

## SOBRE A DIMENSÃO ESTÉTICA DE MEMÓRIAS DE MADAME SATÃ\*

### ON THE AESTHETIC DIMENSION OF MEMÓRIAS DE MADAME SATÃ

Lucas Tokuhara<sup>1</sup>

ROR Universidade Federal de Santa Maria

✉ lucas.tokuhara@hotmail.com



Anselmo Peres Alós<sup>2</sup>

ROR Universidade Federal de Santa Maria

✉ anselmoperesalosgmail.com



**RESUMO:** O objetivo deste artigo é demonstrar como a dimensão estética é fundamental para a compreensão de Memórias de Madame Satã (1972). Transcrita por Sylvan Paezzo a partir da narração oferecida por João Francisco dos Santos, a obra pode ser enquadrada na tradição das narrativas de testemunho da América Latina. Concentrando a atenção na primeira parte do livro e retomando as formulações de Coccia (2010), Burke (1969) e Chklovski (1973) (dentre outros), procurou-se identificar os procedimentos formais utilizados para a composição do relato. Ao fim, com base nas formulações de Castagnino (1968), também são tecidas algumas breves considerações a respeito da estilística da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Madame Satã; Estética; Sensível; Estilo.

**ABSTRACT:** The aim of this article is to demonstrate how fundamental is the aesthetic dimension for the understanding of Memórias de Madame Satã (1972). Transcribed by Sylvan Paezzo from the narration provided by João Francisco dos Santos, the work can be framed within the tradition of testimonial narratives in Latin America. Focusing on the first part of the book and revisiting the formulations of Coccia (2010), Burke (1969), and Chklovski (1973) (among others), this study aims to identify the formal procedures used in composing the narrative. At the end of the article, using the formulations of Castagnino (1968), some brief considerations regarding the stylistics of the work are also presented.

**KEYWORDS:** Madame Satã; Aesthetics; Sensible; Style.

REVISTA  
**Decifrar**

(ISSN: 2318-2229)

Vol. 13, Nº. 26 (Jan-Jun/2025)

#### Informações sobre os autores:

1 Graduando no curso de Bacharelado em Letras-Português/Literaturas na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

2 Doutorado em Letras (2007) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É Professor Associado III na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na cidade de Santa Maria/RS.

\*Este artigo (financiado pelo PROBIC – FAPERGS) foi desenvolvido dentro das atividades do grupo de pesquisa Poéticas Trelouçadas: autoria, representação e trans/identidades na narrativa brasileira (1970 – 2020), coordenado pelo Prof. Dr. Anselmo Peres Alós. Uma versão bem reduzida do artigo também foi apresentada, em 2023, no 18º Salão de Extensão da 38ª Jornada Acadêmica Integrada (UFSM) sob o título "Reconhecimento e autossuficiência: uma análise de 'Memórias de Madame Satã'".

10.29281/rd.v13i26.16389

#### Fluxo de trabalho

Recebido: 28/10/2024

Aceito: 11/06/2025

Publicado: 08/07/2025

Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA)

Programa de Pós-Graduação em Letras

Faculdade de Letras

Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP)





## INTRODUÇÃO

Entre as décadas de 1930 e 1940, Madame Satã (alcunha de João Francisco dos Santos) era uma das mais célebres personalidades da Lapa carioca. Representante da vida noturna e da malandragem, sua figura estava praticamente esquecida, até que duas entrevistas concedidas ao *Pasquim*, no ano de 1971, renovaram sua presença no imaginário cultural brasileiro.

Sendo uma das principais publicações de oposição à ditadura militar, interessava aos editores do tabloide propiciar o “ressurgimento público de figuras há muito esquecidas pela memória social” (Alós, 2017, p. 177). Neste contexto, Madame Satã parecia reunir “características extremamente pertinentes à proposta de um jornal ligado à contracultura” (Rodrigues, 2011, p. 139): ao mesmo tempo em que era enquadrado como negro, periférico e homossexual, a trajetória de Satã e suas façanhas o afastavam de quaisquer noções pré-concebidas atreladas a essas identidades (Alós, 2017, p. 176). O estereótipo do homem gay afetado, por exemplo, não se encaixava na figura de João Francisco, justamente porque, a cada relato, ele parecia “reconfirmar sua imagem de combatente corajoso e audacioso, que enfrentava qualquer um que se pusesse em seu caminho” (Green, 2003, p. 210); ou seja, apelando a uma espécie de virilidade, rompendo os códigos de gênero. Além disso, Satã também permitia acesso ao mundo dos marginalizados e ostracizados pelo Estado, oferecendo “aos escritores de *O Pasquim* a oportunidade de provar que, apesar de serem intelectuais privilegiados da Zona Sul, podiam também se identificar e se comunicar com as classes populares brasileiras” (Green, 2003, p. 207).

