potência desejante torna-se bastante produtiva, a partir de nossa perspectiva de

análise. Mas, como qualquer pensamento, também corre o risco de ser agenciado pela lógica do controle atual. Não é à toa que ao expor o corpo do personagem e trazer a sua figuração para a ordem do desejo, o filme é acusado de adotar uma estética contemporânea vinculada a uma “ditadura da beleza”<sup>8</sup> e a novos formatos de estereotipização do corpo gay.

No artigo intitulado *Affirming the Affirmative: on nomadic Affectivity*, Rosi Braidotti sairá em defesa do trabalho de Deleuze e Guattari, por conta da proliferação e vulgarização do conceito de multiplicidade e mobilidade identitária e sexual. Ressalta, neste caso, textos que corrompem tais conceitos, proclamando (e celebrando) uma era cyberqueer, ou a pulverização de microsexualidades como efeito das formas criativas de devir previstas por Deleuze. Braidotti chama a atenção para tal euforia como uma não consideração da seriedade do trabalho de Deleuze e Guattari, ao confundirem um processo de trocas identitárias estimulado pelo capitalismo tardio, com “trocas” efetivamente qualitativas. Estas, sim, previstas pelos autores em seu poder de resistência. É preciso saber como não cair nestas armadilhas e em que momentos nos deparamos com reais e qualitativas experiências de resistência ou pontos de fuga à norma.

Na contra-capá da revista *Cassino Madame Satã* (2003), por exemplo, encontramos uma pérola de observação, neste sentido: “Sua figura andrógina, precursora dos maiores expoentes do pop internacional, incomoda e, ao mesmo tempo, gera paixões.”. Trata-se de uma revista publicada pelos mesmos autores de *Nos tempos de Madame Satã* (1986) em que o personagem surgirá de forma ainda mais secundária, funcionando como um ingênuo coadjuvante de uma trama política e policialesca, durante o governo Gaspar Dutra. Longe de protagonizar a trama, Satã surgirá mais como título e chamariz, talvez para dar um caráter “exótico” e, a julgar pelo texto citado, pós-moderno à publicação. São exemplos como este, de esvaziamento da materialidade política da sexualidade dos indivíduos, que Braidotti aponta como reflexos do capitalismo tardio (ou avançado): “It produces ever-shifting waves of genderisation and sexualisation, racialisation and naturalisation of multiple 'others'.” (2005) Um capitalismo que,

---

<sup>8</sup> Sobre o tema da “ditadura da beleza”, ver SIBILIA, Paula. O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. In Revista Famecos, nº25, Dezembro de 2004, p. 68-84

traduzindo a autora, promove “feminismo sem mulheres, racismo sem raça, reprodução sem sexo, (...) sexualidade sem gêneros”, entre outros exemplos.

A análise de qualquer estratégia política contemporânea precisa se situar, portanto, num duplo compromisso: identificar desterritorializações que não funcionem ao “sabor da moda” e ao mesmo tempo perceber em que momentos, para que sejam proporcionadas experiências de resistência, reinvenções criativas, afetos nômades, é necessário uma articulação de máscaras e um jogo com a própria lógica de mercado. Os limites são muito tênues, é verdade. E este foi, sem dúvida, o principal desafio do nosso último empreendimento de análise, em que nos debruçaremos sobre o filme *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz.

## 5.2

### Madame Satã, o filme

O primeiro aspecto que pode ser destacado com relação ao filme *Madame Satã* refere-se à escolha do diretor de não fazer uma obra biográfica, dentro de padrões mais tradicionais do gênero. Karim Aïnouz também 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 que se trata de um filme de personagem, mas não pretendia uma abordagem biográfica de Madame Satã:

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. (AÏNOUZ, 2003, p. 183)

Falar de Madame Satã num momento em que ainda era João também permite explorar ainda mais essa intimidade e tornar o espectador mais próximo dos personagens. 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 Satã, vemos apenas imagens mal-definidas de um baile de carnaval.

Apesar de *Madame Satã* 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 dos símbolos e personagens do imaginário coletivo. É o caso, por exemplo, de *Diários de motocicleta*, 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, cartaz, 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 a um período histórico “perdido” e idealizado.

Além de ambientar o filme num período anterior ao recebimento da célebre alcunha, Aïnouz prefere trabalhar também com um relato mais íntimo do personagem. Como veremos, a sedução se dará pela intimidade dos corpos, estabelecendo uma relação espaço-temporal permeada pelo sensorial. Nesta relação figura-se um corpo capaz de transgredir construções identitárias arraigadas. Daí o destaque que as escolhas estéticas e políticas da obra receberam, tanto nos textos e trabalhos que a utilizaram como objeto, quanto nas entrevistas e depoimentos de Aïnouz. Isto sugere que o corpo, mesmo tendo sido profanado e mercantilizado à exaustão no século XX, ainda guarda um poder de resistência que muitas vezes pode vir à tona. Na análise que se segue procuramos deflagrar

de que forma as escolhas estéticas do filme resgatam uma potência inerente ao corpo de personagem, mas até então pouco utilizada.

### 5.2.1

#### O corpo de Satã em cena

*Madame Satã* 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. Esta 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, por simular um discurso oficial<sup>9</sup> verídico. 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 ( ... ) Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e sempre que ouvido em cartório provoca vários incidentes.”

Após o fim do “relatório” narrado, haverá um corte e o título do filme, “Madame Satã”, 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 Satã,— 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, esta imagem prenuncia a relação que o diretor escolhe estabelecer com o personagem. A câmera se concentra nos olhos e na boca de Satã, dentes imperfeitos à mostra, suor evidente mesclando-se ao brilho dos vidrilhos. Ele dubla a voz que canta, de maneira

<sup>9</sup> O trecho mescla trechos dos relatórios de pelo menos dois processos respondidos em períodos diferentes, um de 1946 (Cabaret Brasil) e outro de 1949 (Suadouro).

teatral, fazendo meneios com a cabeça. Ao mesmo tempo, a inserção do som da harpa remete a recursos sonoros que caracterizam momentos de ênfase em musicais clássicos. Uma função que ao mesmo tempo é subvertida, na medida em que a imagem que surge logo após as notas é relativamente difusa. Não fica claro inicialmente se Satã 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 Satã hora assume o papel de estrela, hora 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 platéia, nem estrela. Seu ponto de vista é simulado via imagens aproximadas de Vitória (Renata Sorrah), que surgem entrando e saindo de foco, destacando o brilho de sua roupa e sugerindo um estado de êxtase do personagem. Na última cena desta sequência, a câmera exibirá um plano detalhe do rosto de Satã, entre a cortina, e descerá para suas mãos, repletas de anéis. Como que percebendo o olhar intruso, Satã se esconderá por trás da cortina. O som da harpa anteriormente citado se repetirá, dando início à próxima sequência. Descendo as escadas do teatro, veremos Madame Satã com um chapéu panamá. Acompanhado pela trilha sonora enquanto caminha pelas ruas e pega o bonde, a transformação do Satã que sonha com a vida artística no malandro que caminha “de viés” começa a se delinear como parte do “espetáculo”. Um dos principais elementos de cena utilizado neste sentido será o bonde, signo do passado e da região da Lapa. Há que se destacar, entretanto, que o bonde é filmado preferencialmente de dentro, bem diferente da tradicional imagem de cartões postais cariocas. A passagem pelos arcos é exibida de forma transversalizada e ocorrerá apenas em cenas noturnas.

Há, inclusive, uma relação inicial estabelecida com o bonde que merece ser destacada. Em diversos depoimentos ao longo de sua história Madame Satã fazia associações entre o espaço da Lapa e seu corpo. Relendo esta relação simbiótica e afetiva, Aïnouz vez por outra vai mesclar objetos de cena aos corpos dos personagens, como veremos mais à frente. Como o bonde será um dos principais elementos de cena para compor o ambiente da Lapa dos anos 30 em que o filme se insere, acabará funcionando também como objeto/corpo de expressão.

No momento em que sai do Cabaret em que trabalha e viaja no bonde, por exemplo, Satã está pensativo, enquanto a trilha sonora com a voz de Vitória acompanha a cena. Há um corte para um close na luz do bonde piscando três vezes. E novamente para Satã, que vira os olhos como se estivesse observando o efeito, com leve ar de felicidade, se comunicando com o bonde. Mais à frente, após uma briga em que Satã se envolve, o bonde voltará a aparecer, no mesmo ângulo anterior, atravessando os arcos. Em seu interior, Laurita e João retornam calados, em lugares diferentes. Laurita à esquerda, mais atrás e João à direita, mais à frente. O foco nos personagens será intercalado, para dar ênfase à expressão de cada um, bem como às marcas da briga em seus rostos. Não há nenhum outro passageiro à vista, apenas os dois personagens na solidão e na tristeza do episódio. A luz do bonde pisca duas vezes, escurecendo os rostos dos dois para em fade out passarmos para a próxima cena.

Aos poucos, o espectador é apresentado ao universo de Madame Satã. O mundo da boemia da lapa dos anos 30 e também o ambiente particular e íntimo dos personagens do filme. Entretanto, a não ser por rápidas e transversais imagens dos arcos da Lapa e pelos passeios de bonde, dificilmente há proximidades que gerem uma identificação com as imagens da Lapa dos anos 30 difundidas no imaginário coletivo. Em *Madame Satã* a câmera não dá ênfase aos tradicionais signos da malandragem e da boemia, retratados em filmes ou outros produtos audiovisuais anteriores, com ares de alegoria carnavalesca. A direção de arte de Marcos Pedrosa e o figurino de Rita Murtinho se encarregam da reconstituição de época, mas evitam também os estereótipos. O universo habitado por Madame Satã é abordado por meio de detalhes referentes à intimidade e aos corpos dos personagens, destacados entre luz e sombras. Nas primeiras sequências do filme, por exemplo, a câmera invade a casa de uma prostituta que abre a porta, revelando pela luz que entra seu esboço, conversando com dois marinheiros. Este foco de luz dará destaque ao rosto de Satã, que pára em frente à casa, e demonstra cumplicidade ao cumprimentá-la com ar maroto. No bar Danúbio Azul, destaque nas mãos jogando dados e cartas, nos beijos voluptuosos, nas gargalhadas de bocas sujas e corpos suados, nas prostitutas e prostitutos com parceiros, nos instrumentos musicais, nos copos de bebida. Assim, o espectador é convidado a adentrar o universo figurado para Madame Satã.

