
Patuá no pescoço, navalha no bolso: As narrativas e identidades de Madame Satã¹

Iago PORFÍRIO²

Márcia Gomes MARQUES³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande , MS

Resumo

Este trabalho tem como proposta apresentar uma reflexão da construção da identidade de Madame Satã com base no paradigma de crise de identidade e identidade fragmentada, do sujeito da modernidade tardia, na esteira de Stuart Hall (1999), e sua construção nas *Memórias*, publicadas em 1972, com o filme *Madame Satã*, de Karim Ainouz (2002). Para isso, o objeto de estudo são *Memórias de Madame Satã*, autobiografia lançada em 1972, fruto de um projeto biográfico iniciado na década de 70. Desta maneira, a partir da reflexão de Candido (1989), propomos também uma síntese da sociologia do malandro de modo a auxiliar na compreensão da identidade multifacetada de Satã como representante de uma figura que perpassa diferentes universos, como a religião, música, literatura, audiovisual, a partir do século XX.

Palavras-chave: Identidade; Memórias; Malandro; Madame Satã; Cultura brasileira.

Introdução

A modelação narrativa da vida de Madame Satã tem sido projetada a partir de diferentes leituras, construindo, assim, sua identidade ambígua e sua fama de malandro e artista. Pertencente ao universo da boemia e da malandragem carioca, que tem seu auge em meados do século XX, o malandro artista tem tido seu perfil multifacetado construído a partir de um projeto biográfico desenvolvido na década de 1970, com destaque para a entrevista ao jornal da contracultura *Pasquim*, em 1971, e, no ano seguinte, sua autobiografia, segundo a narração ao jornalista Sylvan Paezzo, *Memórias de Madame Satã*, e uma espécie de dossiê publicado pelo *Pasquim*, em 1976, após a sua morte, com uma longa reportagem intitulada *Enquanto eu viver, a Lapa viverá*, com depoimentos, entrevistas e fotografias do malandro.

É neste conjunto de obras que a figura de Madame Satã passa a ser resgatada pela academia e literatura, com a então biografia escrita por Rogério Durst (1985), *Madame Satã: com o diabo no corpo*, cinema, com o filme de Karim Ainouz, *Madame Satã*, em 2002⁴, além

¹ Trabalho apresentado na DT4 – Comunicação Audiovisual (GP Cinema) do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019, em Porto Alegre, RS.

² Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/PPGCOM), com a orientação da professora Dr^a Márcia Gomes Marques. A pesquisa tem apoio financeiro da CAPES. E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com

³ Orientadora da pesquisa. Professora Dra. da UFMS. E-mail: marciagm@yahoo.com.

⁴ Madame Satã foi também inspiração para o filme *A Rainha Diaba*, 1974, de Antonio Carlos Fontoura.

de ser tema de enredo de escola e letras de samba, personagem de telenovela⁵ e de revistas em quadrinhos.

Dentre esse amálgama memorialístico, este trabalho toma como objeto de reflexão o livro *Memórias de Madame Satã* (1972), com objetivo de identificar elementos construtores de sua identidade para compreender o maior malandro dos últimos tempos. A entrevista concedida ao *Pasquim*, em 1971, compõe as leituras interpretativas de seus perfis e o lançamento de um projeto biográfico por via midiática. A biografia *Madame Satã: com o diabo no corpo* (1985) surge como uma obra complementar às anteriores – entrevistas ao jornal citado e autobiografia – trazendo poucas possibilidades analíticas.

Dessa maneira, a proposta neste artigo é promover um diálogo a partir dos recursos discursivos empregados na autobiografia que possibilitam pensar a construção de sua identidade e figura do malandro, na medida em que sua *persona* passa a ter novos contornos para além do seu *espaço biográfico*⁶, como observado no filme *Madame Satã* (2002). Nesta perspectiva, o objetivo aqui é destacar trechos das *Memórias* articulados à teoria e interpretação de maneira a suscitar uma reflexão quanto a identidade de Madame Satã e constituição de sua figura enquanto malandro e artista representada no audiovisual, especificamente no filme citado.

Nesse sentido, propomos no primeiro momento fazer uma conceitualização da identidade na esteira de Stuart Hall (1999), pois nos permite recorrer ao objeto em discussão no sentido de problematizá-lo e analisá-lo em questões relativas à sua figura construída nos últimos anos, além do autor partir de concepções da identidade cultural e da *crise de identidade* na modernidade tardia. A partir desta perspectiva, é possível observar Madame Satã como um *malandro residual*⁷ enquanto símbolo de identidade cultural brasileira, como veremos adiante.

