

6

Considerações finais

Mil de vezes sumiu dentro do próprio corpo flexível e magro como um junco, e outras mil de vezes reapareceu mais adiante, esquivando-se aos golpes dos chanfalhos, eficientemente usados pelos meganhas nas costas dos homens simples do povo, e agora nada podendo contra o mulato só.

Mário Lago

Mas, afinal, quem foi Madame Satã? Uma pergunta que vez por outra ouvíamos e incontáveis vezes nos fizemos, ao longo da elaboração desta tese. Concluímos que, quanto mais escrevemos e pesquisamos sobre o personagem, mais possibilidades são abertas. Esta talvez seja a principal característica de Madame Satã: desdobrar-se em incontáveis versões. Satã não foi. Satã é, e está em constante devir.

A análise de textos e obras que vão dos discursos oficiais da primeira metade do século XX, à imprensa vinculada à contracultura dos anos 70 e ao cinema produzido do início do século XXI revelou parte das estratégias discursivas que procuraram lidar com seu caráter desviante. Cada um à sua maneira e de acordo com o contexto político em que se inseria. As características postas em cena para figurá-lo tanto podem funcionar de maneira produtiva e transgressora, quanto filiar-se às práticas identitárias mais tradicionais. Não pretendíamos aqui classificar uma obra ou outra como conservadora ou transgressora, mas ao contrário, entender os paradoxos e as contradições que as vozes muitas vezes silenciadas dos corpos encerram em meio às obras ou redes discursivas analisadas. E dessa forma, observar tanto os discursos que, instrumentalizando os corpos, criam e mantêm as normas culturais, quanto as rupturas que os corpos podem criar no interior das redes discursivas, configurando-se em novos modos de existir.

Os investimentos das práticas biopolíticas instauradas no Brasil do início do século XX, bem como sua exposição via o discurso e as práticas científicas, jurídicas e penais aqui analisadas revelaram parte das estratégias que utilizavam o corpo para difundir perfis dentro de uma “norma” condizente com o capitalismo

que se instaurava no Brasil, como sabemos, através de uma industrialização que guardava resquícios dos valores de uma elite latifundiária e escravocrata. Ao mesmo tempo, tanto essa elite, quanto a burguesia industrial e comercial que se firmavam no período valorizavam uma europeização de nossos costumes. Para agradar tanto aos mais abastados quanto à população que já ganhava poder de voto nos centros urbanos, a estratégia foi encontrar elementos populares para compor a identidade da nação no campo simbólico, mas no dia a dia aplicar práticas repressoras aos comportamentos que colocariam em risco tal projeto. A incorporação de personagens urbanos, como o malandro, bem como de elementos ligados à cultura negra, como o samba, era promovida, portanto, ao mesmo tempo em que eram estabelecidas formas de classificar e reprimir os indivíduos que não se encaixavam na noção de ordem dominante. Para tanto, eram aplicadas práticas disciplinares que estudavam minuciosamente os corpos daqueles que representariam uma ameaça à almejada nação com ares europeus. Assim, todo um linguajar e procedimento em que aspectos raciais, sociais e culturais eram combinados aos estudos comportamentais eram registrados e postos em discurso. A estreita relação via troca de informações entre a mídia e as instituições oficiais – com destaque para a polícia - ajudou também a promover este discurso, que ainda hoje se faz presente em diversas instâncias.

Na maior parte dos documentos analisados o corpo de Madame Satã é posto em discurso, de forma que a combinação negro, homossexual e marginal seja sempre ressaltada. Assim, aspectos físicos e comportamentais se misturam durante o exame de sua “personalidade” criminoso. Destaca-se, em particular, a definição da pederastia como um vício ou patologia, utilizada para acrescentar traços criminosos ao indivíduo. A valentia passou a ser também um traço marcante do personagem. À primeira vista percebemos o estabelecimento de uma relação dicotômica valente/pederasta, com o uso de termos como “apesar de” e “entretanto”. Mas aos poucos esta oposição se revela como instrumento de uma estratégia de poder, que busca acrescentar a valentia ao vício da pederastia, para lhe conferir um caráter ainda mais doentio, sujeito a correção. No discurso oficial há menção às rodas da malandragem, mas Satã em nenhum dos processos é chamado de malandro, evitando, assim, a associação com uma figura que já começava a ganhar ares de símbolo nacional. O termo desordeiro, no caso, é o

mais utilizado. Diversas consequências dessas, entre outras estratégias discursivas impressas sobre o personagem, foram notadas ao longo da pesquisa.