Logo no ano seguinte (1972), e aproveitando o interesse renovado por esta personalidade, a editora Lidador publica o livro *Memórias de Madame Satã* (Paezzo; Santos, 1972). Por ser analfabeto, o relato precisou ser transcrito por Sylvan Paezzo, que atua como um intermediário entre a narração e o leitor. Esta característica permite com que a obra seja enquadrada na tradição das narrativas de testemunho, gênero que “desenvolveu uma profícua genealogia de narrativas engajadas na América Latina” (ALÓS, 2017, p. 176) e praticamente todas as informações biográficas que temos de João Francisco dos Santos provém das *Memórias*.

Do relato, podemos considerar que a primeira parte vai do nascimento de João Francisco dos Santos até o momento em que ele comete seu primeiro crime: o assassinato de Alberto, o vigilante noturno. Essa separação não é por acaso; como aponta G. Rodrigues em seu artigo, o “início do livro narra uma disputa entre a Mulata do Balacochê (pseudônimo artístico adotado por Satã) e o malandro Caranguejo da Praia das Virtudes (como diz ser identificado na época)” (Rodrigues, 2011, p. 147) – disputa essa que terminará com a vitória do malandro, como veremos a seguir.

Nascido em 25 de fevereiro de 1900, João Francisco dos Santos cresceu no agreste de Pernambuco, no seio de uma família descendente de escravos. Visto que seu pai era filho do senhor da Fazenda Tamboatá (após o envolvimento da avó de Satã com o patrão), ele e seus irmãos possuíam certos privilégios, vivendo “com todo o conforto que os recursos da região podiam proporcionar” (Paezzo; Santos, 1972, p. 6). Contudo, após a morte do pai, a família foi expulsa da própria casa. Na condição de repentina miséria, a mãe, necessitada, decidiu trocá-lo por uma égua e Satã (aos oito anos), passou a trabalhar para um vendedor de cavalos. Ao se hospedarem em um hotel, João Francisco conhece Beatriz Mocinha Costa, que o convence a fugir para o Rio de Janeiro, cidade onde ela abriria uma pensão.

Lá ficou por cinco anos, lavando pratos e cuidando da faxina do estabelecimento, até se cansar e escapar. Passou a morar na rua, junto com um grupo de meninos (que eram criados por Cátia, uma mulher que frequentemente enfrentava a polícia para protegê-los); esperava na porta dos mercados, ganhando algum dinheiro carregando as sacolas das senhoras. Foi durante este período que Satã foi preso pela primeira vez. Andando pela Galeria Cruzeiro, viu um pacote cair do bonde; dentro, estavam 118 mil réis. Um guarda noturno, achando que ele havia roubado o dinheiro, prendeu-o. Após 19 dias de tortura, João Francisco não assumiu a culpa e foi solto. Mas a vida começou a melhorar conforme ele foi conseguindo empregos que eram mais bem-remunerados.

Trabalhou de operário a garçom, mas foi somente com a ocupação de ajudante de cozinheiro que fez amizade com a atriz Sara Nobre, que lhe arrumou uma apresentação como travesti sambista no teatro Casa de Sapê. Era 1928 e Satã era apresentado nos palcos como a Mulata do Balacochê. Depois de quinze dias, sua performance foi ovacionada pelo público. Saiu eufórico do teatro e parou em um bar para jantar; esperando a comida, acabou encontrando com o vigia noturno Alberto, que o insulta, procurando intimidá-lo. João Francisco esforça-se para não responder às provocações, sabendo que uma briga poderia significar o fim de sua carreira como artista – ocupação que ele tanto estimava. Após Alberto golpeá-lo com o cassetete, Satã decide ir embora. Chegando em casa, porém, começa a pensar em sua reputação; temendo ser considerado “frouxo”, decide voltar armado ao bar e, firmando sua posição de malandro, mata Alberto com um tiro na testa.

## 1. A DIMENSÃO ESTÉTICA

Os acontecimentos resumidos na seção anterior, entretanto, não acontecem na ordem em que foram descritos. Em primeiro lugar, as *Memórias* não se iniciam com o nascimento de João Francisco, mas, sim, quando ele se apresentava como a Mulata do Balacochê. Neste momento do relato, tanto a performance quanto a chegada no bar para

jantar são descritos em detalhes; Satã detém-se em cada sentimento aflorado, em suas expectativas para o futuro, no peso que cada decisão carrega:

Minha pessoa estava muito feliz naquela noite. Para dizer a verdade a minha pessoa estava feliz demais naquela noite e por isso realmente eu devia ter desconfiado. Era 1928. Eu tinha 28 anos de idade porque eu nasci no mesmo ano em que o século veio ao mundo. E não desconfiei da felicidade demais. Deixei correr frouxo. Já tinha apanhado tanto da danada da vida que pensei lá na minha cabeça que tinha chegado a minha boa hora. Aquela demagogia de que não há mal que sempre dure e que depois da tempestade vem a bonança. (Paezzo; Santos, 1972, p. 1)