Outra proposta é fazer uma interpretação sintética da sociologia do malandro, na esteira de Antonio Candido (1989), e a construção do seu perfil no início do século XX como sujeito representativo da boemia, significação da desordem e vadiagem. Em certo sentido, é

⁵ Foi personagem da telenovela *Kananga do Japão*, representado Jorge Lafond, da extinta Rede Manchete, em 1984.

⁶ Para Arfuch (2009), *espaço biográfico* refere-se a “tudo aquilo que entrelaça a articulação imprevisível, e por isso mesmo misteriosa, entre vida e obra” (ARFUCH, 2009, p. 373). Ver: *A auto/biografia como (mal de) arquivo*, Leonor ARFUCH. In: *Modernidades alternativas na América Latina*, Eneida Maria de Souza e Reinaldo Marques (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

⁷ Tomamos referência o termo propriamente discutido por Raymond Williams (1979), em *Marxismo e literatura*. Para o autor, *residual* são elementos do passado, que, no entanto, permanecem presentes nas práticas humanas. Dessa forma, como será possível notar, essa condição do malandro reverbera práticas do conhecido *jeitinho brasileiro*, com a representação de símbolo do que é ser *malandro*.

necessário comentar brevemente as representações que a figura do malandro têm no universo da religião, em particular a Umbanda, religião afro-brasileira que, por sua vez, tem no samba a significação de sua identidade⁸.

*A volta do malandro*⁹ é com o retorno de Madame Satã ao palco midiático, sobretudo após a entrevista dada ao *Pasquim*, depois de anos de prisão e sua projeção nas páginas policiais de jornais cariocas. Assim, o *corpus* de reflexão deste artigo serão as narrativas de Madame Satã escritas por Sylvan Paezzo em suas *Memórias* para identificar elementos que permitem analisar e interpretar a construção de sua identidade multifacetada, e representadas a partir daí no filme *Madame Satã*, de Karim Ainouz (2002).

A identidade em crise

Em *Identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (1999) faz uma reflexão da identidade na perspectiva dos Estudos Culturais¹⁰, indo da modernidade até a pós-modernidade a partir de três concepções de identidade: do *sujeito do iluminismo*, o indivíduo centrado e com capacidades de razão; o *sujeito sociológico*, indivíduo não independente, que forma sua identidade através da interação com a sociedade; e o *sujeito pós-moderno*, aquele que passa por um deslocamento da identidade, criando uma *crise de identidade*, ou seja, não possui uma identidade fixa. Essas são simplificações definidas por Hall (1999), de modo que traçar uma análise aprofundada dessas concepções demandaria tempo e espaço e, no reconhecimento deste limite epistemológico para uma vantagem metodológica (Lopes, 2014), optamos por adotar a concepção de *sujeito pós-moderno*.

Para Hall (1999), a entrada na modernidade tardia tem tido reflexo na própria concepção de identidade cultural. Segundo o autor, o sujeito torna-se fragmentado na medida em que adquire múltiplas identidades com diferentes fontes de significados.

Dessa maneira, o sujeito torna-se *fragmentado* e descentralizado de si e de sua própria identidade. Segundo o autor, o aspecto que tem condicionado para essa mudança é o processo de *globalização*, que opera como forças de mudanças e auxilia no deslocamento das identidades culturais nacionais na modernidade tardia. É interessante notar que num cenário de

⁸ Não é o caso neste trabalho fazer uma abordagem da sociologia do malandro em consonância a um estudo da antropologia da religião, sim colocar elementos para um futuro estudo mais aprofundado.

⁹ Referência à música *A volta do malandro*, de Chico Buarque, 1985.

¹⁰ Em suma, com enfoque culturalista, os *Estudos Culturais* se preocupam com o papel da cultura na relação com a audiência, o sentido que estes constroem, partindo dos meios de comunicação como processo e integrados na vida cotidiana.

atmosfera desenvolvimentista dos governos Getúlio Vargas (1930-1945) e Juscelino Kubstchek (1956-1961), mas especialmente no Estado Novo do primeiro governo, há a inserção de um período de intensa perseguição e repressão ao malandro, sobretudo no seu espaço, o bairro malandro: a Lapa, que começa a entrar num processo de revitalização e modernização, à época em que Rio de Janeiro era a então capital da República.