Proliferou-se no período, por exemplo, a imagem de Madame Satã como o indivíduo que pegava rapazes à força na Lapa (talvez por influência também do caso Febrônio Índio do Brasil). Ou o homem que enfrentava diversos policiais ao mesmo tempo, ganhando ares de super-herói. Uma imagem que surgirá quase sempre em oposição à sua homossexualidade, outro fator estimulado pelas práticas oficiais. Sua homossexualidade é quase sempre mencionada “apesar” ou “a despeito” da sua valentia e coragem. Podemos encontrar exemplos mais recentes, que sutilmente deixam passar as marcas dessas estratégias discursivas. A própria imagem propagada de Madame Satã como uma figura paradoxal e desviante reflete tais ambiguidades. Vejamos o texto de abertura de uma antologia sobre a Lapa (*Lapa do desterro e do desvario – Uma antologia*). No texto escrito pela organizadora, Isabel Lustosa, Madame Satã recebe o status de “expressão mais célebre” da Lapa:

O lugar de perdição no Rio, foi, ao longo de boa parte do século XX, a Lapa: bairro boêmio, reduto da malandragem cuja expressão mais célebre foi Madame Satã. E isto já devia dizer tudo sobre o caráter desse bairro tão especial, pois o homem mais valente do lugar, o mais perigoso, era um homossexual assumido, que se apresentara em espetáculo de travestis, que brigava feio pelo amor de outros homens, e que, ao par disso tudo, sempre se notabilizou pela coragem com que enfrentava– e muitas vezes levava a melhor– a polícia. (LUSTOSA, 2001, p. 12)

Mesmo exibindo uma delicadeza e um cuidado na caracterização do personagem, encontramos resquícios do discurso policial em que um elemento incriminador de Madame Satã era exatamente o fato de, “apesar de bicha, ser valente e enfrentar a polícia”. Utilizar essa característica de Madame Satã para ressaltar o caráter “especial” da Lapa não deixa de ser uma maneira de reproduzir um discurso dominante que procurava, através dos modos ou usos do corpo, instaurar uma classificação discriminatória e um estigma.

A peça *Madame Satã*, escrita e dirigida por Marcelo de Barros, em 2007, constitui-se num dos exemplos mais recentes, posterior ao filme objeto de análise desta pesquisa, em que as marcas do discurso oficial ainda são evidentes. Vale observar que a peça circula por diversas cidades e no site de divulgação há uma referência a uma temporada na França. Em 2009 volta a entrar em cartaz, no Rio

de Janeiro. A exposição das intenções políticas da obra, no texto de apresentação do site, permite percebermos como a própria tentativa de apropriação da força política do personagem pode cair na armadilha:

O texto faz um estudo que expressa a dificuldade do negro e sua luta de sociabilidade contra o preconceito social e racial, muito presente na sociedade carioca, período ainda nas margens da escravidão brasileira. Madame Satã, ágil e astuto, faz fama como o *homossexual mais macho* que a malandragem já conheceu, pois não admitia covardia. [grifo nosso].

Ao buscar “representar” o personagem “homossexual mais macho que a malandragem já conheceu”, a peça acaba apresentando uma espécie de colcha de retalhos de elementos e situações estereotipados. Soma-se a isto a identidade “dupla” do personagem, fisicamente construída de forma caricata, arrebatando risos da platéia a partir da “curiosa oposição”. A questão aqui não é fazermos uma crítica à peça, mas percebermos que, mesmo em obras mais recentes e posteriores a formatos mais produtivos, como o filme de Karim Ainouz, o corpo de Satã ainda é suscetível aos agenciamentos estabelecidos no passado.

