

Após a despedida da Lapa, “guardada no bolso” e na memória afetiva, e já há alguns anos vivendo pacatamente na Ilha Grande, em 1971 Madame Satã vê sua rotina interrompida quando um publicitário amigo¹ o leva de volta ao Rio, provavelmente para agenciar sua imagem. Convidado a dar uma entrevista ao jornal *Pasquim*², Satã retorna à cena carioca em plena ditadura militar. A partir da entrevista, ressurgiu na mídia dando novas entrevistas, atuando numa peça de teatro e publicando um livro. Por ser analfabeto, o livro foi escrito por Sylvan Paezzo, a partir de sua narração. *Memórias de Madame Satã* é publicado em 1972, pouco tempo depois da entrevista. Em 1976, logo após a sua morte e como uma espécie de homenagem, o *Pasquim* publica uma nova entrevista, junto com um vasto material de arquivo, que inclui depoimentos e entrevistas para a composição de um abandonado projeto anterior de livro sobre Madame Satã. Tais narrativas compõem todo um corpus autobiográfico em que o personagem se reconstrói num novo contexto de atuação.

Neste capítulo investigaremos o que poderíamos chamar de um processo de “materialização de um corpo marginal”³. O momento do retorno é o início da década de 70. Satã está velho e sua Lapa querida já não é mais a mesma. Neste sentido, seus relatos parecem apresentar uma espécie de resgate de um “tempo que não volta mais”. Mas então o que se busca também é a perpetuação da sua existência, tornando-a pública novamente. Dar voz ao corpo do malandro. Na segunda entrevista publicada no *Pasquim*, Jaguar finaliza um trecho da

¹ Não há registros efetivos de quem seria este amigo, e se ele o levou diretamente ao *Pasquim*. Segundo Millor, foi Elmar Machado que levou Madame Satã ao *Pasquim* em 1971.

² O jornal se intitulou, durante um período, de *O Pasquim*, adotando posteriormente, apenas *Pasquim*. Na própria antologia de entrevistas, publicada em 1980, os editores usam *Pasquim*, sem o artigo. Este será, portanto, o formato que adotaremos.

³ A expressão “materialização de um corpo marginal” é de Michel Foucault, do texto “A vida dos homens infames”. Especificamente refere-se aos criminosos e condenados do século XVII que, na busca pelo perdão do monarca, eram levados a criar relatos e narrativas pessoais. Tal texto será utilizado como referência mais à frente.

apresentação da matéria com a frase “É isso aí: nossa colaboração para a história do Rio e da Lapa (que morreu com seu último guerreiro).”(JAGUAR, 1975, pg. 6)⁴. Neste sentido, Madame Satã assume um papel coletivo de resgate de uma memória. E ao mesmo tempo as obras autobiográficas que se ocupam deste resgate assumem também um papel político, não só pela capacidade de dar voz ao outro, ao excluído, mas também de trazer à tona rastros do passado que ajudem a compreender o contexto sócio-histórico daquele momento.

De fato, a autobiografia, bem como as modalidades que a ela se vinculam, como a entrevista e o depoimento, assumem um papel político a partir dos anos setenta. Elizabeth M. Duque-Estrada, ao apresentar perspectivas teóricas que apontam uma produtividade para as práticas autobiográficas, em particular as referentes aos personagens excluídos e às minorias, menciona o fato de serem narrativas individualizadas e particulares, mas que envolvem narrativas compartilhadas, que depois se inscrevem num corpo social coletivo. (Duque-Estrada, 2009, p.155). No caso de Satã, há diversas ramificações possíveis, na medida em que adota múltiplas identidades: negro, malandro, homossexual, analfabeto, nordestino, etc. Quando o corpo em cena se trata do corpo de Satã, sua existência criativa e desviante poderá abrir novas perspectivas para a interpretação do papel político do corpo do malandro, que assume outras subjetividades excluídas. Antes de apontarmos uma positividade neste sentido, entretanto, seria interessante também pontuarmos uma desconfiança: até onde a mediação dos jornalistas na construção deste projeto biográfico conseguirá estabelecer uma negociação entre o mito e o papel político de Satã? Quais serão os prejuízos, em termos políticos, desta negociação?

4.1

1971, o retorno

Não podemos afirmar até onde o que proporcionou a perpetuação do mito Madame Satã foi a célebre entrevista concedida ao *Pasquim*. Mas, sem dúvida, a aparição num jornal representante da contracultura brasileira, que durante os anos

⁴ O *Pasquim*, nº 357, pg. 6. A referência bibliográfica não constará com o nome de Jaguar. Alguns autores colocam o nome de Elmar Machado, que levou o material ao *Pasquim*, como narra Jaguar. Preferimos citar especificamente o autor do trecho citado, já que há diversos trechos de autores e entrevistados diversos. Para efeito de localização e referência, inserimos nota com a página específica.

70 já atingia a marca de cerca de 200.000 exemplares por mês, causou grandes mudanças na trajetória de Madame Satã e trouxe de volta a figura do malandro marginal à cena midiática. As entrevistas com formato peculiar – com entrevistadores e entrevistado sempre muito à vontade e, segundo narram, regadas a álcool e despidas das formalidades jornalísticas – e em geral com personagens inusitados, muitas vezes eram o carro-chefe do jornal. O que comprova a grande repercussão que o material teve no período:

Madame Satã poderia ter entrado na obscuridade histórica se não tivesse sido ressuscitado por outra geração de cariocas boêmios, nos anos 1960, que promoveram sua imagem no jornal semanal ligado à contracultura, *O Pasquim*. O diálogo entre os intelectuais boêmios dos anos 1960 e a auto-identidade ambígua e fluida de Madame Satã revela uma intrigante remodelação dialética de sua narrativa de vida. (GREEN, 2003, p.207)

No artigo acima citado, James Green observa a relação estabelecida entre os jornalistas do *Pasquim*, para ele representantes de uma juventude praieira machista da zona sul carioca, e a homossexualidade do personagem. Mencionaremos tais impressões a seguir, mas nesta etapa interessa particularmente entender o trabalho de midiatização do personagem, cuja trajetória narrada deveria despertar o interesse dos leitores do *Pasquim*. O jornal basicamente funcionava na base do humor satírico, mas os temas de conotação política na maior parte das vezes tinham que ser evitados, visto que implicavam em intervenções constantes da censura. Havia sempre uma ou outra forma de burlar o controle, como, por exemplo, a coluna intitulada “Política – externa (claro)”. O conteúdo das matérias não se referia explicitamente ao Brasil, mas procurava, ainda que de forma discreta, expressar a voz de uma equipe filiada ao pensamento de esquerda. Da mesma forma, durante as entrevistas as falas e perguntas eram permeadas por comentários curtos e irônicos que acabavam passando pela censura. Por exemplo, ao ser perguntado sobre o tratamento dado aos presos políticos que conheceu durante o governo Getúlio Vargas, Satã responde que, “sempre foram bem tratados e muito bem acolhidos”, ao que Fortuna retruca “Bem acolhidos não há a menor dúvida”.

A entrevista de Madame Satã, entretanto, não correu regada à descontração e ao tom de humor característico das outras. Segundo Paulo Francis, no texto de apresentação da entrevista, apesar da “inocência de Satã” e da ausência de

“modelos de raciocínio”, evitou-se a ironia. Não por medo, mas por respeito, como menciona. Poderíamos interpretar tal declaração como o sinal da existência de uma imagem de Satã como alguém incapaz de trabalhar com gêneros mais refinados como a paródia e a ironia. Mas a hipótese do respeito permite inferirmos um certo distanciamento entre o personagem e os entrevistadores. Há, na verdade, além de uma diferença referente às gerações e à bagagem intelectual, uma marginalidade em que se insere Satã, que o distancia dos jornalistas. Apesar de a equipe do *Pasquim* insinuar uma aproximação via a boemia, ou mesmo a classificação do jornal como marginal, como traço em comum. Este distanciamento também pode ser visto como uma estratégia, visto que muitas vezes é necessário ao jornalista, dar voz ao outro – principalmente quando o outro pertence a um universo distante tanto em termos sociais quanto temporais –, para legitimar o conteúdo da entrevista. Para despertar o interesse do público leitor, disfarça-se também a intervenção do entrevistador, para simular um relato “puro” e autêntico. Os entrevistadores procuram passar a ideia de que estariam ali apenas para provocar a fala de Satã, revelando aspectos de interesse do público. Talvez nesta pretensa “autenticidade” da entrevista resida o sucesso da edição.

Segundo Leonor Arfuch, a entrevista midiática é um dos formatos autobiográficos mais notáveis na contemporaneidade, por sua conexão tanto com o capitalismo como com os desdobramentos sofridos pela mídia a partir da modernidade. (Arfuch, 2010, p152-153). Isto talvez se deva em parte por ser ancorada na “palavra dita”, gerando a sensação da imediatez da apresentação da subjetividade em pauta. A autora afirma que, se nos primeiros modelos a entrevista focava o interesse nas grandes personalidades, aos poucos ela passa a se tornar um “ritual obrigatório de consagração de todo tipo de figuras”, e o “efeito de proximidade” se transformou em “efeito de celebridade” (Arfuch, 2010, p.153). Quando se pensa na saída de Satã da obscuridade via a entrevista, de uma certa forma se atribui ao poder da imprensa este “efeito de celebridade”. Luiz Noronha menciona o impacto da entrevista em *Malandros: notícias de um submundo distante*:

Foi uma sensação, pelo gosto de redescoberta do personagem. A partir daquela entrevista, a figura de Satã – recriada à imagem e semelhança da expectativa do público pela habilidade do malandro em projetar sobre si as fantasias alheias –

passou a ser comum na mídia. Ele lançou sua autobiografia, ditada a Sylvan Paezzo, virou personagem “cult”, passou a ser procurado por artistas e intelectuais. A volta de Madame Satã, depois de décadas entre a prisão e o ostracismo, reacendeu o interesse pelo mito do malandro carioca e trouxe de volta, ainda que embrulhado numa nuvem em que a ficção romanticamente se distanciava da sórdida realidade da época, a evocação de um mundo perdido: o cruel e violento submundo carioca dos primeiros anos do século XX. (NORONHA, 2003, p.31-32)

De fato, Madame Satã é apresentado como grande personalidade, e não é à toa que a entrevista é publicada posteriormente, em 1976, numa coletânea intitulada “As grandes entrevistas do Pasquim”. Mais do que tirar Satã do ostracismo, a entrevista assume um resgate biográfico não apenas do personagem, mas de todo um submundo carioca que, a exemplo das matérias sobre “política externa”, poderia evocar uma fala política pertinente à chamada contracultura. A distância temporal permitiria, então, driblar a censura para proporcionar uma abordagem política.

Desta forma, podemos reiterar que a intenção do jornal era fazer com que Madame Satã assumisse a função de máquina de guerra, na medida em que o perfil do personagem permitiria um vínculo tanto com práticas identitárias e estéticas estimuladas pela lógica capitalista (a fala, a ginga e o estilo do malandro lapeano), quanto com a violência e o enfrentamento necessários na luta contra o poder. O corpo de Satã em seu perfil desviante possuía um caráter transgressor que poderia ser aproveitado. Muitos afirmam que a entrevista ao *Pasquim* promoveu um resgate da dignidade de Satã, após anos na obscuridade e na prisão. Mas sabe-se que Madame Satã é que poderia funcionar como “arma” para estabelecer um ponto de fuga para o jornal contra o aparelho de Estado, no difícil embate entre agenciamentos oficiais e estatais de que, muitas vezes em vão, se tentava escapar. Principalmente durante o regime militar. Se Satã foi capturado literalmente falando e ficou anos na prisão, em termos imagéticos e simbólicos essa captura significava um exterior que concedia a Satã mais uma experiência marginal. O afastamento da vida urbana e da mídia permitiu também a ênfase do retorno na entrevista. O segredo da obscuridade, o silêncio que pressupõe o ataque é mais uma característica apontada na definição da máquina de guerra que permite um paralelo com a trajetória do personagem.

Mas, se a escolha de Madame Satã em termos simbólicos por si só já possui uma carga política contestatória, a entrevista perde a sua força política ao direcionar-se exatamente para a função apontada por Arfuch, de gerar o “efeito de celebridade”. Ela se inicia, por exemplo, com a pergunta de Sérgio Cabral: “Quantos anos você esteve preso?” Seguida por uma série de perguntas que cumprem a função de identificar o personagem, como idade, procedência, etc., até que Millôr busca uma aproximação: “Você tem consciência de que você é uma figura mitológica no Rio de Janeiro?” Daí em diante seguem-se perguntas sobre episódios e informações acerca do personagem, até então narradas por terceiros. Há também um grande interesse pela Lapa boêmia dos anos 30 e pelo universo da prisão, que conduz a entrevista. Pergunta-se sobre os sambistas famosos, alguns intelectuais frequentadores da Lapa, presos políticos ou presos famosos, como Graciliano Ramos, Meneghetti e Febrônio Índio do Brasil. Na relação estabelecida entre Satã, os entrevistadores e o público leitor do Pasquim, apesar de algumas fissuras provocadas pela fala de Satã – muitas devidamente “corrigidas” em sua autobiografia -, estabelece-se um vínculo com a imagem romantizada do malandro, na medida em que a Satã e ao Pasquim atribui-se a tarefa de um resgate da memória carioca. Ao mesmo tempo, o apelo do perfil marginal de Satã em sua experiência de anos na prisão não poderia ser deixado de lado.

Há que se considerar que o Madame Satã dos anos 70 já era um corpo com inscrições do processo de “domesticação” da malandragem, e já havia também uma prática de adaptação às diversas interpretações do paradoxo malandro/homossexual (a própria noção de paradoxo também uma interpretação). Neste sentido, a fala de Satã abarca a pretensão dos entrevistadores, tornando a entrevista “emblemática”. A respeito da trama discursiva que envolve a entrevista, Arfuch coloca uma questão que vale a pena ser reproduzida aqui: “nesse triângulo formado pelo entrevistador, pelo entrevistado e pelo destinatário final da interação (leitor, público, auditório), quem é o *outro* da interlocução?” (ARFUCH, 2010, p. 164). Fundamentada na concepção dialógica Bakhtiniana do outro no discurso, Arfuch fala do desdobramento de vozes presente na entrevista. Desta forma, tanto a voz dos entrevistadores, como a de Madame Satã e as “perguntas e respostas” de uma pretensa audiência, imaginada por quem pergunta e por quem responde – ainda que muitas vezes possam não coincidir – comporão o corpus da entrevista.

Mas a questão que nos interessa elucidar aqui reside exatamente numa composição da entrevista em que se revelam jogos de poder por meio dessas vozes. No caso, os entrevistadores como mediadores entre Satã e os leitores – estes, por si, acostumados a artigos e matérias com conteúdo intelectual relativamente denso – assumem este papel via a aproximação com o personagem por meio do perfil boêmio. Ao mesmo tempo não poderão abandonar o tom de costume para estabelecer o que seria um encontro entre boêmios marginais. Devem permanecer com a fala despojada de sempre, mas nunca desprovida de intenções jornalísticas.

Duque-Estrada reflete sobre o papel político da autobiografia que traz à tona a fala das minorias, a partir do olhar desconfiado de Gayatri Spivak. No caso, considera a autobiografia uma prática que, de “tão sobrecarregada de conotações simbólicas”, não permitiria entrarmos em seu campo sem nenhum tipo de prejuízo ou risco em termos políticos (Duque-Estrada, 2009, p.160). Mais à frente, abordando não apenas as práticas autobiográficas, mas o pensamento crítico que se ocupa das minorias, menciona a insistência de Spivak em ressaltar a incapacidade que o discurso subalterno tem de ser traduzido para o discurso do dominador. Para a autora, embora o questionamento de Spivak pareça levar a uma aporia, ele é decisivo para que o pensamento não perca a sua dimensão crítica. (Duque-Estrada, 2009, p. 168). A aproximação que faz entre a autobiografia e o trabalho de intelectuais dedicados às subjetividades periféricas nos servirá aqui para pensarmos o papel de mediação (e autoridade) exercido pelo *Pasquim*. Em particular ao falar do incômodo sofrido pelo intelectual que se ocupa de investigar questões políticas minoritárias.

Apesar do foco da crítica ser centrado no pensamento europeu dominante, a distância permanece no caso que investigamos e tal tensão pode ser percebida, por exemplo, no já citado texto de apresentação de Paulo Francis. A questão aqui não seria apontar necessariamente uma incapacidade dos entrevistadores compreenderem Satã, mas observar que, no esforço de se dirigirem a uma audiência que supostamente não o compreenderia, conduzem a entrevista para enquadrar seu conteúdo ao formato autobiográfico e midiático em que se inscreve. E, neste caso, podemos concordar com Spivak, principalmente por se tratar de uma entrevista midiática. Não por a considerarmos menos nobre que o formato

literário, mas por que, além de se vincular historicamente à construção de um “Sujeito Universal”, como o fazem muitos textos autobiográficos, a entrevista ainda traz a carga de uma mediação necessária, em geral feita pelo intelectual detentor do poder e da palavra. Neste caso, as possibilidades desviantes que o corpo de Satã poderia apresentar em termos de *resignificações* para o corpo malandro, ou seja, para uma identidade transformada em símbolo nacional, são deixadas de lado.

