

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO E
EXTENSÃO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA

MADAME SATÃ E SEU DUPLO
(um estudo psicanalítico e antropológico sobre o mito da malandragem)

Helder Rodrigues Lima

São Paulo
2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO E
EXTENSÃO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA

MADAME SATÃ E SEU DUPLO
(um estudo psicanalítico e antropológico sobre o mito da malandragem)

Helder Rodrigues Lima

Orientador: Prof. Oscar Angel Cesarotto

Dissertação apresentada ao departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica como parte dos requisitos para a obtenção do título de especialista (latu sensu) em semiótica psicanalítica.

São Paulo

2008

Reitora

Maura Pardini Bicudo Vêras

Cogea – coordenação geral

Ivone C. Dias Gomes

Coordenador do curso de semiótica psicanalítica

Oscar Angel Cesarotto

FICHA CATALOGRÁFICA

Lima, Helder Rodrigues, 1963

Madame Satã e Seu Duplo (um estudo psicanalítico e antropológico sobre o mito da malandragem) / Helder Rodrigues Lima. — São Paulo: COGEAE/PUC-SP, 2008.

55 p.

Dissertação – Especialização
Bibliografia

1. Introdução
 2. Os textos fundamentais e alguns aspectos originários
 3. A problemática da mitomania e o Duplo em Madame Satã
 4. A questão do corpo na cultura da malandragem
 5. Conclusões
-

“Como os quartéis que de manhã se abrem a todos os ventos e que se acredita sejam puros e vazios quando na verdade fervilham de machos perigosos, caídos e emaranhados em suas camas.”

JEAN GENET

DEDICATÓRIA

A minha filha Thila, cuja existência me permitiu entrever, entre o convívio e a fé, o rastro fúlgido e pertinaz do amor.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Gilmar Rocha, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), que gentilmente cedeu cópia do livro Memórias de Madame Satã, de Sylvan Paezzo.

Ao professor Oscar Angel Cesarotto, pela orientação essencial para o presente trabalho.

A psicanalista e caríssima amiga Simone de Paula, que foi uma interlocutora frequente durante a elaboração deste trabalho.

A professora Fani Hisgail, que me permitiu conhecer um pouco mais sobre a experiência psicanalítica.

A minha querida Paulinha, que me deu o apoio necessário para finalizar este trabalho.

Ao professor Cláudio César Montoto, que motivou a presente pesquisa, sugerindo a aproximação entre a semiótica psicanalítica e a antropologia.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo investigar as contribuições de Madame Satã para a discussão da identidade do malandro e, em última instância, do brasileiro. Mas essas são questões que estão sob o manto da mitomania de Madame Satã, como ficará patente ao longo do texto. O personagem em questão é uma das principais referências da malandragem entre os anos 20 e 50. A malandragem pode ser entendida como uma manifestação cultural e de comportamento que surgiu no seio da sociedade do Rio de Janeiro num período em que o país vivia pelo menos dois processos importantes: a urbanização e a transformação da atividade econômica e política.

O movimento de urbanização na primeira metade do século traz para o cenário das cidades as raízes culturais do brasileiro. Não é por outra razão que a malandragem pode ser considerada como a versão urbana do cangaço, visto que antes de ser fenômeno da mídia ela brotava do processo de exclusão na sociedade carioca, no qual o negro mais uma vez era aliado da vida econômica, que agora contava com o braço do imigrante europeu.

Na questão da atividade econômica e política, o período do auge de Madame Satã foi fortemente marcado pela ambigüidade. Getúlio Vargas assumiu o país com mãos de ferro após a queda da Bolsa de Nova Iorque, que colocou em xeque a monocultura do café. Assim, de um lado o país vivia uma ditadura; de outro, estabelecia as bases de sua industrialização, com destaque para a Consolidação das Leis do Trabalho e a indústria de base. No bojo do desenvolvimento da economia, a mídia foi pouco a pouco ganhando espaço e se profissionalizando, o que permitiu que ela não apenas absorvesse a significação simbólica do malandro, mas tornasse o malandro um signo relativo ao brasileiro cordial, o que é uma grande fantasia.

No percurso deste trabalho, é feita uma aproximação entre a semiótica psicanalítica e a antropologia. A perspectiva do personagem Madame Satã é tomada

assim sob a ótica multidisciplinar. As motivações do personagem tornam-se assim objeto do presente trabalho, que encontra em Madame Satã um universo em que os significantes da cultura criam uma dinâmica que reproduz a produção de signos em outras instâncias. A pesquisa toma por base textos que contêm declarações de Satã. Esses textos são a própria materialização de sua fala e freqüentemente tomados por base nas produções a respeito do personagem, como filmes, ensaios, quadrinhos e biografia. Na verdade, a investigação sobre as motivações de Madame Satã se confunde com a gênese dos mitos na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Madame Satã, João Francisco dos Santos, malandragem, mitomania, Lapa, Pasquim, Sylvan Paezzo.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	11
2. Os textos fundamentais e alguns aspectos originários.....	13
3. A problemática da mitomania e o Duplo em Madame Satã.....	28
4. A questão do corpo na cultura da malandragem.....	46
5. Conclusões.....	50
6. Bibliografia.....	52

1. Introdução

Madame Satã é um personagem de capital importância para a imagem do malandro entre os anos 20 e 50. É também um ícone da cultura underground no cenário paulistano dos anos 80. Mas entre todas as suas vertentes, Satã, em si, é uma espécie de ícone recalcado, rejeitado, em torno do qual a cultura que se consolidou tem poucas referências. Tudo o que tem sido dito sobre esse personagem passa de algum modo por três textos: o livro Memórias de Madame Satã, de Sylvan Paezzo, e duas entrevistas ao jornal Pasquim nos anos 70. Cada um desses textos pretende materializar a fala de Madame Satã, tornar-se testemunho de uma existência emblemática entre os personagens que exprimem a identidade cultural do Brasil.

Tomando por base esses textos, o presente trabalho se materializa ao propor uma leitura do personagem a partir da perspectiva de duas disciplinas: a semiótica psicanalítica e a antropologia. Essa aproximação torna-se possível porque os objetos dessas disciplinas encerram dinâmicas muito próximas, como poderemos verificar entre as representações de Madame Satã e as da cultura na qual ele está inserido. Essa aproximação coloca em destaque duas duplicidades: o Duplo de Madame Satã, que é o código que identifica o sujeito do inconsciente do personagem, e a duplicidade dos códigos de pessoa e indivíduo, como propõe o antropólogo Roberto da Matta. Em qualquer um desses casos, a duplicidade reveste o caráter do sujeito do inconsciente, segundo a concepção de Jacques Lacan, que adotamos para balizar esta investigação.

Partindo assim desses textos fundamentais, encontramos expressões do personagem que evidenciam o sujeito do ponto de vista da psicanálise e da linguagem. Nas suas projeções narcísicas e nos desafios que enfrenta, o processo de idealização esconde o Duplo que opera com base numa dinâmica que em muito se aproxima das dinâmicas de produção de representações da cultura, conforme Lacan observa. A mitomania surge assim como expressão de um sujeito que busca o resgate de uma condição perdida, o que em linguagem de psicanálise encerra a importância das histórias

originárias. No caso de Satã, sua eterna busca é permeada pelos recortes do real, o que significa que ela é vivida em termos de uma literalidade.

Esperamos que o presente trabalho possa contribuir para que se investigue a questão da mitomania em Madame Satã a partir de sua própria fala, que está registrada nos textos mencionados. Desse modo, a trajetória começa pela pesquisa de aspectos originários que podem ser denotados nessa fala para depois verificar como o universo de representações de Madame Satã opera em consonância com tais aspectos. A aproximação com Freud passa pelo texto O Caso Schreber, no qual a megalomania surge na necessidade de Schreber criar um enredo em que o próprio Deus toma parte na história para que ele possa extravasar seu desejo homossexual reprimido. Isso é um traço essencial da paranóia. Freud usa o termo "projeções" na análise de Schreber para caracterizar o universo de representações da paranóia.

A ação expressa por meio do homossexualismo e da violência torna-se assim parte de um universo de representações assimiladas pela estrutura do inconsciente. A conexão entre os significantes e o sujeito nas projeções do Duplo de Madame Satã refletem sua identidade com o universo feminino. A violência, a agressividade, tanto quanto seu desejo megalomaníaco, narcisista e homossexual são conteúdos manifestos essencialmente identificados com o mundo feminino. Há mesmo que se considerar que *a violência é um caminho possível para a feminilidade vivida de forma intensa ou radical*. Parece mesmo que o bordão: "Madame Satã, com o Diabo no corpo" é o substituto psicanalítico de "Madame Satã, com a Mulher no corpo".

2. Os textos fundamentais e alguns aspectos originários

Era abril de 1971. Em meio a um Brasil açoitado pela ditadura militar, Madame Satã desponta no cenário cultural carioca em entrevista ao anárquico e destoante jornal Pasquim, que alçava a expressiva tiragem de 200 mil exemplares. O clima de contestação e irreverência da contra-cultura era o palco para o retorno. Satã falou com a turma do Jaguar aos 71 anos, morando na Ilha Grande. Contou sua história com traços de ingenuidade e franqueza, paradoxalmente para o símbolo vivo da malandragem, e agregou sua pessoa¹ a um gênero jornalístico, a entrevista ping-pong, que o Pasquim também cuidava de mudar – o papo rolava regado a uísque, e o texto era editado ao modo da fala, sem elaborações, depois que o datilógrafo da redação copiava as fitas. Na apresentação da entrevista, o jornalista Paulo Francis afirma que Satã representa a verdadeira contra-cultura brasileira e que ele “parece mais sofisticado e legítimo do que Jean Genet”, o escritor-personagem contemporâneo de Jean Paul Sartre e autor do romance Nossa Senhora das Flores.

No ano seguinte, a editora carioca Lidador publica o livro Memórias de Madame Satã, um depoimento ao escritor Sylvan Paezzo (1972), que também conhecia o submundo do Rio de Janeiro e tinha publicado textos nos quais “escrevia coisas lancinantes”, afirma o escritor Carlos Heitor Cony (2000), que assina o prefácio de Época dos Tristes (1964), considerado seu principal romance, uma história sobre delinquência juvenil nos anos 60 no seio da classe dominante carioca. Paezzo também fez carreira como redator de TV, participou da equipe do Sítio do Picapau Amarelo (1977)², entre outras séries, e acabou por se afastar da literatura. Segundo Jaguar, supervisor do Pasquim, Satã recebera “500 pratas” para dar a entrevista a Paezzo, o que pode nos fazer supor que sua ingerência sobre o texto publicado tenha sido um tanto quanto limitada.

De qualquer forma, o texto-depoimento de Satã e Paezzo é uma matriz do mito sobre o rei da Lapa e ícone da malandragem, que a partir de então ganhou uma referência

¹ Madame Satã costumava se referir a si próprio como “minha pessoa”.

² Série produzida e apresentada pela Rede Globo.

para se consolidar na história. Praticamente tudo o que foi dito sobre Madame Satã a partir de então passou por essas memórias ou pela entrevista do Pasquim. Outro fato que marcou o retorno de Satã ao cenário cultural da época foi sua participação na peça musical *Lampião no Inferno*. Mas praticamente não há referências sobre isso.

Satã morreu de câncer no pulmão no Hospital Ipanema, em 12 de abril de 1976, e foi enterrado na Ilha Grande, com o chapéu panamá e duas rosas vermelhas sobre o caixão, em simbólica referência à história ambígua que protagonizou. Naquele momento, o Pasquim publicou mais uma entrevista com material inédito e fotos. Segundo Jaguar, esse material póstumo, com mais depoimentos de Satã e de pessoas que o conheceram na Ilha Grande, estava sendo guardado para um livro sobre o personagem, livro esse que foi capitalizado por Paezzo. “Era um livro que íamos fazer, mas na época o Pasquim esteve quebra não quebra e tivemos que abandonar o projeto. Sylvan Paezzo acabou fazendo o livro e ficou nisso” (1976).