Muitos dos aspectos privilegiados por leituras anteriores de Madame Satã são evitados no filme, como a exaltação da valentia e da capacidade de enfrentar inúmeros policiais que demarcaram a construção do mito. A força e a raiva de Satã estão lá, mas estas são expressas via o corpo do personagem e os momentos de intimidade. Não é à toa que os momentos em que a violência de Satã é mais marcante não são os das brigas em que se envolve, mas os estabelecidos na relação com os personagens que compõem um certo núcleo familiar e afetivo. As cenas em que esfrega dinheiro no rosto do personagem Tabu (Flávio Bauraqui), ou avança sobre a prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo) de maneira intempestiva durante uma conversa íntima, são muito mais fortes neste sentido. São imagens que expressam a agressividade e ao mesmo tempo a complexidade do personagem. Fica muito clara no filme a intenção de valorizar a desterritorialização do ser Satã em sua ambigüidade e capacidade de 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.

Após uma briga em frente ao bar Danúbio Azul, em que toma o revólver de seu oponente, Satã se dirige para o personagem Renato e com um sorriso nos lábios, passa suavemente o revólver em seu rosto, enquanto profere a frase: “Tu sabe que foi por você e por mais ninguém que eu quebrei a cara daquele patureba, não sabe? Foi por esses olhos de madreperola.”. Um pouco antes os dois haviam se enfrentado dentro do banheiro do bar, numa cena com uma carga erótica pautada num formato de sedução agressiva, em que desejo e virilidade se misturavam. Nas sequências em que os aspectos da relação doméstica que estabelece com a dupla Laurita/Tabu são expostos, outros exemplos podem ser retirados. Satã é capaz de explosões de raiva e gestos tirânicos, seguidos de carinhos e ações como alimentar a filha de Laurita. Além das falas e situações inseridas neste sentido, o jogo visual com os espaços e a montagem no filme sugere estes deslocamentos. Entretanto, a ordem dessas variações não sugere uma oposição dicotômica, pelo contrário. Ela surpreende, e se apresenta repleta de idas e vindas, cumprindo a intenção de se portar como espaço liso e indecifrável. Desta

forma, evita-se também uma concepção da homossexualidade em Satã como uma “curiosa” oposição à sua valentia.

A atração entre Madame Satã e o personagem Renatinho, por exemplo, é construída de forma que não caiba em concepções dicotômicas com relação à sexualidade. Satã indaga Laurita, enquanto dançam, sobre a “belezura”, quando seus olhares se encontram. Ela observa que ele não presta e que havia namorado uma amiga sua e afanado tudo dela, sugerindo que Satã não se meta com ele. A relação entre eles já começa a se estabelecer ali, naquela dança a três. No banheiro, seduzem-se e se enfrentam. Na rua, Renato fascina-se pela destreza de Satã ao ganhar no braço e “nas pernas” uma briga. O primeiro beijo é intenso, tomado de rompante. Mas as cenas de sexo entre eles só vão acontecer algumas sequências depois, logo após a figuração de um golpe do suadouro. Antes de avançarmos na questão das cenas de sexo entre os personagens, convém ressaltar a carga erótica também utilizada para configurar o golpe e o personagem.

Como observamos anteriormente, trata-se de uma atividade que conjuga perfeitamente o drible da malandragem e a homossexualidade de Satã, sem caracterizar uma oposição. Talvez essa tenha sido uma das razões para a escolha de inserir o golpe no filme, para compor o processo de figuração do personagem. Mas o formato inserido mereceria uma análise à parte. O encontro é armado na porta do bar Danúbio Azul. Tabu apresenta os dois, “Alvaro” e “Benedito”, que se encaram enquanto ele descreve o tipo de “menina” que o primeiro está procurando. A próxima cena já será ambientada no quarto de João. Ele manda “Alvaro” sentar e quando estão bem próximos, num tom sensual, entabula uma conversa:

- Quer dizer que tu tá querendo uma garota assim, da minha altura, morena?
- Isso
- Tu sabia que eu tenho uma irmã assim, do jeito que tu quer? Quer que eu te apresente?
- E, como é que é o nome da sua irmã?
- Josefa. Tem uns “coxão”, uma bocona gulosa. É uma danada essa minha irmã.
- E ela tem as coxas bem grossas?
- Tem. Sente aqui as coxas da minha irmã. Vem. Pega...

Quando esta frase final é proferida é feito um plano detalhe das mãos dos dois personagens, enquanto a de Satã puxa a do homem e a coloca sobre a sua

perna. Suas mãos se mostram apreensivas inicialmente, mas depois agarram o sexo de Satã. A câmera passa para um primeiro plano dos dois personagens, que começam a se beijar sofregamente. Satã pára um pouco e sensualmente retira com a boca o anel de um dos dedos do homem. Coloca-o na língua, e oferece a ele. Este jogo sensual permanecerá por alguns instantes, até Tabu retirar sorratamente a carteira da calça do indivíduo e surgir dizendo que a polícia está fazendo uma batida, fazendo com que Alvaro fuja em disparada.

Vale destacar, neste caso, que há uma ênfase no processo de sedução, de forma que o golpe se torne secundário. Esta sequência se inicia logo após uma conversa entre João e Laurita, após ter sido demitido do “dancing”. Ela lamenta que ele esteja deixando o sonho de ser artista de lado e indaga sobre o que vai fazer agora. Ele responde que “Não adianta ficar querendo conversar comigo, que eu já falei comigo mesmo e já resolvi comigo mesmo que não vou ficar tentando ter profissão artística. Cansei de torcer pela minha pessoa. Nasci pra ter vida de malandro, e vou levar é rasgada.” Vale lembrarmos aqui o início do livro de memórias de Satã, em que o desejo de ser artista é colocado em oposição direta à vida de malandro. “Eu trabalhava, honestamente”. Dentro da estrutura do filme esta parte talvez seja uma das que mais insere uma relação de causa e consequência entre as ações do personagem. Maltratado pela atriz do Cabaret, de forma racista e preconceituosa, Satã reage violentamente e obriga o dono da casa a lhe pagar o que deve há um bom tempo. É como se ali parte da raiva e da vida marginal do personagem encontrassem uma explicação. E é logo após este episódio e a conversa com Laurita que se dará a sequência do golpe do suadouro. Além de um desnecessário vínculo com um formato narrativo clássico, isto acaba amenizando o componente marginal do golpe, dando a ele traços de um ressentimento característico do cinema brasileiro dos anos 90, de que fala Ismail Xavier.<sup>10</sup> O que recupera o fôlego da sequência é exatamente a carga erótica das imagens, em que o golpe ganha uma nova dimensão, muito mais afetiva do que narrativa.

Seria esta uma forma de dialogar com o ressentimento que em diversos filmes brasileiros funcionou como mote para a violência dos personagens? Um

<sup>10</sup> Sobre o tema do ressentimento no cinema nacional dos anos 90, ver XAVIER, Ismail.

**Entrevista com Ismail Xavier: o Cinema brasileiro dos anos 90.** Praga: estudos marxistas. Nº 9, junho de 2000, p. 97-138.

diálogo, no sentido de que os traços estão lá, todo o potencial para inserir o personagem neste “ressentimento mútuo” é colocado em cena: a exploração, o preconceito, a decepção. Mesmo assim o personagem caminha em outra direção. Levar a vida “rasgada” como malandro, no filme, não significará intensificar a violência do personagem ou expressar uma revolta. A violência será característica intrínseca ao seu corpo, assim como a sua raiva e o seu desejo. Trata-se de um corpo que não se dobra, e reage a atitudes opressoras e preconceituosas como a dos donos do Cabaret, a da polícia, ou a do porteiro de um clube da elite que barra a sua entrada. Mas também assume esta violência como característica, ou melhor, como forma de expressão, na medida em que adota uma postura violenta até em momentos de ternura, contra seus pares. Não há lugar, portanto, para o ressentimento, visto que mesmo no momento em que esboça uma amargura para justificar os seus atos, seu corpo será inserido num episódio pautado pela sedução, pela arte e pela simulação.

De uma certa forma, Aïnouz resgata aí um componente romântico da malandragem, ao atribuir a Satã o golpe, o logro e a esperteza característicos do malandro. Ao mesmo tempo, redimensiona estas características trazendo-as para a ordem do desejo. Não apenas o desejo sexual, mas o desejo de simular, de criar uma situação em que não cabe a culpa, muito menos o ressentimento. Satã e Tabu caem na gargalhada, após aplicarem o golpe. Divertem-se com a situação e comemoram o fato de a carteira estar cheia de dinheiro. “Carteira gorda a do Estácio. Deve ter recebido a bufunfa hoje”, observa Satã. Ao mesmo tempo, entre “Alvaro” e João, funciona uma cumplicidade corporal que não permite que se insinue uma relação entre sujeito e objeto, em que a prostituição de João/Josefa inseriria “Alvaro” numa situação de exploração do corpo do personagem. Longe das noções de honra e de lealdade, estrategicamente atribuídas ao malandro no passado, de maneira autoritária, Satã dá uma quantidade ínfima a Tabu do dinheiro furtado, que reclama de forma humilde, pedindo mais uma “gambinha”: “Se tu não está satisfeito com os meus trato, puto, evapora.” E em momento nenhum o personagem será redimido neste sentido. Não haverá a atribuição ao passado pobre e à falta de oportunidades de Satã para a adoção deste comportamento, bem como de outras atitudes apresentadas ao longo do filme. Pouco depois Renato surgirá na casa de Satã, dando início às cenas de ternura e



sexo, descritas mais à frente. De manhã, após dormirem ternamente abraçados, Renato se levanta e pega o dinheiro de Satã. Percebendo, Satã reage violentamente e marca seu rosto. Assim, ambienta-se o universo de Satã, pautado em concepções morais com regras próprias, que escapam a uma lógica oficial e burguesa e a reduções maniqueístas.