Mais adiante, Satã divaga a respeito de como seria tratado, agora que era artista:

Mas ia chegar diferente e andar diferente por aquelas ruas. E ia ser recebido diferente. Por exemplo, quando aparecesse uma bicha ou uma mulher ou um malandro qualquer gritando se mandem companheiros que a polícia chegou eu não ia me mandar coisa nenhuma. Lógico. Eu seria um cidadão com emprego que se divertia na noite da Lapa. (Paezzo; Santos, 1972, p. 2)

Esses trechos são importantes para a construção do drama na medida em que a chegada de Alberto é representada como a ruína de todas as aspirações de Satã:

- Veado

O palavrão foi para mim e não tinha nem um minuto que eu tinha pedido o bife mal passado quando ouvi ele. Como me arrependi de não ter ido direto pro sobrado. Só fiz o que podia e só podia fingir que não tinha ouvido o Alberto me chamar de veado. (Paezzo; Santos, 1972, p. 3)

A passagem acima é de extrema importância. É somente com o desrespeito demonstrado por Alberto que Satã, como forma de resignação, acaba lembrando-se de seu passado. Porém, a narração de suas recordações não é marcada pela fluidez: a todo momento, as memórias da infância e da adolescência são interrompidas pelo “Veado” pronunciado pelo vigia noturno; o relato, neste instante, é construído a partir de uma espécie de ruído, representado pelo diálogo entrecruzado:

- Veado

Eles roubavam mesmo. De manhã carregavam balaio no mercado e depois saíam pro furto. E era a Catia que ensinava [...]. E assim iam vivendo. Outro dia mesmo vi o Mario Fedor na Lapa. Ele e o Lacreia. Lacreia hoje é jornalista. Nunca se afastou da nossa Lapa querida.

- Veado

Como meu bife estava demorando. (Paezzo; Santos, 1972, p. 11)

Como podemos perceber, a fala de Alberto representa breves momentos em que nossa atenção é desviada das palavras de Satã, enrijecendo o ritmo do texto. Mas os procedimentos que causam estranheza no leitor não estão restritos apenas a essa seção do texto – as *Memórias* estão repletas de inconsistências, lacunas e vícios estilísticos que, em qualquer outra obra, denotariam uma falha na composição. Mas a questão fundamental do livro também reside nessas mesmas “falhas”: os efeitos que *Memórias de Madame Satã* procuram criar são, principalmente, estéticos; e, assim sendo, devem ser pensados não a partir de sua adequação ao mundo real, tampouco devem ser criticados sob o ponto de vista da estilística tradicional. Ao contrário, esses procedimentos devem ser entendidos por suas próprias verdades estéticas.

Podemos notar a dimensão estética da obra ao analisar, por exemplo, a percepção. Na vida cotidiana, todo ato perceptivo é meramente instrumental. Percebemos o mundo para que, a partir deste ato, possamos realizar alguma intervenção no ambiente. Este tipo de relação é indispensável para a reprodução da vida social, remontando desde os tempos primordiais da humanidade, quando precisávamos nos defrontar com a matéria bruta da natureza, utilizando uma técnica específica para modelá-la, satisfazendo nossas necessidades básicas. A percepção estética, entretanto, surge quando a técnica se desenvolveu a tal ponto que o sensível pode ser organizado de maneiras criativas e inventivas; o objeto, então, passa a ser contemplado por sua própria forma (Vázquez, 1999, p. 76). Disso se depreende que a percepção estética “não visa os objetos segundo a sua finalidade prática ou utilitária, mas implica a abertura e entrega do sujeito a um mundo sensível que o convida não a decifrá-lo, mas a senti-lo” (Reis, 2011, p. 78).

Ou seja, o fato de o diálogo entrecruzado desviar nossa atenção do curso dos eventos demonstra que as prioridades do livro não estão na mera transmissão de informações, mas na tentativa de fazer com que o leitor *sinta* o mundo de João Francisco. Contudo, é importante ressaltar que esse privilégio do estético frente ao utilitário perpassa toda a obra. Para provar essa afirmação, vamos tomar um exemplo que não está restrito a esta primeira parte que demarcamos. Em um momento avançado do relato, Satã, de repente, interrompe o capítulo para tratar de Brancura, que ele afirma ter sido o grande amor de sua vida (Paezzo; Santos, 1972, p. 135). A informação nos pega desprevenidos, especialmente porque, apesar do casal ter morado junto por dois anos, não tínhamos tomado contato com Brancura anteriormente. Esta lacuna é agravada ainda mais quando percebemos que Satã dedica apenas uma página e meia para falar de seu grande amor; praticamente a mesma quantidade dedicada à outra personagem, esta bem menos relevante: Primorosa.