Esses três textos, portanto, condensam a voz do lendário malandro João Francisco dos Santos, são uma espécie de imagem no espelho, ainda que se possa fazer ressalvas quanto ao fato de serem mediados por terceiros - ou porque esse é o caráter da entrevista ou porque Satã era analfabeto. Depois deles, vieram uma biografia escrita pelo jornalista Rogério Durst (1985), o filme *Madame Satã* (2002), dirigido pelo cearense Karim Aïnouz, e um ensaio antropológico do pesquisador Gilmar Rocha (2004). Há também duas edições de histórias em quadrinhos de autoria da Julio Shimamoto (desenhista) e Luiz Antônio Aguiar (roteirista) e uma série de artigos e referências na mídia que permitem sustentar que Madame Satã transformou-se em um ícone da cultura contemporânea. Há ainda o famoso bar homônimo em São Paulo, que funcionou como um reduto da arte underground nos anos 80 e 90.

Todas as produções culturais sobre Madame Satã reverberam os textos originais para então procurarem os próprios caminhos, ora para investigar o mito, ora para amplificar sua imagem heróica e mergulhá-la no universo ficcional. O que é inegável é que Madame Satã condensa em seus personagens e desdobramentos o espírito de uma

época da Lapa carioca, um ‘aqui e agora’ da cultura brasileira, denso em significações, identificações e sintomas. A voz de Satã resguardada pelos textos opera como uma matriz de produções da cultura a partir de então, torna-se uma referência da nossa contemporaneidade. A cultura, por sua vez, se apropria do mito para atender seus fins ideológicos, é um moto-perpétuo que ao longo do século 20 domesticou a imagem do malandro, mas não sem antes produzi-la. Os textos de Madame Satã, de qualquer modo, provocam uma cisão nessa roda, registram a oralidade de quem estava abaixo da linha de exclusão no seio da plutocrática sociedade brasileira, condensada no cenário anárquico e multilateral da Lapa dos anos 20 e 30, principalmente, um tempo-espaço em que a moralidade da malandragem atendia por um outro código, muito diferente do discurso dominante daquele momento, identificado sobretudo com as práticas eugênicas.

Na perspectiva da semiótica psicanalítica, esses textos são formações originárias sobre o mito de Madame Satã. São signos que, por sua vez, apresentam traços originários do personagem Madame Satã e das relações compartilhadas por ele. Mas aqui é preciso fazer uma breve digressão. A aproximação entre a disciplina e o mito não significa que se possa dar qualquer sentido ao que foi o João Francisco dos Santos do real. Em outras palavras, o que tanto nos interessa nesta pesquisa é a obra e não o autor. E, como criação, Madame Satã é um signo multifacetado, repleto de projeções e desdobramentos do seu Duplo, que é compartilhado pelo nicho cultural da Lapa³ e de resto pela sociedade carioca, o que nos permite ter acesso a traços das relações entre sujeito, outro e Grande Outro num tempo e espaço delineados e enquanto representações da cultura.

A insistência em enfatizar a importância de buscar traços das representações tem a ver com o método de pesquisa da semiótica psicanalítica, que também costumamos chamar de clínica da cultura. Esses traços, em geral considerados banais e descartados pelas produções culturais subseqüentes sobre o mito, podem nos ajudar a entender como elementos como o simbólico, o real e o imaginário operam na sua construção. Podem também ajudar a compreender os vetores conflitantes que se estabelecem nos sintomas -

³ É importante destacar que a interferência da polícia na vida cultural da Lapa faz com que suas representações sejam compartilhadas pelo poder estabelecido – portanto, pelo discurso dominante - por meio dos conflitos que ocorrem como que em um moto-perpétuo.

os fatos relatados por Madame Satã que brotam dos conflitos, como as brigas e assassinatos que construíram os signos em torno do personagem. Fazer assim um levantamento de tais traços, na linguagem das ciências humanas, significa estabelecer um paradigma indiciário⁴ da mitologia que envolve Madame Satã. Sobre a importância desse paradigma para a psicanálise, Freud (1914) faz a seguinte afirmação quanto ao trabalho de Giovanni Morelli: “Parece-me que seu método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações”.

Os textos que catalisam a voz de Madame Satã, bem como os traços originários de formação do mito configuram processos primários de construção de representações na cultura, que devem ser considerados no âmbito da sobredeterminação de seus elementos, para que não se incorra em determinismo ou em simplificações arriscadas nas interpretações. A voz de Madame Satã em si, contudo, enquanto conteúdo manifesto em texto, soa como a tentativa de consolidar um emblema, de superar a morte. O antropólogo Roberto da Matta (1981, p. 213) incorre em situação semelhante, ou seja, toma um texto originário para a leitura de um mito quando analisa as origens de Pedro Malasartes⁵ e sua importância para o imaginário sobre o malandro na cultura brasileira. “...sabemos que a situação inicial é muito importante em mitos e narrativas folclóricas, pois pode revelar o que se pode chamar de pré-determinações, já que é a situação inicial que esclarece por que o herói decide iniciar sua trajetória daquele modo específico, podendo ainda revelar suas motivações iniciais”.

⁴ Paradigma indiciário como método surgiu do trabalho do pesquisador italiano Giovanni Morelli no século 19. Ele propunha um novo procedimento para atribuição da autoria nas obras de arte, que levasse em conta, não a impressão geral do quadro e seus significados, mas os detalhes despercebidos de copistas e do próprio autor. Diz Carlo Ginzburg (1989) sobre o método: “Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés”.

⁵ Pedro Malasartes é um personagem ao mesmo tempo astucioso e vadio que tem sua origem na cultura ibérica e que, trazido ao Brasil pela colonização, serviu de modelo para referenciar a cultura do malandro. O texto que Matta adota para sua reflexão está no livro *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo (Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967).

As motivações às quais Matta se refere podem ser aproximadas do que a psicanálise chama de processo primário, um modo de funcionamento do aparelho psíquico que se caracteriza pelo investimento da libido em formações ou representações do inconsciente. No trabalho em psicanálise, essas representações permitem que o analista tenha acesso ao sujeito do inconsciente, ou aos signos daquela força que determina o sujeito, que Madame Satã identifica como a “raiva” em seu discurso. “E muitas vezes eu briguei naquela época por causa de coisinhas bobas só porque eu precisava jogar a minha raiva fora”, afirma (1972, p.102). No caso da Clínica da Cultura, onde o que está em jogo são as produções de signos, o processo primário tem a ver com a produção inconsciente de identidades culturais, mas estas se referem apenas e tão somente à percepção⁶. São identidades perceptivas, se assim podemos considerar.

Podemos dizer que a manifestação do sujeito do inconsciente é denominada como Duplo. E aqui é preciso fazer duas observações. A primeira é que o Duplo, antes de ser um conceito, foi uma entidade explorada no nível perceptivo pela literatura romântica e depois pelo expressionismo alemão no início do século 20. As grandes referências ao Duplo estão em obras como o conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe; *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Aventuras de uma Noite de São Silvestre*, de E.T.A Hoffmann, *Fausto*, de Goethe, e *O Duplo*, de Dostoievski. Entre os seus desdobramentos mais recentes, podemos incluir o filme *O Homem Duplo*, do diretor Richard Linklater, que denuncia a paranóia da cultura americana como patologia social que acaba por alimentar a indústria das drogas sintéticas. O diretor desvela esse processo por meio da experiência de seu protagonista (o ator Keanu Reeves), que é caracterizado como Duplo.

A segunda observação é que o Duplo está de certo modo ligado à gênese da Semiótica Psicanalítica, se tomarmos como uma de suas obras capitais o livro *O Duplo*, de Otto Rank, um ensaio em que Rank, então discípulo de Freud, aplica conceitos da psicanálise na leitura de produções da cultura, seja a literatura ou o cinema, como o filme *O Estudante de Praga*, dirigido por Stellan Rye, com roteiro de Hans Heinz Ewers e

⁶ As identidades de idéias e pensamentos são tidas pela psicanálise como processos secundários.

atuação e produção de Paul Wegener. Nesta produção de 1913, no contexto do Expressionismo Alemão, temos no cinema uma das abordagens pioneiras do Duplo na personalidade. Em síntese, a história trata de um jovem chamado Baldwin que se apaixona perdidamente por uma condessa ao tempo em que vende sua imagem do espelho a um velho misterioso. A partir de então, o personagem passa a ser atormentado pela aparição de uma imagem que o persegue, que é a imagem de seu Duplo. No desenvolvimento da história, Baldwin acaba por dar um tiro em seu Duplo, mas diante do espelho, agora com sua imagem resgatada, descobre que atirou em si mesmo, restando o Duplo como um deslocamento psíquico que atua na morte do sujeito. “Verificamos que este assunto [do Duplo], embora remonte à mais remota antiguidade, só encontrou em alguns poetas inspirados a fiel expressão de seu incompreensível significado primitivo, que, analisado, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a personalidade”, diz Rank (1939, Capítulo 1).

Em linhas gerais, o texto de Satã e Paezzo é um monólogo em que Satã é levado à condição de herói, mas um herói humanizado. Em uma de suas incontáveis passagens pelo distrito policial, Satã afirma no texto ter tomado uma bofetada de um delegado chamado doutor Dulcídio, à qual reagiu com um soco de esquerda⁷ e detonou uma briga infernal com os policiais. “Mas o meu nome era Madame Satã e não capitão Marvel e por isso eles também acertavam em mim e acertavam muito porque eram muitos e não sei quantos eram porque eu não ia parar para contar” (1972, p. 112).

As memórias de Satã correm no ritmo da fala. Paezzo abole as vírgulas, reveste o discurso de um tom de realidade e oralidade que agrega valor ao mito de Madame Satã. Mas o mesmo autor que se esconde na pretensa oralidade revela-se no código cinematográfico que adota para construir o ponto de partida da narrativa, com os índices das representações primárias do personagem que está ali por ser construído. A narrativa começa com a noite de estréia de Satã no teatro, em 1928, quando o personagem contava 28 anos. João Francisco ainda não era Madame Satã, isso vai acontecer dez anos depois, mas era Mulata do Balacochê, sua primeira identidade de homossexual, visto que a essa

⁷ Satã considerava seu soco de esquerda uma arma tanto quanto a navalha e o revólver.

época ele já contava com uma identidade “de valente”, como ele mesmo afirmava, sendo chamado de Caranguejo da Praia das Virtudes⁸, uma referência ao exímio nadador que era. Satã atravessou por algumas vezes a baía de Guanabara a nado.

A construção iconográfica do texto de Paezzo coloca Satã no palco do teatro Casa de Sapê da Casa de Cabloco, na praça Tiradentes, um lugar com 20 cadeiras e dez bancos, que ainda cobrava 400 réis para o sujeito assistir ao espetáculo em pé. A narrativa é marcada por uma voz repetitiva que acusa Satã: “- veado”. Essa interposição divide grupos de parágrafos e confere um ritmo de suspense ao texto. Na gênese da *Mulata do Balacochê* como significante da cultura, podemos observar a dimensão do outro, o pequeno outro, segundo a perspectiva do paradigma de Lacan. “E a *Mulata do Balacochê* era eu e então aplaudiram e aplaudiram e gritaram o meu nome artístico e tive a certeza de que estava agradando milhões” (1972, p.1). No máximo, a *Mulata do Balacochê* pode ser uma projeção do Eu com traços do inconsciente, mas ela ainda não é o Duplo, sua expressão não-censurada. É interessante notar no discurso de Satã a referência à “certeza”, um dos traços do universo psicótico de projeções. Esse aspecto da certeza enquanto um operador de representações também é destacado pelo jornalista Paulo Francis no texto que introduz a primeira entrevista de Satã ao *Pasquim*: “Satã tem certeza das coisas que faz.” (1975, p. 150).

No percurso da história em que vai cometer seu primeiro assassinato, Satã fala consigo como se falasse com o Outro. “Já imaginou se você encontra um inimigo qualquer ou um bêbado que implique com você?”. O conflito desse drama inicial é que no dia em que Satã se estabelece como travesti sambista profissional, e em sua existência sente uma torrente de felicidade, ao mesmo tempo teme que tudo desabe por terra por conta de uma briga, o que de fato acontece. A voz que o acusa (“-Veado”) é a voz do guarda civil Alberto, que o encara no botequim da rua do Lavradio⁹, quando Satã se prepara para jantar um bife mal passado, sua refeição predileta, no fim da noite triunfal.