Outro forte componente do personagem que também é contemplado no filme é a raiva, mencionada diversas vezes por Satã em seu livro de memórias. Diferente da valentia e da honra, a raiva funciona na ordem dos afetos, no sentido dado por Deleuze e Guattari ao termo: “O afecto é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os afetos são projéteis, tanto quanto as armas, ao passo que os sentimentos são introceptivos como as ferramentas.” (1997c, p. 79). A raiva de Satã no livro é quase um personagem, que muitas vezes toma conta do seu corpo. Madame Satã insinua, no livro e em seus depoimentos, esta raiva como algo que não consegue explicar, dando a ela muitas vezes uma dimensão mais afetiva que histórica. Aínoz enxerga este potencial e, sem procurar justificativas históricas para ela, que inseririam o personagem num processo de redenção e num perfil heróico, muitas vezes trabalhado em obras biográficas mais tradicionais, faz com que sua raiva simplesmente exploda nas telas, como o corpo de Satã. Esta raiva também está na dança de Satã, conjugada com a alegria, o êxtase, a festa. Está em cada ferida do rosto enquadrado, que respira ofegante, enquanto nos encara. Não a vemos nem a entendemos, mas podemos senti-la.

Em dado momento, a raiva de Satã é posta em discurso, mas será em uma sequência extremamente marcada pelo afeto. Após uma briga em que Madame Satã tenta entrar no Cabaret High Life, Laurita e João estão machucados, conversando, enquanto cuidam dos ferimentos.<sup>11</sup> Num dado momento, Satã avança sobre Laurita, agarrando seus cabelos: “Tu parece um bicho. Sai por aí batendo a cabeça na parede.”, responde a companheira, magoada. Laurita começa

---

<sup>11</sup> Este episódio talvez tenha se inspirado no processo respondido em 1946, quando Satã tenta entrar no Cabaret Brasil, mas é impedido por uma ordem de segurança contra ele. Segundo os autos, Satã teria rasgado a ordem e partido pra briga com o guarda que o impedira de entrar. No filme o episódio é construído para caracterizar o personagem como alguém que não se rebaixava, face ao preconceito e à exclusão, expressos na observação do porteiro: “Aqui não entra nem puta, nem vagabundo”. O enfrentamento às instâncias oficiais não entrará, neste caso, em pauta. Talvez a escolha se deva à intenção de trabalhar uma questão mais contemporânea, ligada à hipervalorização da aparência e dos papéis sociais.

a lembrar do homem carinhoso que conheceu e a acolheu junto com sua filha, e depois pergunta, sorridente: “tu ainda me acha bonita?” . Neste momento de afeto entre os personagens, Laurita abaixará a blusa, se aproximará de forma sensual do corpo de João, sentado sobre a cama, sentará em seu colo e passará a acariciar o rosto de Satã:

- 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-detelhe dos pés de Laurita, sendo acariciados pelas mãos de Satã: “Eu vejo, o *Rodolfo Valentino*, o *Jonh Weissmuller...* *Gary Cooper.*” Ela sorri e os dois se abraçam.

Seria a personagem Laurita inspirada em Maria Faisal? Mulher que foi casada com Satã durante muitos anos, e apesar de alguns desencontros de depoimentos, até os anos 70 ainda estava com ele. Faisal é mencionada por Satã no livro de memórias e nas entrevistas. Há um depoimento dela, inclusive, no dossiê publicado no Pasquim em 1976. Quando pensamos em Satã, as definições não ficam muito claras. Juntando todas as peças, pouca coisa se encaixa, ou alguns novos encaixes criam imagens disformes. Em seu livro de memórias diz que ficou pouco tempo com Faisal e que foi amante apaixonado de outro malandro, o brancura, com quem viveu durante dois anos. Ou “eu nunca fui dessas coisas não, esse negócio de amiguinho, casamento.”(1971, p. 3). Ou “Sou casado. Tenho seis filhos de criação.” O filme consegue condensar esta complexidade no núcleo familiar criado, bem como na relação entre Satã e o personagem Renatinho. Todos são personagens e situações fictícias e todos têm um pouco do Madame Satã de documentos oficiais e textos biográficos sobre o personagem. 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, mas se eu me lembrar mais do que isso me torno um masoquista. Fico vendo que problemas ele tem. (EDUARDO, VALENTE & GARDNIER, 2003, p.6)

Não pretendemos aqui apontar apropriações ou releituras do livro ou dos dados dos documentos oficiais, mas entendermos que há uma preocupação no filme em não estigmatizar os laços afetivos de um personagem que definia suas relações via o desvio, ou seja, via a própria indefinição. Para tanto, as relações que Satã 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 o personagem. Esta forma de fazer cinema, permeada pelo sensorial, aponta para uma tendência contemporânea, que será observada a seguir, e ao mesmo tempo permite uma reflexão sobre os usos do corpo dentro de uma proposta política de figuração do personagem.

### 5.2.2

#### **Madame Satã enquadrado**

Além de romper com modelos narrativos e com estilos já arraigados em obras biográficas, Aïnouz figura Madame Satã nas telas aproximando-se de uma tendência recorrente em alguns cineastas contemporâneos, como Lucrecia Martel, Claire Denis, Apitchatpong Weerasethacul, Gus Van Sant, para citar alguns exemplos, em que a sensibilidade extrapola a narrativa. Segundo Julio Bezerra, “Este cinema (que começa a dar as caras em finais da década de 90) narra um estado de coisas à flor da pele e chama o espectador para mais perto.” (BEZERRA, 2010, p.2). Tal cinema parece se pautar especificamente num novo paradigma estético, proposto por Félix Guattari, que surge nas últimas décadas,

para lidarmos com o “agenciamento desterritorializado” contemporâneo, em que a potência estética de sentir, ou seja, o campo dos perceptos e afetos ganha uma posição privilegiada com relação aos agenciamentos coletivos de enunciação, mas ao mesmo tempo também poderá se constituir como foco de resistência. (Guattari,1998, p. 132-134). Para Bezerra, uma das principais características deste cinema é o novo olhar que lança sobre o corpo, tornando-o, assim, “lugar experimental de representação”. Um corpo que se torna sujeito do discurso e, portanto, “um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição, e que se desconstrói na nossa frente” (BEZERRA, 2010 , p.3). Além do roteiro evitar uma narrativa linear clássica<sup>12</sup> da trajetória do personagem, grande parte da sensibilidade expressa pelo filme é obtida a partir de estratégias estilísticas que podem ser resumidas em: 1) A manipulação da representação perspectivada para romper com modelos narrativos tradicionais e limitadores; 2) A utilização de recursos de rarefação e saturação da tela para marcar o corpo como forma de expressão máxima e ao mesmo tempo criar personagens plurais, dinâmicos e contraditórios; 3) A explosão do corpo, os closes e a aproximação da câmera como forma de gerar uma nova dimensão para as subjetivações.

Tais aspectos revelam parte do potencial transgressor do corpo que vem sendo explorado via recursos estéticos por um cinema contemporâneo que, como observamos, se pauta muito mais no sensorial que na produção discursiva.<sup>13</sup> Ao mesmo tempo, evoca uma fala política em que os aspectos estéticos do filme assumem uma função primordial. O que sugere uma retomada da discussão anteriormente apresentada sobre a articulação entre ética e estética nas práticas de resistência atuais. A relação estabelecida por Foucault entre as subjetivações e as regras éticas e estéticas que as constituem ajuda a entendermos esta vinculação como uma prática necessária à constituição da transposição de determinadas regras de saber e poder. Tanto Foucault como Deleuze estabelecem a possibilidade de encontrarmos pontos de fuga na contemporaneidade a partir de

---

<sup>12</sup> O modelo clássico narrativo adotado pelo cinema, que pode se resumir em: apresentação e caracterização de personagens e objetivo, obstáculo, solução e desfecho. Entretanto, por mais que a trama não tenha uma linearidade narrativa rígida entre as sequências, dentro delas trabalha-se com uma certa linearidade espaço temporal, assim como os acontecimentos num todo funcionam com causa e consequência definidos. Não se trata, portanto, de um cinema que propõe romper completamente com esta perspectiva, como filme-arte.

<sup>13</sup> Sobre este tema, ver as referências de textos de Júlio Bezerra, que atualmente desenvolve pesquisa de doutorado sobre este cinema, incluindo o de Karim Ainouz.

práticas estéticas. A análise da literatura de Kafka feita por Deleuze, por exemplo, segue esta linha de pensamento. O escritor é considerado um “inventor de agenciamentos”, político em si, na medida em que suas experimentações são capazes de desarticular a representação. (ONETO, 2007, p. 229). Este devir encarnado na literatura também é político, mas então a partir de uma concepção do engajamento do escritor que não parte em defesa de um coletivo e age politicamente por meio de uma linguagem desterritorializada. O estilo passa a ser visto não apenas como um meio transmissor de ideias e sentidos, mas como um componente do próprio texto em si, que imprime um ritmo desviante à ordem estabelecida. Da mesma forma, Braidotti ressalta o papel dos elementos estéticos de uma obra, apontando para uma estética nômade como importante estratégia no campo da linguagem e da escrita; “ Não acredito que alguém possa separar a questão do estilo das escolhas políticas.” (BRAIDOTTI, 1994, P. 16, tradução nossa) Para a autora, o nomadismo será uma forma de desconstruir a identidade em busca de uma singularidade ou da “molecularização” do ser.