Essas, entre outras abordagens do personagem sofrerão influências também do processo de apropriação da imagem do malandro, transformado em identidade nacional. A partir daí, detectamos uma leitura da oposição malandro/homossexual, que redimensiona a sua carreira artística. Na página do site da *Cia dramática de teatro*, em que a peça *Madame Satã* é promovida, lemos “Madame Satã é conhecido como o primeiro travesti da Lapa e o malandro mais respeitado do período”. Nas palavras de Gasparino Damata, “Quando jovem, antes de cair na marginalidade, Satã trabalhara no teatro rebolado, fora seu primeiro travesti.” (1978, p. 13). Percebemos, nessas frases, o resultado da combinação entre o discurso oficial e a descrição da performance artística de Satã, feita em *Memórias de Madame Satã*. Em nenhum momento, entretanto, a assunção da identidade “travesti”, termo que inclusive não encontramos sendo utilizado por Satã, confere força política ao personagem. Sua utilização parece ter a simples função de ressaltar um certo exotismo do perfil “ambíguo” do personagem. Isto permite constatar que mesmo os momentos que conferem uma “existência criativa” ao personagem, como as suas performances artísticas, são agenciados, perdendo parte de sua potência política.

Ao longo desta pesquisa percebemos que, quanto maior o vínculo histórico e memorialístico, maior a dificuldade de tirar proveito do poder de resistência do personagem. Tirar proveito é sem dúvida o melhor termo neste caso, já que em particular o material produzido nos anos 70 o trouxe de volta à cena carioca com o objetivo de expor o seu caráter transgressor. No caso do *Pasquim*, por conta da imagem de um jornal vinculado à contracultura. E no caso da autobiografia, por buscar um público leitor interessado nos elementos transgressores de sua existência. Acreditamos que o problema não é o fato de transformar o seu “caráter transgressor” em mercadoria. Isto faz parte de um processo quase inevitável, que já se manifestava naquele período, como observamos anteriormente. A grande questão é detectar as marcas de uma materialidade discursiva assumida a partir do projeto biopolítico que envolvia tanto o corpo do malandro, quanto o do homossexual. Evitar estas marcas impressas sobre a subjetividade do personagem é uma tarefa indômita. E no caso de obras pautadas numa linguagem jornalística e destinadas a um público leitor convencional, as rupturas e inovações em termos de linguagem são naturalmente evitadas. O que não as exime de um distanciamento crítico. Ignorar estas marcas e naturalizá-las incorporando-as como parte da história do Rio de Janeiro é incorrer numa abordagem que acaba apagando a força política do personagem. E isto ocorre, no caso do *Pasquim*, não apenas pelo vínculo a valores morais arraigados, refletidos numa dificuldade em lidar com a homossexualidade de Satã, mas principalmente por conta de um compromisso com a “verdade”. Assim, a sexualidade do personagem é abordada apenas com o objetivo de “representar” o conflito malandro/homossexual que tanto “incomodava” as autoridades do período.

Não podemos negar, entretanto, que apesar do curto espaço de tempo em que Satã tornou-se produto midiático, a entrevista ao *Pasquim* ajudou a promover o perfil desviante da sua figura no imaginário dos anos 70. Madame Satã, naquele momento, não significava apenas uma romântica reminiscência de um estilo de vida extinto, mas também uma tentativa de resgate de sua potência de máquina de guerra, quando havia a limitação de qualquer tipo de manifestação ou conteúdo político, em pleno regime militar. Destaca-se, nesse caso, a forma como Madame Satã se apresenta e as estratégias desenvolvidas para estabelecer um jogo com a imagem romantizada do malandro. Se tal construção já estava arraigada e