Talvez também como uma forma de reduzir a tensão resultante deste espaço de mediação do outro, Satã é apresentado como grande personalidade entrevistada pelo *Pasquim*. Na coletânea em que sua entrevista é publicada, ao seu lado figuram, em ordem de apresentação: Natal da Portela, Jorge Amado, Elke Maravilha, Almir, Betty Friedan, Meneghetti, Billy Eckstine, Fernanda Montenegro, Garrincha/Vavá/Djalma Santos, Anselmo Duarte, Florinda Bolkan. A entrevista de Madame Satã é a última da seleção. Jaguar justifica a escolha pela diversificação, classificando o material como uma “verdadeira salada mista”, nos termos: “ 1 escritor, um diretor de escola de samba, 4 jogadores de futebol, uma atriz de teatro, um cineasta, um modelo, 2 marginais, um cantor internacional, uma líder feminista, uma atriz de cinema.” (JAGUAR, 1975, p. 9). A classificação de Madame Satã como marginal, no lugar do uso da palavra “malandro” demonstra uma preocupação também com as conotações históricas e políticas que a palavra “malandro” carrega. Além disso, o termo marginal tinha uma função política mais produtiva no contexto dos anos 70. Num determinado ponto, Satã é perguntado “ A Lapa foi durante muito tempo um centro de boêmia. Você conheceu gente famosa, além dos marginais? “ (MADAME SATÃ, 1971, p. 3). Ao que Madame Satã passa a citar nomes de músicos: Chico Alves, Noel Rosa, Orlando Silva, Vicente Celestino. A separação entre, por exemplo, o músico que frequentava a Lapa e os malandros marginais é, portanto, corroborada por Satã. Entretanto, quando Madame Satã é perguntado sobre outro entrevistado classificado como marginal por Jaguar, retruca:

Millôr- Você conheceu um cara famosíssimo na vida marginal, o Meneghetti?
Satã- O Meneghetti não era marginal, era ladrão de Jóias. Eu tirei cana dura com ele em São Paulo(...)Ele podia dar um curso de ladroagem, foi um dos maiores ladrões de jóias.

A palavra “marginal”, da forma como é empregada neste ponto da entrevista, perde um pouco da carga política que poderia ter sido explorada pelo *Pasquim*. Aqui o uso do termo está diretamente associado ao fato de ter cumprido muitos anos de prisão. Satã, entretanto, parece entender a dimensão que é dada ao termo marginal no período da entrevista. Meneghetti, além de “ladrão profissional”, migrou da Itália para o Brasil já adulto, vindo de um universo muito diferente do de Satã. A vida marginal é vista pelo malandro como a vida excluída e à margem. O que caracterizaria o marginal não seria o fato de agir fora da lei e ser preso. Neste caso, ser ladrão de jóias não significaria ser marginal. Além disso, longe da justiça oficial, o universo marginal a que se vinculava Satã possuía códigos e regras próprios. E seria a partir deles que o indivíduo poderia ser classificado como marginal ou não.

De uma certa forma, quando se preocupa em distanciar o termo marginal do ladrão ou criminoso, Satã também está pondo em prática um vínculo com os códigos de honra da malandragem, ou pelo menos ao universo a que se vinculava. Na tarefa de “dar proteção” a determinadas áreas, o malandro era alguém em quem a população habitante e frequentadora do lugar deveria confiar, inclusive para evitar roubos nos estabelecimentos. Não podemos esquecer, entretanto, que este mesmo conceito de “honra” foi reinterpretado e transformado, via um processo de separação entre o malandro e o bandido. Esta estratégia está presente, por exemplo, na clássica delimitação, em que o malandro usaria navalha e o bandido a arma de fogo. Uma separação que cumpria a função não somente de associar o malandro a um período distante dos ditames da vida moderna e capitalista, mas também de reduzir a carga de violência da identidade malandra. Esta delimitação, entretanto, não é utilizada por Madame Satã em ambas as entrevistas publicadas pelo *Pasquim*, e mesmo em seu livro de memórias. Na primeira entrevista em questão, quando Sérgio Cabral indaga sobre a origem de sua fama de “extraordinária masculinidade” e pede que conte alguma coisa sobre suas brigas, Satã apresenta o que mais tarde, em suas memórias, vai classificar como seu momento inaugural ou oficial na malandragem. O episódio em que teria dado um tiro num guarda-civil, em 1928. Mas os jornalistas, pautados na imagem estereotipada do malandro, logo retornam: “Mas você usava muito era a navalha, né?”

Vale ressaltar que, apesar de não corroborar com a típica associação, ao narrar o episódio, Satã reproduz a palavra malandra cantada e eternizada nas letras de samba, declarando que “deram um tiro” num guarda-civil e “disseram que fui eu”. Não é a toa que, em tempos de resgate da memória e do samba malandro, recentemente há um samba de Mané Sagaz, *Madame Satã*, que é basicamente inspirado neste trecho da entrevista. Indagado novamente se não havia dado o tiro no guarda, Madame Satã (1971, p. 2) responde:

Satã - Não, o revólver é que disparou na minha mão. Casualmente.

Sérgio- Foi a bala que matou?

Satã- Não, a bala fez o buraco. Quem matou foi Deus.

Este episódio voltará a ser abordado por Satã em suas memórias, mas então apresentado de forma mais elaborada, numa espécie de processo de redenção, como veremos mais à frente. Neste sentido o potencial de influência da entrevista se comprova. Não pela capacidade de se aproximar mais ou revelar uma versão da verdade “menos intermediada” ou menos “planejada”, mas pela capacidade de, ao encenar a oralidade da narração, se tornar o evento em si. A performance durante a entrevista ao *Pasquim* passará a fazer parte da história de vida, ou melhor, passará a compor as múltiplas interpretações sobre o personagem, como o samba citado, além de diversos materiais (textos jornalísticos, livros, blogs, sites, etc.) que citam tal trecho.

Um ponto em comum entre os editores do *Pasquim* e Madame Satã parece se revelar também nesta declaração “desviante”. Os jornalistas do período precisavam lançar mão de práticas como o logro, a malandragem e o disfarce para “driblar” a censura. Mas a habilidade não estaria necessariamente em escrever um texto ou criar uma charge que passasse pela censura, mas em construir uma fala política via o riso que fosse capaz de passar pelo crivo da censura sem perder o seu potencial “transgressor”. Neste sentido, Madame Satã parece dar à equipe do *Pasquim* um prato cheio, em falas e situações narradas que permitem o vínculo com a malandragem dos anos 30. Na esteira do mesmo movimento que promove a publicação da entrevista e o retorno de Satã à cena carioca, nos anos 70 a academia promove um resgate do malandro, que passa a ser objeto de pesquisa para se pensar a configuração da nação brasileira. Segundo Dealtry, especificamente o sambista malandro dos anos 30 teve a função de representar um

“exemplo de resistência ao Estado Novo” que simetricamente poderia ser transposto para os anos 70:

Em termos de história contemporânea brasileira, nenhum momento poderia oferecer menos “transitoriedade”, “mobilidade”, “deslizamento” do que a ditadura militar pós-AI- 5. Nas mais diversas áreas – antropologia, pesquisa musical, literatura etc – o malandro surge como um caminho de leitura da nação.” (DEALTRY, 2003, p. 157)

Via uma aproximação entre dois momentos de regimes totalitários, além da pesquisa acadêmica, nas artes e na literatura o malandro passa a ser revisitado como elemento transgressor do autoritarismo estatal. “Cada autor a sua maneira, e dentro do seu campo de atuação, cria, a meu ver, esta ponte entre o passado estado-novista e a ditadura militar” (DEALTRY, 2003, p. 158). Há que se destacar, entretanto, uma aparente contradição. A tradição do pensamento de esquerda a que se vinculavam, ou pelo menos com os quais simpatizavam tais trabalhos, partia de um ideal de transformação política e social proveniente da força trabalhadora. De que forma, então, a fala e o pensamento sobre o papel do trabalho e do ócio são retomados nos anos 70?

Talvez o efeito disso seja uma releitura, citada por Dealtry, em que o Malandro passa a ser o engravatado. O malandro “regular, oficial” visto de forma negativa cria, para a autora, um sentimento dialético entre “o malandro marginalizado e o malandro incorporado ao sistema” (DEALTRY, 2003, p. 159). Ao utilizar o termo dialético a autora está fazendo uma clara referência ao método utilizado por Antônio Candido, no célebre artigo *Dialética da malandragem* (1968). Tomando como ponto de partida o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, Candido analisa a formação da nação brasileira por meio da figura do malandro exposta no romance. Imprimindo um “olhar dialético” sobre o tema, em que não existiria uma oposição clara entre bem e mal, a malandragem passa a ser vista como componente de uma fluidez, de uma mobilidade em que se constitui o comportamento do brasileiro. Podemos dizer que é assim também que se reformula o papel do malandro: numa confluência em que se alternam ou mesmo se imbricam o malandro “oficial” e o malandro marginal. É claro que nem todos parecem perceber este efeito dialético componente da malandragem. Em grande parte das obras memorialistas

publicadas entre os anos 60 e 80 que abordaram a Lapa do início do século e o malandro carioca, prevalece uma visão nostálgica do papel do malandro de outrora, vinculada a uma inocência que se perde com o progresso, a urbanização e a “oficialização” da malandragem.

Há que se destacar também trabalhos em que a malandragem é vista de forma negativa. Tais linhas de pensamento atribuem parte de nosso “atraso” ao relativismo entre ordem e desordem, público e privado, característico do comportamento malandro brasileiro. (Dealtry, 2003, p.162). Como exemplo, podemos apontar o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, em particular na formulação do conceito de “homem cordial” (Holanda, 2004). A visão negativa da malandragem “oficial” estaria associada ao logro, ao golpe, mas também à prática de explorar a mão de obra alheia. Talvez por influência do pensamento acadêmico e científico do período, percebemos no meio jornalístico uma tentativa de separação entre a malandragem de outrora e a “atual”, trazendo o malandro dos anos 30 para o patamar de anti-herói marginal. Desta forma poderia ser feita a devida associação com o intelectual de esquerda ou o trabalhador oprimido. Tal postura parece ter sido adotada pelo *Pasquim*, e se reflete no esforço em ressaltar o caráter marginal de Madame Satã, a ponto de abandonarem o termo malandro, preferindo chamá-lo de marginal. Talvez uma forma também de lidar com a complexidade do tema, bem como toda a carga política e histórica que o seu uso poderia trazer.

O caráter transgressor de Satã aproveitado e estimulado pelos entrevistadores estaria presente nas narrativas sobre a violência e nos episódios de enfrentamento da polícia. Ao evitar o termo malandro e reforçar a violência e a marginalidade na vida de Satã, a equipe do *Pasquim* consegue resgatar parte da força política do personagem. Há momentos também em que a sexualidade de Madame Satã é mencionada, como numa das primeiras perguntas mais efetivas, após as que se ocupam das tradicionais classificações e descrições do personagem:

Millôr- Você sabe que nós aqui fazemos um jornal marginal. De modo que o fato de você ter uma vida um pouco à margem da sociedade só faz com que nós tenhamos uma grande emoção em falar com você. Agora, você ficou famoso na mitologia carioca, na lenda do Rio, porque você foi um homem que dominou a vida da Lapa, pelo menos esta vida de uma certa margem da sociedade do Rio e você era famoso por ser o homossexual mais macho que já houve na história do Rio. (1971, p. 3)

Ao apontar o paradoxo malandro/homossexual, atribuindo a ele a fama do personagem, parte da potência política da homossexualidade de Satã acaba se perdendo. Segundo Green, apesar de o conteúdo do jornal não abordar diretamente questões políticas, por conta do regime ditatorial e censor, e de não haver um vínculo explícito com o pensamento marxista, “a noção de que a classe trabalhadora era a chave para a transformação social permanecia contundente entre os críticos de esquerda do regime militar que também compunham uma larga fatia do público leitor.” (GREEN, 2003, p.217). E talvez por considerar outras formas de manifestação política secundárias ou mesmo ignorá-las, como os movimentos feministas e gays, e mesmo as lutas raciais, a equipe do Pasquim deixa que grande parte do potencial político de Madame Satã se perca na referida entrevista. Green atesta esta postura ao observar o conteúdo das matérias, pontuando que o Pasquim ajudou a popularizar a palavra “bicha”, frequentemente utilizada de forma pejorativa para designar homossexuais passivos. Aponta também uma edição de 1977, em que uma entrevista feita por um cartunista e diversos intelectuais gays com Winston Leyland, editor da publicação gay norte-americana Sunshine, é permeada de ilustrações que reforçavam estereótipos dominantes que confundiam homossexuais masculinos com travestis. O autor ainda observa uma suposta alusão entre nazismo e homossexualidade na edição.

Em pesquisa a alguns exemplares do período, pudemos confirmar a hipótese de Green, não apenas com relação aos homossexuais, mas às causas feministas. Sem querermos adentrar a discussão acerca dos estereótipos politicamente injustos a serviço do humor, a grande questão aqui seria atestar uma concepção de política que não contemplaria causas minoritárias como a dos homossexuais. Ao mesmo tempo, também não havia a noção da potência política desviante que o corpo de Madame Satã poderia representar. O que acaba exercendo forte influência sobre o conteúdo da entrevista. Logo após a observação de Millôr acima citada, Satã responde “É o que diz a história, né?”, ao que recebe a pergunta de Sérgio Cabral: “Mas você é homossexual?”, “Sempre fui, sou e serei”. Em seguida passa-se para a pergunta sobre as brigas (e a masculinidade) já mencionada, e a entrevista se afasta do tema, direcionando-se para uma associação com a malandragem. É claro que o efeito do paradoxo malandro/homossexual precisaria ser mencionado, já que evidentemente ele foi um dos grandes fatores de

construção do mito. Mas então diversas questões acerca do comportamento de Satã como homossexual no contexto da malandragem dos anos 30 são deixadas de lado. A homossexualidade do personagem só voltará a ser abordada para trazer à tona imagens estereotipadas fomentadas pela imprensa mais conservadora do período e incorporadas pelo senso comum, como a ideia de que Satã pegava rapazes à força na Lapa. Assim, o discurso jornalístico do *Pasquim* acaba assumindo a função de apenas retomar um discurso jornalístico anterior, quando muito para confirmá-lo ou tirar conclusões acerca da sua veracidade. Algo como “Vamos conhecer o mito de perto, ouvir de sua própria voz a versão dos fatos”. Desta forma, promovem-se no máximo releituras, mas nunca rupturas.

Um jornal que apresentava inúmeras fotos de mulheres semi-nuas e uma série de insinuações eróticas não seria capaz de trazer uma entrevista com detalhes mais íntimos da vida sexual e afetiva de Madame Satã? Paulo Francis fala de Madame Satã como representante de uma contracultura muito mais autêntica da que nos foi apresentada no período, mas a entrevista não consegue penetrar a fundo nesta contracultura. Ou melhor, deixa de lado diversos aspectos fundamentais para se compreender esta contracultura. Por exemplo, no primeiro capítulo deste trabalho citamos o trecho da entrevista em que Satã afirma a homossexualidade de Meia-noite, um dos famosos malandros lapeanos. “O Meia-noite não era propriamente valente. Valente era o fanchona dele, o falecido Tinguá.” Espantado, um dos entrevistadores, Sérgio Cabral, reage: “O meia-noite era bicha?” Estaria aberta aí uma importante brecha para compreendermos que o comportamento sexual entre esta população à margem muitas vezes era mais livre que pensávamos. E que independente de vínculos pré-determinados, um malandro “tipicamente masculino” poderia assumir diferentes papéis sexuais.