Durante um de seus períodos no cárcere, Satã afirma ter se assustado quando soube que Primorosa seria transferida para a mesma penitenciária em que estava. Tratava-se, em suas palavras, de “uma bicha muito maluquinha e matusquela” (Paezzo; Santos, 1972,



p. 112) que o perseguia constantemente, visto ser apaixonada por ele. O fato de Satã precisar fugir desta figura o envergonhava – sendo a única pessoa a desbancar sua fama de valente. Porém, ele logo descobre que a informação era falsa; não havia o menor risco de se encontrar com Primorosa na prisão. O acontecimento, portanto, não se explica por sua função na trama – ele é, acima de tudo, inútil e só está presente para despertar o riso no leitor.

Comparando os dois episódios, portanto, percebemos que as *Memórias* não são construídas sob um interesse prático, isto é, não visam meramente reconstruir a vida de Satã de modo coeso e ordenado. O episódio de Primorosa pode não ter tanta utilidade para a narração, mas é capaz de despertar o efeito estético do cômico; só isso já faz com que ele se alongue um pouco mais, ocupando tanto espaço quanto o episódio de Brancura.

Esse ato de distender a percepção para que a dimensão estética se manifeste é recorrente no livro. Acima, descrevemos sua forma cômica de expressão, mas ela também pode carregar um tom trágico. Isso nos permite retornar à primeira parte da obra, com a reiteração da palavra “Veado” ao longo da narração. Ora, sabemos que a tragédia é a luta do ser humano contra um destino ao qual ele não pode escapar e, derrotado, passa da felicidade à infelicidade. Podemos aplicar este raciocínio no relato e afirmar que, durante a narração de sua trajetória de vida, a fala de Alberto não nos deixa esquecer que Satã, mesmo sobrevivendo a diversos infortúnios, está caminhando rumo a um acontecimento ao qual ele não poderá evitar. Entretanto, um evento trágico por si só não configura um fenômeno estético; ele deve passar por alguma transfiguração que o retire do real e o realoque para outro plano de existência. E é justamente este papel que o diálogo entrecruzado cumpre.

Em uma famosa elaboração, V. Chklovski afirma que é próprio do estético a utilização de meios que visam reforçar a impressão. Na vida, muitas vezes, nos relacionamos com a realidade de maneira um tanto automatizada – como reconhecimento, não como visão. O papel da dimensão estética, portanto, é o de singularizar os objetos, utilizando procedimentos que consistem em “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (Chklovski, 1973, p. 45). Este fato também demonstra como *Memórias de Madame Satã* está muito mais próximo da dimensão estética: ao invés de construir o início do livro de forma esquemática, optou-se por tomar como ponto de partida, não o nascimento de João Francisco, mas um evento posterior (também significativo de sua vida) e, a partir deste, buscar meios de reforçar a impressão – porém, a história de Satã só viria a ser efetivamente contada dentro desse “reforço” criado. Ou seja, com o diálogo entrecruzado, reforça-se a impressão; e, na medida em que a fala do vigia desvia a atenção do leitor, também se aumenta a dificuldade da percepção.

Mais do que isso, ao analisarmos os procedimentos utilizados para o reforço da percepção, notamos que eles respondem à própria maneira de Satã lidar com seus desejos. No livro, a distensão está normalmente atrelada quando há uma espécie de confronto que advém da negação, em alguma forma, do desejo. Seja a rejeição de Primorosa e a cômica perseguição decorrente disso, seja Alberto desrespeitando Satã a partir da sexualidade deste. A distensão também se repete quando é narrado o único envolvimento de João Francisco com uma mulher (Maria Frisal). Durante a apresentação de Maria, é repetida (às vezes com algumas modificações) a frase: “Sou bonita Satã?”, o que, em um primeiro olhar, se aproxima da técnica utilizada na parte de Alberto. Porém, a fala de Maria, além de não ser um insulto, também não põe em suspenso os acontecimentos, apenas serve como uma reiteração acessória à narração; entretanto, ela está ali para confrontar Satã de um jeito mais sutil: mesmo sendo homossexual, ele irá se envolver com Maria? O contraste se torna ainda maior quando voltamos a comparar essas passagens com a uma página e meia dedicada à Brancura – para uma personalidade que abertamente se assumia homossexual, muito pouco espaço é dedicado a passagens que poderiam representar, precisamente, o lado afirmativo de seu desejo.