⁸ Essa praia também era conhecida como praia do calabouço, praia dos nus, praia dos pelados e praia das cuecas. O nome “virtudes” surgiu em referência à evolução do lugar: “Mais tarde as famílias levaram suas virgens e começamos a dizer que lá era a praia das Virtudes”, afirma Satã (1972, p. 4).

⁹ Satã morava na rua do Lavradio, 171, num sobrado sobre o bar onde ocorreu a briga com o guarda.

Outro índice da relação de Satã com o próprio ego está na maneira como ele se denomina, referindo-se a si mesmo como “a minha pessoa”, um chamamento que se repete ao longo do livro de Paezze e que o filme de Aïnouz explora para caracterizar o personagem.

Como o guarda insistisse na ofensa (“- Nós já estamos no Carnaval veado?” – 1972, p.4), Satã começa a se preparar para o enfrentamento e assim recapitula sua existência, resgatando a memória de sua origem, o que o remete à avó paterna, que se chamava Pilama Brasília Casú, que tinha dois filhos. Satã afirma que quando a princesa Isabel assinou a Lei do Ventre Livre, em 1871, os senhores da avó - da família Damião, uma família tradicional em Glória do Goitá, no sertão de Pernambuco -, colocaram-na numa casinha de sapê e que a tal moradia passou a ser freqüentada por Francisco Damião dos Santos, filho da tal família. “Minha avó era muito bonita mesmo e engravidou (p.5)”. Dessa união com o ‘sangue da nobreza’, se assim podemos nomear de alguma forma o que está provavelmente encoberto pelo discurso de Satã, nasceu Manoel Francisco dos Santos. “Ele veio a ser meu pai. Os senhores pegaram ele pra criar e dizem que só não registraram porque naquele tempo não tinha disso no lugar (p.5)”. Há uma contradição nessa frase que encerra o caráter de a nobreza de Madame Satã não ter um comprovante documental, ou, para nos aproximarmos da psicanálise, há uma falta constituinte nessa origem à qual ele mesmo faz referência.

Sempre que se refere à sua linhagem, Satã adota os adjetivos “bonita e bonito”. Sobre o pai, ele diz: “Meu pai cresceu e ficou forte e era um homem bonito”. Sobre a mãe: “Firmina era muito bonita. Ela é minha mãe (p.5)”. Ao se referenciar pela linhagem, Satã tenta esconder o ego no discurso, mas há um momento em que ele não consegue: “Fiquei um tempão passando uma das mãos na outra e me olhando no espelho. E gostei de me olhar. Não por vaidade embora eu sempre tenha sido isso (p.4)”. Em 1928, Satã usava os cabelos nos ombros e ele mesmo diz que as pessoas reparavam. Naquela noite ao sair do teatro, usava camisa de seda estrangeira, calças almofadinha e chinelo cara de gato. No contexto cultural em que Madame Satã reaparece no Rio de

Janeiro, em 1971, ele é tido como precursor da contra-cultura, que fervilhava naquele momento.

Essa recapitulação pela origem no momento da ação contra o guarda tem um aspecto que desvela o desejo de prevalência do simbólico sobre o real. Quando busca sua origem, Satã retrocede à avó materna, na verdade, ele busca a origem do pai para dizer quem ele é. Esse aspecto de determinação simbólica nos diz que o sujeito tem sua existência marcada pelo signo antes mesmo de se consagrar enquanto ente no mundo do real. Trata-se, portanto de uma dinâmica fundamental para a construção da subjetividade, afirma Samira Chalhub em texto sobre Lacan:

“A construção da subjetividade dá-se pela exterioridade. O Outro o condiciona e imprime aí seu ‘código’ (e... consideremos esta palavra livre do peso semântico da tradição lingüística). Primeiro porque, vindo do mundo, acha-se inscrito pré-simbolicamente, já falado por sua constelação de significante parental, a qual, por sua vez, também já está mergulhada no tesouro dos significantes, o desfiladeiro-cascata da rede simbólica” (1995, Idéias de Lacan, p.19).

Satã conta que nasceu no dia 25 de fevereiro de 1900, teve 17 irmãos e que sua vida em Glória do Goitá, no Pernambuco, foi boa até os sete anos. “Em 1907 meu pai morreu. Foi quando começou a desgraça... Mas havia o consolo da gente saber que estava amparado pois era tudo sangue dos senhores”. Essa certeza, no entanto, desaba em seguida e os senhores dispensam a mãe e os filhos sem direito a nada - a razão do início do que Satã chama de “desgraça”. Mas é interessante notar que ao contar sua origem Satã destaca um vínculo com o sangue da nobreza, sob uma dinâmica pertinente na cultura brasileira, que é a identificação do escravo com o senhor, perspectiva também presente na análise da cultura por Lacan. No caso da cultura brasileira, essa dinâmica é analisada pelo antropólogo Roberto da Matta (1981), que a vê reproduzir-se por meio da imposição da frase “Você sabe com quem está falando?” no espaço social. Matta levanta essa discussão a partir de uma dicotomia básica da cultura brasileira, que está na distinção entre pessoa e indivíduo, sendo esse primeiro conceito da ordem dos laços de relacionamento e o segundo, uma representação perante a ordem social, digamos, da alçada do direito e da

igualdade. Trata-se das “oposições entre o pessoal e o impessoal, o público e o privado, o anônimo e o conhecido, o universal e o biográfico”. (1981, p.169) Em outras palavras, a pessoa marca a identificação entre sujeitos, enquanto o indivíduo os afasta, é a própria designação do outro indesejado, a alteridade como ameaça. Mas o que nos interessa particularmente nessa perspectiva é a aproximação entre Satã e Matta. Na identificação com a nobreza de sangue dos senhores, Satã tem uma garantia de condição de pessoa, que se perde com a morte do pai, e que ele vai percorrer sua história de vida para resgatá-la, o que vai acabar acontecendo pela construção de um mito. A perda dessa condição reflete um traço da cultura brasileira, em que o sujeito domina o inferior pela força bruta, mas esta é autorizada por sua condição de pessoa no espectro da ordem social. “Minha avó não tinha mais terras porque o coronel Nhô de Barros gostou delas e mandou seus capangas tomarem tudo. E isso não deve espantar ninguém porque foi assim que se formaram muitas fortunas em terras” (1972, p. 6).

Outro traço da cultura brasileira no início do século 20 é dado pela questão do empenho da palavra nas relações entre pessoas. Antes, porém, é importante frisar que esse empenho pressupõe uma primazia da ordem simbólica que percorre todo o discurso de Madame Satã, é sua própria razão de existir, que ele expressa nas sínteses sobre o malandro. “Malandro naquele tempo não queria dizer exatamente o que quer hoje. Malandro era quem acompanhava as serenatas e freqüentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro” (1972, p.17). É importante notar como a relação do ‘eu’ malandro se estabelece com o outro malandro sob o domínio de um código de conduta próprio, com base no respeito. O respeito, nesse caso, pode ser visto como um significante mestre que engendra toda uma teia de significantes e laços sociais, mas o que nos interessa neste momento é o seu caráter de repetição. Aos oito anos, Satã foi entregue a um cavalariano, que prometeu à sua mãe que garantiria sua educação e sustento. Na verdade, Satã afirma que foi trocado por uma égua, em uma época em que as condições de sobrevivência da família eram de pura escassez. Mas no momento da entrega ao cavalariano, como Satã resistisse, sua mãe teria dito: “...você vai porque dei a minha palavra” (1972, p.8). Essa imposição do simbólico sobre o real parece, portanto, ser uma matriz de identificações, que não deixa

de ser uma variável do “Você sabe com quem está falando?”, de Matta. Em ambos os casos, o simbólico das relações pessoais se sobrepõe às outras instâncias possíveis de representações. Satã refere-se à troca pela égua como um dos momentos primordiais de sua vida: “Aliás aquela hora desgraçada não foi a primeira hora desgraçada da minha vida porque a primeira foi aquela que registrou a morte do meu pai. Mas acho hoje em dia que aquela hora foi a mais desgraçada de todas” (1972, p.7). O simbólico expressa o medo de morte e a angústia do sujeito, e a pulsão de fugir dessa realidade engendra todo um universo de representações do ego, que compõem sentidos e uma alienação de segurança. Satã proclama uma ferida nessa alienação e vai, em sua trajetória, buscar restabelecer o estado originário. Portanto, a questão do empenho da palavra pode ser vista como um traço da compulsão à repetição, isso sem ferir seu caráter de fenômeno da cultura. Freud formula a hipótese de que “todos os instintos tendem à restauração de um estado anterior de coisas” (1920). Esse parece ser o motor inequívoco da compulsão à repetição.

Satã fugiu do cavalarião, agregou-se a uma dona de pensão e chegou à Lapa do Rio aos oito anos. Desde então, ele conta que sua vida oscilou entre rua, fome, brigas, pequenos roubos e uma situação de extremo risco. Na fala a Paezzo, ele faz referência ao risco que corria quando era carregador de compras de senhoras no Mercado São José. Diz que os outros meninos punham fogo no cesto em que dormia. “Não sei quantas vezes acordei de madrugada com o fogo se aproximando do meu rosto” (1972, p.10). Tudo isso demarcava um ambiente de disputa em um contexto cultural de uma cidade que naquele momento era expressão do fenômeno da urbanização. “E o ambiente na Lapa era esse mesmo. Nem todo mundo gostava de paz e trabalho. E provocavam e a gente apanhava ou apanhava e batia” (1972, p.14).

Em um mundo em que o sujeito se afirma perante o outro pela força, demarcar território parece ser fundamental. Ao longo de sua história na Lapa, Satã terá áreas demarcadas com outros malandros, estabelecendo uma espécie de geopolítica da malandragem, ou um código de um poder, expressão da exclusão social e paralelo ao Estado. Mas esse desejo de divisão, de separação, não é outra coisa senão um traço da cultura brasileira. O cangaço faz isso, e podemos dizer que o malandro é a expressão

urbana, deslocada, do cangaceiro nesses primórdios da malandragem. Senão, vejamos o que Satã diz sobre o 7 Coroas, malandro que o antecedeu na Lapa: “Mas as grandes sacanagens ele fazia com as mocinhas que passavam pela Lapa sem perceberem que estavam passando por aquele ambiente. Ele agarrava as moças e cortava o vestido delas na frente e depois mandava agora menina você vai sair correndo e vai gritar eu amo o 7 Coroas. E as coitadinhas nem esperavam segunda ordem”. (1972, p.18) A identificação entre o malandro e o cangaceiro está também presente no momento em que Satã recapitula uma viagem a Glória do Goitá para ver a mãe. Ao chegar lá encontra um conflito local por conta das bandidagens de Manoel Botelho, que anda pelo sertão achando que é o próprio Lampião. O irmão de Satã, Duda, toma para si o desafio da comunidade local de eliminar o bandido, e Satã o aconselha: “Então peguei o Duda pelo braço e falei meu irmão não faz um negócio desses que nossa mãe está agoniada e você não é malandro suficiente pra encarar um cangaceiro malandro”. É certo que o irmão caiu diante do cangaceiro.

Ainda nesse mosaico de traços originários de um personagem criado pela fala de João Francisco dos Santos, é importante destacar que o sentimento de perseguição pela polícia é uma constante de Satã. E isso ele remete à época em que ainda não era malandro formado, por volta dos seus 18 anos. “Quando davam uma batida na Lapa e levavam quem encontravam eu e outros éramos tratados como malandros. No meu caso eu já estava muito desiludido. Sempre tinha sofrido sem culpa. Bem que podia passar a ter culpa. Pelo menos não sofreria injustiça. Eu não queria mais injustiças” (1972, p 14). O movimento dessa afirmação indica que Satã identifica um fator externo que é causa de suas experiências de desprazer. Essa atitude é caracterizada por Freud como sendo uma defesa contra o reconhecimento de que o desprazer provém de excitações internas. Como defesa, segundo Freud, o sujeito coloca em operação um escudo contra os estímulos desagradáveis e essa dinâmica está na origem das projeções que podem causar processos patológicos. No caso de Satã, podemos considerar a hipótese de uma projeção de um desejo próprio como desejo do outro, o que cria um diferencial de potência, se assim podemos dizer, para o qual ele vai buscar uma correspondência por meio da atitude de malandro. Projetar e capitalizar o desejo do outro é uma dinâmica, portanto, que pode ser

um modo de atuar do sujeito do inconsciente, se assim podemos dizer, considerando o paradigma lacaniano.