Satã usa termos tradicionalmente associados na época às oposições entre passivos e ativos nas relações sexuais. O fanchono seria o homem que procurava homens do mesmo sexo, em geral efeminados, para praticar sexo anal, em geral assumindo o papel ativo.⁵ Desta forma, assume uma fala pautada no discurso do poder, das formas de saber-poder que instituíram e rotularam as relações sexuais a partir de uma dualidade. Entretanto, ao carregar Meia-noite, um dos mais famosos

⁵ Em nota, Green cita a definição de um dicionário, “Homem lúbrico, que procura prazeres sensuais nos indivíduos do próprio sexo, pederasta ativo.”(GREEN, apud Freire (Ed.)Dicionário da Língua Portuguesa, 1942.)

valentes da Lapa para a categoria bicha, arranha a superfície dessas representações. Mas este potencial se perde, na medida em que a entrevista acaba se conduzindo a partir de uma lógica de oposição entre público e privado, em que a atuação política estaria restrita ao território do público. Neste sentido, para o Pasquim, a potência política de Madame Satã residiria basicamente na “masculinidade” do malandro (apesar do paradoxo), no perfil violento e nas ações de enfrentamento da polícia e do Estado. James Green, no referido artigo, ao se questionar sobre o porquê do respeito a Madame Satã num jornal que tinha por hábito satirizar homens efeminados, também conclui que isto se deve à maneira pela qual Satã “construiu e recontou” sua história de vida. Não é à toa que Satã comparece à entrevista “uniformizado” de malandro. Como observa Green, “Esta não era uma bicha desmunhecada, um cabeleireiro efeminado ou um artista de inclinações sexuais “questionáveis”. O Madame Satã de proporções míticas era masculino, corajoso, viril e violento como os malandros devem ser.” (2003, p.210)

Por fim convém observarmos a relação tríade em que se constrói a entrevista: Madame Satã, os entrevistadores do Pasquim e o público leitor a que se destina. Há que se considerar um jogo estabelecido principalmente entre entrevistado e entrevistadores. Um encontro que, segundo Arfuch, nunca é definitivo ou harmônico. Haverá sempre um ajuste, uma correção no “devir da interação”: “e é precisamente essa atividade de ajuste, que deixa em evidência destrezas, jogos de poder, acatamentos e rebeldias, (ARFUCH, 2010, p. 175). Para Arfuch, aí residiria uma das principais funções da entrevista no campo da comunicação social, para além da função “informativa”. Trazer à tona, expor o momento da comunicação e mesmo os princípios de cooperação que a compõem. Entretanto, há que se considerar situações em que os princípios de cooperação são rompidos, como na entrevista do Pasquim com Betty Friedan:

- Você disse que está se informando sobre a posição da mulher brasileira. Que espécies de posições você já encontrou?
- Oh! Eu sei exatamente a piada que você está querendo insinuar. Eu estou vendo a situação da mulher brasileira (...). Mas na questão das mulheres, nada de piadas. (...) eu levo a minha revolução muito a sério e eu tenho que brigar contra a falta de seriedade e por isso eu não vou responder a sua pergunta. (JAGUAR, 1975, p. 70)

Mesmo nestes exemplos, a exposição pública desses ruídos de comunicação, de alguma forma, se presta à comunicação, integrando-se “à lógica modelizante, moralizadora e pedagógica da mídia”(ARFUCH, 2010, p.175). Seria a ingenuidade do jornalista que teria construído a contra-resposta ultrajada, ou a reação não seria um efeito, de uma certa forma, planejado, exatamente para expor a distância entre a abordagem política do jornal e a postura e bandeira da feminista?

Quando Madame Satã assume a voz do malandro e diz que deram um tiro num guarda-civil, e ainda declara, “a bala fez o buraco. Quem matou foi Deus”, o jornal prontamente interage com o tom: “Balas que saíram do seu revólver mataram quantos?”. Ao que Satã responde : ”Bala que saiu do meu revólver só matou esse porque os outros era a polícia que matava e dizia que era eu.” Se a fuga sutil da responsabilidade parece a princípio romper com a expectativa de gerar uma importante informação acerca do passado de crimes de Madame Satã, ao mesmo tempo ela alimenta a imagem de malandro desviante e integra-se à proposta de uma entrevista emblemática. Não encontramos, neste caso, trechos em que a “verdade” sobre Satã procura ser revelada, para informar o leitor. Entra em cena um jogo, em que parte da sedução e da malícia que caracterizavam a malandragem, se reproduz na voz dos dois, entrevistado e entrevistador. A forma como se configura a inevitável pergunta sobre o episódio com Geraldo Pereira também expõe as estratégias discursivas aplicadas na entrevista: “Eu ouvi dizer que você matou um, com um soco.”. Madame Satã prontamente começa a narrar sua versão sobre o episódio. Isto revela também uma expectativa anterior de Madame Satã. A sua versão sobre a morte de Geraldo Pereira provavelmente foi formulada ao longo dos anos. E não sabemos o quanto foi moldada a partir também de outras imagens construídas com o passar do tempo.

A partir deste conflito Gilmar Rocha desenvolve uma análise dos significados da honra e da valentia no mundo da malandragem, no capítulo “A lenda de um soco”, no livro *O Rei da Lapa: Madame Satã e a malandragem carioca*. Neste caso, para o autor, no episódio com Geraldo Pereira, história e mito se encontram e Satã enfrenta a contradição entre a representação do malandro valente e sua homossexualidade. Tal análise se fundamenta na versão criada para o episódio em *Memórias de Madame Satã*. De fato, esta história ajudou a

construir a imagem de valente de Madame Satã, quando, além da polícia opressora, um outro bamba perdia para ele. No tom de desafio da pergunta “Eu ouvi dizer que você matou um com um soco.”, o entrevistador procura expor a valentia do personagem e ao mesmo tempo se aproximar da fala malandra, desviando-se de citar nomes e associando o seu saber a uma tradição oral e popular “ouvi dizer”. Satã responde negando que Pereira teria morrido por causa do soco, mas narra detalhes do episódio e assume a autoria do golpe. Desta forma podemos retornar à hipótese de que o *Pasquim* se ocupou basicamente de reiterar um discurso jornalístico do passado. Mencionamos anteriormente o fato de Geraldo Pereira ser apontado como celebridade do mundo do samba, principalmente na divulgação de sua morte pelos jornais do período, em 1955, quando o samba malandro já se elevava à categoria de símbolo de brasilidade e se inseria na lógica da indústria cultural. Não seria este episódio, mais que a entrevista, um dos principais fatores de manutenção da imagem mitológica do personagem? Ou melhor, não seria este episódio um dos principais motivos para que posteriormente fosse entrevistado pelo *Pasquim*, com todo respeito e pompa que o “malandro mais valente da Lapa” mereceria?

Na mesma edição do *Pasquim*, Ziraldo, que não pôde comparecer à entrevista, publica um texto sobre Madame Satã, *Viagem de volta: Lapa*. Neste texto, a partir do tema da memória afetiva, Ziraldo procura narrar a sua “experiência” com o personagem. Ao saber por telefone que Satã seria entrevistado, declara que “A palavra, o som Madame Satã desperta o arquivo de sustos e medos”. O jornalista põe em xeque as razões para sua ausência alegando que talvez não quisesse destruir na imaginação, e, ressalta, “não na memória”, a imagem do personagem criada na sua adolescência. Após descrever seus primeiros meses no Rio de Janeiro, época em que vai morar na Lapa, narra um episódio que testemunha ao visitar um *randevour* do bairro. Ziraldo conta que lá pelas tantas ouve um sonoro “Te manda, garoto, que Madame Satã está por aí”, e passa a descrever os traços de um aspecto que ajudou a construir o mito: a fama de que pegava jovens à força na Lapa.

O Madame Satã era um crioulo enorme, que tinha orgulho de se dizer pederasta, valente como um guerreiro, um brigador feroz e imbatível, o terror lendário da Lapa. A informação total era a de que, se ele te visse por ali, garoto ainda, e

cismasse com a tua cara, te agarrava pela camisa, te levantava no alto e dava a ordem fatal: “Tu vem comigo (ZIRALDO, 1971, pg. 8)

Podemos perceber aqui como na verdade esta suposta “característica” tinha também a função de mitificar o personagem, por meio da exaltação da sua violência. Também podemos supor que era desta forma que a população (re)interpretava os discursos científico, policial e jornalístico do período, que incitavam a associação entre homossexualidade, criminalidade e loucura (ou vício).

Mas este processo de reinterpretação tinha um efeito de certa forma contrário, no caso de Satã, provocando uma inversão do jogo de forças. Uma aura de admiração e de transformação de Satã em uma espécie de “Rei da Lapa”, que funcionava a despeito de suas preferências sexuais, se revelava. “De repente, o estouro da multidão, homens correndo, os gritos, o tropel, era dêle.” Ziraldo segue narrando a cena que diz ter presenciado da janela:

(...) e quanto mais o tempo passa, mais fantástico eu vejo o quadro, o crioulo já tem dois metros de altura e o número de policiais tombados no paralelepípedo já é uma montanha de gente. Não pegaram o crioulo. Eu vi êle sumir pela rua Taylor acima, os policiais contrafeitos voltaram ao seu carro e o povo riu baixinho, as mulheres gritando nas portas das casas. Pecadora orgulhosa se jactando na porta do 32.

Ziraldo expõe, assim, um ponto de vista em que a homossexualidade do personagem não se opunha à violência, mas a reiterava. Acrescentava-se a ela. Esta “lenda” gerava uma peculiaridade para Satã, sem o destituir da inserção no mundo do malandro marginal. Esta síntese reflete também uma apropriação criativa da população e uma forma de lidar com o que muitos intitularam de paradoxo. Mas, quando na entrevista a fama de que pegava jovens à força é mencionada, Satã responde “Bobagem, eu não era tão tarado assim.”. Esta, entre outras respostas, bem como as impressões oferecidas pelo depoimento dos entrevistadores do *Pasquim*, põem abaixo parte do mito da imaginação do cartunista. Bem pontuado por Ziraldo, Madame Satã é personagem da sua imaginação e não da sua memória. Neste texto Ziraldo aponta para uma questão crucial com relação à construção do personagem Madame Satã: sua força depende muito mais das ficções construídas em torno dele, que da aproximação com a realidade que a entrevista, bem como outras modalidades autobiográficas

proporcionam. Rastrear a história do personagem, trazer à baila informações sobre sua vida, seria a melhor forma de preservar a memória de Madame Satã e do Rio?

4.2

Memórias de Madame Satã: palavra de malandro

No ano seguinte à primeira entrevista concedida ao *Pasquim*, em 1972, a editora Lido editor lança o livro *Memórias de Madame Satã*. Na folha de rosto se lê: “Memórias de Madame Satã conforme narração a Sylvan Paezzo”. Não sabemos de onde partiu inicialmente a ideia de lançar o livro, mas provavelmente a escolha baseou-se em questões mercadológicas, visto que uma autobiografia de um personagem marginal do passado, recém celebrado pela mídia, seria bastante atraente. Na esteira da repercussão da entrevista e das aparições em outros meios, o personagem se tornava fascinante exatamente por poder revelar aspectos de um universo de exclusão inacessível aos intelectuais ou mesmo ao público de classe média e alta leitor do *Pasquim*. A capa ilustrada por Ziraldo traz uma foto negativa de Madame Satã em preto e branco, e um pequeno chifre vermelho em sua cabeça. Na contra-capas do studio jet-press, entre a ilustração de um cano de revólver e uma navalha, lemos o texto: “Este livro narra de forma cruciante a vida atribulada do travesti que se transformou no maior malandro de todos os tempos”.

⁶ As palavras travesti e malandro surgem em vermelho, destacando-se do resto do texto, em preto. Não houve o esperado retorno e o livro não passou da primeira edição. A não ser em pesquisas jornalísticas e acadêmicas dedicadas a Madame Satã, como esta, pouco se fala ou sabe sobre a referida biografia. Uns poucos sebos Brasil afora têm exemplares do livro, vendidos como raridade, a preços nada populares, diante de uma procura que, segundo livreiros, se iniciou após o filme de Karim Aïnouz. Até pouco tempo um vendedor que expunha seus livros na calçada da Lapa vendia cópias do exemplar a quem se interessasse. Mas após receber uma grande oferta vendeu o original vetando a proliferação da prática malandra. Mesmo assim, até agora não parece ter havido interesse comercial por parte de editoras.

⁶ Ver anexo 3, p. 218-219

Muitos dos autores que se dedicam a Madame Satã – alguns em antologias sobre o malandro e a Lapa, outros em textos exclusivos sobre o personagem -, se apropriam da fala do livro de memórias e de algumas informações das entrevistas. Alguns praticamente transcrevem o conteúdo do texto de *Memórias* para contarem a história de Satã. Isto causa uma interferência, uma participação do livro na memória histórica do Rio de Janeiro. Segundo Rocha, as entrevistas do Pasquim, junto com seu livro de Memórias cobrem “ mais ou menos $\frac{3}{4}$ da história do século passado” (ROCHA, 2004, p.72). O problema destas apropriações é o fato de deixarem de lado o processo interpretativo que dá origem ao texto. Não pretendemos com esta observação estabelecer uma forma de compromisso com a verdade. Pelo contrário. Mas sugerir a necessidade de uma relativização da escrita enquanto objeto de estudo. O texto de Madame Satã revela muito mais uma resposta às expectativas dos anos 70 do que um autêntico relato. Pressupor este relato como registro histórico “puro” é ignorar as transformações que o corpo de Satã sofreu ao longo do tempo, bem como a multiplicidade de vozes e experiências componentes de um discurso.

Em seu estudo antropológico sobre a malandragem carioca e Madame Satã, Gilmar Rocha se posiciona de maneira mais cuidadosa e crítica, neste sentido. Entende que o livro é na verdade uma interpretação e ao mesmo tempo a representação de um imaginário construído e não de uma realidade vivida:

Por isso, o caso exemplar, a vida de Madame Satã, não se constitui propriamente um estudo de caso, no qual prevalece uma visão de fora, nem uma história de vida, ainda que dessa se aproxime ao apresentar uma visão de dentro. Delas se diferencia na medida em que sua vida não é aqui o objeto principal dessa história, mas um ponto de vista ao mesmo tempo que um ponto de partida, porém, não único, para se penetrar no imaginário social da malandragem no cenário da cultura popular carioca. (ROCHA, 2004, p.20)

Apesar de pontuar que Madame Satã, ao surgir como personagem principal dessa história, sugere questionamentos teórico-metodológicos quanto à utilização de relatos autobiográficos como fonte de pesquisa, Rocha escolhe o relato de Satã como um “representante” deste imaginário, para então penetrar no universo de significados revelados pelo texto e pela performance de Satã. Ou seja, o relato autobiográfico é entendido como um discurso interpretativo, mas pressupõe uma voz legitimada por ser pertencente ao universo do “outro”. Parte-se de uma visão

de Madame Satã como o representante de um coletivo que precisa se individualizar para ganhar sentido num mundo fragmentado como o que se revela após os anos 60. O grande problema seria, entretanto, a noção de representação utilizada. O que levanta questões também sobre o papel da autobiografia como forma de expressão.

O trabalho de Philippe Lejeune sobre a autobiografia talvez seja um dos mais difundidos hoje sobre o tema. Ao formular o conceito de *pacto autobiográfico*, Lejeune tenta determinar a especificidade dos gêneros autobiográficos, a partir da ideia de que a existência da obra como tal depende de um pacto estabelecido entre leitor e autor. Tal pacto estaria baseado ao mesmo tempo em uma referencialidade, em que o narrado apresenta-se como fato “verídico”, e em um princípio de identidade, em que o leitor acredita que o autor, o narrador e o protagonista de um texto sejam uma só pessoa (Lejeune apud Klinger, 2006, P. 41). Entretanto, segundo Arfuch, o conceito de pacto autobiográfico de Lejeune não dá conta de uma série de questões acerca da autoria e do que caracterizaria o gênero literário. Levando em consideração que a escrita ocorre sempre em um espaço e um tempo diversos do fato em si, haverá sempre um deslocamento, e o texto será sempre uma construção imaginária de um outro. (Arfuch, 2010, p. 54-55). No caso do livro de memórias de Madame Satã, por conta do seu analfabetismo, e da mediação (ainda que disfarçada) de Paezzo, essa distância se encontra ainda mais problemática. A partir de Mikhail Bakhtin, Arfuch apresenta uma concepção da escrita que considera capaz de superar este limite da teoria. A ideia de que “não há identidade possível entre autor e personagem”, já que não haveria coincidências possíveis entre a experiência de vida e a arte, permite que se considere um desfalque necessário entre a narrativa e a história. Leva-se em consideração, assim, um estranhamento entre o autor e sua história. Mais que uma representação de um passado ou de um processo de construção de si, a autobiografia é vista como literatura.

O que caracterizaria a obra autobiográfica seria principalmente o processo de valoração, em que se reflete uma “forma de compreensão, visão e expressão da própria vida”⁷. O valor biográfico da obra residiria na imposição de uma ordem à

⁷ Expressão de Bakhtin (1982, p.134) citada pela autora e assinalada em itálico.

“vivência por si só fragmentária e caótica da identidade”. (ARFUCH, 2010, p. 54-56). Tal concepção sugere também que uma série de outros formatos passem a ocupar um espaço autobiográfico. A concepção bakhtiniana do texto como um espaço heterogêneo, destacando o caráter interativo dos gêneros literários, já que os enunciados são sempre demarcados por múltiplas vozes, incluindo uma interpretação dos destinatários e das possíveis respostas, permite também uma releitura da relação entre o autor e o “representado”. Elimina-se, assim, a primazia do enunciatador, em que se fundamenta a noção de pacto de leitura de Lejeune. Considerando a articulação de aspectos como o conteúdo, o estilo e a composição e evidenciando o caráter heterogêneo dos textos, Bakhtin instaura uma dimensão política para a configuração estética da escrita. (Arfuch, 2010, p. 65-66).