Aqui, chegamos a um ponto importante: o desejo revelado pela dimensão estética da obra, ao ditar a maneira como alguém se relaciona com o outro, também revela quem essa pessoa é. Para desenvolver este tópico, vale um retorno. O entendimento comum que se possui da estética é a de que ela seria a ciência do sensível (Vázquez, 1999, p. 140); contudo, o “sensível” a que nos referimos não é dado de forma imediata ao sujeito. Para que ele se manifeste, é necessário que “o objeto real, o mundo, a Coisa, *torne-se fenômeno*, e que o fenômeno encontre nossos órgãos perceptivos” (Coccia, 2010, p. 18). O sensível é uma imagem; não se confunde com o real, mas tampouco é um mero psiquismo que só existe na mente do sujeito. Para tornar mais concreta a explicação, E. Coccia apela para o exemplo do espelho:

O espelho demonstra que a visibilidade de algo é *realmente* separável da coisa em si e do sujeito cognoscente. Nele, se está diante da própria visibilidade, da própria imagem, diante de si mesmo enquanto ser puramente sensível; essa imagem, no entanto, existe em um *outro lugar*, diferente daquele onde existem o sujeito cognoscente e o objeto da qual a imagem é visibilidade. (Coccia, 2010, p. 21)

Ou seja, toda imagem “nasce com a separação da forma da coisa em relação ao lugar de sua existência” (Coccia, 2010, p. 23). Vamos transferir este raciocínio para a primeira parte da obra, especialmente porque ela torna mais explícitas as relações que queremos desenvolver. Durante o encontro de Alberto e Satã, o xingamento proferido pelo guarda (“Veado”) se autonomiza da cena e, estando apartado de sua origem, torna-se



imagem. Assim sendo, ela também se constitui como a visibilidade de Satã; ocupando o lugar indeterminado que é próprio das imagens, isto é, um “espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto, nem o espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo” (Coccia, 2010, p. 23). Abaixo, transcrevemos uma passagem que descreve sua saída da cadeia, após ser injustamente condenado de roubar os 118 mil réis (que caíram do bonde):

Um dia ele desistiu e me mandou embora do Corpo de Segurança. Andei porque andar representava me afastar dele. Mas meus pés sofriam muito. E eu parava para descansar mas não podia sentar porque minha bunda estava em carne viva. E quando cheguei no mercado tinha fome e meus amigos não estavam lá. Precisavam trabalhar para ganhar e comprar comida mas as mãos também estavam machucadas e não conseguia carregar as compras das senhoras. Então comi o lixo dos restos.  
- Veado. (Paezzo; Santos, 1972, p. 13)

No trecho, percebemos que a imagem acompanha os momentos de abusos e privações sofridos por João Francisco. Pode parecer estranho que Satã eleja uma forma de desrespeito como sua visibilidade, mas isso, de certa forma, é coerente com sua constituição enquanto sujeito. A criança só pode desenvolver uma relação positiva consigo mesmo quando ela “experimenta a confiança no cuidado paciente e duradouro da mãe” (Saavedra; Sobottka, 2008, p. 10). Entretanto, João Francisco, ao ser trocado por uma égua, não teve condições de desenvolver plenamente a autoconfiança – motivo pelo qual sua visibilidade apresenta-se dessa maneira.

Portanto, a primeira parte do livro constrói-se, naturalmente, com Satã na posição de sujeito e sua própria vida na posição de objeto. Entretanto, visto que os efeitos buscados pela obra são estéticos, é necessário que as recordações sejam investigadas para que delas se possa retirar algo passível de ser transformado em imagem (“Veado”). Extraída a imagem (e somente depois dela ser eleita), o caminho está livre para a narração – porém, nesse convívio entre sujeito, objeto e imagem (localizada em um espaço intermediário), a matéria das memórias transfigura-se em matéria sensível; ou seja, o que esta longa parte do relato (em que a narração é entrecortada pelo diálogo) está efetuando é o seu próprio deslocamento da dimensão prático-utilitária para a dimensão estética.

Mas é importante ressaltar, também, que o parágrafo acima é uma espécie de “diagnóstico” dos procedimentos utilizados pela obra e, assim sendo, servem apenas para entender as *Memórias*. De maneira nenhuma queremos afirmar que todos os objetos estéticos devem seguir o caminho descrito anteriormente. Não há normas rígidas para adentrar o plano estético e a fronteira que o separa do real e do psiquismo nem sempre é fácil de delinear. Entretanto, isso não implica dizer que não há elementos que nos ajudem

nessa tarefa. Uma dessas características do objeto estético é, justamente, a “sensação da forma”, que é acompanhada pela noção de que a forma também é “uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo” (Eikhembbaum, 1973, p. 13). Sánchez Vázquez, ao tratar das artes plásticas, por exemplo, afirma que:

Perceber esteticamente o quadro é, portanto, não fazer do ato perceptivo um meio ou instrumento, mas um fim. É estar preso ao sensível por todo o tempo que dure esse ato; ou mais exatamente de um emaranhado de linhas, cores e contrastes no qual se lê um significado. (Vázquez, 1999, p. 143-4)

Não é fácil, porém, definir o que seria a forma. Dentre as várias perspectivas, estamos trabalhando com a formulação de K. Burke, na qual a forma seria a psicologia do público, a “criação de um desejo ou anseio na mente do ouvinte e a satisfação adequada deste anseio” (Burke, 1969, p. 45). Ou seja, o conceito é entendido como uma relação específica que as partes de uma obra detêm entre si – e que, em sua interação, criariam uma expectativa no leitor que o fizesse ansiar por uma cena, um diálogo, um encontro, um procedimento.