A recapitulação de Madame Satã que antecede o enfrentamento do guarda Alberto é uma revolução completa, de 360 graus, em sua existência. Depois da infância e adolescência, ele prossegue na síntese de sua história até retomar o ponto inicial, a noite de estréia no teatro, na peça chamada Loucos em Copacabana.

O conflito que se estabelece para Satã diante do guarda que o ameaça é proporcionado pela oposição entre preservar a recém-iniciada carreira de artista ou preservar a reputação de malandro. As duas coisas aqui parecem pontos extremos que lançam um diálogo interior em Satã. Essa duplicidade, agora, é a marca de seu Duplo que emerge, sua manifestação incontestada no momento de ansiedade. Enquanto sua consciência fala em nome da carreira artística, Satã resiste a uma pessoa que o ataca com violência. “Vim do Trabalho”, afirma. “Só se for do trabalho de dar a bunda ou de roubar os outros”, responde o guarda. (1972, p.23) No conflito que começa a se intensificar, Satã diz que leva a primeira bordoadada de cacete e sangra. “Se o preço que precisava pagar pra continuar com minha profissão era aquela dor e o ferimento e o sangue sujando meu rosto e minha camisa e as ofensas que não saíam da minha cabeça eu ia pagar” (1972, p.24). Mas quando Satã projeta o desejo do outro quanto ao conflito e simula os desdobramentos de sua atitude consciente, então, a ambivalência começa a ceder lugar à certeza. Essa certeza é o ponto de inflexão entre o desejo do outro e o desejo do Outro, do Duplo. Como num encontro que mitiga a ambivalência, a voz do outro que fala em Satã encobre o desejo do Outro e reveste de ilusão um julgamento que se assenta sobre a honra, a sobreposição do real pelo simbólico que retorna e estabelece o paradigma da ação para a consciência. “Parece brincadeira mas sabe que o Caranguejo da Praia das Virtudes levou uma sugestão enorme do vigilante de nome Alberto e não reagiu? Foi mesmo? Mentira” (1972, p.25). É interessante notar como, na simulação que o leva ao desejo do Duplo, Satã desdobra as vozes do outro, o que multiplica e espalha sua projeção. “E a gente pensando que ele era malandro... Não merece o nome de malandro”, desafia a voz do outro na consciência de Satã. Essa dinâmica de representação também

acontece deixando resíduos do que podemos chamar de desejo de perseguição, ou síndrome persecutória. “E os bons de verdade que querem se regenerar tranqüilamente continuam matando pra não morrer e jamais conseguem sair de seus buracos”. Esse é o momento que Satã decide o que fazer, já que está agora consciente de seu destino. Decidir, no caso, é se lembrar de algo que estava esquecido, uma arma com três balas, que 7 Coroas empenhara com Satã. Agora é o Duplo que fala: “Esqueci até aquela hora quando o diabo se deu ao trabalho de me lembrar e me lembrei e peguei ela e botei outra roupa e descí” (1972, p.25). Quando o guarda cai com um buraco na testa, Satã duvida do que acabara de acontecer. Depois de correr em fuga, ele pára e tem uma alucinação. “Era mentira. Só podia ser mentira. Aquilo não podia ter acontecido na minha vida. Principalmente quando eu estava feliz demais. Tinha sido uma ilusão” (1972, p.26). Esse é um momento em que o delírio potencializa uma sobreposição sobre o real. Satã volta, confirma o corpo do outro tombado e sai em fuga novamente. “Precisava ter certeza de ter estragado a minha vida” (1972, p. 27).

Satã diz ter passado 23 dias escondido num porão até seu advogado decidir que era melhor se entregar. Preso e julgado, Satã foi sentenciado a 16 anos de reclusão e enviado para a Ilha Grande. Vejamos o que ele fala do julgamento: “Não sentia nada por dentro. Estava cansado de sonhar e até de torcer por mim mesmo. E foi assim que ouvi meu julgamento e as acusações e as defesas. Perdi por cinco a dois e senti um grande alívio” (1972, p.28). Há pouco identificamos que a recapitulação pela origem no momento de ansiedade da briga com o guarda era uma revolução de 360 graus na história do sujeito. Agora temos que o “grande alívio” a que Satã se refere igualmente fecha um ciclo, que podemos considerar como ciclo da culpa correspondida no real, um contraponto para a depressão que Satã esboça na frase “estava cansado de...”. A dinâmica de representações que se estabelece nesse ciclo envolve assim uma projeção de um outro idealizado pelo ‘eu’, imagem que consiste em ver o outro como antagônico e perseguidor a um tempo, um inimigo para o Duplo, que precisa canalizar seu desejo de morte. No começo e fim desse ciclo, respectivamente, temos, portanto, as frases: “Bem que eu podia passar a ter culpa” e “senti um grande alívio”.

A morte do guarda Alberto, por sua vez, fecha um ciclo de eventos primários na composição do personagem mitológico que reconhecemos em Madame Satã. Em tempo, ainda, é preciso enfatizar que a verdade factual da vida de João Francisco dos Santos não é objeto desta análise. O que nos interessa é a representação de Madame Satã, que é um significativo-mestre que tem traços mutantes a cada fala. Na entrevista ao Pasquim, em 1971, Satã também faz referência ao guarda Alberto, mas por uma perspectiva diversa: “Deram um tiro em um guarda civil... Eu estava dentro do botequinzinho e disseram que fui eu”, afirma. “Mas você não deu o tiro no guarda?”, pergunta o jornalista Sérgio Cabral. “Não, o revólver é que disparou na minha mão. Casualmente”, responde. “Foi a bala que matou?”, insiste o entrevistador. “Não, a bala fez o buraco. Quem matou foi Deus”. Ao longo de sua existência, Satã estima ter participado de cerca de três mil brigas contra a polícia. “Eu nunca briguei com paisano na minha vida”. Essas brigas, de um lado, e as projeções de Satã no palco, de outro, evidenciam a duplicidade de gozo de seu Outro, instituindo na pessoa de Madame Satã uma ação paralela à duplicidade que Roberto da Matta evidencia na cultura brasileira, os códigos da pessoa e do indivíduo. Temos assim, na perspectiva do mito de Madame Satã inserido no contexto da cultura brasileira, algumas duplicidades assentadas na ambivalência, que atuam na ação do sujeito – sua duplicidade em si, que é sua marca de sujeito e donde emerge o Duplo, a duplicidade do outro e a duplicidade dos códigos da cultura.

Vimos até aqui, enfim, o que chamamos de traços originários do mito e sua possível relação com as produções imaginárias que acabam por conferir ao sujeito Madame Satã o arsenal de representações da realidade para conduzir sua ação. Há, assim, se podemos dizer, uma dialética do signo e, por conseguinte, do mito que no caso de Satã o insere no contexto da mitomania. Veremos a seguir como essa dialética opera e como a mitomania pode ser compreendida do ponto de vista da filosofia da psicanálise e da semiótica.

3. A problemática da mitomania e o Duplo em Madame Satã

Roland Barthes define o mito como “uma fala” (1982, p. 131). Considera que tudo quanto existe na ordem do material e do imaterial pode ser dito, simbolizado, e assim aquiescer o mito. Como fala, o mito participa da estrutura geral da linguagem, torna-se uma variante da teoria do signo e, portanto, da semiologia. Signo e mito parecem se apropriar das mesmas relações que constroem a ordem simbólica e o imaginário. Num paralelo com a psicanálise, seria possível dizer que o mito é um dos destinos do signo, assim como a repressão é um dos destinos da pulsão na teoria de Freud.

Signo, significado e significante são três instâncias da teoria do signo no espectro da semiologia proposta por Barthes. Podemos fazer um paralelo dessa estrutura com as categorias indissociáveis que regulam a função do ‘eu’ na psicanálise de Lacan – o real, o simbólico e o imaginário. Assim, temos que o significante se identifica com o real, o significado com o imaginário e o signo com o simbólico. Essa aproximação é possível porque o signo e psiquismo operam enquanto fenômenos de uma mesma ordem, a da subjetividade, o que abarca também o mito, enquanto manifestação do sujeito, antes de se tornar uma construção social.

No nível de análise que estamos propondo, o mito nos interessa em primeiro lugar enquanto conteúdo manifesto de afetação do sujeito. Isso implica o narcisismo no mito. Lacan define o mito como “a tentativa de dar forma épica ao que se opera da estrutura” (1993, p. 55). No texto O Estádio do Espelho, Lacan põe em perspectiva a construção do ‘eu’ como um estado originário do sujeito. Fala fundamentalmente do investimento da imagem especular, e o que funda a relação entre o ‘eu’ e o outro com base na cadeia simbólica. Nessa dinâmica, o desejo do Eu se reveste do desejo do outro, um outro que se projeta enquanto antagonismo, ambivalência e contradição, mas nunca na perspectiva de uma consciência pura. É fundamental perceber que como Lacan não nega o legado de Freud, mas se aproxima dele, a formulação a partir do “investimento da imagem especular” nos amplia o campo do que Freud conceituava como “economia da libido”.

Parece que Barthes e Lacan teriam muito a dizer sobre Madame Satã se o tivessem conhecido. O mito registrado de Madame Satã, seja nas páginas de Paezzo, seja no Pasquim, é ou pretende ser o tempo todo uma fala, a perspectiva sujeita à falha que constrói uma história de heroísmo, e onde o sujeito se revela aqui e ali. Enquanto protagonista da Lapa, Satã é o sujeito de um inconsciente que se abre a cada briga, a cada enfrentamento. Mas a atitude é o conteúdo manifesto de um possível investimento de imagem especular, que se repete ao longo da história, que é recorrente no sujeito. Como vimos anteriormente, Satã não nega sua complacência narcísica. “Depois de muito tempo de pesquisa, percebi que João Francisco, ou Madame Satã, era um mitômano. E construía invenções e reinvenções em torno de si mesmo, o que o transformou em um mito”, afirma Karim Aïnouz, diretor do filme Madame Satã (2002).

O dicionário Houaiss define mitomania como “tendência a narrar extraordinárias aventuras imaginárias como sendo verdadeiras”.

A enciclopédia on-line da Wikipedia apresenta a seguinte definição:

“A mitomania é a tendência mórbida para a mentira. Normalmente, as mentiras dos mitomaniacos estão relacionadas a assuntos específicos. Uma menina cujo pai é violento, por exemplo, pode começar a inventar para as colegas como sua relação com o pai é boa e divertida, contando sobre passeios e conversas que nunca existiram. Mas não costuma mentir sobre todos os outros assuntos, diferentemente dos mentirosos compulsivos. Justamente pelos mitômanos não possuem consciência plena de suas palavras, os mesmos (sic) acabam por iludir os outros em histórias de fins únicos e práticos, diferentemente daquele que mente em qualquer ocasião.” (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mitomania>)

Podemos compreender que de algum modo a mitomania engendra fantasias que tornam a realidade suportável, ao menos do ponto de vista simbólico, para o sujeito. Mas essa é uma função presente no psiquismo humano, que por si só não caracteriza a mitomania. O psiquismo tende à fantasia, e até mesmo ao pensamento mágico. Senão, vejamos o que diz Freud sobre as fantasias:

“As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória. Os desejos motivadores variam de acordo com o sexo, o caráter e as circunstâncias da pessoa que fantasia, dividindo-se naturalmente em dois grupos principais: ou são desejos ambiciosos, que se destinam a elevar a personalidade do sujeito, ou são desejos eróticos” (FREUD, 1908).