Podemos retornar aqui, à discussão acerca do papel representativo de Madame Satã em seu texto autobiográfico. Gilmar Rocha, mesmo considerando o livro não uma fonte de análise das representações sociais, mas a expressão de um ponto de vista importante, no caso, o do próprio Satã, acaba deixando de lado as interferências presentes no discurso. Como gênero discursivo, o texto de Madame Satã não pode ser tomado como representante de um personagem ou mesmo de um imaginário social. Trata-se de uma construção de caráter intertextual e, portanto, formada por múltiplas vozes e conexões histórico-políticas. Não podemos esquecer também que se trata claramente do Madame Satã no contexto dos anos 70 e, principalmente, do Madame Satã ciente de seu papel ali, após a entrevista ao Pasquim e outras aparições na mídia. Rocha ressalta o caráter polissêmico do mito da malandragem e o fato de ser passível de múltiplas versões. Mas ao pontuar que “O discurso autobiográfico de Madame Satã é significativo, pois traduz na visão de mundo da personagem um processo de apropriação e leitura do mito da malandragem” (ROCHA, 2004, p.22), desconsidera o caráter literário e estético da obra. É como se a concepção de pacto autobiográfico fosse deslocada para um outro tipo de pacto, entre o autor e o leitor, fundamentado agora, não no princípio de referencialidade com o fato “verídico”, mas com o mito historicamente construído. É importante também considerar qualquer esforço de interpretação da obra, seja ele acadêmico ou não, como parte do processo de significação da própria obra. Em diferentes momentos e a partir de diferentes perfis de leitura, com objetivos específicos, incluindo neste bojo o trabalho de

Rocha e o desta tese de doutorado, perspectivas diversas para o que a autobiografia consegue “representar” serão apresentadas.

Rodolfo Treitel Paschoal faz uma curiosa comparação, em sua dissertação *A cidade proibida: Madame Satã e outros personagens da velha Lapa*, ao apontar a entrevista como o registro mais autêntico, principalmente pelo método de gravação e transcrição e pelo fato de Madame Satã ser analfabeto. Apesar de não concordarmos com esta ideia, já que fica muito difícil mensurar processos de mediação entre ambos os formatos, ela ajuda a pontuar elementos estéticos que não só diferenciam os formatos, mas assumem aspectos políticos. Paschoal demonstra com a observação uma evidente valorização do registro autobiográfico a partir da sua autenticidade e do seu compromisso com uma “verdade”. Talvez seja a este tipo de compromisso, aguardado por leitores e mesmo pesquisadores, que se refira o conceito de *pacto autobiográfico* de Lejeune. Se a entrevista está vinculada à performance e ao ato em si da narração, o livro de Memórias vincula-se a práticas literárias já enraizadas, mais pertinentes ao universo de Paezzo. Por exemplo, com relação ao crime inaugural, o momento da primeira prisão narrado por Satã, em que teria assassinado um vigilante noturno e ido preso, aos 28 anos. Tanto na entrevista de 1971, quanto no material publicado em 1976 – uma nova entrevista, mas sem um registro exato do momento em que foi obtida – a narrativa é feita de forma rápida e sem inserção de detalhes. No livro de memórias a ação é descrita detalhadamente e os fluxos de pensamento do personagem são inseridos. Abandona-se a palavra malandra desviante que declarava “deram um tiro num guarda-civil e disseram que fui eu”. No livro, Satã assume a autoria do crime, mas o conflito é detalhadamente narrado e ao mesmo tempo são inseridas memórias referentes à infância pobre e difícil de Satã, com a clara função de redimi-lo. Talvez aqui a performance exibida no jornal tenha uma função mais positiva, não por ser mais autêntica, já que não consideramos a autenticidade ou a veracidade valores positivos, mas por invocar uma elaboração mais próxima da performance corporal do personagem como malandro, na ágora que se forma durante a entrevista, em que Satã se encontra cercado por cinco jornalistas ávidos pela performance. Podemos levantar uma hipótese aqui acerca da força política que o corpo de Satã assume ao ser posto em discurso, mesmo quando inserido em formatos narrativos mais tradicionais.

Memórias de Madame Satã é construído a partir de uma lógica muito próxima à desenvolvida na entrevista ao *Pasquim*. Tanto as temáticas abordadas como o formato narrativo parecem estar ali para responder ou complementar um “projeto” biográfico que se inicia com a entrevista. Estrategicamente o texto do jornalista e escritor Paezzo e a fala de Satã, ou melhor, a combinação de ambos, trabalha no sentido de atingir o terceiro vórtice da estrutura em que se baseou a entrevista anterior: o público leitor educado. Podemos afirmar que tal projeto biográfico se fundamenta também nas concepções que permearam as práticas autobiográficas que prevaleceram durante o romantismo:

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

Apesar de conseguirmos identificar tais concepções permeando até hoje diversas obras autobiográficas, fica difícil uma definição do que caracterizaria práticas mais tradicionais, já que a própria definição do gênero é bastante problemática. As configurações estéticas são extremamente variadas de uma obra a outra, assim como as múltiplas possibilidades, em termos de conteúdo, estilo e composição. Devemos considerar também a especificidade da obra e do contexto em que se constrói para avaliar o seu papel político. No caso do livro de memórias de Madame Satã, situado num momento em que o sujeito individualizado do romantismo se encontra em crise, de que forma o texto dribla os atavismos de tal utilização e ao mesmo tempo organiza a experiência de Satã para que se torne compreensível?

Sobre este tema, Duque-Estrada observa que o simples fato de uma narrativa autobiográfica pertencer a uma voz minoritária não lhe garante um discurso emancipatório. (2009, p.160). Citando a autobiografia do escritor Cubano Reinaldo Arenas, a autora pontua como a obra perde sua força contestatória, na medida em que, focado em questões como a censura cubana, a falta de liberdade e a sua homossexualidade, Arenas escolhe utilizar uma estratégia narrativa pautada

numa “materialidade empírica já dada”(Duque-Estrada, 2009, p. 161), em que transcreve para o tempo presente a sua experiência passada. Uma estratégia narrativa que, segundo a autora, compromete a força política do seu projeto: “Ao apresentar uma realidade como que cristalizada, já constituída em si mesma, ele pode apenas assumir a tarefa de atualizá-la, impedindo-se de ter um posicionamento que lhe permita uma forma particular de apreensão do real que o cerca,...” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.161). Dispensa-se, assim, a força política do ato narrativo em si. No caso de Madame Satã, os três materiais autobiográficos aqui contemplados, talvez por conta do conturbado período político em que se inserem, preferem se condicionar ao empreendimento de um resgate da memória e da manutenção de um personagem histórico que já ia ficando esquecido. Ou seja, há um vínculo ainda maior com a noção de uma realidade vivida que precisa ser resgatada e preservada. Neste sentido, o livro de Memórias segue um percurso cronológico que procura figurar o percurso de Madame Satã, construindo-o como um sujeito empírico. Desde o momento em que teria sido trocado por uma eguinha, aos oito anos de idade, até a vida de malandro e as inúmeras incursões pela prisão. Entretanto, não podemos afirmar que por conta desta característica *Memórias de Madame Satã* tem sua potência política totalmente esvaziada.

Diferente do texto de Arenas, bem como de diversos outros exemplos, quando o sujeito em questão apresenta a configuração desviante de Madame Satã já observada anteriormente, diversas rupturas são possíveis ao longo do texto. Em primeiro lugar, pela assunção de múltiplas identidades, em segundo, pelo estabelecimento de um comportamento que molda o sujeito a partir de uma ética marginal. Ou seja, uma ética que existe para além de normas morais vigentes, obedecendo aos códigos próprios de um universo que muitas vezes não obedece a regras fixas. O que faz com que este processo de construção do sujeito que supostamente seria tarefa do projeto biográfico sofra desvios constantes. Em alguns trechos, independente do papel mediador do escritor, as falas descritas apresentam características e peculiaridades que configuram uma “escrita de si” com uma carga afetiva e corpórea que só poderia ser atribuída ao próprio Satã. Na busca estratégica de popularidade com o já famoso Satã assinando a autoria, privilegia-se, em diversos momentos, a performance da narrativa oral e corporal do personagem. Assim, o que percebemos é um texto que se reveza entre a

performance desviante do personagem e a obediência a códigos literários já estabelecidos com relação à autobiografia e mesmo à linguagem jornalística. Neste caso, o texto perde muito em alguns aspectos, e ganha em outros.

Ao mencionarmos uma força política que se perde ou se reduz a partir dos vínculos com velhos “biografismos”, de uma certa forma nos vinculamos ao pensamento pós-estruturalista que a partir dos anos 60 colocou em xeque a questão da autoria. Herdeira de Nietzsche, que já no final do século XIX rompia com o sujeito cartesiano e com o sujeito moral de Kant, esta corrente teórica questionava a subjetividade e propunha a noção de desconstrução do sujeito. Segundo Duque-Estrada, “O conceito filosófico de Sujeito, do sujeito desencarnado, teórico, ao ser desconstruído, afeta também o chamado sujeito autobiográfico, por natureza empírico, psicológico, não teórico, etc.” (2009, p. 46). Esta postura crítica acabou relegando um lugar subalterno às autobiografias, consideradas literatura menor. Vale ressaltar que a forma como a princípio o projeto biográfico de Madame Satã é analisado aqui, não compõe necessariamente um julgamento em que qualquer traço de um sujeito empírico seria considerado uma prática totalmente esvaziada em termos políticos. A este respeito, vale citarmos uma relevante questão colocada por Diana Klinger: “No entanto, será que a destruição da identidade do corpo que escreve não é menos um produto da “escritura” do que de uma *concepção modernista* da escritura?” (KLINGER, 2006, p. 33). Sob esta perspectiva, a autora pontua que “a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve” também seria um conceito datado e mesmo ultrapassado. Se no campo teórico fala-se do fim da autoria, todo o culto em torno da persona do autor se mantém ou até se intensifica nos períodos posteriores à concepção de tais pensamentos. O que colocaria em questão a relação entre a crítica e a experiência.

Como falar em destruição quando se proliferam diferentes formatos autobiográficos, e a vida do autor é cada vez mais transformada em cobiçado produto de troca? Klinger observa que o retorno do autor poderia ser visto como uma espécie de crítica ao recalque modernista do sujeito. Não necessariamente um movimento de ruptura, mas até de continuidade à crítica do sujeito. Neste aspecto a autora se refere mais especificamente aos exemplos contemporâneos do que chama de “literatura do eu” e à autoficção, que se proliferam no cenário literário a

partir dos anos 80. Trata-se de casos em que não veríamos um retorno de um sujeito pleno, no sentido moderno, mas uma forma deslocada em que a identidade sempre é questionada. (Klinger, 2006, p. 36-37). *Memórias de Madame Satã* parece se situar no meio do caminho com relação esta questão, não só em termos temporais, mas em termos da configuração da autoria. Escrito no início dos anos 70 e sob a mediação do olhar da contracultura, também se constrói a partir de uma expectativa de transgressão. Daí a própria escolha do malandro, por seu perfil desviante e marginal. Obviamente não assistimos a um esforço intelectual de questionamento identitário, mas encontramos um sujeito que nunca se fecha. Trata-se de um texto que, ainda que vinculado a práticas autobiográficas mais tradicionais, apresenta momentos de ruptura na medida em que o sujeito em questão narra a sua experiência marginal por meio de afetos e performances em diversos trechos, circulando por diferentes papéis. Neste sentido, não podemos deixar de lado a relevância do pensamento pós-estruturalista que criticou a questão da autoria e do sujeito cartesiano. Mas consideramos mais pertinentes à análise os trabalhos dentro desta linha que se ocuparam de, sem abandonar a veia crítica, pensar em novas ou diferentes possibilidades para as escritas de si.

A narrativa da noite em que comete o “crime inaugural” e mata um homem, supostamente em 1928, abre o livro de memórias. A primeira frase revela uma reflexão sobre o momento vivido, um pouco antes de cometer o crime. “Minha pessoa estava muito feliz naquela noite e por isso realmente eu devia ter desconfiado”(1972, p. 1). Segundo narra, este momento feliz equivaleria ao período em que estaria trabalhando como travesti sambista no teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo, na praça Tiradentes. Naquela noite Satã havia sido aclamado pelo público e teve certeza de que estava agradando. Ao retornar para casa, pára em um bar para comer e encontra o vigilante Alberto, que passa a desafiá-lo. Esta parte inicial é construída via um jogo temporal entre o diálogo no tempo presente do conflito e as memórias passadas. O que revela um claro artifício narrativo desenvolvido por Sylvan Paezzo. O texto se inicia no tempo do conflito e logo em seguida Satã começa a narrar sua história familiar e seu percurso desde a infância até ali. Em meio a suas lembranças, a fala de Alberto proferindo “Veado” é inserida entre um trecho e outro, num processo de idas e vindas no tempo que prevalece até a metade do quarto capítulo. Uma estratégia estilística que se

aproxima do registro escrito e dificilmente seria elaborada verbalmente por Satã. A partir daí, este cuidado inicial se perde e o livro passa a ser construído em grande parte pelas lembranças espaçadas de episódios e personagens importantes na vida de Satã. Talvez uma tentativa de se aproximar mais da transcrição de um relato oral e mais pertinente ao contexto vivido por ele.

Neste processo de redenção estabelecido no livro, revela-se muitas vezes uma performance de um corpo marcado pelas violentas e complexas estratégias de poder das instituições brasileiras. Satã se redime a partir da articulação entre as normas desviantes de um pretenso código de ética do malando marginal, as respostas às estratégias de poder a que foi submetido e as expectativas do público leitor do período. Foucault, no texto *A vida dos homens infames*, expõe uma abordagem de textos escritos por criminosos franceses internados no século XVII, que nos inspira uma leitura do caso específico do relato de Satã. Trata-se da introdução do que seria inicialmente uma antologia, e depois se tornou coleção, em que parte da pesquisa nos arquivos de internamento do Hospital Geral e da Bastilha foi publicada. Nesse texto, Foucault proclama a força de relatos de crimes, delitos e desvios de homens infames em registros oficiais de internamento do século XVII, ou seja, em seu contato com o poder. Interessavam particularmente aqueles que não seriam necessariamente fiéis à realidade, com valor representativo, mas carregassem fragmentos dessas realidades, dotados de uma energia “vil”. (Foucault, 2006, p. 207). Na entrevista intitulada *A vida como obra de arte* (1992), Gilles Deleuze afirma que a concepção das relações de força em Foucault é um dos pontos mais importantes de seu pensamento. O mérito que atribui ao filósofo francês está em sua tentativa de entender o que seria capaz de transpor as relações de poder. Segundo Deleuze, Foucault vai encontrar a resposta no texto *A vida dos homens infames*, ao descobrir uma distinção entre as relações de saber-poder e a subjetividade, e apontar a duplicação da relação de forças na invenção de modos de existência como possível transposição do saber e do poder, “trata-se de *regras facultativas* que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (mesmo o suicídio faz parte delas)” (DELEUZE, 1992, p. 123). Talvez aqui fique mais clara a ideia da subjetivação como resultado de um dobra, que se faz no jogo entre o dentro e o fora, desenvolvida por Foucault.

É no encontro com o poder que perseguia e espreitava essas vidas que esses relatos nasceram. A prática da confissão do cristianismo, a partir de fins do século XII, é apropriada, com as devidas modificações, por um mecanismo administrativo que, no lugar do perdão, busca o registro. Tal procedimento herda a passagem do cotidiano para o discurso das práticas confessionais cristãs, mas, transformando-as em registro escrito, estabelece uma relação entre o poder, o discurso e o cotidiano que traz para a vida comum uma nova mise en scène (Foucault, 2006, p. 213). A força desses relatos reside principalmente em sua capacidade de se constituírem via as regras “facultativas” de que fala Deleuze. Uma prática que dava voz a uma massa analfabeta e excluída que se reportaria ao poder do monarca, esses registros diferem muito daqueles submetidos à objetividade e à neutralidade das instituições jurídicas modernas. Traziam também uma mescla da linguagem que buscava ser solene, mas ao mesmo tempo se insurgia de expressões rudes e de uma fala marcada pelas sensações, raivas e paixões que os casos demandavam. E é na forma de se constituir essa linguagem e essa teatralidade, num contexto em que os corpos dos miseráveis são expostos diretamente ao dos monarcas, visto que ainda não havia a mediação das instituições modernas de saber-poder, que Foucault parece encontrar tal potencial de subversão. São também registros de momentos únicos de encontros de vidas infames com o poder. Obviamente que tais relatos tinham como função serem submetidos à intervenção soberana. Mas há, na intensidade e no excesso que permeia tais registros, uma força que com frequência não encontraremos mais nos registros oficiais da modernidade. Tal potencial reside também na relação ubíqua que estabelecem com a verdade e numa ética própria para se inserirem no discurso.

Foucault proclama que a emergência desses corpos obscuros e infames, propiciada pelo poder, perde sua força a partir das técnicas praticadas pelas instituições científicas modernas. O que sugere um retorno à concepção de *corpos que não pesam* de Judith Butler. Tal aproximação reside principalmente na concepção de uma potência que se constitui no que, se não fica de fora das relações de poder, visto que o repúdio em que se constrói é necessário para a delimitação da normalidade, configura uma periferia. Ao mesmo tempo, trata-se de uma periferia que permite a emergência de relações hegemônicas, mas é

sempre excluída. O filósofo francês parece enxergar naqueles fragmentos de vida uma força criativa que concede para essas vidas uma existência como obra de arte. Uma força obtida talvez pela própria ausência de informações e pela insignificância em que a miséria as inseria, e provavelmente pelo excesso de sensações que a paixão e a raiva presentes nos relatos demandavam. E não seria exatamente na marginalidade conferida a esses elementos periféricos, ou a esses corpos que não importam, combinada à prática de performances constituídas via uma existência criativa que talvez possam se constituir microfissuras nas relações de poder?