instituída no imaginário brasileiro, é a partir dela (e não contra ela) que Satã vai se “figurar”. Além disso, há diversos trechos, tanto nas duas entrevistas, quanto em seu livro de memórias, em que são estabelecidas linhas de fuga para o personagem. Não é à toa que, a partir do contato com o material analisado anteriormente, nascerá o exemplo de figuração do personagem que aqui consideramos como aquele que busca aproximar-se mais das estratégias de resistência que vimos emergir ao longo da trajetória do personagem: o filme *Madame Satã* (2003), de Karim Aïnouz. Soma-se a isso uma pesquisa de arquivo em que alguns dos processos aqui analisados ajudaram na composição do personagem para o filme. Essas referências se confirmarão nas entrevistas e depoimentos concedidos pelo diretor. Concluímos, assim, que, de acordo com o olhar que se lança sobre o conteúdo desse material, podem ser identificadas ou produzidas novas perspectivas para *Madame Satã*.

No conjunto de textos aqui pesquisados, três aspectos foram identificados e podem ser apontados como essenciais para que sejam estabelecidas linhas de fuga às práticas identitárias dominantes: a ficcionalização de si e os desvios constantes, evitando a adoção de identidades fixas; a colocação do desejo em discurso; o estabelecimento de uma linguagem nômade para romper com as amarras da representação. Nesse sentido, a escolha de Aïnouz de apresentar a Lapa e o malandro pela intimidade, que inclui poros, sujeira, buracos e imperfeições de pele e paredes, pode conferir ao personagem e à narrativa um nomadismo de corpo. Principalmente pelo fato de serem elementos claramente simulados, visto que não poderiam fazer parte de registros anteriores. Assim, *Madame Satã* é apresentado como produto da interpretação do diretor. Ao mesmo tempo, as rasuras propositais nas formas mais tradicionais de representação são expostas quando o filme se inicia com a frase: “Este filme é baseado em uma história real”, para em seguida ir construindo ou (desconstruindo) o personagem a partir de uma intimidade, até certo ponto, atemporal e indefinida em termos espaciais ¹. Isto também expõe a fragilidade da “representação” e das

¹ Uma pequena ressalva pode ser feita sobre este aspecto. Com a tendência crescente do uso de ambientes cleans no audiovisual contemporâneo, este tipo de estética é facilmente identificado às imagens do passado. Mesmo a proliferação de imagens de exclusão e trabalhos de direção de arte impecáveis em termos de reconstituição de ambientes como as favelas e suas habitações, ainda assim apresenta diferenças com relação à textura, à plasticidade e às cores utilizadas no filme.

manifestações artísticas, literárias, cinematográficas e culturais que nela se pautam. Outra estratégia utilizada neste sentido é fazer com que nem o protagonista seja definido como *Madame Satã* (a não ser pelo título da película), nem os locais por onde circula sejam identificados diretamente com uma Lapa idealizada. Não é à toa que o filme se inicia com a imagem fechada do personagem visivelmente machucado, enquanto uma voz lê sua sentença criminal. Ali somos apresentados ao João Francisco dos Santos. Ao homem pré-mito.

Ao iniciar o filme exibindo a truculência e o regime disciplinar da polícia, a serviço do processo de modernização e limpeza da cidade, Aïnouz troca rapidamente de lado. Fica claro, 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 e ainda deixa marcas nas nossas abordagens atuais - que ajudou a constituir a imagem romântica da Lapa como berço do samba e da boemia. É uma obra construída expondo o lado B, o lado africanizado anterior ou por trás do processo de domesticação da imagem do malandro. Na busca por recursos estéticos e discursivos capazes de gerar um afastamento de concepções estigmatizadas da malandragem, do negro e do homossexual, Karim Aïnouz investe os corpos dos personagens de afetos nômades e explosivos e consegue levar a ideia de “identidade” ao limite. Sabemos que os corpos expostos são claramente corpos do século XXI, o que não reflete uma incoerência, já que o caráter interpretativo da obra permite e até sugere esta intervenção. Ficcionalizar e criar rasuras na representação talvez seja uma forma produtiva de trabalhar as diferenças na contemporaneidade.