As projeções de Madame Satã, os fatos heróicos narrados por ele, estão na ordem desse grupo de forças motivadoras que Freud atribui à elevação da personalidade. Ao longo de sua trajetória, como pode ser observado nos textos que são matriz do mito, Satã revelará repetições de comportamento em que o desejo de exaltação da personalidade vai ao encontro da psicose, grupo de patologias que abarca as manifestações de paranóia e esquizofrenia, entre outras, em diferenciação ao outro grupo de patologias encerradas pelas neuroses. “Quando as fantasias se tornam exageradamente profusas e poderosas, estão assentes as condições para o desencadeamento da neurose ou da psicose” (FREUD, 1908).

Um indicador da profusão de uma fantasia pode ser um delírio, por exemplo, quando o sistema perceptivo do sujeito constata uma realidade inexistente, mas que não pode ser negada, visto que tem o estatuto dos sentidos a lhe outorgar existência. As vozes ouvidas pelos psicóticos freqüentemente parecem atestar essa perspectiva, o que chega mesmo a colocar o problema da alucinação psicótica como uma questão também relativa a uma alucinação da existência do outro. Assim, há de se perguntar se quanto ao personagem em questão – e aqui é preciso lembrar que investigamos o personagem e não o sujeito do real – é possível identificar traços que esbocem a alucinação, mas não sem também advertir que esse é um passo para buscarmos o que em última análise são os próprios processos de formação de ícones da cultura, como Madame Satã parece condensar no cenário da cultura brasileira, da malandragem, riscando a própria identidade do brasileiro.

O motor da malandragem de Madame Satã não é dele, pertence ao Outro, ao seu Duplo, alguém que opera como uma máquina de desejo cujo combustível são as imagens ideais encontradas ao acaso na profusão da mídia e do sonho durante o desenvolvimento

de sua personalidade. Certamente, estamos em busca de recalques de representações de Madame Satã, e ao mesmo tempo em busca de recalques da cultura já que Madame Satã é uma construção de significantes que envolve uma rede entre o ego, o outro e seus Duplos. Em Satã, estamos falando da gênese de um mito que escapou do ego, que se impunha no real em sua força recalcada. Estamos falando de transformação do fantasma, a força que se impõe ao escritor, ao artista, ao criar.

Talvez por isso as investigações do psiquismo muito tenham de contribuição da literatura, sobretudo da literatura do período romântico. Essa busca da essência do psiquismo pelos românticos de alguma forma antecipa no nível sensorial ou iconográfico um conhecimento que mais tarde a psicanálise constituiria a partir de um rigor na observação de fenômenos da patologia e na constituição de um discurso. Por conta da literatura desse período, o conhecimento do Duplo era um tema que chamava a atenção dos escritores. Um deles, o inglês Edgar Allan Poe, mestre dos contos de terror, condensou no conto William Wilson uma experiência imaginária do Duplo psicótico, um Outro que se materializa perante a máquina dos sentidos, mas que não tem existência para o outro, não tem a perspectiva de ser reconhecido socialmente. Poe busca as raízes do Duplo nas vivências de infância e nelas pretende revelar a gênese da patologia.

“Em geral, os acontecimentos da primeira infância raramente deixam uma impressão definida sobre os homens, na idade madura. Tudo são sombras cinzentas, recordações apagadas e imprecisas, indistinto amontoado de débeis prazeres e de fantasmagóricos pensares. Comigo tal não se deu. Devo ter na infância sentido, com a energia de um homem, o que agora encontro estampado na memória em linhas tão vivas, tão fundas, tão duradouras como os exergos das medalhas cartaginesas.” (1985, p.143)

Poe identifica em Wilson uma vividez de memória que pode ser índice da patologia. Talvez pudéssemos encontrar traços semelhantes no discurso de Madame Satã, visto que em nenhum momento ele parece ter dúvida quanto ao inventário de sua origem. Mas, na trilha que William Wilson segue, a aparição do Duplo torna-se uma constante nas situações em que o protagonista pretende realizar um golpe, uma trapaça, ou algo que o valha. O Duplo é a própria traição da consciência do sujeito, o fator que o revela, que

entrega seu verdadeiro caráter. Além disso, a manifestação do Duplo tem um componente de alucinação, que envolve o sujeito em uma rede de representações da qual não consegue se dissociar.

A alucinação de Wilson, segundo Poe, se manifesta na voz sussurrada do Duplo, que é o testemunho da possibilidade de existência da psicose. “...meu rival tinha uma deficiência nos órgãos faciais ou guturais que o impedia de elevar a voz, em qualquer ocasião, acima de um sussurro muito baixo” (1985, p.147). No caso de Madame Satã, a alucinação apela para o sentido da visão, principalmente. No depoimento a Paezzo, Satã conta que em criança, quando seu pai ainda era vivo, apareciam três meninos na fazenda com os quais costumava brincar. “E várias vezes depois quando eles apareceram eu chamei minha mãe e irmãos e mostrei e nenhum deles via os três molequinhos. Só eu via eles. Depois meu saudoso pai morreu e eles sumiram da minha vida” (1972, p. 47). Na entrevista ao Pasquim, Satã faz uma interessante referência a essa alucinação: “Eram três negrinhos. Tinha um que eu via de dia, no claro. Tinha uma molambeira na minha terra aquele negócio de algodão, e ele vinha, brincava comigo na molambeira, me puxava pela mão. Eu dizia pra minha mãe, mas ela não acreditava (sic). Minha avó me bateu muitas vezes porque dizia que era mentira minha” (1975, p. 156).

Satã diz que os três molequinhos retornam em seus sonhos, para pressagiar coisas boas. Foi assim no sonho da noite anterior ao julgamento pelo assassinato do guarda Alberto, no qual ele diz ter sido absolvido pelo júri por sete a zero. Mas depois desta boa investida dos três molequinhos, Satã segue o discurso reclamando a falta do trio nos momentos de má sorte. “E nem os meus molequinhos apareciam nos meus sonhos para me aconselhar e acalmar” (1972, p. 107). Do ponto de vista da psicanálise, é interessante no discurso de Satã como ele atrela a alucinação ao pai, ou a presença do pai desponta como condição para a presença da alucinação. No texto O Caso Schereber, em que Freud analisa mecanismos da paranóia, a relação com o pai se compõe por ambivalências. “Estamos perfeitamente familiarizados com a atitude infantil dos meninos para com o pai; ela se compõe da mesma mistura de submissão reverente e insubordinação amotinada

que encontramos na relação de Schreber com o seu Deus, e é o protótipo inequívoco dessa relação, fielmente copiada dela” (FREUD, 1911-1913).

Chama a atenção no discurso de Freud o termo ‘protótipo’. O dicionário Houaiss o define não apenas como “o primeiro tipo criado”, mas como “o exemplar mais exato, mais perfeito de alguma categoria de coisas ou indivíduos”. Nessa perspectiva, a relação com o pai criaria modelos articulados por representações no inconsciente. Entre o pai e a alucinação, há, portanto, uma dinâmica da substituição do pai, o encontro de um novo objeto de desejo, ou o objeto *a* para Lacan, que por razões desconhecidas toma a forma de perseguição. No caso analisado por Freud, o paciente Schreber dirige ao médico seu interesse, que assume a proporção de um desejo homossexual.

“Não levantaremos, portanto, penso eu, novas objeções à hipótese de que a causa ativadora da enfermidade foi o aparecimento de uma fantasia feminina (isto é, homossexual passiva) de desejo, que tomou por objeto a figura do médico. Uma resistência intensa a esta fantasia surgiu por parte da personalidade de Schreber, e a luta defensiva que se seguiu, e que talvez pudesse ter assumido alguma outra forma, tomou, por razões que nos são desconhecidas, a forma de delírio de perseguição. A pessoa por que agora ansiava tornou-se seu perseguidor, e a essência da fantasia de desejo tornou-se a essência da perseguição. Pode-se presumir que o mesmo delineamento esquemático se tornará aplicável a outros casos de delírios de perseguição. O que distingue o caso de Schreber dos outros, contudo, é seu desenvolvimento ulterior, e a transformação que sofreu no decurso deste” (FREUD, 1911-1913).

No caso de Satã, o delírio de perseguição opera com o objeto *a* focado na polícia, que substitui os três molequinhos:

“Querida sonhar com os três molequinhos que tinham aparecido pra mim na minha infância e tinham brincado comigo tantas vezes. Os molequinhos que nunca ninguém viu só eu. Molequinhos que mais tarde quando eu cresci não cresceram. E que não vieram mais quando eu estava acordado mas voltaram pra me dar conselhos nos sonhos meus. Mas só conseguia sonhar com os policiais. E nos meus sonhos eles estavam sempre reunidos estudando uma forma de me provocar todo dia para que eu brigasse com eles todo dia para que pudessem bater em mim todo dia e me prender todo dia. E no sonho eu tinha medo de que eles conseguissem uma boa combinação e então entrava nas reuniões deles e brigava. E apanhava

e ia preso e depois descobria que o plano tinha sido fingir que estavam reunidos estudando uma forma de prejudicar a minha pessoa” (1972, p. 149).

No caso Schreber a dinâmica da perseguição se estabelece a partir de um desejo homossexual que não pode ser suportado pela consciência e assim o sujeito é levado ao engrandecimento de sua causa, recorre a Deus, uma figura simbólica na qual encontra tolerância para a sua emasculação, visto que isto seria em nome da salvação da humanidade, donde se perfaz toda uma mitologia para dar vazão ao desejo e cessar o sintoma. Em Satã, por sua vez, o desejo homossexual encontra na figura da polícia a relação possível que não pode ser suportada pela consciência, se assim podemos dizer, e a necessidade desta relação tocar o real é algo que se impõe; observe como Satã repete a expressão ‘todo dia’ em seu discurso. O delírio, o sintoma, é um nó de significantes, afirma Lacan, um nó que só pode ser desatado pelo real:

“É o real que permite efetivamente desatar aquilo em que consiste o sintoma, ou seja, um nó de significantes. Atar e desatar não sendo aqui metáfora, e sim devendo ser apreendidos como esses nós que se constroem realmente ao fazer cadeia da matéria significante. Pois essas cadeias não são de sentido, mas de gozo, não se de sens, mas de jouis-sens, a ser escrito como queiram conforme ao equívoco que constitui a lei do significante” (LACAN, 1993, p. 25).

A investida no real, o caminho por meio do qual o Duplo revela o sujeito, custou para Madame Satã uma vida de processos criminais e prisões. Segundo o Pasquim, Satã passou 27 anos e oito meses intercalados na prisão e tem a seguinte folha penal no Instituto Félix Pacheco: “Respondeu a 26 processos, sendo 13 agressões (art. 129 do Código Penal), quatro resistências à prisão (art. 329), três desacatos (art. 331), duas receptações de furtos (art. 180), dois furtos (art.155), um ultraje público ao pudor (art. 233), um porte de arma (art. 19)” (1976b, p.6). O jornal também diz que sua primeira condenação não aparece nos autos, bem como as mais recentes. Por erros da Justiça, Satã também passou dois anos a mais na cadeia, quando de sua última pena; saiu em 1965 e não em 1963. Sua ficha penal faz uma importante conexão com seus sonhos de perseguição. As penas são determinantes simbólicos que procuram atestar verdades

factuais, registros do real, o que parece mesmo um modo de operar do que estamos entendendo como os nós de significantes do sintoma.

Há ainda a questão do gozo relacionada ao sintoma, uma abertura, digamos, em que o Duplo se manifesta. Tão logo Madame Satã retorna à Lapa, depois de cumprir pena pelo assassinato do guarda Alberto, o irmão deste, que também era guarda, o procura e o ameaça. Satã e ele trocam sopapos no cabaré Casanova. O irmão do guarda sai vencido e jura Satã de morte. Avisado por amigos, Satã monta uma arma que recebe de um malandro. Logo ele recebe o chamado de um grupo de malandros, entre eles o lendário 7 Coroas, e é recebido pelas balas do irmão do Alberto que acerta Satã no ombro, que cai no chão e simula estar morto. O irmão do guarda pensa tê-lo matado e sai em disparada, tornando-se alvo fácil para Satã. “Aí eu mirei e mandei bala e logo a primeira bala que eu mandei pegou na perna dele e quando ele ia caindo eu já tinha esquecido o dedo no gatilho de novo e outra das minhas balas penetrava na bunda dele” (1972, p. 45). Interessante notar nesse discurso o detalhe do esquecimento. Esquecer o dedo no gatilho pode ser um modo de o personagem reconhecer no discurso a existência do Outro que o domina, o determina, que o leva ao gozo e o revela.