Assim, durante o Estado Novo, a valorização ao trabalho era também sinônimo de perseguição ao malandro, associado naquela época à boemia e a um sujeito não dado ao trabalho *decente*, assim também como outras formas de expressões, como o samba, tendo o malandro que se reinventar. Neste amplo debate, Hall (1999) aponta que uma das características que permite entender o impacto da globalização na identidade é compreender o binômio *espaço-tempo*, criando um menor distanciamento entre os eventos do mundo e de impacto imediato, ainda que em lugares e pessoas localizados em uma certa distância. Essa dinâmica de caráter sociológico tem influências nas identidades culturais, na medida em que, segundo o autor, “alguns teóricos argumentam que o efeito desses processos globais têm sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade cultural” (HALL, 1999, p. 73).

Na esteira de Giddens (1990), o autor faz uma diferenciação entre *espaço e tempo*, uma vez que pensa a identidade localizada nestas duas instâncias. Assim, o **lugar** é reconhecido como “o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades são estreitamente ligadas” (HALL, 1999, p. 72), voltando o olhar para o malandro, seria, nesse caso particular, o bairro da Lapa como lugar *conhecido e familiar* da malandragem.

Por outro lado, o **espaço** pode ser atravessado *num piscar de olhos*, ou seja, esse movimento que fragmenta a identidade do sujeito decorre de variados espaços que perpassam por diferentes culturas e formas de representação – o malandro de *antigamente* se regenerando a partir de diferentes narrativas, como apontadas na introdução: audiovisual, literatura, música.

Esta relação que fizemos para traspasar a concepção de identidade fragmentada ao deslocamento do malandro enquanto sujeito de representações, nos ajuda a compreender que “diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo (HALL, 1990, p. 70), para um sentido de *espaço* enquanto raiz de nascimento do

malandro, o malandro lapeano¹¹, e *tempo*, de *malandro residual*. Com isso, sua identidade ganha diferentes contornos e interpretações ao longo da história.

Sendo assim, entendemos a identidade, a partir da reflexão de Hall (1999), vista como um deslocamento resultante das relações sociais na modernidade tardia, o que torna as identidades fragmentadas e contraditórias. A partir disso, o *sujeito fragmentado* é posto em termos de suas identidades *culturais*, também deslocadas pelo processo de globalização. O autor compreende a **cultura nacional** como discursos e modos de elaborar sentidos que organizam nossas ações relacionadas ao pertencimento a determinadas culturas, nos permitindo identificar com diferentes grupos.

Diante disto, a classificação da natureza da *identidade nacional* é construída e desconstruída a partir da *representação*, segundo Hall (1999). Dessa maneira, o malandro como símbolo da cultura brasileira representa aspectos particulares da identidade nacional, mas emblematicamente no samba, na religião (Umbanda) e determinados comportamentos que vão configurar suas ações como um modo de vida. Assim, o malandro corroborou, afora para a identidade cultural brasileira, para o projeto de *país da malandragem*, conforme Rocha (2005), ao lado da imagem de *país do futebol* ou *país do carnaval*.

O malandro e suas interfaces de origem

O malandro pode ser lido como um sujeito sincrético, pois está associado a elementos da sedução: samba, ginga, sua estética, como o chapéu panamá, terno de linho branco, sapato bicolor, lenço no pescoço, anéis nos dedos; ao mesmo tempo que associado a elementos de desvios de conduta ou ações subversivas, como um sujeito que procura se sobressair tirando vantagens em práticas arditas para se dar bem. Como veremos em *Madame Satã*, essa relação ambígua é característica marcante em sua personalidade, pois de um lado há uma intensa sedução artística, representada em suas apresentações e fantasias, e, por outro, a expressividade da valentia do malandro, resultante das escolhas e de sua condição de malandro negro e homossexual no submundo da Lapa carioca, berço da *nata* da malandragem.

O ensaio *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido (1989), inaugura a sociologia do malandro no campo da crítica literária, sendo um dos ensaios mais importantes

¹¹ Por *malandro lapeano*, entendemos o malandro tipicamente frequentador do bairro da Lapa, Rio de Janeiro, no auge de seu tempo, começos do século XIX, com seu traje de terno linho branco, chapéu panamá, lenço no pescoço e navalha no bolso.

sobre a malandragem. Considerado um texto referência sobre os estudos sociológicos da literatura brasileira, Candido (1989) faz uma reflexão do romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, questionando se este romance pode ser entendido como precursor do realismo ou se é mera continuação da tradição picaresca iniciada na Antiguidade. Para o crítico, no entanto, a narrativa não é picaresca, sim de um *romance malandro*, ao considerar que o personagem protagonista Leonardo é o primeiro malandro que entra na literatura brasileira. Nossa hipótese é que, a partir desse aspecto, o autor do romance já tenha capturado a personalidade ambígua do malandro.