Com isso, percebemos que a primeira parte do relato é de suma importância para o resto da obra. Não só ela é a seção dedicada à transfiguração do conteúdo das memórias em matéria sensível, mas, em sua composição, também oferece as bases para que a forma do livro se erija. O leitor, primeiramente, é situado no ano de 1928, com Satã já adulto; porém, no encontro com Alberto, a narração propositalmente adia em nos contar o desfecho deste confronto – optando por, ao invés, rememorar a vida de Satã, aumentando a tensão. O uso reiterado da fala de Alberto (“Veado”) não deixa nossa consciência se alienar do ponto em que começou; essa distensão causa um anseio no leitor, que não pode deixar de consumir a história de vida de Satã sem pensar na relação que essa mesma história possui com o encontro de 1928 (que está em suspenso): eis a consciência da forma, implícita no ato de leitura.

Entretanto, a forma do objeto estético não é apenas uma relação; tampouco constituiu-se enquanto um mero adorno, no qual o conteúdo se encaixaria. Como já foi dito acima, a peculiaridade do fenômeno estético é o de que sua forma possui, por si mesma, um significado que é inscrito a ela. Para entendermos este sentido, podemos tomar como ponto de partida esta fala de Satã:

Eu trabalhava. Honestamente. Tinha conseguido um lugar de travesti sambista no teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo. Praça Tiradentes. Ganhava 15 mil réis por semana e andava com um sorriso que começava numa orelha e acabava na outra. Isso porque a minha pessoa sempre tinha desejado ser artista porque artista era profissional e boêmio e eu era



boêmio e queria uma profissão. Estava louco para ter uma profissão certa que me permitisse viver em paz comigo mesmo e com os outros. (Paezzo, 1972, p. 1)

Na passagem acima, essa aspiração nutrida por Satã aproxima-se da concepção de individualismo possessivo, visto que esta tem como um de seus pressupostos a “liberdade da dependência alheia” (Macpherson apud Bello, 2012, p. 6), do indivíduo enquanto proprietário de si mesmo e que, por isso, não tem sua subjetividade determinada por outros indivíduos; a sociedade, então, seria composta por um amontoado de membros atomizados que só entram em relação um com o outro pelo mercado (no caso de Satã, pela alienação de sua capacidade de trabalho em troca de um salário). Porém, se o conteúdo afirma a autossuficiência de João Francisco, a forma significativa nos comunica o oposto. A fala de Alberto é uma invasão do espaço de Satã – não só isso, como também é o elemento que impulsiona a rememoração da infância e da adolescência. O termo “Veado”, como imagem (apartada de seu lugar de origem) é a visibilidade de Satã, a forma como o outro lhe enxerga; e é somente tomando esta imagem para si, ou seja, admitindo como nosso “eu” só é chamado à existência quando é reconhecido, que se pode relatar a própria história. Uma possibilidade de interpretação da forma significativa, portanto, é a de que a noção de indivíduo é uma ilusão: nenhum sujeito é proprietário de si mesmo; ao contrário, ele só existe e só pode se constituir enquanto sujeito se for reconhecido. O ser humano necessita de alguém que o informe a respeito de quem ele é, mas esta verdade só pode ser acessada, no livro, através da dimensão estética – justamente porque ela é construída, não no plano da lógica e dos argumentos, mas no plano das sensações.

## 2. NOTAS SOBRE O ESTILO DE *MEMÓRIAS DE MADAME SATÃ*

Agora que o estatuto estético de *Memórias de Madame Satã* já foi demonstrado (pelo menos, assim esperamos), cabe retornar a um ponto que não foi plenamente desenvolvido anteriormente. Mencionamos que o estético era uma espécie de transfiguração da realidade e, assim sendo, constitui “um fator acrescentado à vida” (Burke, 1969, p. 53). Esse acréscimo, como vimos, provém, em partes, da própria transformação que as recordações de Satã sofreram ao se converterem em matéria sensível. Entretanto, deixamos de fora um aspecto importante da equação: o “instrumento mediante o qual se opera a *transfiguração* [da realidade] é o estilo” (Llosa, 1979, p. 100). Por isso, cabe desenvolver alguns (breves) apontamentos sobre a estilística do livro.