Sabemos que o gozo e o Duplo estão relacionados aos códigos do inconsciente. Mas no caso específico do personagem Madame Satã é interessante notar que o seu Duplo se lança ao real por um código duplo, que repete o caráter de duplicidade da cultura brasileira, como temos visto com o antropólogo Roberto da Matta:

“Diferentemente da Índia, que exclui sistematicamente o indivíduo, ou dos Estados Unidos, que excluem sistematicamente a pessoa, no Brasil nós parecemos utilizar tanto uma quanto a outra categoria. Em razão disso, temos a possibilidade de exprimir a realidade social brasileira por meio de um código duplo, como tem sido repetidamente percebido por um grande número de estudiosos do nosso cenário cultural. Temos assim o código ligado à moral pessoal, ao misticismo, à coragem, à valentia e à aristocracia. E aqui estamos no reino da caridade e da bondade como valores básicos, cujo foco é um sistema de pessoas que sempre se concebem como complementares, todas sendo necessárias para compor o quadro da vida social brasileira” (1981, p. 180).

A operação do Duplo nessa perspectiva revela a duplicidade do objeto *a*. De um lado, Satã é o malandro valente que enfrenta a polícia. Do outro, o homossexual que persegue um ideal de um lugar narcísico na vida artística, que o alça à condição de pessoa na perspectiva da cultura, mas que encobre os ideais de sexualidade nas prováveis representações do inconsciente. A subjetividade está intimamente relacionada aos significantes da cultura que atravessam a história do sujeito. Em sua ação, o sujeito é afetado pelos significantes. É muito interessante como, por exemplo, de um lado Satã tem uma mônada de identificação com Josephine Baker¹⁰ e de outro como ele repete ou busca encarnar a história de Pedro Malasartes e se insere no contexto da malandragem, como se isso pesasse sobre ele como determinação simbólica. Esse antagonismo aparente em Madame Satã vai desaparecendo conforme se observa o terreno em que possivelmente essas representações habitam. Josephine, por exemplo, toma parte nas expressões de Satã, nas suas falas, é, portanto, um significante elaborado em sua consciência. Malasartes, por outro lado, aquele que inspira o Duplo na busca de gozo do sujeito, está para além dos conteúdos manifestos. Não só para Satã, como para a cultura brasileira que experimentou os signos da malandragem, Malasartes é uma espécie de significante recalcado, assimilado na outra cena.

A dinâmica da mitomania é um fato subjetivo e cultural ao mesmo tempo, e os significantes recalcados como Malasartes parecem construir o próprio paradigma da cultura brasileira, que inspira as projeções, seja nos personagens que Satã assume, seja nas elaborações do Carnaval. A tradição de Malasartes remonta ao século 14 e a trajetória de sua sobrevivência pela oralidade o aproxima do poder de determinação da fala sobre o sujeito.

Há outro aspecto que mostra que a convivência entre antagonismos é meramente uma aparência no caso de Madame Satã. Do ponto de vista do gênero, não há contradição entre sua valentia e homossexualismo, visto que a violência é da ordem do feminino.

¹⁰ Josephine Baker foi cantora e artista performática, nascida em St. Louis, Missouri. Mulata, fez sucesso nos anos 20 e 30 em Paris, onde encontrou mais aceitação do que nos Estados Unidos. Baker é considerada uma das cantoras mais sensuais de todos os tempos. No filme Madame Satã, de Karim Aïnouz, uma canção sua – Nuit d’Alger – é interpretada pela personagem Vitória dos Anjos.

Note como Paulo Francis opina na introdução à primeira entrevista ao Pasquim: “E havia o paradoxo aparente do homossexualismo de Madame Satã. Aparente, sim, porque e Júlio César, Alexandre o Grande, ou próximo de nós, Heydrich e Goering¹¹? Pensar que a violência é característica heterossexual não passa de balela primitiva” (1975, p. 150).

Pelas considerações que fizemos até aqui, temos que a mitomania de Madame Satã traz um componente de delírio de perseguição que o aproxima da estrutura clínica da paranóia, que pode estar relacionada ao desejo homossexual, e que a estrutura da paranóia é também pertinente ao *modus operandi* de produções da cultura. “Nós mesmos mostramos, na dialética social que estrutura como paranóico o conhecimento humano, a razão que o torna mais autônomo que o do animal em relação ao campo de forças do desejo, mas também que o determina no ‘pouco de realidade’ nele denunciada pela insatisfação surrealista” (LACAN, 1998a, p. 99). Na verdade, podemos dizer que a dinâmica da mitomania opera nas produções de representações que levam a Madame Satã e a outros personagens da cultura. Veja-se, por exemplo, como Guimarães Rosa explora essa duplicidade de códigos, entre homossexualismo e valentia, em *Grande sertão: veredas* e *A hora e vez de Augusto Matraga*. Em ambas as histórias, o que está em jogo é a construção mítica da imagem do cangaço, que delega ao mito da malandragem muitos de seus traços.

Madame Satã é um personagem motivado por seu Duplo, que segue um código duplo e se duplica ao se deslocar pela rede de significantes. Nesse deslocamento, os recortes do real e a condensação de personagens tornam-se os restos de sua existência que são apropriados como objetos de lenda, seja na fala de Satã, seja na fala do outro. A castração é a constante que ameaça aquele que não tem valentia, é o verdadeiro pano de fundo das motivações do universo simbólico condensado na Lapa. No caso do guarda irmão do Alberto, por exemplo, o resultado do enfrentamento a Satã foi a paraplegia.

¹¹ Heydrich e Goering foram oficiais da SS Nazista. Heydrich era considerado o terceiro homem mais poderoso do Terceiro Reich, depois de Hitler e Heinrich Himmler. Goering, marechal do Reich, foi também um dos homens mais importantes na hierarquia da Alemanha nazista. Ambos os nomes estão ligados às execuções, à carnificina em que foram transformados os campos de concentração nazistas.

Os personagens que Satã cria nas suas representações teatrais, os nomes que encontra¹², tornam-se conteúdo manifesto das alucinações do sujeito, sem com isso conotar qualquer julgamento do sujeito do real, uma vez que a alucinação é um mecanismo constitutivo do aparelho psíquico e, por extensão, da cultura. Com Lacan podemos compreender que a perseguição, ou a síndrome persecutória, é o motor da máquina de produzir alucinações. Lacan reconhece o delírio de perseguição como um momento fenomenológico na conduta social do sujeito, mas diz que a perseguição é marcada por uma estagnação nesse momento, de uma estranheza comparada à aparência dos atores quando um filme pára de rodar. “Efetivamente, essa fixação formal que introduz uma certa ruptura de plano, uma certa discordância entre o organismo do homem e seu *Umwelt*, é a própria condição que amplia indefinidamente seu mundo e sua potência, dando a seus objetos sua polivalência instrumental e sua polifonia simbólica, bem como seu potencial de armamento” (LACAN, 1998b, p. 114).

O Duplo opera em Madame Satã para constituir formas idealizadas que se agregam ao ‘eu’. A duplicidade de constituição dessas formas coloca Satã entre o homossexualismo e a violência, mas ele não vive isso como contradição. Para Lacan, as rivalidades são as formas mais idealizadas entre todas. Entre o semelhante e o dessemelhante, Satã constrói sua reputação, seu *éthos* referencial, com base em identificações que o revestem da missão de manter o malandro na perspectiva de uma mitologia. Ele toma para si o lugar de herói de uma sociedade marcada pela polarização: agressividade e exclusão de um lado e favores dos amigos, de outro.

A duplicidade com que Satã vivencia sua experiência existencial o inscreve na gênese do psiquismo de um sujeito que encontra desde sempre a ameaça à própria condição especular. Lacan identifica na infância os traços essenciais da paranóia que se manifestam nas representações ficcionais de agressividade nas crianças, donde se destaca a situação de ambivalência que vai da agressividade, do ciúme do outro, à simpatia. Na relação com o outro, a paranóia atua assim como um diferencial dialético, que permite deslocar a representação do outro no eixo da ambivalência e construir a identificação.

¹² Mulata do Balacochê, Jamacy, Rainha da Floresta, Tubarão, Gato Maracujá, Santa do Coqueiral, entre outros.

“Assim, ponto essencial, o primeiro efeito que aparece da *imago* no ser humano é um efeito de *alienação* do sujeito. É no outro que o sujeito se identifica e até se experimenta a princípio” (1998c, p. 182). O desejo, desse modo, se constitui na perspectiva do desejo do outro, e assim Satã toma para si uma missão que se manifesta do outro no cenário da malandragem, ao mesmo tempo que é tomado pelo outro para ser objeto de uma construção social para, no seio do mito, dar vazão ao desejo recalcado.

Na rede de significantes em que o sujeito se desloca para criar identidade com o outro, ele é animado em sua ação por seu Duplo. Os significantes exercem assim uma intermediação necessária à criação de cada mônada alucinatória com o outro. É interessante notar que a relação manifesta do sujeito com os objetos da cultura, os significantes, é dada por articulações deslocadas, criadas na perspectiva da pessoa, do ser que compartilha relações em um grupo social. A relação latente do sujeito com os significantes da mídia, no entanto, é algo que não julga, nem calcula, mas estará a pulsar sob o lodo dos rejeitos da linguagem, para consubstanciar no real o sintoma a partir “do que é rechaçado da linguagem”, diz Lacan (LACAN, 1993). Esse retorno no real é o gozo do Outro, do Duplo, e seus desdobramentos podem ser encarados como um “mais gozo”, agregado ao simbólico, que será compartilhado com o outro, na dinâmica que leva o mito do sujeito para o cenário da cultura. Trata-se, portanto, da dinâmica que leva o Duplo de Satã a produzir na cultura um trabalho que resulta de sua inevitável inserção no real, em que apenas o Duplo se manifesta.

Na trajetória de enfrentamento da Polícia e de sua incursão no cenário da Lapa, Satã é apropriado pela cultura, chama a atenção da mídia de um lado, e passa a fazer parte do imaginário das pessoas de outro. Em ambos os vetores de construção do mito social, ele chama a atenção por sua aparente contradição, pelo fato de ser homossexual e valente concomitantemente, como se isso carregasse em si algo de inusitado em vez de ser mera aparência. Há, ainda, um papel que Satã exercia para o imaginário das crianças. Veja o que o jornalista Sérgio Cabral diz na entrevista de 1971: “Eu sempre ouvi falar desde garotinho, quando eu ia passear na Lapa e falavam comigo: ‘cuidado que o Madame Satã vai te pegar’” (1975, p.153). Essa identificação com o universo das

crianças é igualmente mediada pelos significantes da cultura, e refere-se à tradição de impor um significante paranóico para a inserção do sujeito na construção do simbólico, processo que é explorado na literatura por E.T.A. Hoffmann no conto *O Homem da Areia*.

A alcunha de “Madame Satã” surgiu em 1938, quando o delegado Dulcídio Gonçalves o comparou ao personagem principal do filme *Madame Satã*, de 1930, dirigido por Cecil Blount De Mille, tido pelos críticos como uma fita estranha da cultura da mídia norte-americana daquele período porque vai da comédia musical ao desastre épico em seus movimentos e também porque tem inspiração em roupas e cenários Art Deco. O filme narra a trajetória de uma mulher que abandona um casamento bem-sucedido e descobre outras energias fora desse círculo. Segundo o texto de Paezze e Satã, o delegado -- novo na jurisdição -- conversava com algumas bichas sobre seus apelidos na noite e quis saber qual era o de João Francisco, ao mesmo tempo em que o reconhece como a bicha que havia vencido o concurso de fantasia do bloco Caçador de Veados, no clube República. “Não foi você que se fantasiou de Madame Satã e ganhou o desfile das bichas no República esse ano?”, indaga o delegado. “O doutor me desculpe mas a minha fantasia era de morcego”, responde João Francisco (1972, p.64). Essa reação, no entanto, não impediu que o apelido se cristalizasse a partir daquele momento. O filme fazia grande sucesso no Rio e Satã ocupava cada vez mais o imaginário das pessoas. Era preciso, portanto, nomear de algum modo esse imaginário.

