

O DIABO ROUBA A CENA: A REPRESENTAÇÃO MARGINAL EM MADAME SATÃ

ALISSON MACHADO

Artigo científico apresentado ao Curso de Comunicação Social – Jornalismo como requisito para aprovação na Disciplina de TCC I, sob orientação do Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim e avaliação dos seguintes docentes:

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim
Universidade Federal de Santa Maria
Orientador

Prof. Ms. Fabio Silva
Universidade Federal de Santa Maria

Profa. Dr. Denise Almeida Silva
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Ms. Marcelo Freire
Universidade Federal de Santa Maria
(Suplente)

Frederico Westphalen, 20 de junho de 2011.

O diabo rouba a cena: A representação marginal em *Madame Satã*

RESUMO

Por meio deste trabalho pretendemos analisar a construção da representação das identidades minoritárias e marginalizadas socialmente na figura do personagem João Francisco dos Santos, no filme *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002). Nossos métodos adotados foram a análise fílmica, aberta quanto à interpretação do sentido construído pela obra fílmica, além de uma pesquisa bibliográfica relacionada às temáticas como multiculturalismo, identidades, minorias, cinema *queer* e cinema negro. Na história do cinema nacional os personagens negros e homossexuais foram muitas vezes construídos por meio de imagens estereotipadas, que ajudaram a construir um imaginário social marcado pelo preconceito e pela exclusão. O filme analisado rompe com essa dinâmica ao naturalizar a homossexualidade compondo um personagem de forma ambígua, fugindo aos estereótipos de representação e apontando seu caráter violento como resposta frente às humilhações.

PALAVRAS-CHAVE: Madame Satã; cinema; minorias sociais; identidades.

INTRODUÇÃO

A origem do presente trabalho está na visibilidade dos sujeitos. Para Claudine Haroche “A visibilidade apresenta-se como sinônimo de legitimidade” (HAROCHE, 2005, p. 35). Visibilidade, então, é sinônimo de existência. A inexistência no cinema nacional, ou a quase inexistência de personagens protagonistas homossexuais ou negros foi o fato incentivador de nosso estudo, já que o filme selecionado *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) inova esse cenário trazendo a história de um personagem triplamente invisível. Em *Madame Satã*, o protagonista da história é homossexual, negro e pobre.

Nosso objetivo principal é compreender a construção da representação dessas minorias marginalizadas socialmente (minorias sexuais e étnicas, ambas perpassadas pela classe social) na figura de João Francisco dos Santos, protagonista do filme. Assim, nossos objetivos específicos são: (1) compreender as minorias sociais, e suas representações, inseridas no espaço onde se localizam e se relacionam; (2) buscar entender as relações entre o Eu e o Outro, relações entre dominantes e dominados; (3) compreender as identidades sociais na era da globalização e da pós-modernidade; tendo que para isso, (4) pensar a influência do cinema na construção dessas representações e, (5) enumerar as formas de representação dos personagens homossexuais e negros no cinema brasileiro.

Para Michel Marie, o termo cinema “remete a uma instituição, no sentido jurídico-ideológico, a uma indústria, uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de

consumo (MARIE, 1995, p. 17), sendo o filme o lugar de destaque na produção de sentido da obra. Nosso método de análise fílmica é aberto quanto à interpretação desse sentido, já que para Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002) a análise fílmica implica um processo de compreensão, de (re)construção de um outro objeto que passa pelo crivo da *interpretação*. Assim, “a análise trabalha o filme, no sentido em que ela o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 12). Apoiamo-nos também na pesquisa bibliográfica das questões ligadas ao multiculturalismo, propostas por Ella Shohat & Robert Stam, aos estudos do cinema *queer*, apontados por Robert Stam, Karla Bessa, Antônio Moreno e Henrique Cotado; o cinema negro, tendo como nossos autores referenciais João Carlos Rodrigues e Luana Castro Nery; quanto ao estudo das minorias sociais apoiamos nossa pesquisa em Muniz Sodré, Raquel Paiva, Alexandre Barbalho e Juliana Gonzaga Jayme. Às questões de cultura, globalização e identidade, optamos pelos estudos de Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero, Homi K. Bhabha, entre outros. A análise fílmica vai ao encontro do que propõe Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, Jacques Aumont, Marc Vernet, entre outros.