É nesse sentido que entendemos a significância do potencial político posto em cena pelo filme de Karim Aïnouz. Não necessariamente pelas mudanças que foi capaz de imprimir, numa lógica foucaultiana de formas micropolíticas de resistência ao poder. Mas por exhibir pontos de fuga para um personagem até certo ponto já estigmatizado. No caso específico de *Madame Satã* as obras que privilegiaram a relação entre a história do Rio da primeira metade do século e o personagem, como antologias, crônicas e textos memorialistas sobre a Lapa e a malandragem, bem como a entrevista de 1971 ao Pasquim, se tornaram as principais referências sobre ele dentro do imaginário coletivo. Isto se deve provavelmente ao curto tempo de vida do livro *Memórias de Madame Satã*,

limitado a uma edição e ao pouco sucesso da publicação. Da mesma forma, o livro de Rogério Durst, lançado em 1986, não rendeu grandes frutos. Assim, grande parte da dimensão política de seu perfil desviante e desterritorializado acabou deixada de lado. De uma maneira geral, até o lançamento do filme de Karim Aïnouz, a imagem de Madame Satã estava condicionada ou ao(s) estereótipo(s) do malandro marginal que tinha como curiosidade e peculiaridade ser homossexual, ou à sua condição de representante de um período histórico marcante do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a complexidade do personagem ainda não havida sido explorada a fundo.

No filme encontraremos um ponto de confluência com a hipótese do funcionamento do corpo de Madame Satã como máquina de guerra, já que grande parte de sua potência será retomada, estrategicamente colocando em cena aspectos da desterritorialização do seu funcionamento como afeto nômade. Tais efeitos são obtidos via uma manipulação dos recursos imagéticos do cinema, conjugada a estratégias narrativas que usam o corpo como principal fonte. Após a análise destes elementos visuais, podemos afirmar que, ao distanciar-se do mito/imagem Satã traduzido em produto cultural, e conseqüentemente de concepções problemáticas com relação à sexualidade e à raça, a obra consegue estabelecer uma espécie de resistência política para o corpo de Madame Satã. Um ponto importante com relação a este aspecto é o fato do filme contaminar o percurso do personagem e muitas vezes passar a ser uma referência bastante difundida sobre ele. Na internet, por exemplo, observamos trechos das falas dos personagens sendo incorporados à “história” de vida de Satã, bem como à publicização de uma iconografia sobre ele muito mais pautada nas imagens do filme, que nas do próprio João Francisco. O que aponta para as influências que a dimensão estética do audiovisual pode exercer sobre o campo político e social.

Até onde a forte imagem de Lázaro Ramos como Madame Satã, bem como a voz do personagem, a trilha sonora e todos os elementos sensoriais postos em cena misturam-se ou mesmo sobrepõem-se em nossa memória à imagem de Madame Satã? É claro que encontraremos abordagens contemporâneas que seguem um caminho totalmente inverso, como o caso da peça *Madame Satã*, acima citada. Da mesma forma, as próprias influências do filme poderão ser agenciadas. Convém lembrarmos da frase na contracapa da revista *Cassino*

Madame Satã, provavelmente provocada por uma espécie de efeito colateral do filme: “Sua figura andrógina, precursora dos maiores expoentes do pop internacional, incomoda e, ao mesmo tempo, gera paixões.” Não pretendemos aqui, portanto, superestimar a capacidade de reinvenção e desterritorialização do personagem, a partir das perspectivas abertas pelo filme. Madame Satã provavelmente voltará a ser capturado inúmeras vezes. E também renascerá de forma criativa incontáveis vezes, a partir de diferentes formas de expressão, como nesta tese que se encerra. Resta agora nos despedirmos do personagem reproduzindo mais um trecho do texto da epígrafe a estas páginas, para que seu corpo siga em devir por outras mãos (LAGO, 1976, p. 112):

De repente o chanfallo de um dos meganhas estava nas mãos do mulato, e o grito que lhe saiu da boca, dos olhos, pelos poros, sei lá! Deve ter sacudido a Lapa dos arcos até a Conde Lage:
- Agora o barulho é meu!