Com relação ao filme *Madame Satã*, não podemos dizer que é uma obra que rompe totalmente com o caráter representativo de obras biográficas, na medida em que se atribui a responsabilidade de se basear em uma “história real” e expor o personagem para o espectador. Mas o formato de abordagem política que nos parece ser bastante produtivo funciona exatamente neste sentido. Estabelecendo um jogo tanto com a atual sede por experiências reais e cada vez mais íntimas, quanto com uma estética que, se não se aproxima de obras biográficas do mainstream, busca reproduzir elementos visuais ligados às artes e devidamente apropriados pela publicidade, como veremos a seguir. Valorizando os corpos dos personagens (o brilho de lantejoulas, as luzes, os poros, o suor, a pele e a própria película configurando também corpos em cena) e em particular o corpo negro e definido de Lázaro Ramos “em ação”, Aïnouz procura instaurar uma abordagem política que busque a potência transgressora do corpo. Como a literatura que se encontra num impasse entre “a forma em excesso e o informe” (GROSSMAN, 2005, p.23), no filme revelam-se identidades em movimento, num esforço para manter o filme compreensível e esteticamente atraente, mas ao mesmo tempo promover o desvio, apresentando múltiplos Satãs. Assim, suspeitamos que o processo de subjetivação do personagem posto em cena

inscreve-o num devir, concedendo ao filme uma dimensão política mais produtiva no contexto contemporâneo. Mas se além dos elementos ligados à cultura negra e à malandragem, como o samba, a culinária e a capoeira, já transformados em mercadoria, também o corpo, agora, muito mais que em outras épocas, é exposto, comercializado e profanado, o que fez a diferença no filme em questão? Neste ponto, convém tocarmos no que poderia ser classificado como o calcanhar de Aquiles do filme.

As cenas de sexo entre Renato e João inserem o filme numa perspectiva homoerótica – e não é à toa que o filme é mencionado em inúmeras publicações com este perfil -, e ao mesmo tempo compõem os momentos em que o corpo de Satã é mais valorizado no filme, em termos de uma exposição e uma estetização do belo. Tais imagens remetem à obra de Robert Mapletorpe, que por si também remete a toda uma estética apropriada e propagada pela publicidade, em que o corpo (belo) se torna o principal protagonista. Neste momento, convém inserir uma questão, que procuraremos responder ou aprofundar mais à frente. Até que ponto essas imagens não reforçam um estereótipo “pós-moderno” de relação homossexual, estetizada e destituída de sua força transformadora?



São cenas que, de acordo com a audiência, podem gerar constrangimento para alguns, sensação para outros. Sabemos que a simples assunção da homossexualidade não é em si suficiente para gerar resistência. Mas colocar o desejo e a relação homossexual em evidência, num filme que não se propõe

direcionado ao público LGBT, pode ser uma estratégia produtiva. Não que isto funcione independente das filiações estéticas exibidas. Mas talvez tais filiações estéticas tenham uma função produtiva no contexto contemporâneo, quando pensamos especificamente num personagem como Madame Satã, cujo caráter polimorfo acabou sendo reprimido, na medida em que era pensado e figurado como representante da malandragem e da memória do Rio de Janeiro. A homossexualidade de Satã, por exemplo, quase sempre se configurava como uma “curiosidade” ou uma peculiaridade do “célebre malandro”. Quando o papel de homossexual ganhava ênfase, como nos dois quadrinhos anteriormente citados, o personagem surgia estereotipado e perdia grande parte de seu caráter ativo e transgressor. Como se não fosse possível conjugar a homossexualidade e a valentia de Madame Satã, bem como os inúmeros aspectos que envolviam o caráter polimorfo do personagem.

Ainda sobre as imagens acima expostas, convém pensarmos também em outras funções que estrategicamente podem assumir. Ao caracterizar as esferas do sagrado e do profano, Agamben observa que profanar é restituir para o uso mundano e particular o que a religião transformou em sagrado. A partir da definição de Walter Benjamin do capitalismo como religião, Agamben proclama que na esfera do consumo “tudo aquilo que é representado, reproduzido, vivido-incluindo o corpo humano, incluindo a sexualidade, incluindo a linguagem - é dividido de si próprio e deslocado para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2006, p. 117) em que nenhuma divisão entre sagrado e profano bem como nenhuma forma de uso é possível. Desta forma, poderíamos pensar no corpo de Madame Satã, em seu papel de ícone da malandragem, bem como em diversos aspectos da cultura popular do período, como elementos improfanáveis, a partir de sua redução à esfera da mercadoria. Se como afirma Agamben, “A profanação do improfanável é a missão política da próxima geração” (AGAMBEN, 2006, p.133), e para tanto é necessário resgatar o potencial profanatário que os dispositivos de poder buscam neutralizar, a saída encontrada no filme foi o que poderia se chamar de um transbordamento e de uma explosão dos corpos. Incluindo, neste caso, o próprio dispositivo do cinema, em tempos de euforia com as tecnologias digitais, como algo a ser profanado.

Não seria esta também uma forma estratégica de, no contexto político atual, manipular as práticas de esvaziamento da materialidade do corpo que permeiam as representações contemporâneas? Ou seja, prender o olhar, seduzir com o corpo e depois estabelecer pontos de fuga para estes corpos, manipulando-os ao extremo. E poderíamos destacar ainda um outro elemento ou fator que no filme entra num processo de profanação: a intimidade. Estabelece-se, assim, um jogo entre o atual fascínio com a experiência real e o desejo de “invadir”, aproximar-se cada vez mais das vidas – de celebridades ou não –, para resgatar o potencial profanatório de um corpo que, como vimos antes, muitas vezes foi vítima do próprio discurso que exaltava a sua força transgressora. Segundo Julio Bezerra, para Karim Aïnouz “o cinema é uma experiência (estética e política) transformadora. Sua lógica reside na crença de que toda revolução começa e termina no indivíduo.” (BEZERRA, 2010, p. 6). Desta forma, é via o corpo do personagem e sua relação com outros espaços e corpos (humanos ou não) que Madame Satã assume uma dimensão política. “A câmera percorre o corpo do personagem não por maneirismo estético, mas porque será com esse corpo, na intimidade ou em um lugar público, que o protagonista irá reagir ao mundo e construir seu espaço. O corpo é como uma arma de defesa e o próprio sujeito do discurso.” (idem). O próprio Aïnouz em diversos depoimentos sobre o filme pontua este foco político no corpo do personagem, concebendo-o como principal forma de expressão e resistência.

Um dos recursos estéticos que se destaca no filme é a manipulação da representação perspectivada, de forma a romper com modelos narrativos tradicionais. Aïnouz, em grande parte do filme não se ocupará de contar histórias com as imagens, e esta lógica se aplica tanto à estrutura geral do filme, que dentro do possível privilegia um modelo menos linear de roteiro, quanto à movimentação e à ambientação dentro de planos e sequências. Para explicitar como ocorre o que nomeamos aqui de “manipulação da representação perspectivada” faz-se necessário levar em consideração a relação existente entre esta e a prática do enquadramento. A palavra enquadramento na teoria do cinema é utilizada para designar o processo mental e físico pelo qual se chega a uma imagem que contém um campo visual visto sob determinado ângulo e com limites determinados. (Aumont, 1995, p. 153). Trata-se, portanto, da atividade da moldura ou janela em



que as formas da imagem representativa baseadas numa referência, num olhar determinado, se materializam. Com relação à perspectiva, o termo é utilizado considerando a noção de perspectiva renascentista ou perspectiva artificialis, que corresponde a um sistema centrado a partir da representação artificial do ponto de vista de um espectador humano. Ao se utilizar deste parâmetro, o cinema – em particular o clássico narrativo e as teorias que o problematizaram – passou a adotar uma noção de enquadramento condicionada à noção de centramento e descentramento. Em geral, nos filmes clássicos narrativos a imagem é construída em torno de um ou dois objetos centrais, normalmente personagens. Daí a prática de molduras dentro das cenas: janelas, portas, espelhos pra equilibrar este jogo de centramento e descentramento. Naturalmente há filmes que vão se fundamentar na recusa ao centramento. Mas o que chama a atenção em *Madame Satã* é exatamente a utilização frequente da perspectiva centrada, dando destaque ao corpo do personagem principal, por meio de closes e muitos planos médios fechados.

Essa combinação da perspectiva tradicional e centrada, com imagens mais próximas e quase nenhuma paisagem ou plano aberto institui um efeito que merece ser destacado. Em primeiro lugar, a partir desta prática pode-se depreender a ocorrência de uma aproximação com a pintura. André Bazin, ao propor que "A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga no universo. A moldura é centrípeta, a tela é centrífuga." (BAZIN, 1991, p.173) – faz a comparação referindo-se principalmente à existência do movimento no cinema, que permite a comunicação com outros elementos espaciais. Ele chama a atenção para a capacidade que o quadro pictural tem de isolar e aprisionar os componentes. No filme em questão, em determinados momentos cria-se um isolamento no quadro cinematográfico que o aproxima do estatuto da pintura. O que proporciona ao filme destacar, chamar a atenção e carregar o espectador para dentro da tela, para as sensações do personagem. Essa proximidade é um recurso muito eficiente para complexificar o que o personagem representa e, ao mesmo tempo, por meio da manipulação espacial, criar uma relação sensorial que instaura uma dimensão atemporal (no sentido de esquemas historicamente delimitados, como as décadas para significar marcos) para a figuração.

Seria interessante destacar, entretanto, que ao mesmo tempo em que ocorre essa aproximação com as características do quadro pictórico, são instituídos diversos cortes dentro de uma sequência, muitas vezes numa mesma cena, que imprimem movimento a ela. A sequência em que João conhece o personagem Renato, no bar Danúbio Azul, pode servir de exemplo. O protagonista está dançando com Laurita e olha para fora da tela. Para caracterizar o jogo de sedução entre eles, faz-se a passagem do seu olhar para a imagem de Renato e vice versa, em planos que a princípio têm a função de simular a troca de olhares e o ponto de vista dos personagens. Mas quando vemos a imagem de João olhando para Renato enquanto dança com Laurita, são feitos alguns cortes na imagem praticamente estática<sup>14</sup>. Inserindo cortes “não necessários” do ponto de vista narrativo (ou pelo menos do ponto de vista de uma narrativa clássica), sem que haja movimentação espaço-temporal e dramática que os “justifique”, o diretor parece brincar ou zombar do papel fictício da imagem. Este movimento também faz com que a imagem pulse, acompanhando o batimento cardíaco do personagem. O que permite mais uma vez a classificação da abordagem do filme como uma abordagem sensorial. O espectador é levado a sentir, vivenciar o personagem, dada a proximidade gerada por efeitos como esse, além de outros que serão destacados mais à frente.