Essa particularidade da gênese do apelido mostra como a instância do outro se apropria do imaginário que o próprio Madame Satã propõe, é um caminho em que o mito escapa de Satã para ganhar uma dimensão social. Satã assegura que ganhou o apelido em 1938. “Tem gente que jura que me viu brigando e essas coisas bem antes dessa data. E que eu era conhecido como Madame Satã. Engraçado. Tem uns que até juram isso mesmo na minha frente” (1972, p.65). O próprio Satã afirma que seu nome fazia vender jornais; eis aí um indicador de como a mídia, por sua vez, ocupa o lugar do outro e exerce poder em seu nome. Num dos episódios que Satã classifica como “fuga de brincadeira”, ele sai a nado de Laurindo Bitá, na Boca da Barra, e o jornal estampa: “Mais um plano

espetacular de Madame Satã: um bailado oriental e um mergulho nas águas escuras de Copacabana” (1975, p.156). Essa fuga espetacular ele também narra a Paezzo, mas com diferenças em relação às localidades. Diz Satã que seguia em um rebocador com 159 pessoas para a Ilha Grande, durante a madrugada, para cumprir dez anos e seis meses de prisão. Mas entre os passageiros, apenas ele e mais dois eram malandros. Os outros eram banqueiros e empregados do jogo do bicho, presos por uma campanha da polícia. Satã combinou com os parceiros um mergulho no mar e que a senha seria dada quando ele resolvesse imitar Carmem Miranda. Quando o rebocador ganha o mar, Satã começa o show: “Os guardas também se divertiam e fui rebolando até a popa e de lá me despedi e pulei no mar” (1972, p. 127). Os três se perderam no mar e acabaram presos. Satã foi parar na praia do Leblon, cansado, deitado na areia, atraiu atenção do público e da polícia.

“E todo mundo que juntou em torno de mim na praia sabia quem eu era porque todos os jornais tinham publicado manchete de primeira página contando a minha fuga e meu retrato estava grande em todos os jornais e as rádios falavam em mim e as pessoas todas do Rio de Janeiro falavam em mim e o que os jornais escreveram mais ou menos foi que Madame Satã conseguiu uma fuga espetacular depois de enganar a todos com um número de balé oriental. Não liguei porque estava acostumado a sair nos jornais” (1972, p. 128).

Deve-se especialmente notar nessa fala de Madame Satã uma articulação: “todo mundo...sabia quem eu era”. Estamos aqui diante de mais uma variável do problema que é colocado em perspectiva pelo antropólogo Roberto da Matta sobre a expressão “Você sabe com quem está falando?”. Quando Satã se vê reconhecido pela esfera do outro, ele mostra certeza de ocupar um lugar consolidado no imaginário social, no qual ele tem assegurado o estado de “pessoa”. O antropólogo afirma que as relações entre pessoas operam numa estrutura de apadrinhamento. A lógica é que para manter a condição de pessoa é preciso desfrutar de uma relação que permita ao sujeito atuar à revelia da condição de indivíduo, ou a condição de estar sujeito às incumbências da lei universal. O antropólogo vê na complexidade da sociedade brasileira uma realidade que impõe ao sujeito um transitar entre as duas condições, de indivíduo e de pessoa. Ele também diz que quando não há possibilidade de apadrinhamento, ou de alçar a condição de ‘pessoa’,

para o sujeito resta a violência: “Em nosso universo de social, à falta de relações de compadrio, altas amizades e laços poderosos de sangue, lança-se mão da violência como o único ‘padrinho’ possível” (1981, p. 191). Da antropologia para a psicanálise, pode-se observar que as relações de apadrinhamento são substitutos do pai, e, portanto, sua lei, a lei do pai, é que resgata o sujeito da condição de indivíduo. Isso é evidente em Madame Satã, quando ele estabelece como marco de sua vida o fato da morte do pai. Desde então ele começa uma trajetória que pode se resumir em resgatar a condição de ‘pessoa’ perdida.

Na rede de significantes da sociedade carioca da época, Madame Satã se tornava assim uma criação coletiva, que era despertada pelo seu caráter aparentemente inusitado. Há um momento no depoimento a Paezzo em que ele tenta definir a si próprio, como também ao outro:

“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. Mas o que devia fazer? Tornar-me um covarde só para satisfazer as pessoas deles? Deixar que fizessem comigo o que faziam com as outras bichas que viviam apanhando e eram presas todas as semanas só porque os policiais achavam que as bichas deviam apanhar e fazer limpeza de todos os distritos? E de graça. Não eu não podia me conformar com a situação vexatória que era aquela. E achava que ser bicha era uma coisa que não tinha nada demais. Eu era porque queria mas não deixava de ser homem por causa disso. E me tornei bicha por livre vontade e não fui forçado pelos outros. Comecei minha vida sexual aos 13 anos quando as mulheres da Lapa organizavam bacanais das quais participavam homens e mulheres e bichas. Com essa idade de 13 anos eu fui convidado para alguns e funcionei como homem e como bicha e gostei mais de ser bicha e por isso fui bicha” (1972, p.116).

A relação entre o sujeito e o outro é mediada por valores, mas qual a influência que esses valores sofrem do contexto? Nas décadas de 20 e 30, quando Satã viveu o auge da malandragem, o pensamento que percorria a elite brasileira, sobretudo a comunidade científica, era o da eugenia, que dava lastro para o racismo e produzia um discurso que encobria a discriminação. Não é nenhuma surpresa que os homossexuais fossem tão

aviltados naquele contexto, o que também acabava se impondo como um alimentador da síndrome persecutória do personagem. Os eugenistas brasileiros defendiam a tese do branqueamento da população, e assim viam com apreço a chegada de imigrantes no país para ajudar nesse processo. Na década de 20, as elites acreditavam também que a cultura cafeeira, que atraía o trabalho dos imigrantes, iria colocar o Brasil como potência mundial, fantasia que se dissipou com a quebra da bolsa de Nova Iorque e a conseqüente queda de preços do café no mercado internacional. No contexto da cultura nacional, o homossexual e negro seria assim um alvo fácil do preconceito.

A partir da revolução de 30, com Getúlio Vargas, o país experimentou uma considerável ampliação do poder do Estado, mantendo a simbiose com a ideologia da eugenia. Getúlio constituiu um governo ambíguo, que de um lado preconizava a instituição de leis sociais e do outro mantinha identidade com as correntes fascistas da Europa. Uma das diretrizes de governo era controlar os grupos que representavam problemas sociais, como prostitutas, doentes mentais e delinqüentes juvenis. No Rio de Janeiro, o médico Leonídio Ribeiro fundou em 1932 um laboratório de antropologia criminal, ligado ao Instituto de Identificação, que estudou 195 homossexuais fichados pela polícia do Rio. O delegado Dulcídio Gonçalves foi colaborador de Leonídio nessa empreitada, uma vez que enviou os fichados para serem examinados pelo médico. Duas hipóteses eram constantes no trabalho do médico: a de que todo o homossexual tem algum traço feminino no corpo -- a ginecomastia é muito citada pelo médico em seu estudo -- e que o comportamento homossexual refletia problemas no equilíbrio das glândulas do corpo. Na base de suas análises, fica claro que há toda uma intenção de relacionar o comportamento sexual invertido e o comportamento criminoso a possíveis grupos de biótipos. O médico faz também algumas referências a Freud, sobretudo quanto ao aspecto da ambivalência do sexo no homem, mas estabelece ressalvas para dar conta de seu projeto eugenista. “Não obstante ser aceitável, até certo ponto, uma parte dos argumentos apresentados pela psicanálise, ganha terreno, cada vez mais, a teoria que afirma existir, na maioria dos casos de inversão sexual, uma causa ou predisposição orgânica, para esses fenômenos que seriam provocados, favorecidos ou agravados, pela influencia do ambiente” (1938, p.36).

A importância da relação entre o sujeito e o outro e os valores que imbricam essa relação parecem fundamentais para a produção da mitomania de Madame Satã. Essa produção, longe de estar no âmbito de controle do sujeito, se expressa como sintoma de um sujeito, seu Duplo, movido por identificações com significantes da cultura – essa é a idéia central que buscamos desenvolver, considerando que tais identificações estão relacionadas a processos primários, sendo assim da ordem do inconsciente. Escolhemos Madame Satã para objeto desta pesquisa, mas poderíamos percorrer trajetória semelhante com Pedro Malasartes, personagem que, como dissemos, parece ligada a identificações de Satã. O antropólogo Roberto da Matta diz que ser estigmatizado e perder a condição de pessoa no cenário da sociedade brasileira podem colocar o sujeito na rota de uma busca messiânica de um mundo paralelo que resgate a condição de pessoa. É o que claramente vemos acontecer com Madame Satã, que por meio de suas projeções artísticas e das relações com o outro, seja na amizade ou na rivalidade, sustenta um imaginário estruturado em um mundo paralelo, como se torna a Lapa, enquanto reduto de malandros e artistas, e enquanto cenário da incessante fuga da perseguição de Madame Satã, que vive repetições de rivalidade com a polícia, as quais permanentemente resgatam a sua condição inicial, de perda da condição de pessoa.

“Esse estado agudo de indivisibilidade, que parece marcar tanto o pária da Índia quanto o bandido social brasileiro, é que permitirá – pela solidão e pela renúncia do sistema e suas regras – o retorno compensador e complementar, já agora como um símbolo de justiça (caso do bandido social) ou como um fundador de uma seita – um universo social alternativo e paralelo, como é o caso dos movimentos messiânicos. É esse processo que parece marcar nossos Conselheiros, Matragas e Malasartes¹³, que, como tento revelar nos capítulos seguintes, são pessoas que tiveram de sair de seus lares e renunciar aos seus respectivos mundos” (1981, p. 190).

O Duplo opera em Madame Satã como sua força, que ele denomina como “raiva”. Podemos entender que no contexto da malandragem a ação do Duplo pode ser também um modo de se apropriar do outro. Na cultura brasileira, essa apropriação tem um caráter literal desde os tempos coloniais, sobretudo no que tange a escravidão, em que o corpo

¹³ Referência a Antonio Conselheiro, Augusto Matraga e Pedro Malasartes.

não pertence ao indivíduo, mas ao mesmo tempo é seu único instrumento de defesa.
Veremos a seguir alguns traços de como a dinâmica do corpo opera na cultura brasileira.

4. A questão do corpo na cultura da malandragem

“Elas tinham negócios com famosos vendedores de mulheres que eram Paulistinha e Adelino Caçoadá e Lau das Jóias e Filhinho e Pintado e outros” (1972, p.14). Vendedores de mulheres se apropriam do corpo do outro e inscrevem nele o sentido da mais-valia, um deslocamento do mais-gozar. Isso certamente não soa estranho no Rio de Janeiro contemporâneo a Madame Satã. O Brasil de então era permeado por uma cultura que décadas antes convivia com a escravidão, também uma forma de apropriação do corpo do outro.

Na expropriação do corpo e na exclusão social, o sujeito paradoxalmente tem apenas o próprio corpo para si defender. Isso é uma condição primitiva. Nos tempos pré-históricos, os hominídeos não tinham nenhum anteparo entre o próprio corpo e o corpo de seu predador ou o meio em que viviam. O ingresso na idade dos instrumentos da cultura era assim precedido por uma imersão no real, em que o princípio de realidade era sentido na própria carne. Ao enfrentar as forças da natureza com o próprio corpo, o hominídeo mantinha-se equânime com os outros animais, visto que somente a força bruta era capaz de permear os conflitos.