Além da visibilidade que pauta a existência social de um indivíduo, ou de um grupo de indivíduos, é fundamental que sua voz também seja ouvida. Ter voz, ou melhor, ter direito à voz é se fazer presente. É garantir ser ouvido, definir um espaço e um modo de ser ou agir. Ter voz é a garantia de ter um nome, um corpo e de ocupar um lugar. Muniz Sodré (2005) aponta que a noção contemporânea de minoria está ligada à possibilidade de se ter voz ativa e intervir nas instâncias que decidem o poder. Assim, por *espaço ocupado* ele define o conceito de lugar onde essas minorias estão inseridas:

Lugar “minoritário” é um *topos* polarizador de turbulências, conflitos, fermentação social. O conceito de minoria é de um lugar onde se animam os fluxos de transformação de uma identidade ou de uma relação de poder. Implica uma tomada de posição grupal no interior de uma dinâmica conflitual (SODRÉ, 2005, p. 12).

Os grupos raciais, sexuais, religiosos, econômicos, entre outros, são definidos pelo termo *minorias*, no plural, devido à necessidade de percepção das suas diferenças entre si. Em cada grupo existem características únicas, que os definem, mas eles não deixam de ter certas semelhanças entre si. Dentro de uma dinâmica social, em geral conflituosa, algumas características servem para denominar as minorias: (1) a vulnerabilidade jurídica, em que grupos minoritários não são reconhecidos pelas instâncias jurídicas sociais vigentes, e lutam pelo “reconhecimento socioetário de seu discurso”; (2) sua identidade *in status nascendis* ou em formação; (3) a luta contra-hegemônica: em princípio pelo direito de se fazer ouvir frente aos discursos hegemônicos, sendo a mídia um dos principais recursos utilizados atualmente, dentro das sociedades tecnodemocráticas, devido à repercussão e tomada de conhecimento de seu estado ou ações e, (4) suas estratégias

discursivas e ações demonstrativas de ação (SODRÉ, 2005, p.13).

O espaço social - e midiático - onde a luta pelo direito à voz acontece não é um espaço neutro. Esse tecido social é conflituoso e constantemente marcado pela violência. Como afirma Raquel Paiva: “A proliferação da violência como linguagem social produz um ambiente em que a crueldade midiática esgota-se na sua aparição e na preocupação de substituição contínua das imagens” (PAIVA, 2005, p. 19). A busca por liberdade e igualdade, termos aos quais Alexandre Barbalho (2005) considera antitéticos, ou seja, excludentes entre si, reivindicado pelas minorias, é dificultada pela inexistência de um espaço onde as diferenças entre os grupos possam coexistir. Como afirma o autor:

[...] não é possível um Estado que implemente a máxima liberdade e a máxima igualdade ao mesmo tempo. Só seria viável uma ou outra. Pois, se é concedida a máxima liberdade, passa a existir o mais forte e o mais fraco e se instaura a desigualdade. Por outro lado, quando se iguala todos, a liberdade de diferença, no mínimo, fica restrita (BARBALHO, 2005, p.28).

O espaço social físico, que pode ser o gueto, a favela, o bairro, o templo, entre outros, onde as minorias se relacionam com o todo social, se torna *flutuante* quando localizado dentro de uma cultura midiática, como acontece atualmente. Tomamos conhecimento e fazemos (re)leituras de realidades antes distantes, mesmo sendo por meio de uma realidade midiaticizada, ou seja, construída, pensada e enquadrada dentro de uma ordem socioideológica produtora de um ou múltiplos sentidos.