Antonio Candido (1989) traz elementos para compreender o malandro como figura representativa do país, uma figura que “enfeixa uma dimensão folclórica (o espertalhão da lenda), uma dimensão de época (o estilo satírico da Regência), e um movimento em que está transposto um dinamismo histórico de alcance – como se verá – nacional (as idas e vindas entre os hemisférios da ordem e da desordem sociais)” (SCHWARZ, 1987, p. 138), deixando para trás, de acordo com o autor, o sentimento de identidade criado pelo nacionalismo romântico, quando a natureza assumia o primeiro plano de nação ou de *identidade nacional*.

Outra referência histórica que sacraliza a identidade cultural nacional está no âmbito religioso. Com suas representações e simbolismos, a Umbanda simboliza mimeticamente entidades espirituais reconhecidas, como a figura do malandro típico da década de 1930. Dessa maneira, está a figura do Zé Pelintra, cultuado na Umbanda, que carrega a personificação do malandro, reconhecidamente em sua figura: terno branco e chapéu panamá. Personagens marginalizadas são sacralizadas em entidades umbandistas, tendo em Zé Pelintra mais elementos expressivos que se aproximam do típico malandro.

Personagem de intensa repressão, como notamos neste artigo, há na representação de sua identidade significados que se encontram expressados no samba¹², na Umbanda, na capoeira, expressões culturais populares onde está presente a representatividade da sua figura.

Nesse sentido, a figura do malandro passa também a ser criada junto ao processo de desenvolvimento do samba, a considerar a notável participação em blocos carnavalescos, como foi, por exemplo, o caso de Madame Satã. Esse processo, segundo Carneiro (2012), começa a partir da década de 1920, considerado o auge do malandro, com compositores das

¹² ¹² O bairro da Lapa era também frequentado por intelectuais e sambistas, tanto que o objeto mágico do malandro à moda antiga, ao lado da navalha, era o violão, e ser pego com violão no período do início do século XX era sinônimo de malandragem e qualificado como crime. De acordo com Rocha (2005), na dúvida, eram examinadas as pontas dos dedos, que, se indicassem que o sujeito tocava violão, era levado preso.

mais diversas favelas cariocas e o bairro da Lapa, onde havia uma concentração de negros, pobres, malandros, ex-escravos e descendentes. Era um universo constituído por “figuras historicamente excluídas do processo de modernização da cidade, esses sujeitos atuaram significativamente na conformação do que ficou conhecido como cultura nacional brasileira” (CARNEIRO, 2012, p. 30).

O malandro vivia sempre em estado de alerta, como notaremos em determinadas situações ocorridas com Madame Satã na terceira parte deste artigo, de modo que precisava de artifícios, além da navalha, para se defender das ações de opressão e perseguição, utilizando o jogo de capoeira. Desse modo, a capoeira foi também uma expressão ligada à figura do malandro, incorporando a ginga e gosto pela música, especialmente o samba, com a *caixinha* de fósforos nas mãos para fazer o ruído de *batuque*.

Podemos reiterar que Madame Satã também tinha grande personalidade, ao representar a imagem do malandro valente, como quando precisava se livrar de uma emboscada ou brigas com a polícia, com uma *esquerda poderosa*, pois malandro “não corria de briga mesmo quando era contra a polícia” (SATÃ, 1972, p. 17). Madame Satã parece *aposentar a navalha* somente quando deixa a sua *querida Lapa*, indo morar na Ilha Grande a pedidos de amigos para evitar confusões no bairro reduto da malandragem.

Memórias e Madame Satã¹³: a volta do malandro

Memórias de Madame Satã foi publicado em 1972, após a entrevista dada ao *Pasquim*. As narrativas memorialísticas do malandro foram escritas por Sylvan Paezzo, por ser Madame Satã analfabeto. Nos anos 70, há o seu ressurgimento na mídia, com entrevistas e publicação do livro que comporia o *projeto biográfico* que colocaria o “malandro na praça outra vez”¹⁴. Já vivendo na Ilha Grande, após ter *abandonado a navalha* e sua *Lapa querida*, seu retorno ocorre em plena ditadura militar.