Em algum momento, essa vivência com os cortes da realidade provocou uma cisão no inconsciente do hominídeo, criando as condições para que o elemento simbólico se ligasse ao real e ao imaginário, possibilitando o desenvolvimento do psiquismo da forma como o temos operante atualmente no seio da cultura. A perspectiva de um momento hipotético em que o hominídeo encontra o conhecimento é representada, por exemplo, pela introdução do filme de Stanley Kubrick, *2001, Uma Odisseia no Espaço* (1968). Em um processo dialético que envolve a articulação de uma representação, o hominídeo vislumbra a possibilidade de ampliar a força de seu próprio corpo por meio de uma extensão, um osso de um animal, que se transforma em arma, em potência, em expressão da capacidade humana.

A representação do momento que funda a cultura nunca perderá a condição mesma de uma representação, que se dá, sobretudo, no sentido da proibição, como a lei do incesto evocada pela antropologia estrutural. Mais e mais a cultura e a civilização almejam criar em torno do homem proteções contra esse estado em que a realidade se manifesta nas fraturas do corpo. Da pré-história ou do estado de natureza para a história do Brasil podemos perceber que o escravo negro recapitula com alguma aproximação o estado do hominídeo, visto que os significantes da cultura não lhe outorgam um estado de pessoa, de alguém que pode instrumentalizar relações para se afastar do abandono. Assim, resta apenas o próprio corpo para se expressar e se defender.

“Minha mão esquerda é a minha arma”, afirma Madame Satã (1972, p. 43) no depoimento a Paezzo. Madame Satã não é propriamente escravo, mas herdeiro do legado escravocrata no Brasil. A sociedade que se constitui no Rio de Janeiro a partir da República relega ao negro papel marginal, ou nenhum papel. Mais uma vez os negros estão excluídos: do consumo e agora do mercado de trabalho. Os modos de exclusão permitem que no universo paralelo criado pela malandragem o corpo seja uma mera questão de expropriação. “Depois que o Mãozinha estava morto no chão o Azurem abaixou o calção dele e foi o primeiro a possuir. Depois Zé Grande e Nove da Ponte e o Princesa também se serviram do corpo” (1972, p. 167). Esse foi, por exemplo, o fim de um preso da Ilha Grande que segundo Satã não quis servir sexualmente os companheiros.

A perspectiva do corpo como suporte da expressão do ser excluído da sociedade é uma das raízes da cultura brasileira -- basta ver a capoeira e o samba, como o corpo tem conotações tão específicas nessas produções culturais. A forma de apropriação do corpo, em qualquer circunstância, passa por um ideal imaginário ou um processo de idealização. No caso de Madame Satã, o corpo é mais do que uma couraça que protege sua alma, ele tem uma ginga e uma postura de certeza que é sua própria condição de sobrevivência. E não são apenas os fatos históricos e mitológicos da cultura brasileira que agregam ao corpo o ideal imaginário. No filme *O Céu de Suely* (2006), também do diretor Karim Aïnouz, a heroína Hermila Guedes, uma jovem cearense em busca de um caminho para

conquistar algo maior na vida, faz uma rifa do próprio corpo para conseguir dinheiro e voltar ao sul do país.

Em histórias da cultura brasileira, o corpo surge assim como um meio de sobrevivência, mas não apenas isso, ele é fundamentalmente uma encarnação do desejo do outro. O conto *Dama da Noite*, de Caio Fernando Abreu (1991), explora essa questão. “Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos”. A *Dama da Noite* é um monólogo escrito ao sabor dos anos 80, é um depoimento de uma prostituta que se define marginal. Nesse texto, Abreu toca a questão do corpo como tabu. Sabemos que a proibição ao corpo do outro é fundamental para se estabelecer o tabu do incesto, bem como as relações de parentesco.

O marginal, de algum modo, rompe esse tabu porque ele substituiu a lei do pai, ou a lei do apadrinhamento, pela lei que governa sua conduta nas malhas da violência. O corpo e a sexualidade passam então por códigos em que a aproximação e o relacionamento sexual entre homens não significa a vivência de uma contradição, mas a decorrência de um enfrentamento de si mesmo, ou um enfrentamento do Duplo, como sugere a trajetória de Madame Satã. Esse ‘enfrentamento’ do qual se destaca a corporeidade foi, por exemplo, um dos traços que marcou a morte do sambista Geraldo Pereira em uma briga com Madame Satã, que o teria atingido com apenas um soco. Como em outras ocasiões, nessa briga Satã se deixa desafiar até o limite em que explode e exprime sua raiva. “Ele bateu a cabeça no balcão e eu já me preparei para continuar o conflito quando notei que ele tinha perdido os sentidos e não ia levantar mais” (1972, p. 189). Satã fugiu e só depois ficou sabendo que o sambista havia morrido. Essa história é emblemática do mito de Madame Satã e como tal tem várias versões. O próprio Satã dá pelo menos duas versões para ela, uma no depoimento a Paezzo e outra na entrevista ao Pasquim. No primeiro texto, diz que o enfrentamento começou da ação explícita de Pereira que o queria atingir moralmente. Na entrevista, por sua vez, afirma que o mal-entendido ocorreu de modo diferente: “Aí [Geraldo] tomou uns goles do chope dele e cismou que eu tinha que tomar o chope dele e ele tinha que tomar o meu”. Mais adiante,

Satã afirma: “Aí eu perdi a paciência, dei um soco nele, ele caiu com a cabeça no meio fio e morreu. Mas ele morreu por desleixo do médico, porque foi para a assistência vivo”. (1975, p. 152). Na mitomania, o corpo desponta assim como um instrumento de articulação do mito, como objeto do desejo a ser valorizado, exaltado. Quando Satã derruba o corpo do outro com apenas um soco é seu próprio corpo que se coloca em evidência para mascarar a condição perdida.

5. Conclusões

A compreensão de Madame Satã e seu Duplo enquanto representações da cultura brasileira enseja em primeiro lugar contribuições à discussão sobre identidades culturais no país. Podemos resumir como o que vimos no percurso deste trabalho o modo como as representações de Madame Satã operam em consonância com as representações da cultura, observadas pelo antropólogo Roberto da Matta. As interlocuções entre antropologia, psicanálise e semiologia colocam assim em perspectiva o fato da existência de um sujeito que regula sua ação por suas subjetividades nas quais falam os significantes da cultura. Mas não se trata de propor com o reconhecimento dessa perspectiva uma discussão ética em diferentes campos, no que concerne à produção de conteúdos culturais. O que é importante notar é que para o sujeito da cultura, os significantes operam em conformidade com o psiquismo, cuja dinâmica inconsciente ‘fala’ por meio de idealizações de imagens.

O diálogo interdisciplinar pode assim agregar valor ao conhecimento da antropologia na discussão das identidades culturais do país. O antropólogo Darcy Ribeiro, por exemplo, reconhece na prática de cunhadismo¹⁴ a especificidade do abandono do brasileiro diante da busca de uma identidade nos tempos da colonização.

“Os brasilíndios ou mamelucos paulistas foram vítimas de duas rejeições drásticas. A dos pais, com quem queriam identificar-se, mas que os viam como impuros filhos da terra, aproveitavam bem seu trabalho enquanto meninos e rapazes e, depois, os integravam a suas bandeiras, onde muitos deles fizeram carreira. A segunda rejeição era a do gentio materno. Na concepção dos índios, a mulher é um simples saco em que o macho deposita sua semente. Quem nasce é o filho do pai e não da mãe, assim visto pelos índios. Não podendo identificar-se com uns nem com outros de seus ancestrais, que o rejeitavam, o mameluco caía numa terra de ninguém, a partir da qual constrói sua identidade de brasileiro” (1995, p. 108).

Esse estado de ser “ninguém” se repete assim da história para Madame Satã. O abandono de pai e mãe é recorrente na cultura brasileira, é uma possível matriz de nossas produções culturais.

¹⁴ Os mamelucos eram gerados por uniões de brancos colonizadores com mulheres índias.

O estudo de Madame Satã pode ensejar também contribuições à discussão da homossexualidade e violência na cultura brasileira, bem como à questão da violência urbana. Na sociedade, o debate sobre a violência opera em consonância com a mídia, donde o preceito moral-cristão prevalece como fio condutor de um sentimento aglutinador de indignação, o que mal reveste a ideologia das classes dominantes. Desse modo, a mídia deixa de perceber que há outro lado, no qual a condição do marginal se insere num universo narcísico de representações, que inscreve a contingência da dinâmica de seu grupo social. Deixa de perceber também a estrutura de exclusão social em que a marginalidade se evidencia para colocar a discussão em termos puramente maniqueístas.

Bibliografia

ABREU, Caio Fernando, *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

BARTHES, Roland, *Mitologias*, São Paulo, Difel Difusão Editorial, 1982.

CONY, Carlos Heitor, em artigo intitulado *Sylvan Paezzo*, Folha de S.Paulo, 15 de maio de 2000.

CHALHUB, Samira, *O inconsciente é o discurso do Outro*, in *Idéias de Lacan* (org. Oscar Cesarotto), São Paulo, Editora Iluminuras, 1995.

DA MATTA, Roberto, *Carnavais, Malandros e Heróis – Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

DURST, Rogério, *Madame Satã – Com o Diabo no Corpo*, Editora Brasiliense, Coleção Encanto Radical, 2005.

FREUD, Sigmund, *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 2002.

FREUD, Sigmund, *Escritores Criativos e Devaneios*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, volume IX, 1908.

FREUD, Sigmund, *O Moisés de Michelangelo*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, volume XIII, 1914.

FREUD, Sigmund, *O Caso Schreber*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, volume XII, 1911-1913.

FREUD, Sigmund, *Além do Princípio do Prazer*, Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, volume XVIII, 1920.

GARCIA, Wilton, *Homoerotismo & Imagem no Brasil*, São Paulo, Nojosa Edições, 2003.

GENET, Jean, *Nossa Senhora das Flores*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1983.

GINZBURG, Carlo, *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

LACAN, Jacques, *O estádio do espelho* in *Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998a.

LACAN, Jacques, *A agressividade em psicanálise* in *Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998b.

LACAN, Jacques, *Formulações sobre a causalidade psíquica* in *Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998c.

LACAN, Jacques, *Televisão*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1993.

LACERDA, Paula, *O barão da ralé: o mito Madame Satã e a identidade nacional brasileira*. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312005000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 May 2007. Pré-publicação. doi: 10.1590/S0103-73312005000100009

LAPLANCHE, Jean, *Vocabulário da Psicanálise/Laplanche e Pontalis*, São Paulo, 4ª edição, 2ª tiragem, editora Martins Fontes, 2004.

MADAME SATÃ, *Memórias de Madame Satã*, Rio de Janeiro, Lidador, 1972.

_____, *Entrevista ao Pasquim*, 29/04/71, in *As Grandes Entrevistas do Pasquim*, Rio de Janeiro, Codecri, 1975.

_____, *Entrevista ao Pasquim*, Rio de Janeiro, 30/04 a 06/05/76, n. 357, 1976b.

MISKOLCI, Richard. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. **Cad. Saúde Pública.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, 2006. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2006000100028&lng=en&nrm=iso>.

MORAES, Marcelo Leite de, *Madame Satã – O Templo do Underground dos Anos 80*, São Paulo, Lira Editora, 2006.

PAEZZO, Sylvan, *A Época dos Tristes*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

PRADO, Caio Jr., *História Econômica do Brasil*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

POE, Edgar Allan, *William Wilson* in *Contos Escolhidos / Edgar Allan Poe*, Rio de Janeiro, Editora Globo, 1985.

RANK, Otto, *O Duplo*, Rio de Janeiro, Coeditora Brasília (cooperativa), 1939.

RIBEIRO, Darcy, *O povo brasileiro A formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Leonídio, *Homossexualismo e Endocrinologia*, Livraria Francisco Alves, 1938.

ROCHA, Gilmar, *O Rei da Lapa – Madame Satã e a Malandragem*, Rio de Janeiro, Editora Sete Letras, 2004.

SHIMAMOTO, Júlio e Aguiar, Luiz Antonio, *Nos Tempos de Madame Satã*, São Paulo, Editora Marco Zero (ano da publicação não é informado).

STEPAN, N. L., *A Hora da Eugenia: Raça, Gênero e Nação na América Latina*, Rio de Janeiro, Editora Fiocruz; 2005.