O fenômeno da globalização, segundo Stuart Hall (2006), implica em um distanciamento da ideia sociológica clássica da “sociedade”. Nas palavras do autor “essas novas tecnologias temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes a ter efeito sobre as identidades culturais” (HALL, 2006, p. 68). Para Jesús Martín-Barbero (2003), entender essas transformações exige uma mudança no pensamento sobre o espaço já que, ao transformar o *sentido do lugar do mundo*, as tecnologias da comunicação e da informação,

estão fazendo com que um mundo tão intercomunicado se torne indubitavelmente cada dia mais opaco. Opacidade que remete, de um lado, ao fato de que a única dimensão realmente mundial até agora é o mercado, que, mais do que unir, busca unificar. E atualmente o que está unificado em nível mundial não é a vontade de liberdade, mas sim de domínio, não é o desejo da cooperação, mas o da competitividade (MARTÍN-BARBEIRO, 2003, p. 58).

Para o autor mesmo com as tecnologias alargando as fronteiras é impossível habitar o mundo sem algum tipo de *ancoragem territorial*, devido a importância do lugar, já que a corporalidade, a temporalidade e a vida cotidiana, assim como a história, se desenrolam em algum território determinado. Assim “o lugar segue feito o tecido das proximidades e das solidariedades” (MARTÍN-BARBEIRO, 2003, p. 59), esclarecendo que este lugar não é unívoco e sim resultado da fragmentação inerente à globalização, capaz de produzir relatos e imagens ligadas à identidade, os

quais não devem ser confundidos com a padronização dos diferentes âmbitos da vida. O processo de globalização ao mesmo tempo potencializa as diferenças e expõe constantemente uma cultura às outras, implicando em um exercício constante de duplo reconhecimento, tanto da diferença do outro naquilo que pode enriquecer sua própria cultura, quanto das diferenças que não podem ser somadas. Portanto, no contexto da globalização o homem moderno está “diante de novas identidades, de temporalidades menos largas, mais precárias, mas também mais flexíveis, capazes de amalgamar e de conviver com ingredientes de universos culturais muito diversos” (MARTÍN-BARBEIRO, 2003, p. 66).

A construção das identidades minoritárias

Dentro do espaço social em que as minorias encontram-se é preciso pensarmos a respeito das suas identidades. Só compreendemos a identidade de um determinado grupo quando inserido no espaço em que este ocupa, quando voltamos nosso olhar para o *corpo* do outro, o lugar onde ele se encontra e como se dá as suas relações com os demais elementos desse espaço. Stuart Hall (2006) aponta para uma mudança estrutural nas sociedades modernas que estaria fragmentando paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade; mudanças essas que estariam também transformando nossas identidades pessoais e seu conceito. Esse processo produz

o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelos quais somos representados ou interpretados pelos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 2006, p.12-13).

Assim essas sociedades modernas, ou “por definição sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2006, p. 14) são caracterizadas pela relação de *diferença* entre os indivíduos. Sociedades que, segundo o autor, são “atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições do sujeito” - isto é, identidades – para os indivíduos” (HALL, 2006, p.17). Cabe aqui ressaltarmos que, mesmo nessas sociedades fragmentadas, existem elementos de conjuntura social interligados entre si, garantindo a sua existência na história. Segundo Guacira Lopes Louro, a identidade pressupõe “estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência” (LOURO, 2007, p. 12). Não devemos pensar identidade como unidade, como algo estático e imutável, pelo contrário, identidade deve ser pensada em termos plurais; são mutáveis no decorrer do tempo e do espaço. A identidade não pode ser reduzida a um modelo padrão de comportamento. Para Henrique Codato, “não podemos caracterizar uma identidade pela semelhança ou pela diferença” (CODATO, 2003, p.155). Na

atualidade, representam fragmentações e rupturas com o modo de percepção das tradições, ocasionadas por processos de (re)significações constantes e plurais. Não existe uma leitura única e unidirecional das identidades, é preciso reconhecer que são construídas através de negociações e constantes processos de transformação, jogos de sentido e polissemia, e identificações. Assim como o espaço que se torna global, as identidades também se flexibilizam.