Embora não tenha tido repercussões como esperado no período de seu lançamento, a autobiografia de Madame Satã é considerada uma obra rara, com custos de cerca de R\$ 300,00 cada exemplar em sebos do país, não tendo sido publicada uma segunda edição. A capa do livro foi desenhada por Ziraldo. A imagem de Satã está em formato preto e branco com um chifre vermelho no chapéu panamá. Seu sorriso é estampado na capa, como forma de caracterizar a

¹³ O título faz referência ao livro, em primeiro momento, e ao filme, em segundo.

¹⁴ Referência à música *A volta do malandro*, de Chico Buarque.

sua personalidade, sempre *alegre e brincalhão*, como mesmo dizia. *Memórias de Madame Satã* é escrito logo abaixo do seu queixo, em letras vermelhas, combinando a cor com o cifre. Não há introdução e tampouco orelhas para dar mais informações sobre seu conteúdo.

Na quarta capa, lemos: “Este livro narra de forma cruciante a vida atribulada do travesti que se transformou no maior malandro de todos os tempos”. Nota-se que *travesti* e *malandro* são escritos em vermelho, destacando-se das demais palavras, escritas em preto no fundo branco. A palavra *travesti* está dentro da ilustração de uma navalha e, logo abaixo do texto, a ilustração de uma arma direcionada a quem lê.

Na esteira de Rodrigues (2013), uma observação cabe a este artigo, quanto aos pressupostos teórico-metodológicos de utilizar relatos autobiográficos como fontes de pesquisas interpretativas. A partir de uma maneira minuciosa e cuidadosa de descrever e interpretar, adotamos a visão de “Madame Satã como o representante de um coletivo que precisa se individualizar para ganhar sentido num mundo fragmentado como o que se relava após os anos 1960” (RODRIGUES, 2013, p. 126), um mundo de pós-modernidade que fragmentou as identidades culturais (Hall, 1999).

– Veado¹⁵

Memórias é narrado em primeira pessoa, com ressalva para Madame Satã sempre se colocando na narrativa como *minha pessoa*, para legitimar sua identidade, ao mesmo tempo que também para estabelecer uma distância às normativas que eram impostas ao seu perfil de malandro homossexual. Sua experiência no submundo da malandragem, da vida artística, das intensas perseguições sofridas pela polícia, sua subjetividade e paixões são expostas em uma *crise de identidade de malandro*, pois narra como foi se *formando na malandragem* ao mesmo tempo que revela uma nostalgia: “amava minha Lapa querida. Parecia que estava dentro da minha pele” (SATÃ, 1972, p. 2); e tristeza: “estava achando tudo errado. A própria Lapa não tinha muita graça” (SATÃ, 1972, p. 19), logo no início de sua narrativa, a fim de demonstrar a sua grande ambiguidade entre a vida de malandro e as tentativas de se inserir enquanto artista homossexual, negro e com famigerada imagem de malandro.

– Veado¹⁶

Nestes dois polos narrativos, portanto, que a vida de artista travesti e estilo de vida do malandro, irão cruzar as histórias de Madame Satã, vai de sua infância pobre no sertão de

¹⁵ SATÃ, 1972, p. 3.

¹⁶ SATÃ, 1972, p. 5.

Pernambuco, quando é abandonado e trocado por uma *eguinha*, à sua formação de malandro no bairro boêmio da Lapa, onde, segundo ele, “bati para matar e apanhei para morrer. Lá aconteceu tudo de ruim” (SATÃ, 1972, p. 2). É neste contexto de uma Lapa boemia e marginalizada, ao redor de malandros, da prostituição, abusos da polícia, pobreza, experiências em presídios e delegacias, que a narrativa ganha corpo, sobretudo em um botequim, quando foi comer um *bife mal passado* após sua grande apresentação como Mulata do Balacochê. Depois de ter *apanhado tanto da vida danada*, sentiu que daria *adeus [às] brigas e confusões e atritos com a polícia e malandros*. Nesse botequim, no entanto, estava o guarda noturno Alberto, que o colocaria em uma situação que seria inaugural na vida de malandro. É interessante notar que em *Memórias*, esse episódio com Alberto é que abre a narrativa e, a partir daí, as histórias de sua vida vão desdobrando e ganhando corpo narrativo. Em *Madame Satã* (2002), filme, esse mesmo episódio é roteirizado já no final, como consequência antecedida às histórias narradas na película.