Apesar da exaltação da personalidade em que se pauta o texto de Madame Satã, há pontos em comum com relação aos processos de subjetivação expostos nos textos em que vidas infames vêm à tona no século XVII, que merecem ser destacados. Em primeiro lugar, a marginalidade conferida pelo analfabetismo e pela experiência no submundo da malandragem e dos homossexuais pobres. Além disso, há uma performance oral e corporal que, independente da mediação de Paezzo, procura ser preservada e revela momentos de paixão e raiva que conferem uma intensidade ao texto. Outro ponto reside num processo de construção de si que, se por um lado procura responder à expectativa do público leitor dos anos 70 e a uma visão nostálgica do malandro como identidade nacional a ser resgatada, por outro encontra desvios ao filiar-se a uma ética e uma estética próprias do universo malandro marginal.

Ao narrar o episódio do assassinato do vigilante Alberto, considerado por ele seu momento inaugural e definitivo como malandro valente, Satã apresentará uma peculiar tentativa de redenção. Para caracterizar o que chama de um momento de extrema felicidade, e tornar ainda mais dramático o conflito que se arma, já que o crime destruirá suas pretensões, Satã inicia o livro descrevendo a sua experiência como artista, carregando a narrativa de uma carga afetiva:

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

Como veremos mais à frente, da boneca linda ao malandro com uma esquerda poderosa (como o próprio Satã gostava de ressaltar), o relato passeia com grande desenvoltura. Destaca-se, neste sentido, a multiplicidade de vozes que imprimem uma polivalência ao personagem. Neste caso, para além da ética do malandro, temos ainda uma ética própria, construída pelo desejo, pela vaidade, pela manutenção de valores estéticos. Mais que um confronto com o vigilante Alberto, o início do livro narra uma disputa entre a Mulata do balacochê (pseudônimo artístico adotado por Satã em diversos momentos) e o malandro Caranguejo da praia das Virtudes (como diz ser identificado na época). Tal conflito, entretanto, não se relaciona em momento algum com questões ligadas ao gênero e à sexualidade de Satã, mas à sua necessidade de não perder o espaço ocupado dentro do universo do malandro.

Ao iniciar o livro declarando que, “Eu trabalhava, honestamente”, para caracterizar a “chance” abandonada ante as “circunstâncias” e a necessidade de se impor como malandro, insere o personagem num desvio produtivo em termos políticos. Na concepção apresentada por Satã, a vida de artista travesti seria um modo de vida honesto, ao contrário do estilo de vida do malandro. Ou seja, mesmo apresentando uma relação dicotômica entre a vida honesta e a vida marginal em seu fluxo de pensamento, a concepção de “vida honesta” se fundamentará sempre num processo desviante para as regras morais oficiais. Desta forma, Satã rompe com as regras que procuraram configurar uma identidade nacional no século XX, misturando o sentimento como “forma do trabalhador” com a experiência criativa de transgredir a identidade sexual e assumir a identidade da “Mulata do Balacochê”, trazendo, assim, a norma para a ordem do desejo.

Além da narrativa do crime inaugural, o livro dará segmento ao projeto de redenção do personagem, num processo de idas e vindas no tempo, em que Satã conta sua história de infância pobre, marcada pela violência e pelo abandono. Satã também explora o universo em que se torna malandro, da Lapa adulta da boemia, da malandragem e da prostituição em que cresce e se “forma”. No quarto capítulo retorna ao tempo presente, concluindo o episódio. É na narrativa final do confronto que o corpo do personagem voltará a transcender a lógica oficial, inscrevendo-se num formato criativo de existência. Até então Satã narra que é

provocado ininterruptamente pelo vigilante, sem tentar reagir, para não estragar seu momento de felicidade, numa clara tentativa de justificar o ocorrido. No trecho em que passa a descrever o momento em que finalmente reage, os afetos vêm à tona e o personagem ganha uma nova dimensão:

- Quem é você – seu veado?
- Não tenho satisfações a dar ao senhor.
- Não tem? Sabe quem eu sou?

Então eu já era filho e irmão e pai e mãe e parteira da raiva. E disse você não passa de um cururu fardado qualquer sujo de barro vermelho. E isso era um apelido que policial não gostava de saber que tinha e muito menos ainda de ouvir dos outros cara a cara e ele pegou o cacete e eu ainda sentado levei a bordoadada(...) (MADAME SATÃ, 1972, P. 24)

Após ser agredido e, segundo relata, não ter reagido, Satã descreve um fluxo de pensamentos despertado pelo conflito entre o que considera a vida honesta de travesti artista e a vida de malandro. “Se o preço que precisava pagar pra continuar com minha profissão era aquela dor e o ferimento e o sangue sujando o meu rosto e minha camisa e as ofensas que não saíam da minha cabeça eu ia pagar”(1972, p.24). Mais à frente, ao narrar seus pensamentos, o conflito interno continua:

Tirei a roupa suja de sangue e comecei a pensar no que ia acontecer a partir de então. A notícia ia se espalhar depressa. Iam comentar. Parece brincadeira mas sabe que o Caranguejo da Praia das Virtudes levou uma sugestão enorme de um vigilante de nome Alberto e não reagiu? Foi mesmo? Mentira. Sério rapaz. Levou a sugestão e botou o galho dentro (...) Veja só. Pois é. E a gente pensando que ele era malandro. Malandro de merda. Falso malandro. Se criou aqui na Lapa e agora se afrouxou todo. Não merece o nome de malandro”(MADAME SATÃ, 1972, p.25)

Podemos abordar a existência como arte em Madame Satã como a exacerbação de um sentido político para o estilo de vida que assume. As normas morais a que se submete, de acordo com seus depoimentos, respondem muito mais ao código de honra da malandragem que à lei e à justiça. Ao mesmo tempo, Satã parece estabelecer o que poderíamos chamar de uma “ética da existência”, com relação a uma espécie de “código de normas” que ditava o comportamento do malandro do período. Os confrontos com a polícia, a desobediência às normas morais oficialmente delimitadas, à lei e à justiça, são, na verdade, aspectos que determinam seu pertencimento ao universo da malandragem.

Vale ressaltar que a grande punição para Satã consistia muito mais no distanciamento da sua “Lapa querida”, na abdicação da vida artística, da boemia e dos prazeres da carne. O conflito com o vigilante Alberto, narrado anteriormente, se estabelece exatamente por estes parâmetros. Apesar da narrativa procurar vitimizar Satã, não existe uma culpa sendo expurgada em termos do que é certo ou errado de acordo com a lei, seja ela a lei dos homens ou a lei de Deus. É o medo de que um momento feliz na vida do personagem, em que se realiza como artista e travesti, acabe por conta de mais uma detenção que o faz hesitar. E não podemos esquecer que se trata de um olhar sobre si impresso pelo Madame Satã aos 72 anos, e não o de um jovem empolgado com a vida artística. Satã demonstra que o medo de que toda a existência construída para o personagem, por meio da qual sempre se afirmou como malandro, venha a baixo, prevaleceu e por isso matou o vigilante. Criando para si uma existência que não se baseia necessariamente na culpa, mas nas consequências dos seus atos, Madame Satã expõe um forma muito própria de se relacionar com as regras, sejam elas oficiais ou mesmo as oriundas do universo do malandro marginal.

Há também toda uma lógica individualizante e pessoal que criativamente Satã apresenta em sua narrativa. Por exemplo, quando apresenta elementos, no mínimo instigantes, para justificar atos intempestivos, como uma raiva incontrolável, ou mesmo a tentativa de fuga de uma situação constrangedora que acabou vivendo com Maria Faisal, sua companheira durante anos. Satã acabara de ter relações com Faisal e ela visivelmente tentava mudá-lo. Até que uma noite corre atrás de um sargento que o desafiara e rasga-lhe o traseiro com a navalha. Refletindo sobre as “motivações para a vingança”, que obviamente acabaria em prisão, diz que às vezes pensa que havia ficado cego diante da covardia e às vezes pensava exatamente o contrário, “Tinha um problema grande que era a minha convivência com a Maria e quando levei os tiros e vi o cara correr encontrei a saída para o caso. Era só ir atrás dele e passar a navalha nele que a polícia me pegava e me afastava da Maria...” (1972, p.85). A narrativa de sua experiência com Maria também é composta de diálogos e observações que carregam o texto de afetividade e trazem o relato para a ordem das sensações, via atos banais. Como o momento em que pergunta se é bonita, reiterando “Muito bonita?”.

Em sua “escrita de si”, nos parece que Madame Satã não se ocupa de se vitimizar, mas de expor suas ações a partir do que faz com o que o destino e os acontecimentos, ou seja, a vida, lhe oferecem. Mais que exames de consciência, a narrativa se ocupa de ir inserindo episódios e personagens relevantes que aos poucos vão surgindo da memória do personagem. Ou pelo menos é o que se pretende passar. Há episódios de confrontos com a prisão que atribui a pura perseguição, outros a “injustiças” que não admitia ver, outros por conta da raiva que não conseguia controlar, e alguns em que sequer menciona os motivos, partindo para o confronto ou já se inserindo na prisão, alegando simplesmente que havia pego “uma penitenciária”. Inserindo-se na lógica do marginal, diz em alguns trechos que a “barra estava limpa” e a polícia não o perseguia, assumindo um estilo de vida em que a alternância entre a liberdade e a prisão eram constantes. Qualquer que fosse a opção de Satã, ela sempre fugiria à norma. Seja a norma de conduta que proclama o trabalho honesto e condena as ações ligadas à prática da malandragem, sejam as normas heterossexuais, cujo desvio, por sinal, era alvo frequente de perseguição no período. Não se trata, portanto, de se julgar sempre inocente e perseguido, mas de entender suas ações a partir de uma ética própria e também de se constituir por meio desta ética. Mas há um ponto importante a ser ressaltado, neste sentido. O protagonista da história em momento algum permite também que seja vilanizado, como faz com outros personagens. Com todos os desvios apresentados, o narrador, a exemplo de inúmeras obras autobiográficas, assumirá o papel do anti-herói da história.

A assunção da identidade malandra acaba se dando por meio do desvio, visto que a imagem de malandro que estaria inscrita num coletivo passeia por diferentes perspectivas. Por exemplo, no terceiro capítulo de Memórias há um trecho em que começa a narrar a vida do submundo da Lapa, iniciado com a descrição do malandro “Malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro.” (MADAME SATÃ, 1972, P. 17). Como observamos anteriormente, neste trecho há uma clara referência à imagem estereotipada e romantizada do malandro, talvez uma forma de responder a uma pretensa expectativa do público leitor. O texto segue descrevendo a navalha e os nomes de sambistas e jogadores de sinuca com quem

se relacionava. Depois desfia informações sobre drogas e prostituição. Este trecho também segue um roteiro e conteúdo muito próximo do que lhe solicitaram na entrevista ao Pasquim. As informações consideradas mais importantes sobre este universo reunidas em duas páginas. Mais à frente, no entanto, a imagem do malandro e a noção de “respeito” ganhará novas perspectivas em outro trecho, em que narra uma possível emboscada: “Porque o respeito que havia entre malandros era uma coisa que não queria dizer amizade. E eu fiquei muito cabreiro porque tanto Saturnino quanto o Gavião Preto eram malandros formados e vivíamos naquela do respeito mas não podia confiar neles.” (1972, p. 44). Satã ainda irá reiterar a flexibilidade que os termos ganham a partir de uma ética do malandro, quando, ao receber a notícia de que o malandro Sete Coroas estava andando com os outros, reflete: “O Sete Coroas era outro que me respeitava e considerava.(...) Mas o cara era tão ruim que a minha impressão de que aquele convite bem podia ser uma armadilha ficou mais forte.” (idem). Esta, entre outras interferências no conteúdo do texto levantam algumas questões acerca do malandro: até onde a noção de honra e respeito não foram estratégias criadas no sentido de heroicizar o malandro, ao longo dos anos? Que modificações a configuração de Satã teve que sofrer para ser inserida no formato de um personagem autobiografável?

Para esta última pergunta, dificilmente encontraremos uma resposta. Principalmente se considerarmos o momento da construção textual do personagem coincidente com a sua própria existência. É no exercício de narrar-se que Madame Satã passa a existir como tal. Esta relação entre “ser o que é” a partir da imagem que assume já é trabalhada naturalmente pelo próprio Madame Satã. Quando é indagado na entrevista ao Pasquim sobre como começou a sua fama de masculinidade, traduzindo, quando se torna o malandro valente e reconhecido, Satã cita o caso do assassinato do vigilante Alberto. E é com este mesmo episódio que Satã inicia o seu livro de memórias. Satã alega no livro que o caso com o vigilante, junto com um posterior em que teria ferido gravemente o seu irmão, também policial, teve “dois resultados chamados psicológicos”. O primeiro seria a fama de malandro valente, que havia crescido bastante. “Porque malandro que encarava policial sem medo tinha o prestígio da sua pessoa aumentado”.(MADAME SATÃ, 1972, p. 47). O segundo seria a perseguição da

polícia. Mais à frente, ao narrar uma de suas prisões em *Memórias*, reflete sobre a suposta perseguição da polícia que dizia sofrer, da seguinte forma:

Foi durante aqueles 18 meses que acho que entendi o que acontecia comigo e os outros. Eles não se conformavam com a minha valentia porque eu era homossexual conhecido. Achavam que não podiam perder para mim e por isso estavam sempre querendo me provocar e me bater. Por outro lado os jornais davam muito mais destaque para as minhas façanhas exatamente pelo mesmo motivo de eu ser homossexual... “ ... “Sabem o que era no duro? Eu vendia muito jornal. Tinha a popularidade de um grande jogador de futebol e sempre que podiam inventar alguma coisa inventavam mesmo e botavam nas primeiras páginas porque sabiam que iam vender muito jornal. (MADAME SATÃ, 1972, p. 115-116)

Enfim, o que percebemos é um auto reconhecimento de Madame Satã como personalidade pública. Talvez por conta da própria configuração do espaço de atuação do malandro, nas ruas da Lapa. O malandro é um ser das ruas, da noite, da boemia. Não é à toa que a reestruturação e as reformas das ruas da Lapa afetam diretamente o malandro de carne e osso. Ao mesmo tempo, Madame Satã sabe que em grande parte é apenas o que aparenta ser. Chega a brincar com relação a narrativas sobre feitos que outros lhe atribuem, “muitas vezes na sua frente mesmo”.

A separação entre o espaço público e o espaço privado que se configurou a partir dos processos de urbanização e industrialização das cidades, em se tratando do espaço de atuação do malandro brasileiro, assumia uma outra dimensão. Na Europa, esta separação começa a ganhar forma entre os séculos XIII e XIX. Um claro reflexo da vida urbana e do desenvolvimento das sociedades industriais modernas, convém observarmos que nem todas as culturas compartilharam de tal configuração e muitas criaram diferentes formatos e modelos. Trata-se, portanto, de uma convenção histórica e política. (Sibilia, 2008, p. 60). Neste caso, como se configuraram os espaços brasileiros inseridos nesta lógica urbana, mas ao mesmo tempo ocupados por uma parcela da população excluída do modo de vida burguês e moderno? Esta mesma pergunta pode se aplicar em relação à questão da autobiografia como gênero literário. Pois, como se sabe, é no espaço aberto na cisão público-privado que se desenvolveu a subjetividade moderna. Na “luta constante” entre ambas as esferas surge também a necessidade desta intimidade se pôr em discurso, na medida em que se cria também um espaço social burguês em

que o privado deveria ser constantemente exteriorizado e representado. É curioso pensarmos na formação deste espaço social, em que novos espaços, para além das cartas e diários íntimos, passam a servir à expressão desta subjetividade. No caso, os cafés, os pubs, os salões literários e a própria imprensa. (Duque-Estrada, 2009, P. 136) E é exatamente na medida em que este espaço torna-se uma ameaça à vida privada, na medida em que este se torna a esfera das aparências, que emerge a necessidade de se revelar um eu “íntimo” e “autêntico”. Duque-Estrada pontua ser este o incômodo que faz com que Rousseau escreva suas memórias, para muitos autores o texto fundador da autobiografia clássica. (idem, p. 139).