Já não encontramos “territórios sociais identitários”. As identidades se desterritorializam, mas também se reterritorializam, o que explica a ênfase atual nos territórios simbólicos, construídos pelos próprios sujeitos. Essa formulação iria ao encontro das afirmações sobre identidades, que se constituiriam no fluxo, na ambiguidade, no entrecruzamento de significados e, dessa maneira, também seriam fragmentadas (JAYME, 2005, p. 158).

Partindo do pressuposto de que tanto o lugar, numa dinâmica espaço-temporal, midiaticizado ou não, quanto os diferentes sujeitos que o constituem, em suas múltiplas instâncias de atuação social (de subordinação e/ou dominação), devem ser pensados no âmbito do espaço em que vivem e se relacionam para a potencialização das suas ações numa perspectiva igualitária, concordamos com Robert Stam (2009, p. 297) que este jogo de representações das minorias constitui um *projeto multiculturalista* que se destaca pelo aspecto policêntrico das relações fundadas na reconceitualização das analogias de poder entre as comunidades culturais. O projeto multiculturalista, na sua visão policêntrica, vai ao encontro da representação de infinitudes de pontos de vista, não apenas destacando seus campos de origem, mas sim a relação desses espaços com as instâncias sociais de luta e poder. O autor distingue o projeto multiculturalista policêntrico do discurso pluralista-liberal, em múltiplos sentidos, como sendo um espaço de relações recíprocas e dialógicas:

Ao contrário de um discurso pluralista-liberal de universais éticos – liberdade, tolerância, caridade – o multiculturalismo policêntrico compreende a totalidade da história da cultura no que diz respeito ao poder social. Não se trata de “sensibilidade”, mas de conferir poderes aos que deles se encontram destituídos. O multiculturalismo policêntrico exige mudanças não apenas no tocante às imagens, mas às relações de poder.[...] não prega uma pseudo-igualdade de pontos de vista. Sua solidariedade é nitidamente para com os sub-representados e os marginalizados (STAM, 2009, p. 298).

Quanto à representação das minorias é preciso assumir as comunidades minoritárias como “participantes produtores localizados no próprio centro de uma história compartilhada e conflituosa” (STAM, 2009, p. 298), rejeitando o conceito de identidades unificadas ou fixas, bem como a utilização de estereótipos de representação para enquadrá-las em um padrão de comportamento. Ella Shohat e Robert Stam (2006) apontam para a hipersensibilidade geralmente causada pelo uso de estereótipos, tendo origens nos *fardos de representação*, cujas conotações podem ser estéticas, políticas e semióticas. A dimensão estética nos refere às formas de representação mimética e imagética, quanto à representação de um papel. A dimensão política se dá

quando suas implicações são representadas. E o princípio semiótico da representação, de que algo ocupa o lugar de outra coisa, geralmente alguém ou um grupo está falando em nome de mais pessoas, ou mesmo do grupo inteiro. Portanto, “Nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massa, a luta da representação tem correspondência com a esfera política” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 297)

Uma dinâmica alegórica marca a representação dos grupos dominantes e dos grupos oprimidos. No discurso hegemônico todas as ações de quem ocupa um papel subalterno são generalizadas como típicas. Segundo os autores “todo o papel subalterno é visto como um sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269). Já aos grupos dominantes cabe uma representação tida como natural e que não pode ser generalizada. “Esses grupos não precisam se preocupar com distorções e estereótipos, pois mesmo as suas imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representação” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269). Logo, não precisam se preocupar com a distorção de sua imagem a partir de estereótipos, mesmo porque já ocupam um espaço diferenciado, o qual lhes garante autonomia fora da imagem que é lhes direcionada. A análise do uso de estereótipos na representação das minorias revela sua contribuição indispensável para:

[...]1. revelar padrões opressivos de preconceito [...]; 2. enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos de suas vítimas seja através da internacionalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos da sua disseminação; 3. assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289).