Todo estilo é determinado por qualidades sensoriais que denotam a maneira como a realidade é apreendida pelo sujeito. Em *Memórias de Madame Satã*, essas qualidades aproximam-se de uma atitude impressionista, que consiste em “entornar diretamente as

sensações percebidas, sem analisá-las, transcrevendo-as sem investigar se provém de estímulos reais ou ilusórios” (Castagnino, 1968, p. 224). Ou seja, enquanto o expressionismo busca ordenar os fatos, reconstruindo-os logicamente, o impressionismo “dá os fatos exteriores tal como os capta uma percepção imediata” (Castagnino, 1968, p. 224). Vamos tomar um trecho de exemplo:

Diziam salve ela a boneca quando eu entrei no palco com a minha saiazinha vermelha e as tranças que eu fazia com meus próprios cabelos. É. Em 1928 eu usava os cabelos nos ombros e muitos reparavam. E continuaram dizendo salve ela a boneca linda e eu disse para a minha pessoa mesma que precisava retribuir todo aquele calor humano e então rebolei e rebolei com toda vontade. E iniciei meu número cantado cantando um sambinha brejeiro cujo nome era Mulher de Besteira. Aliás eu nunca soube qual foi o compositor que fez ele. (Paezzo; Santos, 1972, p. 2)

Na passagem acima, notamos claramente o caráter imediato da percepção. Ele pode ser percebido na explicação que Satã nos fornece da extensão de seus cabelos, que caíam até os ombros. Essa digressão pode parecer um tanto descuidada, especialmente porque ela serve para tapar uma lacuna que não foi preenchida anteriormente: se Satã estava de tranças, isso implica que seus cabelos eram longos, mas como isso não foi descrito anteriormente, logo em seguida se acrescenta essa explicação. O tom é quase de improviso, mas se encaixa no teor da narração – especialmente porque a atitude de Satã é puramente impressionista: é a transcrição das sensações sem analisá-las. Isso nos ajuda a entender, também a “lacuna” (mencionada anteriormente) suscitada pela inclusão repentina de Brancura na história; ora, em um estilo impressionista, o ritmo que se segue é, novamente, o das sensações, na medida em que elas surgem à percepção. Neste sentido, um capítulo ser interrompido ao meio para se narrar um outro fato, aparentemente desconectado do restante, é perfeitamente compreensível. Não só isso, mas até a ausência das aspas na passagem consegue transmitir uma fluidez e naturalidade ao parágrafo; longe de serem erros estilísticos, são as impressões da cena fluindo livremente, coerentes com a visão impressionista. Tamanho é o comprometimento com essa verdade estética que até a frase final também é uma outra digressão, que nos tira, abruptamente, da performance de Satã para o sambinha que estava tocando no momento.

Essas digressões que mais parecem “atos de improviso” se repetem com frequência e, por isso, podem ser consideradas fatos estilísticos da obra: “agora nós temos a honra e o orgulho de apresentar a sensacional e maravilhosa Mulata do Balacochê. E a Mulata do Balacochê era eu” (Paezzo; Santos, 1972, p. 1); “Então me retirei do palco e vi que o Dudu estava sorrindo para mim e o Dudu era o empresário” (Paezzo; Santos, 1972, p. 2); “entrei na Padaria Monroe e pedi três pães dormidos pro Bigodão. Ele era italiano e dono



do estabelecimento.” (Paezzo; Santos, 1972, p. 10); “E além disso era difícilimo prender eles. Por causa da Catita” (Paezzo; Santos, 1972, p. 10); “As outras estrangeiras cobravam 10 ou 5 dependendo do que ofereciam na cama. As brasileiras também.” (Paezzo; Santos, 1972, p. 15); “Muitas mulheres eram viciadas em tóxicos. Mulheres e homens é claro. E compravam mesmo era nas farmácias. Tinha ópio e cocaína e tudo mais. Menos maconha.” (Paezzo; Santos, 1972, p. 17) – acreditamos que estes exemplos sejam suficientes; vale dizer que todos os trechos que separamos compõem apenas a primeira parte da obra (e ainda assim, alguns foram deixados de fora). Caso fizéssemos um levantamento do livro inteiro, poderíamos, facilmente, encher páginas e mais páginas.

Outra característica típica da atitude impressionista que aparece na obra é o fato de cada objeto parecer “animado de um dinamismo interno” (Castagnino, 1968, p. 225). Isso transparece, por exemplo, na tendência de tornar concretos os fenômenos abstratos: “E não desconfiei da felicidade demais. Deixei correr frouxo.” (Paezzo; Santos, 1972, p. 1); “A liberdade era caríssima” (Paezzo; Santos, 1972, p. 9). No primeiro caso, a felicidade aparece assumindo um papel ativo – ela mesma corre solta; no segundo caso, a liberdade é tratada como algo passível de ser materializada e, portanto, valorada igual uma mercadoria.