De que forma um personagem das ruas, como Madame Satã lida com esta relação entre a exposição da sua intimidade e a sua vida “pública”? No Brasil dos séculos XIX e XX, e em particular em espaços como a Lapa, os limites entre ordem e desordem, público e privado, eram bastante fluidos e funcionavam partir de uma configuração muito própria. A Lapa boêmia apresentava como principal característica um certo intercâmbio entre as esferas burguesas intelectuais e a população marginal. Digamos um certo, porque até onde sabemos Madame Satã, por exemplo, teve pouquíssimo contato com a nata intelectual, por exemplo. Luiz Martins, um dos ilustres representantes da boemia intelectual que frequentava a Lapa dos anos 30 e 40 e autor de *Lapa* e *Noturno da Lapa*, admite nunca ter visto ou ouvido falar em Madame Satã, até os anos 70. De qualquer forma, trata-se de um espaço em que convivem, ainda que não comunguem, diferentes perfis sociais. Talvez uma herança desta combinação e ao mesmo tempo pelo fato de ser essencialmente um indivíduo que se torna sujeito a partir de sua atuação nas ruas, o malandro incorpora a lógica burguesa de exibir-se em público, estabelecer uma performance na ágora formada pelas ruas da Lapa. Dealtry faz um interessante paralelo a partir do personagem Jacques Pedreira, criado por João do Rio, no folhetim *A profissão de Jacques Pedreira*, publicada na Gazeta de Notícias, no início do século XX:

Se para homens como Jacques Pedreira, pertencentes a um grupo que intermedeia as últimas novidades de Paris e os ditames da conduta tropical, a única preocupação é estar sempre atualizado em relação ao mundo da elegância, para os malandros da cidade obscura a aparência torna-se uma navalha pela qual ele é obrigado a transitar; ora, sendo alvo de fácil perseguição, ora, garantindo sua condição diferencial. (DEALTRY, 2003, p. 147)

Ao mesmo tempo, há que se destacar que o espaço público torna-se o espaço de atuação também dos homossexuais, devido ao acesso maior dos homens ao espaço público das ruas. Entretanto, com relação à autobiografia e sua função de descrever uma intimidade que precisa ser revelada, podemos levantar aqui a hipótese de que esta função se torna problemática, na medida em que o personagem não existe nesta esfera da intimidade. Ou melhor, o personagem passa a existir na confluência entre estas esferas. Quais seriam, assim, os principais espaços de atuação de Madame Satã em seu livro de memórias? O bairro da Lapa, em particular no período noturno e nas áreas de frequência das “rodas da malandragem”, o espaço da prisão – e consequentemente os análogos a este, como a justiça, as delegacias, entre outras- e a imprensa. A pessoa de Madame Satã seria sempre um corpo marcado exclusivamente por esta experiência, em que o privado entra em crise constante. Mesmo nos momentos de reflexão, como nos 18 meses de prisão, havia sempre um espaço minimamente social de atuação, em que, ante o olhar de outros criminosos e dos oficiais, Satã deveria estabelecer uma performance.

Não é à toa que na capa do livro a promessa de agradar ao público se baseia no fato de narrar “de forma cruciante a vida atribulada do travesti que se transformou no maior malandro de todos os tempos.” Talvez tenha sido esta a razão para o pouco sucesso do livro. Nenhum segredo, nenhum escândalo para cativar o público e ao mesmo tempo nenhum exercício elaborado em termos estilísticos para criar grandes rupturas em termos de “representação”. Ainda que tenhamos mencionado as práticas de si que lhe conferem uma existência criativa, no formato de transcrição direta o livro perde um pouco da qualidade literária, na medida em que se compromete com o fato narrado, talvez em busca de estabelecer o pacto autobiográfico proposto por Lejeune. Mas então não seria uma perda por conta da não exploração de uma intimidade que se formaria na fronteira entre o público e o privado. Não seria o caso de procurar explorar mais os afetos e sensações gerados pelas experiências nestes espaços?

Uma inevitável comparação que se insinuou em diversos momentos da pesquisa estaria no exercício literário desenvolvido pelo escritor francês Jean Genet, em obras como *Nossa Senhora das Flores* e *Diário de um ladrão*, escritas na década de 40. As semelhanças se referem tanto ao fato de Genet ser

homossexual, quanto ao fato de ter um histórico de vida marginal, com passagem tanto pelas ruas como pela prisão. Mas do ponto de vista literário elas param por aí. Para além do registro histórico de seu passado marginal, cuja denúncia nunca pareceu interessar ao autor, pode-se afirmar que um dos principais elementos que produziam em seu texto um efeito transgressor era a complexa relação estabelecida por Genet com o mal, a perversão e o erotismo. Mas deve-se sempre levar em consideração que este caráter transgressor é em grande parte construído a partir de uma escrita caracterizada pelo hibridismo de formatos e a habilidade de levar ao limite a função do autor e formas canônicas literárias. Genet viola e brinca com a literatura e instaura uma escrita de si difícil de ser decifrada ou classificada. Nisso reside também um outro tipo de perversão, principalmente levando-se em consideração o período em que é escrito. O erotismo e o naturalismo no texto de Genet aliados a um estilo desviante são, na verdade, elementos complementares, componentes do trabalho do autor.⁸ Neste caso, destaca-se também o fato de ser uma escrita que assume e ao mesmo tempo rompe com o caráter autobiográfico. Em *Nossa Senhora das Flores*, por exemplo, o autor uma hora fala por si, outra se transveste (ou não) de diferentes personagens e insere uma série de histórias paralelas, que flutuam entre devaneio, ficção e relato.

Guardadas as devidas proporções a partir da distância cultural que separa ambos os autores, podemos levantar aqui a suspeita de que o caráter de relato jornalístico é o que traz prejuízos estilísticos à obra de Satã, assinada por Paezzo. Se por um lado o seu formato serviu de base para pesquisas de cunho histórico e antropológico, por outro, os vínculos com velhos biografismos acabam comprometendo a qualidade da obra. Ao mesmo tempo, tal suspeita permite que questionemos também a autobiografia mais próxima do formato clássico em termos de fala política. No caso de Genet, por exemplo, é fato que sua escrita foi totalmente influenciada por sua condição de “excluído” e seu histórico de vida, mas pode-se dizer que este fator também contaminou boa parte da análise dedicada ao seu trabalho e gerou uma certa obsessão por explicações para o caráter marginal de sua obra e para a sua relação com o mal e a perversão. Isso culminou na busca por traços do passado de Genet, em suas obras, numa tentativa

⁸ Para mais detalhes desta análise ver: RODRIGUES, Geisa. **Jean Genet**: santo transgressor. In anais do XI Congresso Internacional da Abralic, Julho de 2008.

de desvendamento do caráter autobiográfico de sua escrita. O que fatalmente primou por uma “redenção” do autor por grande parte da crítica e talvez tenha sido a principal causa de sua curta carreira literária – a partir de seu quinto e último livro publicado basicamente ocupou-se de escrever para o teatro, consagrando-se como dramaturgo. Ironicamente, o mesmo movimento que o tornou famoso e lhe concedeu o perdão de sua pena acabou contribuindo para o sepultamento de um desejo de escrita. Genet foi vítima do que Barthes chamou, em 1968 de “Império do Autor”. O que em momento algum parece ter sido seu projeto. No caso de *Memórias de Madame Satã*, na busca pela aceitação de um pretense público leitor ávido por “rever” um passado e entender o período a que se refere, a obra deixa de cometer “ousadias” estilísticas ou mesmo revelar aspectos mais íntimos do personagem. Não é à toa que, é nos poucos os momentos em que a escrita põe o leitor em contato com seu corpo e parte de sua intimidade que o potencial político do texto emerge de forma mais efetiva. E isto vai ocorrer principalmente nos registros considerados banais do ponto de vista jornalístico, menos “representativos” da malandragem, como a descrição de momentos de reflexão, o diálogo com Maria Faisal, a descrição de detalhes de sua performance nos shows, como a saia rodada, os cabelos pelos ombros, o ato de rebolar, etc. . Poderíamos com isso apontar um papel político para a sexualidade do personagem?

Retornando à inevitável comparação com Genet, não podemos esquecer da homossexualidade “pública” de ambos os personagens. Alguns autores, como Foucault, apontam que na reafirmação constante de sua homossexualidade, Genet acabou sendo vítima dela. O incômodo e o fascínio gerados pela relação aparentemente contraditória entre a valentia e a homossexualidade de Satã permitem uma reflexão acerca da afirmação da identidade homossexual como prática de resistência. Mais que homossexual assumido, em suas memórias Satã posiciona-se como homossexual conhecido. Acrescentando o “conhecido” ao termo, parece perceber que é assim que seu corpo passa a importar. Madame Satã apresentava diversos elementos que o inseriram na condição de excluído – nordestino, pobre, negro, menino de rua, analfabeto –, mas a partir de um outro fator de exclusão, a sua homossexualidade, da forma criativa como é articulada com a valentia do malandro, consegue sair da condição de excluído, pelo menos

no campo do simbólico. Entretanto, sobre este aspecto, a questão sobre a tese do “paradoxo” permanece: não seria o fascínio sobre Satã e a sua transformação em produto midiático uma forma de captura e ao mesmo tempo de destituir seu corpo de sua potência política? Obviamente, o que fascina perde imediatamente o status de excluído no exato momento em que passa a ser nomeado.

No trecho das memórias de Madame Satã descrito anteriormente, em que se classifica como “homossexual conhecido”, Satã reconhece que o paradoxo malandro valente/homossexual acabou lhe conferindo popularidade. Tal definição se aproxima do termo “homossexual assumido”, que talvez tenha sua origem na psicanálise (como muitos termos assimilados ao senso comum), na concepção lacaniana de “assunção” do sexo. Assumir também pressupõe confessar algo que até então era desconhecido, como assumir a culpa por um crime, ou assumir que estava com ciúmes. Sair do armário, *coming out* (como falam os americanos), são expressões que pressupõem algo que estava obscuro e não é permitido pelas normas morais. Judith Butler, ao tratar da performatividade do sexo, retoma o termo do jargão lacaniano, observando de forma crítica que a ideia de que alguém assume um “sexo” parte do pressuposto de que se trata de uma escolha reflexiva. Considerando que desde o início essa assunção é constrangida, já que a mesma é imposta pelas normas regulatórias que instauram a heterossexualidade, a autora propõe uma releitura do significado de “assunção” em Lacan como citação (a partir do conceito desenvolvido por Derrida), para que se reformule também a ideia da performatividade como citacionalidade. Desta forma, a lei simbólica não é vista como algo anterior à citação, ou semi-autônoma, mas como sendo produzida por meio da citação, “...o simbólico deve ser pensado como uma série de injunções normativizantes que asseguram as fronteiras do sexo através da ameaça da psicose, da abjeção e da impossibilidade psíquica de viver” (BUTLER, 2007, p. 169). Trata-se de uma lei que apenas pode permanecer como tal quando impõe as citações e as delimitações do que é feminino e masculino.

Se este condicionamento da performatividade à repetição de normas regulatórias pode ser minado a partir de assunções que possam subvertê-las, ao mesmo tempo é necessário entendermos que o sujeito com capacidade de resistência às normas também é produto dessas mesmas normas. Toda agência, por mais que consiga criar efeitos de oposição à norma, envolverá sempre uma

prática citacional ou reiterativa “imane ao poder”. (BUTLER, 2007, p. 170) É importante ressaltar que ao pensar a agência como algo sempre submetido à norma e imane ao poder, Butler não pressupõe uma via sem saída para a subversão da norma. Pelo contrário. Sua ideia é problematizar a performatividade do sexo para refletir de forma produtiva sobre o potencial do campo de deformação que configura os corpos que “não pesam”. E, é claro, sem cair na armadilha da concepção de um sujeito que tem plena liberdade para resistir às normas.

Sabemos, portanto, que não basta a performance, bem como a nomeação ou a reiteração proposital de identidades patologizadas e criminalizadas no passado, para gerar formas de resistência às normas. Não basta apenas assumir-se como homossexual para que o potencial subversivo do tema venha à tona. Até porque tal identidade é facilmente capturável pelas instituições detentoras de poder, num processo em que esses corpos que compõem um exterior à norma, de acordo com a forma de exposição – tendo como exemplo mais evidente a mídia e a espetacularização do fora da norma - , acabam por reiterá-la. Desta forma, devemos evitar também a armadilha em que o perfil atípico do personagem Madame Satã poderia nos colocar. Não se trata aqui de um indivíduo com liberdade e plenos poderes. Pelo contrário. Não é à toa que o fascínio exercido pela aparente contradição do malandro/homossexual acabou gerando muita perseguição à sua “pessoa”, como o próprio Satã frisava. A existência de Satã não impediu a captura e a domesticação dos aspectos marginais da malandragem, e nem mesmo a sua própria captura, na medida em que frequentemente é citado como um dos principais representantes de uma malandragem estereotipada. Mas se concebemos a lógica do poder como uma relação conflituosa e em constante movimento, em que microfissuras surgem no próprio processo de constituição das subjetividades, também podemos encontrar momentos em que uma rearticulação da norma é forçada. No processo de citação da norma, a repetição acaba permitindo também momentos em que o retorno do excluído torna-se perturbador da norma. E é o potencial que a existência de Madame Satã possui em gerar tais perturbações que pretendemos investigar aqui. Tomando emprestada a pergunta de Butler “ Que questionamento esse domínio excluído e abjeto produz à hegemonia simbólica?” (BUTLER, 2007, p. 171).

Há que se observar que em *Memórias de Madame Satã* a valentia do malandro e a sensualidade da mulata convivem perfeitamente, como no trecho a seguir:

A barra estava surpreendentemente leve. Veio o Carnaval logo depois ... Então eu fiz uma saia bem rodada de dama antiga e arranjei um chapéu de aba bem larga e sapatos altos e fui para o baile do República fantasiado de Santa do Coqueiral. Mas não concorri porque tive medo de perder a invencibilidade. Apenas fui para me divertir e acabou saindo uma briga tão grande que eu distribuí bolachas de saia rodada e tudo.” (MADAME SATÃ, 1972, p. 80)

De um trecho a outro, ou mesmo dentro de um único parágrafo, revelam-se as diversas facetas de Satã. Via os atos performáticos descritos, as relações entre interior/exterior, significado/significante são problematizadas e levadas ao limite. Ao romper com essas concepções binárias problematiza-se também a ideia de um corpo anterior ao discurso, que passa a ser construído a partir de inscrições da história sobre ele, como foi concebido por diversos estudos feministas. Lembrando que Foucault descreve tal processo não como construção do corpo, mas como destruição via inscrição cultural necessária para constituir o sujeito e suas significações, Judith Butler observa que deve haver um corpo anterior a essa inscrição. Mas também observa que a concepção de um corpo ou corpos anteriores à significação não pressupõe a ausência de uma materialidade. Foucault sugere a noção de uma multiplicidade de forças corporais pré-discursivas, em que um corpo anterior à sua inscrição cultural supõe a existência de uma “materialidade anterior à significação e à forma” (BUTLER, 2003, p. 187). E talvez certos atos performáticos possam ser pensados, desta maneira, como tentativas (nem sempre bem sucedidas, é verdade), de um resgate dessas forças pré-discursivas que, irrompendo sobre a superfície do corpo, sejam capazes de romper com práticas discursivas e culturais impostas aos corpos.

Com relação ao travesti, Butler considera a dimensão política dos corpos, já que “*Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero- assim como sua contingência.*” (BUTLER, 2003, p. 196, grifo da autora). Revelar a natureza performática dos gêneros via a paródia do gênero permite uma problematização das identidades fixadas por uma matriz heterossexual. Leva-se a concepção do original a um limite tal que se chega a uma imitação sem origem. “Esse deslocamento perpétuo constitui uma fluidez de

identidades que sugere uma abertura à re-significação e à recontextualização;”(2003, p. 197). Trata-se de imitações que deslocam o significado do original. Entretanto, como a autora observa, a paródia não é subversiva em si mesma. Temos que saber distinguir e compreender que fatores tornam certos tipos de repetição em forma de paródia efetivamente perturbadores e o que torna outras domesticadas e integradas como instrumentos de forças hegemônicas. Podemos dizer que no caso de Madame Satã, o gênero imitativo está diretamente associado à sua performance artística. E como observamos, mesmo o seu papel de malandro também se associa a uma performance, o que ajuda a revelar o caráter performativo do gênero:

Foi comigo mesmo. Me apresentei ao Najar e como ele me conhecia como malandro mas não sabia do meu talento artístico eu dei uma demonstração e foi uma boa demonstração porque ele gostou bastante e me contratou. Imitei a minha inesquecível Carmem Miranda e agradei bastante. A temporada não foi ruim nem boa e quando estávamos terminando eu não sabia de nada ainda. E queria saber. A polícia não me perseguia e tinha muita vontade de continuar como artista sambista travesti.” (MADAME SATÃ, 1972, p. 150)

Satã parece perceber seu corpo como uma fronteira variável, na medida em que se utiliza da gíria e dos elementos associados ao universo da malandragem mesclando-os ao universo do travesti artista. Ao assumir uma estética da existência com contornos próprios, em que a ambiguidade do seu desejo é explorada, na medida em que os diversos formatos que assume e deforma são tanto objeto de dor como de prazer, Madame Satã traz as identidades de gênero para um limite. Nessa indistinção entre figura e fundo provocada pela forma como narra sua vida, ou sua “obra”, o próprio texto se instaura num desvio que merece ser investigado.