Na esfera das representações, o direito à voz, ou o vir a ter voz, marca as contradições socialmente construídas daqueles que ocupam um local de fala no centro das discussões sociais. Se faz necessário, portanto, uma atitude aberta à polissemia para a compreensão das múltiplas relações entre os sujeitos que constituem esses espaços. Não se trata do mero aparecimento representativo de um integrante de algum grupo minoritário, mas sim de dar condições múltiplas no arranjo social para que este seja ouvido quanto às suas diferenças culturais, na tentativa da supressão das desigualdades existentes. Para Homi. H. Bhabha (2010), a representação das diferenças sociais não deve ser percebida apenas como reflexo de traços culturais e étnicos inscritos na superfície fixa da tradição. A articulação social da diferença, na perspectiva das minorias seria “uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (BHABHA, 2010, p. 21) Daí a necessidade de pensarmos esses espaços de interrelação produzidos pela articulação entre si de diferentes culturas, os “entre-espços”, um espaço de tradução, onde se localiza todo o fardo das representações culturais, influenciadas pelo processo de dominação econômica e política. Assim, a alteridade passa

pela diferenciação do outro, que em geral

[...] é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contra imagem de um esclarecimento real. A narrativa e a política cultural da diferença tornam-se o círculo fechado da interpretação. O outro perde o seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional (BHABHA, 2010, p. 59).

Ao diferenciar a diversidade cultural da diferença cultural, o autor abre caminho para que as identidades sejam pensadas de forma inscrita e articulada no hibridismo das culturas. A diversidade seria uma categoria da estética, da ética e da etnologia comparativa, de ordem relativista, enquanto a diferença cultural seria um processo de enunciação e significação em que as afirmações sobre uma determinada cultura “diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 2010, p. 62). Presa a uma “retórica radical de separação” a diversidade cultural apenas representa as comunidades isoladas em seus locais históricos, “protegidos na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única” (BHABHA, 2010, p. 62). É necessário compreendermos as identidades não mais através da definição da diversidade cultural e do discurso pluralista-liberal, que não pensam as múltiplas relações entre os indivíduos no espaço das diferenças culturais e das relações de poder, apenas sinalizando esse espaço. Abertos ao multiculturalismo policêntrico, que abre espaço para um dialogismo cultural concreto, podemos perceber que as diferenças entre determinados grupos existem enquanto sua forma de vivência, interação e manifestação, sem adentrarmos no emaranhado simplista da aceitação da diversidade.

Pensando a respeito das múltiplas violências produzidas nos campos de interação entre os grupos minoritários e dominantes, e os sentimentos surgidos dessas relações, destacamos a humilhação como fruto da violência acumulada. A impotência de um indivíduo ou grupo de indivíduos em revidar alguma agressão, caracteriza a humilhação. Pierre Ansart (2005, p. 17 a 22, *passim*), diferencia três formas de humilhação: (1) as *humilhações destrutivas*: usadas como estratégia que visa à docilidade dos cidadãos, colocadas sobre a ilusão de que toda a humilhação suscita necessariamente uma reação de oposição; (2) as *humilhações superadas*: ilustrada em momentos históricos de revolta, onde os indivíduos superam o espaço existente entre a humilhação e a revida, sobressalto esse carregado pela esperança da negação da atitude do opressor, ainda que simbolicamente. “Rejeitar a humilhação é rejeitar a temporalidade tal como construída pelo poder, é opor-lhe um novo tempo, reestruturar o futuro e tentar impor sua própria temporalidade” (ANSART, 2005, p. 20); e, (3) as *humilhações instrumentalizadas*: quando provocadas com fins de dominação política, favorecem agitações e fomentam ressentimentos, caracterizando os regimes totalitários.