Outro aspecto observado com relação aos enquadramentos no filme é a utilização criativa dos recursos de rarefação e saturação do quadro. As tendências de 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. O que pode ser proposital. 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. Em *Madame Satã* a rarefação dos quadros é

---

<sup>14</sup> Aïnouz, em entrevista (2003) à revista *Contracampo* atribui estes cortes a uma influência do filme “Dançando no escuro”, de Lars Von Trier, que diz, inclusive, detestar. Este recurso dos cortes, entretanto, lhe pareceu muito interessante.

amplamente utilizada, dando preferência essencialmente a corpos e rostos. Principalmente para caracterizar situações relacionadas ao estado emocional e afetivo das personagens.

Especificamente nas cenas em que Madame Satã se apresenta no palco improvisado do Danúbio Azul – são dois shows ao todo –, a câmera exhibe imagens aproximadas de partes do corpo do personagem: olhos, boca, peito, costas, partes da fantasia, brilho, suor e muitas imagens desfocadas, que também podem ser classificadas como um efeito de rarefação. Essas imagens são intercaladas com imagens do público rindo, bebendo, cantando. Há a predominância das imagens rarefeitas do personagem, que são apenas pontuadas por algumas imagens com um certo grau de saturação. São cenas em que o desejo de ser artista vem à tona, e representam o que consideramos o momento ápice do personagem dentro do filme. Reforçando o papel dessas imagens, o personagem 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 performance, 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 à música e mesmo às alternâncias da voz se mescla ao ritmo da montagem. Satã recria os sambas cantados, dando novo ritmo às canções dentro da sua performance. Faz falsetes com a voz, afinando-a e engrossando-a. Imita Josephine Baker, e agrega à sua performance gestos que remetem a 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, referentes aos dois shows de Satã, “o corpo pulsante, vibrante, ofegante, orgânico de Madame Satã 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, nestas cenas o filme reúne “individualização pessoal e singularidade qualquer”<sup>15</sup>, inscrevendo o personagem num formato de resistência

---

<sup>15</sup> Ver PEIXOTO, 2005, p. 70.

que pode se projetar no contexto contemporâneo. Podemos retornar aqui também à proposição de Judith Butler, ao sugerir que certos atos performáticos podem funcionar como um resgate de forças pré-discursivas que, irrompendo sobre a superfície do corpo, sejam capazes de romper com práticas culturais impostas aos corpos. A performance descrita joga com o feminino e o masculino, sem se deixar definir. Desterritorializa-se, não apenas via a câmera incisiva e as imagens difusas e impactantes, mas também via a caracterização de um personagem com a sexualidade em devir. Alguns dirão que se trata de uma performance contemporânea, que insere um ponto de vista distanciado do tempo que busca representar. Preferimos a interpretação desta performance como algo que se instaura numa perspectiva nômade, tanto em termos temporais quanto espaciais, com relação à construção de personagens em obras biográficas ou não. Talvez o tempo se encarregue de colocar abaixo tal hipótese, comprovando um formato datado de inserção política. Mas então isto será objeto de nova discussão.

As imagens rarefeitas também são utilizadas para caracterizar explosões de raiva, ou momentos de contato físico íntimo, confundindo figura e fundo, mesclando a pele dos personagens a diversos objetos e ao próprio espaço cinematográfico de representação. O que confere uma intensidade sensorial ao filme. As poucas cenas em que o campo se apresenta um pouco mais saturado de elementos são utilizadas ou pra fazer um contraponto com o próximo enquadramento, rarefeito, e dar ainda mais destaque e intensidade à situação, ou são cenas utilizadas pra caracterizar o cotidiano das personagens. Ainda assim, não são imagens em que há um grau muito alto de saturação. Essas desterritorializações do personagem também se manifestam no uso estratégico do espaço cinematográfico, em particular com relação ao extracampo. Para Deleuze, o extracampo no cinema apresenta dois aspectos. Um aspecto relativo, que prolonga o espaço fílmico. E um aspecto absoluto: em que o sistema fechado e enquadrado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não pertence à ordem do visível. É a ideia de que o conjunto de imagens enquadradas sempre remete a um fora, não necessariamente espacial, independente das formas de enquadramento utilizadas (DELEUZE, 1985, p. 28). Ou seja, há enquadramentos que acrescentam espaço ao espaço, mas há diferentes formas de

enquadrar que prolongam a imagem para além da lógica espacial. É o caso dos quadros muito fechados inesperadamente num objeto, ou dos desenquadramentos.

Para o autor, quanto mais tênue o fio condutor que liga o conjunto visto a outros conjuntos não vistos, mais o extracampo realiza esta outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado. Em diversos momentos são utilizados desenquadramentos repentinos em que a câmara passa para um lenço, para uma mão, ou mesmo para um detalhe. Há também a incidência de quadros muito fechados, eliminando a profundidade de campo, e quase remetendo o espaço tridimensional a apenas duas dimensões, e em muitas cenas a uma apenas, já que o corpo às vezes se confunde com o fundo. Um efeito proposital, segundo depoimento de Walter Carvalho, diretor de fotografia. E particularmente o uso das imagens fora de foco, logo após um plano médio e centrado do personagem, remete a este efeito, ao introduzir um ponto de vista anormal de forma impactante. Neste caso, a imagem se abre para além do espaço. É o momento em que os afetos são liberados e, ao mesmo tempo, o momento em que a dimensão sensorial do filme é prolongada, transcendendo modelos e padrões de narrativa e de personagens caracterizados pela exclusão.

Ao mencionarmos a incidência de imagens difusas e pulsantes, é curioso pensarmos que a primeira cena do filme faz o espectador confrontar-se exatamente com a imagem enquadrada do rosto do personagem. Como uma foto  $\frac{3}{4}$  de documento ou a imagem fichada de um prisioneiro, para identificá-lo. Esta sequência em plano fixo dura mais de um minuto, numa imagem em que o fundo mais claro insere um contraste com a pele negra do personagem, deixando seus contornos bastante definidos. Une-se a este efeito a voz “oficial” proferindo observações sobre o “sindicado”. Se pensarmos que a próxima cena se voltará novamente para o rosto do personagem, entre os vidrilhos da cortina do teatro, que vez por outra saem de foco, podemos supor que, desta forma, Aïnouz procura demarcar, estabelecer uma diferenciação, via o corpo e o espaço cinematográfico, entre as práticas identitárias oficiais e a existência desviante e criativa do personagem.

Podemos dizer que em *Madame Satã* é estabelecido um jogo com as possibilidades espaciais (e temporais) oferecidas pelo quadro que imprime expressividade à cena e a seu corpo, instaurando pontos de fuga para o

personagem. Nas sequências em que as sensações mais significativas são destacadas, como as explosões de prazer e de raiva e os momentos de êxtase e alegria extrema, por exemplo, ocorrem frequentes desenquadramentos que rompem com a perspectiva utilizada até então<sup>16</sup>. Muitas vezes, a pele da película é explorada a tal ponto, que não encontramos mais limites para o quadro e o corpo assume essa função. E quando este corpo explode na tela ou mescla-se ao fundo, desfigurando-se, o movimento seguinte já não terá mais uma função narrativa, pautando-se na experiência e nas sensações. O que chama a atenção, neste caso, não é necessariamente o uso dos desenquadramentos, em que o centro do quadro é esvaziado, mas o contraste impresso pelo uso repentino desses recursos. A utilização destes recursos ajuda a compor características que reproduzem a complexidade do personagem principal, por ser ao mesmo tempo doce, raivoso, delicado, cruel, alegre, triste. O que também sugere a constituição de uma identidade em fluxo.

Num período de hipervalorização da experiência e dos conflitos particulares, no filme de Karim Aïnouz *Madame Satã* é estrategicamente figurado pelo que pode ser chamado de um balé de corpos e poros. *Satã* explode na tela, transborda e, provocando a percepção e os afetos por meio de um tipo de “choque” visual, já não cabe mais em formatos narrativos. Quando a experiência é trazida para a intimidade, e ao mesmo tempo para a universalidade de sentimentos como o desejo, a raiva, a inveja, o prazer, *Madame Satã* pode circular pelos diversos perfis: negro, homossexual, malandro, marginal, sem se vincular a nenhum deles. Desta forma, estabelecendo linhas de fuga via os recursos imagéticos e a potência do corpo do personagem e da película, Karim Aïnouz rompe com as estratégias de representação tradicionalmente utilizadas no cinema e na literatura, e ao mesmo tempo desarticula concepções identitárias fixas com relação a gênero e raça.

---

<sup>16</sup> O termo desenquadramento foi criado por Pascal Bonitzer para designar uma forma de enquadramento desviante, trabalhado a partir de pontos de vista anormais, cenas que excedem justificações narrativas.

### 5.2.3 A voz do corpo negro

Outro recurso utilizado no sentido de gerar para o personagem o desvio no filme é o resgate de uma série de elementos que remetem a uma herança africana e negra nas Américas. Na verdade, em diversos momentos, é a própria associação com aspectos ligados à religião e ao pensamento africano que permite o “investimento” nos corpos. Destacam-se, neste sentido, cenários, relatos, jogos de corpo e imagens característicos de ritos africanos - já inseridos e mesclados a elementos indígenas, como na Umbanda- , bem como elementos constitutivos de uma cultura fundamentada principalmente na expressividade oral, e em uma forma não cartesiana e não ocidentalizada de pensamento. Cria-se, desta forma, um vínculo histórico com elementos que compunham o universo dos habitantes da “Pequena África”<sup>17</sup>, que passa por aspectos mais orgânicos, sem inseri-los num contexto de representação. Madame Satã incorpora muito do que poderia ser dito sobre a herança africana da Lapa, sem que isto seja colocado em discurso.