Essa atitude impressionista é representada sob a forma do estilo *veni-vidi-vici*, composto por “orações breves e acumuladas” (Castagnino, 1968, p. 332). Muito utilizado para descrever cenas fugazes, ele também possui uma estreita ligação com o subjetivismo, complementando muito bem, com suas frases acumulativas, a natureza efêmera das impressões:

Parecia bicho e mais bicho ainda quando bebia. E como bebia. Como gostava de uma cachaça. Tinha acabado de pedir um copo cheio que naquele tempo valia 200 réis. E começou a comer uma bolacha cara dura. E permanecia bem na porta. A única do botequim. Se tentasse sair ele me batia. (Paezzo; Santos, 1972, p. 4)

Como podemos ver, a obra, apesar de não seguir os preceitos clássicos do “bom estilo” (correção, concisão, harmonia etc.), encontra uma solução formal que se mostra extremamente coerente em por si mesma – não só a atitude impressionista foi adotada, como também se elegeu o estilo *veni-vidi-vici*, que é o mais adequado para essa forma de expressão. E, mais importante que isso, essas escolhas se casam perfeitamente com a personalidade e o teor da narração de João Francisco dos Santos – que, a todo momento, interrompe sua própria linha de raciocínio, muitas vezes para tratar de assuntos que não possuem ligação direta com sua vida. Se o sujeito se deixa guiar pelas impressões fugazes que sente, então o estilo que o acompanha deve ser capaz de representar essa rapidez, deixando as sensações o guiarem livremente.

Ou seja, mais do que “problemas estilísticos”, a obra apresenta *opções estéticas* – que são sim passíveis de crítica; porém, esta deve ser feita dentro da dimensão estética que as *Memórias* apresentam e não através de normas pré-concebidas a respeito do que seria a “boa escrita”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, conclui-se que, em *Memórias de Madame Satã*, o interesse prático e utilitário não é a determinação essencial. Muito mais do que um livro escrito para preservar a memória de João Francisco dos Santos e da Lapa carioca, a obra opta por operar uma espécie de transfiguração do real – transfiguração esta que acaba por dar prioridade à dimensão estética. Tal caráter pode ser notado tanto no início do relato, no qual estão presentes a técnica do diálogo entrecruzado e da inversão temporal (artifícios que se recusam a apresentar os fatos da narrativa de um modo coeso e ordenado), como também na relevância que determinadas personagens assumem ao longo da trama (sendo um caso notável o fato de Brancura e Primorosa ocuparem o mesmo espaço na narração, mesmo que a importância do primeiro seja inegavelmente maior do que a do segundo). Merece destaque, também, a maneira como a primeira parte das *Memórias* é construída, na qual o diálogo entrecruzado cumpre a função de eleger uma imagem que se tornará a visibilidade de Satã (“Veado”); ao realizar este ato, a matéria do livro se converte em matéria sensível – o que, por sua vez, cria uma relação formal cujo significado inscrito aponta para uma crítica da noção liberal de “indivíduo”, apostando, ao invés, no caráter social dos sujeitos.

Por fim, para realizar a transfiguração para um plano estético, o livro se valeu da atitude impressionista, que implica representar livremente as sensações sem se indagar se os estímulos são reais ou não; neste sentido, elegeu-se o estilo *veni-vidi-vici*, marcado por orações breves e ágeis, com o uso generalizado de digressões que mais se assemelham a “atos de improviso”. Contudo, tal decisão combina perfeitamente com a personalidade de João Francisco dos Santos, que frequentemente se deixa guiar pelas impressões fugazes da vida.

## REFERÊNCIAS

ALÓS, A. P. *Madame Satã* e a encenação do feminino: um malandro travestido de vermelho. In: ALÓS, A. P. **Leituras a contrapelo da narrativa brasileira: redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade**. Santa Maria: UFSM, PPGL; [Brasília]: CNPq, 2017, p. 175 – 194.



BELLO, E. A teoria política da propriedade na era moderna: ascensão e crítica do individualismo possessivo. **Quaestio Iuris**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, p. 220 – 241, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/quaestioiuris/article/view/9867/7729>.

BURKE, K. **Teoria da forma literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

CASTAGNINO, R. **Análise literária**: introdução metodológica a uma estilística integral. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39 – 56.

COCCIA, E. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

EIKHEMBAUM, B. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, D. O. (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 3 – 38.

GREEN, J. N. *O Pasquim* e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 201 – 221, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/kKNMXYvLP6cZGbVnCcGKzqxD/?format=pdf&lang=pt>.

LLOSA, M. V. **A orgia perpétua**: Flaubert e Madame Bovary. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

PAEZZO, S. SANTOS, J. F. **Memórias de Madame Satã**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

REIS, A. C. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, vol. 65, n. 1, p. 75 – 86, 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/arp/v63n1/v63n1a09.pdf>.

RODRIGUES, G. Madame Satã desconstruindo a cena. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 139 – 160, janeiro/junho 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10939/7998>.

SAAVEDRA, G. A.; SOBOTTKA, E. A. Introdução à teoria do reconhecimento de Axel Honneth. **Civitas**, Porto Alegre v. 8, n. 1, p. 9 – 18, 2008. Disponível em: <https://revista-seletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/4319/6864>.

VÁZQUEZ, A. S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.