A palavra *veado* aparece em travessão¹⁷, intercalando, em um jogo temporal, a narração de Madame Satã, quando começa a contar de sua felicidade de trabalhar como *travesti sambista no teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo* ao mesmo tempo que mistura à narrativa relatos biográficos de sua vida, família, infância e sua chegada na Lapa.

Alberto entra e sai da narrativa proferindo *veado* a Madame Satã que, aos 28 anos, estava decidido a seguir pelo caminho do teatro e da carreira artística. Dessa maneira, procura não reagir à provocação do vigilante. Podemos notar até a quarta parte do livro, quando ocorre a agressão a Satã por parte de Alberto, que trata-se de um recurso estilístico empregado por Sylvan Paezzo.

Madame Satã parece suportar a provocação para não estragar seu momento de felicidade, até reagir e dar uma outra dimensão à personagem que fora apresentada no início.

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

Ocorre no momento da narração deste episódio o que Rodrigues (2013) chama de *fluxo de consciência*, ou o que adotamos como *crise de identidade*, pois, de acordo com Hall (1999), o “sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não

¹⁷ Reproduzimos neste artigo, intercalando com a descrição e interpretação, ao mesmo tempo com a perspectiva teórica, não como recurso estilístico, senão como recurso à interpretação.

são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 1999, p. 13). É o momento em que Satã assume uma posição contraditória entre a vida honesta de *travesti sambista* e a vida de malandro, preferindo *pagar o preço* pelas ofensas com o *sangue sujando* seu rosto para continuar com o sonho da carreira artística – ainda que tendo consciência de sua posição marginalizada de malandro homossexual –, ou o *prazer fantasiado da plenitude*, segundo Hall (1999, p. 39), de modo a construir sua biografia e *identidade* de artista.

Satã continua a narrar o momento após a confusão, quando segue para casa e, limpando o sangue, teme colocar sua *identidade* de malandro em posição humilhante e regressiva, por não ter reagido à agressão. Ocorre o *fluxo de consciência* e um conflito interior consigo mesmo ao se deparar com o desafio da vida artística *versus* vida de malandro:

“A notícia ia se espalhar de pressa. Iam comentar. Parece brincadeira mas sabe que o *Caranguejo da Praia das Virtudes* levou uma sugestão enorme de um vigilante de nome Alberto e não reagiu? Foi mesmo? Mentira. Sério rapaz [...]. Veja só. Pois é. E a gente pensando que ele era malandro. Malandro de merda. Falso malandro. Se criou aqui na Lapa e agora se afrouxou todo. Não merece o nome de malandro (SATÃ, 1972, p. 25)¹⁸.

Satã demonstra o que chamaríamos de *crise de identidade* neste e em outras passagens de suas memórias, ao colocar a afirmação de sua identidade também como uma prática de resistência e defesa. Outra situação com relação à *crise* se refere ao conflito sexual que passa em determinado momento com sua amiga Maria, que, num gesto solidário, a convida para morar com ele. “Não sabia se aquilo era na verdade uma vontade sexual mas eu sentia alguma coisa sim e naquela noite eu fui o homem dela” (SATÃ, 1972, p. 83). Satã ainda diz ter *um grande problema com Maria*, sendo a única saída para resolver essa situação ser preso de maneira a criar uma distância necessária da amiga: “[...]. Era só ir atrás dele e passar a navalha nele que a polícia me pegava e me afastava de Maria e então eu não tinha que me resolver na frente dela” (SATÃ, 1972, p. 85).

Há nesta passagem, além da citada *crise de identidade* e o medo de ter como punição “deixar de frequentar minha Lapa querida”, as normas que configuram o pertencimento ao universo da malandragem, segundo Rodrigues (2013), especialmente para o primeiro exemplo. Ainda sobre esse *fluxo de consciência* – que na nossa interpretação é quando ocorre a disjunção conflituosa de sua identidade – é também o momento de *identificação* e

¹⁸ Grifos nossos.

reconhecimento de Satã entre o artista e o *malandro para valer*, pois sua identidade vai sendo construída a medida que se aproxima ou distancia de ambos os universos.

Dessa maneira, de acordo com Hall (1999), a identidade não surge da *plenitude da identidade*, seja de malandro ou artista, “mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros* (HALL, 1999, p. 39)¹⁹. Assim, ainda que estivesse disposto a abandonar sua vida de *malandro valente*, precisava mostrar aos outros, como forma de resistência e defesa, que merecia o *nome de malandro*.