A seu favor, o autor de cinema sempre tem uma obra que se compõe visualmente e pela oralidade. Ainda que originária de um roteiro escrito, os elementos orais e visuais costumam sobrepor-se a este elemento. No caso de Satã, a sua condição de analfabeto permite aproximá-lo ainda mais dessa tradição oral e rítmica de narrativa. Desta forma, valorizando aspectos ligados ao sensorial, ao corporal e ao afetivo e aliando-os à expressividade oral, desenvolve-se no filme um afastamento de formatos canonizados pela literatura, pelo teatro e pela mídia com relação ao personagem/mito Madame Satã e à Lapa. Ao mesmo tempo, o personagem é construído em função de “modos de existência” que problematizam a representação e a mimese. O resgate da oralidade revela uma estratégia que politicamente situa o filme em um novo espaço de atuação. Afasta-o, assim, de outras obras, mais fundamentadas na tradição escrita e na concepção ocidental de “história”.

Michel De Certeau, em *A Invenção do cotidiano*, aponta para a instituição da escrita como prática mítica no ocidente moderno e para os efeitos desta concepção sobre a tradição oral “ O ‘progresso’ é de tipo escriturístico. De modos

---

<sup>17</sup> termo criado pelo compositor e artista plástico Heitor dos Prazeres para designar a Lapa

mais diversos, define-se portanto pela oralidade (ou como oralidade) aquilo de que uma prática ‘legítima’ científica, política, escolar etc. – deve distinguir-se. “(DE CERTEAU, 1999, p. 224). Nesse ponto é que se pode chamar de estratégias de resistência dos habitantes da “Pequena África” a manutenção de costumes ligados à música, à dança e às religiões de origem africana. Mas se esses componentes da cultura negra popular carioca funcionaram inicialmente como estratégia de resistência, há também o momento em que são capturados e passam a compor uma identidade nacional que politicamente interessava ao Estado no período. Fica clara, desde o início, a proposta de não se fazer um filme partidário de uma visão – originária de uma burguesia europeizada que se formava no período - que ajudou a constituir a imagem romântica da Lapa como berço do samba e da boemia. Trata-se de uma obra construída expondo o lado B, o lado africanizado mencionado por Gilmar da Rocha, anterior ao processo de incorporação cultural desses elementos. Após a já captura e instituição desses elementos na concepção moderna de “identidade nacional”, para fugir desses símbolos identitários, resta a um filme produzido no século XXI apelar para um jogo de apropriação e desvio, em que o potencial dos jogos corporais e orais de origem africana é estrategicamente utilizado para “contaminar” elementos caros à cultura de massa. Se na década de 70, a homossexualidade do personagem, bem como o poder de enfrentamento de forças policiais e oficiais que evocava, ainda apresentavam uma função política, a lógica do século XXI demanda um novo tipo de “enfrentamento”.

Antes de uma de suas apresentações, Satã narra, em casa, em frente ao espelho:

Vivia na maravilhosa China um bicho tubarão, bruto e cruel, que mordida tudo, e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, *os chinês* fazia todo dia uma oferenda com sete *gato* maracajá que ele mordida antes do pôr do sol. No ímpeto de por fim a tal ciclo de barbaridades chegou Jamacy, uma entidade da floresta da tijuca. Ela corria pelos matos e *avoava* pelos morro. E Jamacy virou uma onça dourada, de jeito macio, de gosto delicioso(grrr) e começou a brigar com o tubarão, por 1001 noites. No final, a gloriosa Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucados que ninguém sabia mais quem era um, quem era outro. E assim, eles viraram uma coisa só: a “mulata do balacochê”.

A fala do personagem é visualmente composta por gestos, caras e bocas. Os cabelos estão desgrenhados como os de uma fera. São incorporados ao relato



trechos de um espetáculo da casa noturna em que trabalhava como camareiro no início do filme. A cena se encerra com a aproximação de seu rosto no espelho, abrindo a boca como uma fera. Antes que a fala termine, há um corte para a próxima sequência, em que Satã fará o seu segundo show. A frase final da fala anterior, em que apresenta a mulata do Balacochê, é proferida como voz *off* acompanhando a sua imagem adentrando o show.

A inserção desta narrativa no filme sugere a construção de um personagem cuja linha de pensamento e comportamento é constituído por meio da conjugação de forças e devires traduzidos em uma vontade de potência. Tanto a performance durante essa narrativa e a narrativa final, bem como as performances nas duas sequências em que se apresenta no bar Danúbio Azul aproximam o personagem da tradição oral e corpórea dos Griots, contadores de história africanos que tinham a função de serem guardiões da memória de determinados povos ou famílias. O registro e a divulgação dessa genealogia era feito por meio de celebrações que mesclavam música, dança e encenação. Outra característica dos relatos dos Griots era uma relação peculiar com a cronologia dos fatos e a inserção de fatos heróicos, mitos, lendas, sonhos e toda uma gama de elementos que enriquecem a narrativa (BÂ, 2003, p. 13), e dão ao relato um caráter mais libertário em termos de mimese. A mistura de elementos de caráter e ambientes naturalmente diferentes (onça/tubarão, mordida/carvão, China/floresta da Tijuca) carrega o espectador para uma dimensão lúdica e constrói o personagem por meio de devires e potências. A escolha do realizador permite evocar neste trecho um devir-animal em que se misturam a entidade, a onça, o tubarão, a mulata do balacochê e o próprio personagem, assumindo os trejeitos de fera. Desta forma, obtém-se um afastamento da noção de sujeito e de formatos de narrativa psicologizantes, na medida em que Satã “passeia” por estas figuras. Uma característica que aproxima ainda mais o relato ao dos Griots africanos.

Podemos fazer uma associação entre o que Aïnouz consegue desenvolver no filme em questão e o que Deleuze propõe para o ato de escrever. No caso, para romper com perspectivas psicologizantes sobre a literatura, Deleuze sugere que se considere o ato de escrever como um caso de devir sempre inacabado. Vale lembrar que Deleuze pontua também que o devir não significa chegar a uma forma identitária por meio da representação ou da mimese, e deve-se considerar

sempre uma zona de indiferenciação, em que não discernimos mais uma mulher de um animal ou de uma molécula. É nesse sentido que o formato narrativo proposto por Aïnouz evita uma estrutura “edipiana” e projeta o personagem de forma singular. Nesta zona de vizinhança que se exerce nos desvios, Madame Satã, não se torna uma mulher quando menciona a Mulata do Balacochê, mas passeia (como a entidade que “avoa”) por esse e outros personagens, em constantes desterritorializações. O devir-mulher Mulata do Balacochê é algo que ainda é João Francisco, visto que a transformação é apenas parcial e ao mesmo tempo não chega a realizar-se, não se fechando. Busca-se esse limite que permite uma “existência criativa”. Desta forma, Aïnouz, ao definir um formato criativo em constante devir para o personagem, aproxima o filme de concepções não cartesianas de sujeito e distancia-se tanto da oposição dicotômica malandro viril/homossexual, quanto de formatos de relatos biográficos tradicionalmente estabelecidos.

Além da aproximação com a tradição oral dos Griots, destacamos, ainda, dois aspectos com relação à associação à herança africana: a configuração do personagem a partir de concepções desenvolvidas por vias de pensamento influenciadas (ou herdeiras diretas) pela cultura africana (e yorubá em grande parte); a inserção de sons e imagens esteticamente associadas aos rituais africanos. Este último aspecto observado manifesta-se especificamente em três momentos já mencionados do filme: nas duas sequências em que o personagem se apresenta no palco improvisado do bar Danúbio Azul e nas cenas finais, do baile dos Caçadores de veados.



“Eu sou filho de Iansã e Ogum. E de Josephine Baker, eu sou devoto.” A fala do protagonista resume uma apropriação, no filme, em que são expostos e mesclados, além de elementos da religião africana fixados em solo brasileiro, outros formatos de “modos de existência” criativa fertilizados pelo pensamento africano. A diva negra norte-americana Josephine Baker, cuja carreira deslanchou em Paris, está presente em cada gesto das apresentações artísticas de Satã. Para

caracterizar esta influência, Aïnouz insere ainda numa sequência trechos do filme *Princess Tam Tam* (1935) em que Baker aparece dançando, como que em transe, ao som de tambores. Este lado “devoto” de Josephine Baker é até então inédito, e não o encontramos sendo explorado em outras obras que procuraram figurar Madame Satã. Não sabemos se é totalmente fictício ou se resulta de algum depoimento obtido durante a concepção do roteiro. Mas o fato é que, ao cultuar uma celebridade, colocando-a ao lado de Iansã e Ogum, Aïnouz encontra um ponto de convergência entre todos esses elementos que acabam compondo o filme e o personagem: a herança negra lá onde se pode encontrar vontade de potência.

A partir da análise da performance corporal e rítmica de Satã, bem como da trilha que o acompanha nas apresentações, percebe-se também uma clara associação ao corpo em êxtase e em transe durante os rituais de religiões africanas. Como observa Santiago Jr., a partir dos anos 2000 o cinema brasileiro passou a incorporar traços da cultura afro-brasileira ao cotidiano dos personagens. Diferente dos filmes do período de 1974 a 1981, esta incorporação não constitui o centro das tramas narrativas (2009, p. 322). Ela é, de uma certa forma, naturalizada<sup>18</sup>. E em particular os momentos de transe e êxtase encontram uma certa recorrência no cinema brasileiro<sup>19</sup>. Há que se destacar, entretanto, uma separação entre o transe na umbanda e o transe no candomblé, já que a figuração do protagonista em *Madame Satã* vai sugerir uma associação maior com o segundo. Na Umbanda, religião historicamente originada em solo brasileiro a partir de adaptações e releituras dos ritos africanos, o transe e as incorporações determinam um encontro entre vivos e mortos, em que os indivíduos dotados de mediunidade fazem a ponte, a mediação, sendo corporalmente tomados pelos mortos.