No texto *Crítica e Clínica*, Gilles Deleuze, ao abordar o *problema de escrever*, sugere um caminho para a literatura a partir de uma nova concepção do ato de escrever. No caso, escrever é considerado um caso de devir sempre inacabado e a escrita inseparável do devir (Deleuze, 1997, P.11). Os devires (devir-mulher, devir-molécula, devir-animal, etc.) encadeiam-se ou coexistem em diversos níveis. Mas é importante ressaltar que o devir não significa chegar a uma forma identitária por meio da representação ou da mimese. Deleuze fala da zona de indiferenciação em que não discernimos mais uma mulher de um animal ou de

uma molécula. Essa zona de vizinhança pode ser desenvolvida com qualquer coisa e ao mesmo tempo se exerce nos desvios. E é por meio de desvios que são sempre criados para revelar a vida nas coisas que o texto se constrói. A partir da definição que Deleuze e Guattari atribuem ao termo no quinto volume de *Mil Platôs*, o devir configura um estado em que algo está permanentemente em processo, em andamento, em vias de “tornar-se” a todo e qualquer momento. “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997b, p.18). O conceito de devir coloca em cheque a ideia de uma diferenciação sexual pautada numa matriz binária, visto que pressupõe uma linha que passa sempre ao meio de qualquer definição, A ou B, M ou F. O devir se manifesta no lugar da desterritorialização, constitui uma zona de vizinhança e ao mesmo tempo indiscernibilidade que carrega os dois pontos, M ou F, para seus limites. Madame Satã, no caso, não se torna uma mulher quando menciona a Mulata do Balacochê, mas passeia por esse e outros personagens. Desterritorializa-se constantemente. O devir-mulher Mulata do Balacochê é algo que ainda é João Francisco e ao mesmo tempo é o malandro caranguejo. Há ainda o narrador, o Madame Satã aos 72 anos, que lança um olhar sobre os outros personagens e se posiciona no final do livro. Se considerarmos estes momentos devir, podemos enxergar um potencial que, como mencionamos, poderia ser mais utilizado na elaboração de *Memórias de Madame Satã*. Principalmente por conta de se estabelecer como uma autobiografia pautada num relato histórico e memorialista.

Gilles Deleuze critica a concepção da literatura como a arte de contar lembranças, viagens, amores, sentimentos. Critica também a estrutura edipiana presente nos textos que se excedem tanto na composição da realidade quanto no uso da imaginação. Para o autor a psicologização da literatura em análises do gênero é capaz de reduzir devires a estruturas edipianas, ignorando que a literatura faz um caminho inverso. Usa, sim, uma potência impessoal, mas ao mesmo tempo altamente singularizada. A exemplo da ideia do Neutro, em Blanchot, Deleuze rejeita as duas primeiras pessoas do singular para a enunciação literária e considera uma terceira pessoa, “que nos destitui do poder de dizer EU”, condição para que a literatura exista. (DELEUZE, 1997, p. 13). Ainda nessa linha de raciocínio, cita Bergson e o conceito de fabulação, em sua capacidade de não

projetar um eu, elevando-se a diversos devires ou potências. É neste sentido que procuramos imprimir uma análise do livro de Satã que não se ativesse ao seu formato como registro de uma realidade, ou mesmo de um olhar marginal. Neste processo, o corpo do personagem instaura devires em trechos e passagens que procuramos destacar. Olhares que saibam filtrar estes momentos, entre outros apontados ao longo do capítulo talvez possam criar leituras mais produtivas. Como no caso do filme *Madame Satã*, de *Karim Ainouz*, em que a leitura do livro de memórias e do conteúdo de alguns documentos oficiais do período ajudou a compor novas perspectivas para o corpo do personagem, que serão investigados no próximo capítulo. Pretendemos aqui que o trabalho de apontar trechos e aspectos relevantes, articulando-os à teoria que promove uma reflexão acerca dos processos de subjetivação, permita novas perspectivas para a análise da obra, considerando não somente o livro de Memórias, mas o projeto biográfico do personagem Madame Satã. Este provavelmente ainda longe de terminar.

4.3 **1976, a despedida**

Em 1976, logo após a morte de Madame Satã, o Pasquim publica uma extensa matéria em sua homenagem, com o título: “Enquanto eu viver, a Lapa viverá”. Trata-se de uma espécie de dossiê biográfico, em que é exposto um vasto material coletado por Chico Jr., na Ilha Grande, para o que seria depois transformado em livro. Projeto do Pasquim que não vingou por questões financeiras, segundo Millôr. Este material se diferencia do anterior, pela diversidade de formatos apresentados. Além do texto de apresentação de Millôr, anteriormente citado, a fala de Satã surge como uma espécie de depoimento. Entre um tema e outro há um trecho escrito pelo jornalista, trazendo informações sobre Madame Satã, esclarecendo algumas questões, ou simplesmente ocupando o papel de comentarista. Além das falas de Satã, há depoimentos de outros personagens, alguns mencionados por ele em seu livro de memórias e outros não, incluídos por terem convivido de alguma forma com ele na Ilha Grande. E finalmente uma entrevista, nos moldes da anterior. Em meio às colunas de textos, fotos de Satã, uma foto de seu quarto em que os chapéus de malandro convivem com seus santos

de devoção na Umbanda, fotos do enterro. Nos depoimentos a narrativa de Satã corre mais solta que na entrevista de 1971, talvez pelo formato adotado, em que se pretende passar a ideia de que Madame Satã é incentivado a falar mais livremente. As falas parecem ser influenciadas apenas por temas sugeridos, como a primeira prisão, as histórias da prisão, o necrotério da prisão, a Lapa, as brigas, etc. Esta breve comparação ajuda também a explicitar o trabalho de construção narrativa e literária desenvolvido no livro de memórias. Além das naturais distâncias estilísticas entre os depoimentos no livro e os depoimentos neste formato publicado em 1976, há diferenças e contradições evidentes entre declarações e fatos narrados. Estas diferenças apontam trechos capazes de instaurar perspectivas que demarquem a fluidez do personagem, desvios possíveis. Principalmente quando algumas versões são confrontadas.

Grande parte deste material é dedicado à vida na prisão e ao universo da Ilha Grande. É possível percebermos que a “entrevista” é feita ao mesmo tempo em que um passeio pelas ruínas do presídio e suas redondezas. Neste sentido, Satã se posiciona mais como o personagem septuagenário, imprimindo um olhar um pouco mais distante aos fatos narrados. O que se procura disfarçar na narrativa em primeira pessoa construída no livro *Memórias de Madame Satã*. Somente ao fim do livro o narrador se coloca como tal. Na época da primeira entrevista, podemos dizer que o personagem Madame Satã em sua versão atualizada nos anos 70 ainda está indefinido. As características que passarão a delimitar o personagem a partir daí, são resultado deste primeiro contato travado na entrevista de 1971. E esta se tornou a referência até hoje mais difundida e consultada sobre Madame Satã, não apenas por ter sido publicada na coletânea das melhores entrevistas do *Pasquim*, mas pelo impacto que gerou no período. Talvez isto se deva também ao fato de registrar não apenas a memória de Madame Satã, mas a própria atuação do *Pasquim*, num momento histórico marcante. O livro de memórias também é referência (apesar da dificuldade em encontrar exemplares) nos textos dedicados mais especificamente a Satã. Pouco se fala, entretanto, sobre este vasto material publicado em 1976. As diferenças estilísticas entre os três, em termos de registro biográfico, aliadas às nuances apresentadas pela performance do personagem, permitem percebermos a importância dos formatos narrativos adotados para o teor político da obra em seu caráter biográfico.

O texto publicado em 1976 simula uma maior liberdade de expressão para Satã. Este processo de dar “voz ao outro”, entretanto, é rompido pelo texto jornalístico entre um depoimento e outro, com a função de “esclarecer” ou mediar a entrevista, inserindo informações complementares. Para refletir sobre o processo de mediação em gêneros autobiográficos, Duque-Estrada usa dois filmes de Eduardo Coutinho como exemplo, *Babilônia 2000* e *Edifício Master*. Mais uma vez partindo dos pressupostos de Gayatri Spivak, para quem falar pelo outro constitui uma “forma de violência epistêmica”, e haverá sempre uma impossibilidade de traduzir o discurso do subalterno para o do dominador, a autora sugere pensarmos se “o diferendo não se encontra também ali onde se pretende, francamente, dar voz ao outro” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 164-165). No caso dos dois filmes mencionados, procura-se passar a ideia de que os entrevistados são convidados a falar livremente. Em alguns momentos, são exibidos os procedimentos de filmagem, mas, segundo a autora, esta exibição não significa que o diretor esteja expondo ao público a sua perspectiva de aproximação com o outro. (idem, p.166). O que se configura um aspecto problemático, já que os riscos são transferidos para os personagens. “E é aqui que podemos encontrar a lógica do diferendo regulando as formas de dar voz e imagem ao outro.” (idem). Assim, mais que mascarar as interferências, expô-las e colocá-las em questão seria uma maneira mais produtiva, em termos políticos, de colocar o outro em discurso. Deixar à mostra a tensão constitutiva do pensamento crítico voltado para as minorias e para o universo marginal.

O formato do material sobre Satã de 1976 se aproxima dos adotados em documentários jornalísticos, em que o entrevistado é estimulado a falar e, posteriormente, durante a edição, são inseridos trechos narrados em que o documentarista “traduz” as imagens e insere outras informações, excluídas da narração. Tais trechos dão um novo tom às cenas seguintes e de uma certa forma têm a função de guiar a interpretação da obra. Uma importante reflexão acerca do processo de mediação em obras de caráter biográfico é impressa no filme *Santiago*, de João Moreira Salles. Vinte anos depois de ter produzido um material que serviria para um documentário sobre o ex-mordomo de sua família, Santiago, Moreira Salles faz um novo documentário, a partir deste processo de criação. Muito mais que um documentário sobre o personagem Santiago, trata-se de um

filme sobre o olhar do documentarista daquela época. Desnudando o processo, Moreira Salles produz uma nova leitura tanto sobre o registro, quanto sobre a o incômodo de falar a partir do outro. Utilizando-se de um formato semelhante ao do “dossiê Satã” de 1976, as informações se alternam entre dados sobre a vida de Santiago e reflexões sobre as orientações impressas pelo diretor durante o processo. Desta forma, rompe-se com as expectativas mais tradicionais com relação à linguagem do documentário. A vida de Santiago é contemplada, mas as falas do diretor estão ali para analisar o processo de registro e interferência do autor. Algumas cenas são exibidas mais de uma vez, incluindo parte do material bruto, em que as vozes do diretor e da produtora, bem como as reações do “protagonista” são expostas. O distanciamento de tempo entre os dois registros torna-se fundamental para construir uma visão crítica do distanciamento físico, intelectual e afetivo entre entrevistado e entrevistador. Ou melhor dizermos, entre autor e objeto. Não se trata de tentar sanar este distanciamento, mas expô-lo, criando uma tensão necessária para problematizar a hegemonia do papel político do intelectual que se dedica ao “outro”.

O dossiê de 1976 se inicia com o texto do jornalista trazendo informações sobre Madame Satã, com a função de apresentar o personagem e ao mesmo tempo fazer uma espécie de introdução ao depoimento que se segue. Dados sobre seus processos e prisões são inseridos, até sua última prisão na Ilha Grande.⁹ A partir daí entra em cena a fala de Satã, entre aspas, narrando o episódio com o vigilante Alberto. A versão é mais reduzida que a do livro de memórias, mas chama a atenção a diferença estabelecida na descrição do confronto, já que Satã não o atribui a nenhum tipo de ofensa particular. O guarda teria entrado bêbado e colocado todos pra fora, dizendo que seria o único ali que poderia beber cachaça. Satã narra que, como não estava bebendo cachaça, disse que não ia sair. Daí a agressão a cassetete. Sem se ater a fluxos de pensamento literários, diz que foi em casa, pegou uma pistola FN e retornou ao bar. Como o guarda já veio em sua direção com o cassetete na mão, atirou. “ Ele saiu do bar, foi pra rua e caiu na calçada, que quebrou a cabeça dele. Foi a calçada, não foi a bala não. Então ele morreu.” (p. 6-7). Na entrevista de 1971 Satã declara e foge da autoria, de maneira

⁹ Vale lembrar que tais dados foram encontrados em diversos textos sobre o personagem. Em nenhum deles havia crédito à autoria. Principalmente as narrativas memorialistas incorporam estas informações sem citar a fonte ou duvidar de sua veracidade.

um tanto folclórica, como observamos anteriormente¹⁰, atribuindo à bala e à Deus, a morte. No livro, descreve o episódio com detalhes, ainda que exibindo uma expectativa de que não o tivesse matado com o tiro. O tiro seria uma resposta inevitável ante a afronta que havia sofrido. Sem querer matar, aconteceu. “E eu fiquei mais surpreso ainda porque ele caiu e começou a sair sangue da testa do Alberto. E tinha mais gente lá e gritaram e eu comecei a correr e correr e correr e não estava acreditando naquilo e não era possível e meu Deus do céu como pode ter sido aquilo?” (MADAME SATÃ, 1972, p. 26).

Se considerarmos os três materiais aqui analisados como componentes de um projeto biográfico sobre Madame Satã, os próprios desvios que a narrativa do episódio com o guarda sofre, por exemplo, refletem uma verdade em construção. Vale destacar que na mesma edição de 1976, na nova entrevista ao *Pasquim* publicada ao lado do dossiê, Satã declara em uma parte que, apesar dos três processos 121 (homicídio), nunca havia matado ninguém. Há também um desencontro nas informações apresentadas nos momentos de mediação do jornalista que põem em xeque o percurso de vida criado no livro de Memórias. Chico Jr. inicia a parte em que Satã passa a falar da Lapa dizendo que Satã veio para o Rio com um casal, João e Maria Dias, que já o havia trazido mais novo. Até que um dia “cismou de fugir”. Tal narrativa perde um pouco da força dramática anterior, presente no livro de memórias: a triste história de ter sido trocado por uma eguinha e depois disso ter sido escravizado. Primeiro em Recife por um homem chamado Laureano, autor da troca, e depois no Rio, por Dona Felicidade, que o trouxera para a cidade. Entre tantos, um dos “desencontros” de informação que mais refletem a flexibilidade das construções subjetivas a seu respeito é a história do apelido Madame Satã. No livro de memórias Satã diz ter recebido o nome do delegado Dulcídio Gonçalves, que achou que a fantasia de morcego com que havia ganhado o prêmio dos Caçadores de Veados fosse inspirada no filme *Madam Satan*, de Cecil B. de Mille. Em 1976, num trecho em que o jornalista se coloca a iniciativa é atribuída a Satã, por ter desfilado com uma fantasia de Madame Satã, inspirada no filme.

¹⁰ MADAME SATÃ, 1971, p. 2

Convém chamar a atenção para este desvio, nada sutil. Principalmente pelo fato do personagem receber esta atribuição em 1938, quando a sua fama de bicha valente já percorria as delegacias do Rio de Janeiro. Este mesmo delegado encampava a política cientificista implementada pelo Doutor Leonídio Ribeiro e forneceu vasto material para as suas pesquisas. Desta forma, o apelido carrega uma conotação política e tinha uma clara função de demarcar o personagem numa identidade ambígua, masculina e feminina. Não é à toa que o antigo apelido “Caranguejo da praia das virtudes” ou “Caranguejo da praia das cuecas” praticamente é esquecido, com o passar do tempo. Convém lembrar ainda que na entrevista publicada nesta edição do Pasquim de 1976, logo após o “dossiê”, Madame Satã diz ter se fantasiado de diabo. Sem dúvida, foram encontrados diversos desencontros, que não precisam ser detalhados aqui. Seria mais interessante descrever novas perspectivas instauradas por este formato de “texto biográfico”, na medida em que ele expõe uma estratégia de subjetivação pautada no desvio. Como em alguns autos de apreensão e prisão, em que muitas vezes declara inocência, a necessidade de inserção no universo do malandro marginal, e ao mesmo tempo a procura pelo perdão pelas instâncias de poder, cria um processo no mínimo peculiar de escrita de si. Desta forma, podemos fazer aqui aproximações também com as técnicas de si observadas por Foucault com relação aos preceitos filosóficos da Antiguidade, como veremos a seguir.

Principalmente na pesquisa desenvolvida nas obras subsequentes à *Vontade de saber* e em diversos textos e entrevistas entre o final dos anos 70 e os anos 80, Foucault debruça-se sobre a estética da existência e o cuidado de si, numa tentativa de investigar e desvendar a constituição do sujeito como efeito de uma ação moral. Entendendo o assujeitamento como parte de um processo de subjetivação em constante movimento, Foucault dedica-se às técnicas de si, mas o faz investigando a constituição histórica dessas formas diferentes do sujeito em relação aos “jogos de verdade”. Proclamando que as regras morais dependem sempre de “práticas de si” que as apóiem (1985, p. 29), Foucault observa que tais práticas assumem formatos variados em determinados contextos, e, mais que as normas morais, cuja variação nem sempre é tão efetiva, são as diferentes maneiras de se relacionar com essa regra, ou seja, são as elaborações éticas (e estéticas) de si que merecem ser investigadas, visto que refletem elementos políticos e

históricos de submissão ou mesmo enfrentamento às regras de saber-poder via a subjetivação. O autor se dedica à observação histórica de tais práticas, tomando como referência a Antiguidade e os primeiros anos do cristianismo. Pode-se dizer que seu trabalho se fundamenta numa clara oposição entre o modelo de subjetivação antigo e o cristão. No primeiro, a ética da existência refletiria “um esforço para afirmar a própria liberdade e dar à sua própria vida uma certa forma na qual podia se reconhecer, ser reconhecido por outros...” (FOUCAULT, 2006, p.290), e no segundo parte-se da ideia de um sujeito moral constituído a partir de um sistema de regras do cristianismo.