– *Quem é você, seu veado?*²⁰

Madame Satã era um exímio cozinheiro, tinha um talento transformista, como quando imita Carmem Miranda para fugir da penitenciária em Ilha Grande, foi pequeno empresário: dono de uma lavanderia e pensão na Lapa, garçom, vigia de botequins, assistente de camarim, gerente de *puteiro* em São Paulo, sambista travesti. Podemos perceber através desses papéis sociais um deslocamento da figura do malandro em Satã, pois não burlava o trabalho ou vivia de expediente. Em *Memórias*, logo no início, Satã inicia: “Eu trabalhava. Honestamente” (SATÃ, 1972, p. 1), como maneira de demonstrar sua vida honesta em contraponto à vida de malandro, precisando se colocar como tal frente às tentativas frustradas de seguir uma vida artística, em decorrência de sua origem e exclusão social.

“Quando eu peguei o trem em São Paulo e comecei a viagem de volta já tinha conversado comigo mesmo e resolvido comigo mesmo que **não adiantava mais tentar uma profissão artística** ou outra qualquer que fosse honesta porque **sempre acontecia uma coisa que atrapalhava**. Era melhor não pensar mais nisso pois assim a minha pessoa não sonhava mais e não sofria com os resultados que sempre eram ruins. **Tinha nascido para levar vida de malandro então que levasse rasgado [...]**” (SATÃ, 1972, p. 153)²¹.

Nesta *crise* que caracteriza, segundo Rodrigues (2013), um rompimento “com as regras que procuram configurar uma **identidade nacional** no século XX” (RODRIGUES, 2013, p. 137)²², pois mescla o sentimento de “vida honesta” do trabalhador com a transgressão de sua

¹⁹ Grifos do autor.

²⁰ SATÃ, 1972, p. 24.

²¹ Grifos nossos.

²² Grifos nossos.

identidade sexual, de malandro ou no desempenho de seus papéis sociais, quando estes parecem entrar em *conflito* com sua identidade, como, por exemplo, a de “Mulata do Balacochê”.

“[...] E também não andava na rua vestido de mulher como falaram muito porque eu sempre peguei criança dos outros para criar e não ia fazer isso com as crianças. Crianças que amei e amo e não se dá má impressão para as pessoas que a gente ama. Por isso não andava vestido de mulher, Quando eu tinha um caso com alguém e esse alguém ia morar na minha casa ficava sempre dormindo na sala e era apresentado para a criança como amigo e não fazíamos nada no nosso lar” (SATÃ, 1972, p. 116).

– *O veado não vai dizer nada?*²³

É importante ressaltar aqui o contexto no qual o *projeto biográfico* de Madame Satã foi construído pelo *Pasquim*, uma imprensa alternativa da contracultura, durante um conturbado período de repressão da ditadura militar (1964-1985), e também a publicação de suas *Memórias*, em 1972, quando as mais diversas formas de expressões artísticas foram censuradas, sobretudo com o Decreto-Lei 1077/70, regulamentando a censura a livros e revistas. É exatamente nesse período, início da década de 1970, que surge a publicação de *Memórias*, quando livros passavam pelo exame do Serviço de Censura de Diversões Públicas, do setor do Departamento de Diversões Públicas (DCDP-DDP) (REIMÃO, 2011)²⁴. Cerca de um ano após a decretação do Ato Institucional, AI n.5, é publicada a entrevista do *Pasquim*, e no intervalo de mesmo período após o decreto-lei que dá condições para a censura, a publicação de *Memórias de Madame Satã*.

Nesse sentido, é preciso considerar, para uma futura abordagem, as razões que levaram Madame Satã ao *Pasquim*, que, embora tivesse uma atuação no tratamento de temas polêmicos, abordava o movimento feminista com ironia e piadas homofóbicas, como por exemplo, a publicação da seguinte manchete: “Todo paulista é bicha”, com a justificativa de chamar a atenção do leitor para o jornal (Green, 2003)²⁵.

Na leitura de suas diferentes faces, é preciso considerar Satã também como um malandro que resistia à violência policial e opressão social por sua condição de negro, homossexual, pobre e analfabeto, em um período de arbitrariedades do regime militar,

²³ SATÃ, 1972, p. 23.

²⁴ Para saber mais sobre o período de censura a livros e produção editorial durante o regime militar, ver Sandra Reimão (2011), em *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp, 2011.