---

<sup>18</sup> Santiago Jr. observa que é a partir de *Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, que o êxtase passa a ser introduzido no cinema brasileiro. Trata-se também de um filme em que a religião e mesmo os momentos de incorporações deixaram de ser vistos como efeitos de uma alienação popular, como muitas vezes o cinema novo, bem como outras obras a ele não vinculadas associaram. Esta abordagem terá reflexos políticos sobre as representações do corpo e da religião nas obras subsequentes. E a própria naturalização desses elementos que ocorre em *Madame Satã*, talvez seja um reflexo disso.

<sup>19</sup> Podemos lembrar aqui do transe da personagem Dora, em *Central do Brasil*, seguido da imagem da pietá invertida com o menino Josué. O transe será utilizado para demarcar uma virada na personagem, que recupera a solidariedade perdida. Em *Madame Satã*, essa relação dicotômica entre o antes e o depois do transe é evitada. O transe multiplica, explode, redimensiona o personagem em diversas direções, mas não representa um marco de transformação dentro de uma trajetória individual consolidada.

No candomblé o transe ocorre para que os Orixás desçam e se comuniquem com os mortais. Diferente da umbanda, que cultua espíritos que já foram pessoas comuns, no Candomblé promove-se o encontro com os deuses africanos, em que não há um sujeito com características humanas definidas. Esta “humanização” dos rituais não ocorre do nada, como simples incorporação e hibridização natural. É reflexo de um contingente político e ao mesmo tempo cria reflexos no contexto político de assimilação da cultura negra. Neste sentido, Dealtry faz uma interessante analogia entre o surgimento da umbanda com o momento histórico do início do século XX, em que, ao mesmo tempo que se procura criar uma identidade de nação moderna, tenta-se lidar com o contingente de negros ex-escravos: “Coincidentemente, será a imagem dos negros escravos, trabalhadores dóceis, pacíficos e sábios que será absorvida e cultuada pela umbanda na figura dos chamados pretos-velhos. “. (DEALTRY, 2003, p.23). E é neste aspecto que podemos afirmar que o transe em que vemos e sentimos Madame Satã busca uma raiz com menos influências civilizatórias. Não podemos afirmar com veemência a associação ao candomblé, mas podemos encontrar pontos de confluência quanto à polivalência e à complexidade dos seres figurados, que merecem ser discutidos.

Em particular a entidade do Exu, frequentemente associada ao malandro, acaba sendo evocada, principalmente no desfecho do filme. A associação entre o Exu e o malandro tem ecos históricos no século XIX e se materializa, por exemplo, na entidade Zé Pelintra, cultuada pela umbanda. Entretanto, dentre os inúmeros exemplos de sincretismos e apropriações, a do Exu talvez seja a que traga mais consequências para a assimilação da complexidade do pensamento não ocidental. Kólá Abímbólá, ao abordar a concepção Yorubá de bem e mal, difundida na África e apontada como um fator de ligação entre as diferentes leituras da cultura yorubá na África e na Diáspora, apresenta o Exu como um elemento crucial nesta concepção. De acordo com o corpo literário de Ifá, o texto sagrado da religião Yorubá, a religião possui 600+1 poderes sobrenaturais<sup>20</sup>, que são divididos em duas grandes categorias, um campo à direita e outro à esquerda (ABÍMBÓLÁ, 2006, p. 49). Quatrocentos deles ficam à direita e duzentos à esquerda. Os da direita representam os orixás e divindades, que por sua vez são benevolentes. Os que habitam a esquerda são os Ajoguns, que literalmente

<sup>20</sup> O +1 refere-se ao poder de elasticidade desses campos, em que se pode inserir novas entidades e usos, como no caso da Umbanda.

significam guerreiros e representam o mal. Mas há duas forças sobrenaturais que podem se situar em ambos os lados, o Aiê e o Exu. No caso, o Exu é apontado como um elemento neutro, por não se definir como mau ou bom. Exu é uma espécie de senhor de dois mundos, uma espécie de mediador de ambos os lados.

É neste sentido que o Exu, resignificado pela umbanda, assume uma dicotomia. Haverá, por exemplo, tipos de Exus “bons” e “ruins” e uma associação direta com a imagem judaico-cristã do diabo:

Se no candomblé o caráter protetor de Exu e seu papel de regulador do cosmo não eram incompatíveis com seu lado astucioso e marginal, na passagem para a umbanda estes lados tornam-se mutuamente excludentes, passando a pertencer a territórios opositivos. Este procedimento revela mais do que uma simples influência entre as culturas brasileiras e africanas. Na transformação do pensamento religioso notamos uma nova organização em que o elemento negro, e portanto “selvagem”, passa a ser desvalorizado em favor dos princípios brancos, “civilizados”. (DEALTRY, 200, p. 23)

Há que se destacar também a sexualidade do Exu, indefinida por natureza. Além de astuto e dissimulado, o Exu também surge como uma figura muitas vezes andrógina, ou pode assumir ambas as formas, masculina ou feminina. Em qualquer escolha, a entidade tem um carga erótica e física muito forte. Daí exercer um fascínio muito grande sobre devotos ou não do Candomblé. Pela proximidade com o carnal, em relação aos outros orixás, por ser uma divindade de fronteira e por trazer o desejo em sua composição. É neste aspecto que podemos retornar à associação feita com o personagem.



Há um fator interessante neste sentido, e que de alguma forma se reflete também na constituição do filme. Na separação entre direita e esquerda, a oposição entre bem e mal não significa necessariamente uma relação dicotômica.

A prática da religião Yorubá (e do Ifá) passa sempre por um jogo sujeito a diferentes interpretações e funciona, portanto, no desvio constante. Ao mesmo tempo, ao contrário do que ocorre com o saber ocidental, a razão nunca está separada ou exterior à sensação, mas caminham juntas. Dessa forma, via a associação que pode ser feita entre o Exu e Madame Satã, em suas apresentações – definidas como momentos de êxtase do personagem e pontos ápices da narrativa – o perfil político de um personagem que flutua por diversos papéis, em constante devir, pode ser reiterado. A utilização destes recursos ajuda a compor características que reproduzem a complexidade do protagonista, num processo de subjetivação em constante devir, seja em termos de sua sexualidade, seja em termos da composição de outras características identitárias. Percebe-se aqui, mais uma vez, a valorização da desterritorialização do ser Satã em sua ambigüidade e capacidade de metamorfosear-se.

#### **5.2.4**

#### **O crime, a prisão e a fuga**

Após as duas performances citadas, o filme se dedicará ao relato do que teria sido o “crime inaugural” de Satã. O que para o personagem funcionou como demarcador de águas para efetivamente ser classificado e respeitado como malandro. Este episódio, assim como outros, em que alguns trechos da história de Satã são inseridos no filme lhe confere uma espécie de esquizofrenia, admitida pelo próprio diretor. Ao mesmo tempo em que o filme faz uma abordagem mais sensorial do personagem, não se livra totalmente da necessidade de contar uma história, de narrar. Neste trecho citado, por exemplo, o filme se ocupará de narrar uma espécie de versão do episódio expondo a situação e o desenrolar dos acontecimentos. Há uma série de diferenças entre o episódio narrado no livro e o do filme, mas a essência deste “crime inaugural” procura ser recuperada nesta sequência. Após o segundo show no Danúbio Azul, quando o bar está praticamente vazio, Satã é provocado, evita reagir, continua sendo ainda mais provocado e reage verbalmente, até ser agredido fisicamente. Volta para casa, e enquanto limpa o ferimento, vê o sangue pingando na bacia, e parece refletir. Se olha no espelho e joga o pano úmido e sujo de sangue nele. Em seguida, pega uma arma e desce as escadas de casa. Quando a câmera exhibe a imagem em plano

próximo de Satã na rua, entra a trilha de *Ao romper da Aurora*, interpretada por Lázaro Ramos no show anterior. Enquanto isso, Amador fecha o bar Danúbio Azul e o ofensor caminha trôpego. Satã aparece e lhe dá um tiro nas costas. A trilha é interrompida pelo som dos tiros.

Ismail Xavier inicia o artigo *Humanizadores do inevitável* com uma questão que nasce a partir deste episódio:

Em seu final, Madame Satã, de Karim Aïnouz, nos deixa uma questão: por que um personagem tão afirmativo em suas reações, do tipo que não leva desaforo para casa e que sempre se impôs com dignidade, suporta sem reagir à humilhação imposta no bar por um desconhecido para, só depois de “ruminar” sobre a agressão, cuidar de seu ferimento, voltar à rua, seguir o agressor e atirar nele pelas costas? (2007, p. 256).

Neste artigo o crítico ressalta a ausência de ressentimento de Satã – algo que o difere de outros personagens do cinema brasileiro – , e identifica este episódio como sendo uma exceção dentro do filme: “vingança na hora errada e da forma errada”. Neste aspecto discordamos, em parte, de Xavier, já que entendemos a configuração do “ato impensado” como mais uma estratégia para fazer o espectador sentir e vivenciar a complexidade do personagem. Ao mesmo tempo, talvez seja um trecho inserido por conta da necessidade de se contar uma história, acompanhando o percurso do personagem, já que o episódio é emblemático dentro da narrativa de si construída por Madame Satã nos anos 70. Sugerimos aqui uma reformulação da pergunta de Ismail Xavier. Porque Aïnouz escolhe descrever tal episódio? Porque inserir uma narrativa criada por Satã para pontuar uma oposição entre a vida artística e a vida de “malandro”?