Respeitando as nuances presentes na amplitude do que foi a Antiguidade e mesmo o início da era cristã, Foucault procura não se ater a um modelo histórico sistemático, e investiga diferentes experiências éticas do sujeito registradas referentes ao platonismo, ao período helenístico (estóico e epicurista) e cristão (GROS, 2008, p. 129). Há por parte do autor um posicionamento mais positivo em relação à Antiguidade, e em particular à experiência ética grega, por conta da liberdade que o princípio ético de uma existência pautada no cuidado de si permitia. Para os gregos, as práticas de si tomam a forma do preceito *epimeleisthai sautou*, ou seja “tomar conta de si”, “preocupar-se, cuidar-se de si”. Este preceito configura uma das principais regras de conduta da vida social e pessoal, um dos fundamentos da arte de viver. Segundo Foucault, esta noção perdeu sua força e tornou-se obscura, na medida que, em geral se toma como o princípio délfico que dominou a antiguidade o *gnothi sauton*, ou “conhece-te a ti mesmo”. Trata-se, entretanto, de um princípio subordinado ao primeiro. Para os gregos, conhecer-se a si mesmo envolve primeiro o cuidar-se, o completo domínio de si. Não havia, portanto, uma relação de oposição, mas de complementaridade. E ao mesmo tempo a noção de si, e mesmo de verdade, era bastante diferente e pressupunha um outro tipo de relação de conhecimento de si. A inversão entre esses dois princípios foi o que permitiu o estabelecimento de uma hermenêutica de si pelo cristianismo dos primeiros séculos, a partir de um novo modo de relação do sujeito consigo. Na idade moderna, o conhecimento de si passou a ser o princípio fundamental. Mesmo não seguindo uma cronologia específica e apresentando rupturas, o trabalho de Foucault registra mudanças que, ao longo dos anos, resultaram na constituição de uma hermenêutica do sujeito. Neste contexto,

há pontos importantes que merecem ser destacados, a partir da conexão que pode ser feita ao modo de existência adotado por Madame Satã.

Em primeiro lugar, Foucault analisa o cuidado de si da Antiguidade como uma forma não apenas de introspecção, mas de integração a um contexto social. Outro aspecto importante reside no fato de o cuidado de si instituir mais a ação do que a introspecção: "O cuidado de si visa, por uma série de técnicas (exames da noite e da manhã, análise e triagem das representações, meditações dos males e da morte, etc.) instaurar uma harmonia entre *logoi e erga*." (GROS, 2008, p. 134). Ou seja, uma correspondência entre atos e palavras, em que o importante é a harmonia entre o que eu digo e o que eu faço. Se como observa o autor, a filosofia antiga e o ascetismo cristão se colocam sob o mesmo signo do cuidado de si, há uma clara diferença no sentido de que para os antigos cuidar de si pressupunha um sujeito em constante processo de construção e com liberdade para calcular e programar seus atos, em função da busca de um eu "perfeito", ou de se atingir a excelência pelo cuidado de si empreendido por seus atos. Para o cristão é preciso sempre conhecer-se, encontrar um eu escondido, uma verdade interna que somente poderia ser revelada no processo de conhecer-se a si mesmo. É neste ponto que a prática da confissão, objeto de investigação de Foucault desde *A vontade de saber*, desempenha o seu papel crucial na manutenção de normas morais a que seria submetido o sujeito. Tal verdade estaria sempre relacionada a essas regras morais, e seria preciso colocar em discurso atos e pensamentos para se alcançar uma "liberdade". A ideia da realização de uma obra de vida para alcançar o cuidado de si e a plenitude pressupõe uma verdade em processo de construção, mas acima de tudo, uma verdade individual. Daí a liberdade que talvez possa ser pensada como forma produtiva de resistência aos processos de subjetivação inerentes às formas de saber poder.

A concepção da liberdade como princípio ético em Foucault representa um avanço em sua obra, no sentido de que nos parece apresentar uma perspectiva de ponto de fuga às relações de poder. É claro que sua proposta não era promover um resgate desses modelos como forma de resistência, mas questionar os jogos de verdade instaurados nos modos de subjetivação modernos, influenciados pelo cristianismo. O caráter subversivo do malandro e de diversas atividades ligadas ao submundo a que pertencia não estaria pautado exatamente num tipo de liberdade

como esta? À parte das regras oficiais e muito mais vinculado, em termos morais, aos cultos afro-brasileiros que aos padrões católicos ocidentais, o universo do malandro centrava-se num conjunto de regras morais muito próprias e ao mesmo tempo fluidas. Pode-se dizer que Madame Satã sabe tirar proveito da “liberdade” que o universo de exclusão em que se insere lhe confere. Se não foi possível ter a liberdade física efetiva, visto que passou grande parte de sua vida na prisão, o retorno dos anos 70 seria o momento ideal para construir e reconstruir sua imagem à sua maneira. Também a sua inserção num submundo excluído no passado permite vincular-se a normas de conduta não oficiais e inseridas no contexto da malandragem. E, portanto, maleáveis e ao mesmo tempo questionáveis. Principalmente porque a verdade não seria o princípio básico da malandragem, pelo contrário.

Há também uma diferença com relação à liberdade greco-romana teorizada por Foucault e o nosso conceito atual de liberdade que reitera ainda mais as aproximações entre o submundo da malandragem e a noção de um sujeito em construção. Para os gregos, ser livre significa não ser escravo de si mesmo e dos seus desejos e prazeres. Ter um completo domínio de si. Uma concepção que acaba conferindo uma dimensão política para a liberdade, entendida como um problema ético, no sentido de que o ethos representava a maneira de ser e a maneira de se conduzir. Desta forma o sujeito se constituía e se fazia visível para os outros:

O êthos de alguém se traduz pelos seus hábitos, por seu porte, pela sua maneira de caminhar, pela calma com que responde a todos os acontecimentos, etc. Esta é para eles a forma concreta da liberdade;... O homem que tem um belo êthos, que pode ser admirado e citado como exemplo, é alguém que pratica a liberdade de uma certa maneira. (FOUCAULT, 2006, p. 270)

Neste sentido, convém destacar as descrições físicas feitas por Satã, que, por meio de elementos visuais, ora o associavam diretamente ao modelo de malandro que se instituiu como estilo de vida espetacularizado: calça almofadinha, terno branco, camisa de seda, chapéu panamá. Ora o inseriam no universo do “artista travesti”: a saia rodada, os detalhes das fantasias, as tranças pelo ombro. Há uma preocupação do personagem de exibir uma imagem de si a partir da excelência no que faz, seja como malandro, com a esquerda poderosa, a

habilidade da navalha e as roupas elegantes. Seja como artista, com o rebolado caprichado, a fantasia original, a imitação carinhosa de Carmem Miranda. E ainda podemos citar muitos outros “papéis” desempenhados pelo personagem: exímio cozinheiro, pai zeloso, companheiro dedicado (numa relação heterossexual citada no livro e na entrevista), entre outros.

É notável percebermos que, aos 71 anos de idade, segundo os entrevistadores do *Pasquim*, comparece à entrevista vestido com o uniforme do malandro associado ao modelo que se instituiu na Lapa dos anos 30, ciente de seu papel ali. Essa preocupação com a imagem de si reflete também a consciência de sua função no campo social, “O êthos também implica uma relação com os outros, já que o cuidado de si permite ocupar na cidade, na comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente – seja para exercer uma magistratura ou para manter relações de amizade;”(FOUCAULT, 2006, p. 271). Satã cumpre, assim, a proposta do projeto autobiográfico de, por meio da construção de um eu individual, inscrever-se posteriormente num coletivo. Mas se trata então de uma inscrição “política” que, mais que uma ética, pauta-se numa estética da existência. Tal constatação se baseia não somente na preocupação constante com a aparência do malandro, mas também na ideia apresentada anteriormente, de que os espaços de atuação dos malandros se constituíam ágoras de exibição pública, em que a performance do personagem – de acordo com os códigos da malandragem - era a condição para a sua existência. Via uma performance de corpo lhes seria permitida a permanência neste universo. Ou melhor, estes passariam a se constituir como sujeitos. E esta performance se pautava principalmente na manutenção da fama e da imagem de valente, princípio básico da existência do malandro.

Sobre este aspecto convém destacar o momento do livro de memórias em que o fluxo de consciência do personagem é figurado, um pouco antes de assassinar o guarda Alberto: “(...) A partir de então eu não ia poder mais aparecer na minha Lapa querida. Os malandros me tirando de frouxo iam querer bater em mim. Até os otários iam me desafiar toda vez que eu aparecesse”(MADAME SATÃ, 1972, p. 17). Vale observar que não se trata de um exame de consciência no formato das práticas confessionais ligadas ao expurgo da culpa, inerentes ao cristianismo e herdadas por diversas outras instituições de poder. Trata-se de uma

função prática, já que para se tornar sujeito, ou seja, para ser reconhecido como malandro, era preciso inscrever-se num comportamento marginal. “Os excluídos – sociais e culturais – só são admitidos na categoria povo enquanto comportam-se como corpos domesticados, corpos anônimos. Tornar-se *sujeito*, neste âmbito, significa tornar-se *marginal*.” (DEALTRY, 2003, p.26). No depoimento publicado em 1976, ao retirar da narrativa do mesmo episódio o fluxo de pensamentos, Madame Satã assume seu papel marginal de maneira mais plena. Ao declarar em poucas palavras “Aí me lembrei que tinha uma FN em casa. Fui em casa, peguei a FN” (p. 7), retira da perspectiva em que se constrói, o conflito e mesmo a dúvida apresentados anteriormente. Ainda que mais à frente, na segunda entrevista, publicada na mesma edição, se apresente como um injustiçado e afirme – cinicamente, é preciso ressaltar – nunca ter matado ninguém.

Outro episódio que é reconstruído no material publicado em 1976, apresentando pequenas diferenças com relação à versão exposta no livro de memórias é o do “conflito” com o tenente Castro Pinto, na época diretor da penitenciária Lemos de Brito, em que Satã estava preso. Segundo narra, Castro Pinto tinha uma “gestapo” para bater de palmatória no traseiro dos presos. Madame Satã declara que um dia, no pátio, disse para a turma: “ Olha, o tenente Castro Pinto dá muito de palmatória nos trouxas. No traseiro que mamãe bateu, vagabundo nenhum vai dar de palmatória, não. Se der vai ganhar um tiro. Na primeira oportunidade, arranco os miolos da cabeça dele a bala.” (1976, p. 7). Delatado, Madame Satã é chamado à presença de Castro Pinto, reafirma a ameaça e fica confinado por dois dias à “cela surda”. Ao sair, enquanto é levado ao encontro do Diretor, inicia uma pequena reflexão, em que a pistola FN é mencionada novamente:

Então pensei: É hoje que vou apanhar de palmatória no traseiro. Mas não tinha nada não porque na hora que eu quisesse, chegava na minha mão uma FN muito bacana com doze balas no pente e uma na agulha.

Entrei na sala e tava lá os quatro bandidos dele me olhando. Eu podia apanhar, mas ia quebrar aquela secretaria todinha. (MADAME SATÃ, 1976, p.7-8)

O conteúdo da história não muda muito, se compararmos as duas versões Mas o personagem apresentará reflexões muito mais vinculadas à pessoa João Francisco dos Santos que ao papel de malandro marginal. No livro, no lugar do confinamento à “cela Surda”, Satã é levado ao psiquiatra e responde a umas “300 perguntas”. Além

de amenizado o castigo, na versão escrita em *Memórias de Madame Satã*, ao ser chamado à sala do tenente, após reafirmar a ameaça, reflete: “Senti a capangada toda indócil para me pegar e aguentei firme. As pernas queriam tremer e eu queria estar muito longe dali. Mas tive que fazer o brabo até o fim. E fiz.” (MADAME SATÃ, 1972, p. 159).

Entre os depoimentos de terceiros sobre Satã, componentes do “dossiê”, chama a atenção o do ex-delegado Frota Aguiar. Trata-se do autor do texto do relatório sobre João Francisco dos Santos analisado no capítulo 2, em que se refere de forma preconceituosa e debochada a Madame Satã, num processo respondido em 1942, em que durante o suposto delito, já que é absolvido, Satã estaria vestido de baiana. Madame Satã menciona o nome de Frota Aguiar nos três materiais analisados, afirmando ter sido alvo de constantes perseguições do então delegado. Afirma também ter invadido a delegacia e lhe dado uma surra. Frota Aguiar, neste depoimento de 1976, nega o fato, atribuindo-o a um equívoco e declara “Aliás, ele me respeitava muito, porque eu fazia polícia social. Eu estudava a psicologia dos delinquentes...” (PASQUIM, 1976, p. 10). Dando voz a outros personagens da história de vida de Satã, este material permite a exposição de estratégias discursivas utilizadas a favor do poder, como neste caso. O que poderia significar “estudar a psicologia dos delinquentes”? Uma leitura mais atenta, à luz das referências históricas e dos textos críticos sobre os procedimentos e métodos da polícia científica do período mencionados anteriormente, traz à tona parte das estratégias de saber-poder implementadas pelo Estado e por seus “braços”. A gravação deste depoimento é levada para Madame Satã, que volta a reafirmar a sua versão da surra. Esta confirmação acaba colocando em questão o uso do termo “polícia social”.

Se Madame Satã deu ou não a surra em Frota Aguiar, nunca saberemos. Mas a surra, presença constante no imaginário de Satã, provavelmente compunha o desejo do personagem, e uma resposta às práticas truculentas e repressoras da polícia. No momento em que a narra, tornando-a pública, confere a ela uma existência como ato performático e ao mesmo tempo político. Reafirma o papel de valente e os enfrentamentos físicos com a polícia como característicos da vida de malandro. Ao mesmo tempo, a fala de Frota Aguiar na entrevista acaba expondo uma clara estratégia, frequentemente utilizada pelas autoridades, para disfarçar as práticas repressoras utilizadas no período. “Estudar a psicologia dos delinquentes” era a

principal justificativa para o teor das pesquisas dos antropologistas criminais brasileiros, desenvolvidas principalmente a partir dos anos vinte. A proposta da polícia científica deveria ser prevenir antes de punir, como mencionamos em capítulo anterior. Neste processo de prevenção, correção e assepsia, diversas teses de cunho racista e preconceituoso com relação às sexualidades periféricas foram levantadas. Tais ideias embasavam o trabalho da polícia, bem como a própria atuação da justiça. Um ponto positivo para o Pasquim, neste sentido, é o fato de se vincular ao pensamento de esquerda e à contracultura. Desta forma, o trecho em que é dada voz a Frota Aguiar encontra-se deslocado do resto do conteúdo do jornal. O ex-delegado e na época político tem sua fala publicada como coadjuvante na história de Madame Satã. O que permite também uma leitura mais crítica da fala proferida.

Neste material de 1976 há um importante aspecto que por fim merece ser mencionado. A ausência de referências à sua vida como homossexual nesta primeira parte que intitulamos de “dossiê”. Apenas no depoimento de Jorge Martins, ex-diretor da colônia penal, seu homossexualismo na prisão é mencionado. Da forma como se refere a esta relação, a fala do ex-diretor coloca em xeque a imagem de Satã como alguém que pegava rapazes à força. “Sobre o homossexualismo de Satã na prisão, não era qualquer um que ele aceitava. Havia vários pretendentes, valentes e fracos, e dentre esses, Satã escolhia o que mais lhe agradava.”(PASQUIM, 1976, p. 10). Ao mesmo tempo, da maneira como é proferida, esta fala naturaliza as relações homossexuais estabelecidas na prisão. Tal trecho, entretanto, no formato em que é inserido dentro do depoimento, sem títulos ou chamadas, sugere uma iniciativa do próprio Jorge Martins. É como se este vínculo ao lugar do marginal não pudesse se conjugar com elementos ligados a esta faceta de Satã. Neste sentido, dentre os três materiais contemplados, o livro é o que estabelece melhor os desvios em que se pauta a existência criativa de Satã. Considerando o caráter político deste pequeno trecho do depoimento de Jorge Martins, concluímos que, a exemplo do que ocorre em grande parte da primeira entrevista ao Pasquim, a potência política do corpo personagem, que poderia estrategicamente ser aproveitada por um jornal vinculado à contracultura, é deixada de lado. E é exatamente num trecho em que o seu papel de homossexual é invocado, num rápido momento dentro da entrevista de 1976, que a fala de Satã vai promover uma ruptura dentro do diálogo “mediador” do jornalista pretensamente promotor de um resgate do personagem (MADAME SATÃ, 1976, P.11):

O PASQUIM- Você contou que o nome Madame Satã surgiu por causa de uma fantasia do diabo. Mas surgiu mais alguma coisa nisso em termos de pederastia. O que foi?

MADAME SATÃ - Meu apelido de Madame Satã não tem nada a ver com pederastia. Eu já disse que em 1930 eu fiz uma fantasia de Madame Satã, ganhando o primeiro lugar no teatro República.

O PASQUIM - Qual é a relação entre essa fantasia e o nome que os pederastas exploram?

MADAME SATÃ - A fantasia, e nada mais.