²⁵ James Green, *O pasquim e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira*. Topoi, V.4, n.7, jul.-dez. 2003, pp. 201-221. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v4n7/2237-101X-topoi-4-07-00201.pdf>. Acesso em 27.novembro.2018.

sobretudo. E que a leitura de suas *Memórias* é uma rememoração de si aos 72 anos, não mais do malandro subversivo e entusiasmado pela carreira artística.

Considerações

“[...] Bobagem minha ficar adiando o destino da minha história e então eu botei o meu patuá no pescoço e fui para a rua...” (SATÃ, 1972, p. 121).

Ao selecionarmos como objeto a autobiografia *Memórias de Madame Satã* para extrair trechos de modo a estabelecer um diálogo com a perspectiva teórica quanto à construção de sua identidade *fragmentada* e de sua figura de malandro multifacetado, cabe retornar à discussão, que demandaria mais fôlego de investigação, sobre o contexto sócio-histórico e político da publicação da obra, auge do regime ditatorial na década de 70. Para além das questões de gênero, embora fosse homossexual e declaradamente conhecido: “[...] Eu vendia muito jornal, tinha a popularidade de um grande jogador de futebol” (SATÃ, 1972, p. 116), os fatores que consideramos preponderantes para as suas tentativas frustradas de seguir uma vida artística e *honestas*, ainda que em um nível de resistência a toda opressão que sofria, implicam no fato de ser negro, pobre e marginal em uma sociedade desigual e com aura de modernidade.

“A culpada sempre foi a ignorância. A ignorância botou a fome na barriga de muito vagabundo. E como os vagabundos eram ignorantes e analfabetos só sabiam arranjar comida matando ou roubando. Se tivessem instrução não iam ser vagabundos porque teriam oportunidades [...]” (SATÃ, 1972, p. 179).

Madame Satã, no universo de exclusão e de sua *identidade fragmentada* e multifacetada, demonstra ter consciência no submundo da Lapa carioca e resistência às ações de opressão e perseguição, que faziam com que ele fosse preso constantemente, até, em uma de suas idas à penitenciária da Ilha Grande, ficar ao lado de Luiz Carlos Prestes. Precisava se defender das torturas até mesmo dentro da penitenciária: “Eu ia honrar a minha fama e o meu nome até o fim daquilo. Minha raiva existia para isso” (SATÃ, 1972, p. 157), disse certa vez,

ao se deparar diante da possibilidade de ser torturado por um agente do Estado, em uma das ocasiões em que esteve preso.

Desta forma, sua *identidade fragmentada*, em constante devir, é moldurada em suas *Memórias* em conjunto a uma memória histórica da Lapa boemia e do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em torno da figura que se tornou personagem representativa de uma leitura interpretativa da sociedade e cultura brasileiras, em termos de identidade nacional, traduzida na música, na literatura, na religião afro-brasileira, em investigações sociológicas e acadêmicas, cinema, e demais instrumentos de leitura de uma sociedade.

Essa identidade multifacetada ou *fragmentada*, leva não somente à *crise de identidade*, do sujeito da modernidade tardia que não tem uma *identidade fixa* (Hall, 1999), mas influencia a maneira de compreender Madame Satã, que procurou ser reconhecido como artista, mas visto a partir da lógica de elaboração de sentidos que ordenam e representam seu universo de malandro marginalizado: “[...] me conhecia como malandro mas não sabia do meu talento artístico” (SATÃ, 1972, p. 150).

Referências

- CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. In: A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARNEIRO, Janderson Bax. **Vou subir o morro para ver quem vem na Umbanda: Zé Pelintra e as ressignificações do malandro na prática religiosa umbandista**. Dissertação. Departamento de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012. Disponível: https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=21448@1. Acesso em: 7.novembro.2018.
- DURST, Rogério. **Madame Satã: com o diabo no corpo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: Edusp, 2011
- ROCHA, Gilmar. **“Navalha não corta seda”**: Estética e Performance no Vestuário do Malandro. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042006000100007&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 12.novembro.2018.
- RODRIGUES, Geisa. **As múltiplas faces de Madame Satã: estéticas e políticas do corpo**. Niterói: Editora da UFF, 2013.
- SATÃ, Madame. **Memórias de Madame Satã**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.
- SCHWARZ, Roberto. **Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”**. In: Que horas são?: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Filmografia

MADAME Satã. Direção: Karim Ainouz. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. DVD (105min).

Letra de música

BUARQUE, Chico. A volta do malandro. In: **Malandro**. São Paulo: Polygram, 1985. Web (4min). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=v5j2YZPoogU>. Acesso em: 29 de abril de 2019.