Podemos lembrar aqui que esta oposição sugeria uma reformulação de outra, estrategicamente criada a favor do poder, entre o malandro e o trabalhador. Em seu livro de memórias, Satã reconfigura a ideia de trabalho, quando opõe à vida de malandro o momento em que “trabalhava honestamente” como travesti artista. Já que o que considera trabalho honesto era uma atividade que, se na época não era ilegal, era alvo de repressão constante das autoridades. No contexto em que se insere o filme, a arte toma nova conotação. Em particular no cinema nacional contemporâneo dedicado ao universo marginal ou ao universo de excluídos, a dicotomia arte e barbárie vem sendo um mote constante, a exemplo da ideologia de diversas ONGs instaladas em comunidades carentes, em que a arte

surge como principal alternativa para os jovens. Trata-se do que Ismail Xavier classifica como um impulso de auto-imagem do cinema e da arte, vistos como pontos de salvação ante a desigualdade e a violência (XAVIER, 2007, p.257). São diversos os exemplos no cinema brasileiro, como os protagonistas de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996) (apesar do final trágico, o prêmio que a cabeleireira Dalva recebe por sua habilidade, surge como possibilidade de fuga), e mesmo em documentários como *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Uma onda no ar* (Helvecio Ratton, 2002).

Enfim, neste contexto, num filme contemporâneo sobre um relato de exclusão de um personagem marginal, carregando no currículo, inclusive, muitos anos de prisão, o desejo pela vida artística de Satã poderia facilmente cair neste perfil de abordagem. E neste caso, o crime passaria a representar um episódio que teria acabado com esta perspectiva de saída. Uma saída poderia ser ignorar completamente este relato de crime inaugural. Mas Aïnouz prefere colocá-lo em cena, à sua maneira, e ainda enfatiza o tempo passado na prisão. Já que para o espectador é a partir deste crime que se selará a sentença de passar dez anos na prisão (no livro, Satã afirma ter ficado dois anos e meio na prisão, conseguindo se livrar da acusação). Mas o desfecho criado para o personagem, após o crime, estabelece novos pontos de fuga para ele. E mesmo o desenrolar do crime, sob a trilha sonora do show de Satã, já insinua uma catarse. Uma nova questão pode ser reformulada, neste caso. Seria esta uma tentativa de reconfigurar uma relação dicotômica recorrente no cinema brasileiro contemporâneo?

Logo após as cenas do crime, o filme retornará à imagem enquadrada apresentada no início. Agora é a sua sentença que passa a ser proferida. Um novo contraste será obtido, com a inserção, em seguida, de cenas de um desfile de carnaval. Trata-se de imagens com definição mais reduzida em que se destaca a fantasia vermelha de Satã. Dificilmente conseguimos ver seu rosto. 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. Esta sequência ajuda a resignificar a narrativa dos dez anos passados na prisão<sup>21</sup>.



Traduzir esta experiência com o simples contraste entre o rosto machucado do personagem enquadrado e as imagens do seu corpo em êxtase, sobrepondo a voz oficial com o texto lúdico proferido por Satã, evita a vitimização do personagem. Não se trata de uma abordagem superficial desta experiência, mas de uma abordagem que transcende a representação de imagens do personagem saturadas e transformadas em mercadorias. A saber, a figura estereotipada do malandro lapeano dos anos 30, a experiência de exclusão e a marginalidade vivida na prisão.

Há que se destacar também o contraste obtido pela edição de som nesta sequência. A voz do juiz é a do cineasta Eduardo Coutinho, aclamado documentarista. A inserção da voz de Coutinho não estaria sugerindo uma ruptura com as práticas documentais e biográficas que promoveram o estereótipo do malandro? Enquanto a voz “oficial” termina de proferir a sentença de Madame Satã, condenado a 10 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!

<sup>21</sup> Segundo o livro de Memórias de Satã e mesmo os registros pesquisados, o desfile não ocorre após dez anos de prisão, mas uma pequena temporada. A data efetivamente é registrada como 1938 e não 1942, como no filme. Esta inserção significaria, então, uma tentativa de vitimização do personagem, ou de exacerbação do êxtase da vitória?

Em meio à fala narrada, no momento em que o trecho “Até que num dia...” é proferido, após um efeito de espocar de flashes, passamos para as imagens do desfile de carnaval. Uma trilha sonora carnavalesca acompanha a imagem e permanece depois que a voz do personagem termina de narrar a fábula. Desta forma, trabalha-se a ideia de um personagem capaz de transformar e reinterpretar a sua experiência, bem como os efeitos do seu contato com as instâncias oficiais de poder. E a principal arma para isso, será o seu corpo.

Convém chamar a atenção para o formato desta pequena narrativa inserida no filme. Em nenhum dos materiais pesquisados identificamos algo parecido na fala transcrita de Madame Satã, ou mesmo nos depoimentos de terceiros sobre o personagem. Também os momentos de êxtase como artista narrados por Satã em seu livro de memórias se constroem de maneira diversa. Só para lembrarmos parte de um trecho já citado “Diziam salve ela a boneca linda quando eu entrei no palco com a minha saiazinha vermelha(...) e eu disse para a minha pessoa que tinha que retribuir todo aquele calor humano e então eu rebolei com toda vontade.”(MADAME SATÃ, 1972, p. 2). E há ainda a narrativa do próprio desfile “Acho que minha apresentação foi tão importante quanto a minha fantasia originalíssima. Quando me vi diante do público eu me lembrei que tinha sido a Mulata do Balacochê e o nervosismo passou e tirei o desfile de letra.” (idem, p. 60). A questão aqui não é identificarmos semelhanças e diferenças com o que seria uma experiência “real” de Satã. Entendemos que ambas são interpretações particulares da experiência do personagem. A comparação serve mais para demarcarmos uma estratégia que assume um formato mais contemporâneo, em termos estéticos, para se estabelecer como prática de resistência.

Procurando trazer para as telas um personagem que exerça uma existência criativa via o corpo, Aïnouz trabalha com elementos que pinça da fala de Madame Satã em seu livro de memórias e das pesquisas efetuadas, como o uso frequente dos superlativos e o desejo de seguir carreira artística. Se mencionamos até aqui que o diretor evita formatos narrativos, este é um momento em que uma narrativa é inserida, para falar sobre o personagem. Vale lembrar que o próprio diretor observa que o “ momento em que o filme entra no registro narrativo é o que ele é menos fiel ao protagonista” (AÏNOUZ, 2003, p.4), ou seja, a narrativa acaba “enquadrando” o personagem e reduzindo a capacidade de o sentirmos. Indagado

sobre o caráter narrativo desta fala de Satã, numa entrevista, Aïnouz se defende dizendo se tratar de um “narrador caboclo”, ou seja, que se constrói por meio da narrativa, mas permite que ela assuma um formato transgressor. Ao mesmo tempo, tal trecho traduz o personagem exacerbando o seu desejo e a habilidade de transmutar seu corpo e sua experiência de forma criativa.

No conjunto, tal desfecho, bem como a performance de Madame Satã no filme como um todo, insere o personagem “recriado” por Aïnouz numa nova perspectiva com relação ao relato de exclusão no cinema brasileiro:

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 Satã é *violência e arte*, construção de si mesmo como personagem, um *dandy* da Lapa, marginal. (XAVIER, 2007, 257)

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 Satã foi deixada de lado. Esta potência política é exacerbada na medida em que se constrói uma polimorfia mais condicionada à ordem do desejo para Satã. 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 num todo, mas de forma pontual, singular em diversos aspectos e momentos específicos da obra e mesmo da trajetória de Satã. Procuramos apontá-los no percurso dessa análise. Não podemos esquecer também que o filme passa a ser incorporado, e em muitos casos chega a substituir todo material existente hoje sobre o personagem. No site oficial da Ilha Grande, por exemplo, encontramos a história de Satã sendo narrada a partir de elementos do livro (como muitos fizeram até aqui) e com

informações retiradas 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 Balacochê, Jamacy, a Rainha da Floresta, Tubarão, Gato Maracajá”. Logo abaixo de uma foto dos anos 70 de Madame Satã, de chapéu Panamá, serão exibidos fotogramas do filme, para ilustrar as caixas de texto que procuram contar sua história. Na página da rádio livre *Madame Satan*, criada dentro dos projetos da ONG *Excola*<sup>22</sup>, podemos ouvir a composição mix *Mandinga de Satã*, by *Navalha Records*<sup>23</sup>. Trata-se de uma mixagem de trechos sonoros do filme, com destaque para a voz de Lázaro Ramos. E o que não diríamos do lançamento das camisetas fetiche inspiradas no filme *Madame Satã*, da Ellus Second Floor?

Essa penetração do filme em outras instâncias não deflagra apenas o poder da imagem sobre outras narrativas em tempos contemporâneos. Como vimos sugerindo, no caso específico de Satã, essa contaminação deflagra um potencial transformador e sempre atual, de um personagem que se caracteriza, paradoxalmente, pela própria impossibilidade de ser caracterizado. Neste sentido, Madame Satã será sempre uma espécie de reencarnação do nosso herói sem nenhum caráter, Macunaíma. Este último nasce, inclusive, no mesmo ano em que Madame Satã declara ter cometido o crime que o inseriria de vez no universo da malandragem: 1928. Espelhos da controversa nação moderna, Madame Satã e Macunaíma sintetizam os contrastes que nos caracterizam. Satã, entretanto, continua aberto a novas reinvenções. Karim Aïnouz justifica a escolha de fazer um filme sobre Madame Satã, por reconhecer no personagem um “terreno fértil” tanto para entender a cultura da malandragem que se espalha pelo país, como para abordar questões ligadas a identidades sexuais e raciais. Ao agregar ainda à mistura e à miscigenação de raças a flexibilidade dos gêneros e de comportamentos sexuais, Madame Satã arranha o projeto de nação, tornando esta terra confusa e multifacetada ainda mais fascinante.

<sup>22</sup> A ONG *Excola* trabalha com crianças e adolescentes em situação de rua no bairro da Lapa, desde 1989. A grafia do nome se deve à associação com a cola de sapateiro, droga muito utilizada por eles. Em 1999, numa iniciativa de seus funcionários e colaboradores, foi criada a rádio comunitária Madame Satã. No site da rádio atualmente a rádio adota a grafia *Madame Satan*.

<sup>23</sup> Ver anexo 4, p.231.