Fonte absoluta de sofrimentos comuns, a humilhação é amplamente vivenciada pelas comunidades marginalizadas socialmente. Para Claudine Haroche (2005), a humilhação nas

relações contemporâneas “se explica e se traduz sobretudo pela anulação das distâncias, pela psicologização das relações privadas e profissionais: reduzido a um espaço interior de cada um” (HAROCHE, 2005, p. 32) que afeta o núcleo mais profundo do indivíduo, seus sentimentos de identidade e de existência. O outro é visto como um *intruso*, e aos intrusos cabem serem humilhados e inferiorizados por aqueles que já estão instalados em lugares privilegiados. A luta por esses espaços garante níveis, *status*, posições, e implicam relações de poder e dominação. Na dinâmica de inferiorização do outro a humilhação visa o sentimento de superioridade para si, já que ela demarca um estado de ação, de distanciamento e diferenciação daquilo ao qual se refere. Segundo a autora, “os grupos inferiores, os outsiders, os excluídos interiorizam essa depreciação” (HAROCHE, 2005, p. 38), já que a imagem da desvalorização é assimilada pelos grupos minoritários, a fim de enfraquecê-los ou desarmá-los.

É no corpo onde a humilhação reside. É na intimidade do corpo onde residem os sentimentos mais profundos do ser, local que, segundo a autora, abriga os sentimentos existencialistas, mas que também pode abrigar as ameaças ao eu, “espaço de clausura, do sentimento de vulnerabilidade e de impotência” (HAROCHE, 2005, p. 43), atingindo consciente, ou inconscientemente a representação que o indivíduo possui de si. A humilhação, assim, “atinge o orgulho do sujeito enquanto ser racional, mas também atinge as origens afetivas de suas convicções” (ANSART-DOURLEN, 2005, p. 91). Na medida em que o ódio suscitado pela humilhação se torna mais forte atingindo o ideal do eu, surgem referências simbólicas das mais diversas ordens, que originam sentidos ao combate da opressão. Ao sujeito humilhado caberia, então, duas maneiras de manifestação dos seus sentimentos:

Quando a opressão é vivida como intolerável, o sujeito é colocado diante de uma alternativa (frequentemente inconsciente): ou a agressividade é reprimida e se voltam contra o eu, o indivíduo se identificando como o agressor. Ou ela é liberada e tem o sentido de um desafio dirigido aos dominantes (ANSART-DOURLEN, 2005, p. 93)

A (in)visibilidade do sujeito nas representações

Na construção do presente estudo buscamos uma reflexão a respeito das representações da marginalidade a partir de uma análise do personagem principal do filme *Madame Satã* (2002, Karim Ainouz). O personagem é uma referência a João Francisco dos Santos (1900-1976), um pernambucano que viveu no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. O filme retrata a vida de um personagem homossexual, negro e situado em um ambiente de pobreza e hostilidade. João Francisco dos Santos é hoje referência na cultura marginal urbana carioca e lembrado como Madame Satã.

É necessário localizar um personagem dentro do espaço social em que ele ocupa e com o

qual se relaciona. Sexualidade, raça e condição socioeconômica são elementos importantes na construção de sua identidade. Elementos que se inter-relacionam e perdem suas fronteiras definidas, uma vez que “o machismo, o racismo e o preconceito de classe podem todos ser atravessados pela homofobia” (STAM, 2009, p. 295). A abordagem dessas dimensões do sujeito (sexualidade e etnia) durante a história do cinema foi marcada pelo uso de estereótipos, pela marginalização dos indivíduos e dos contextos em que vivem. O que nos leva a concordar com Stam (2009) de que no jogo das representações das identidades a classe social perpassa a sexualidade e a etnia.

Assim, quanto à (auto)representação das identidades minoritárias, nos cabe um questionamento: *O cinema queer tem de ser feito exclusivamente por homossexuais, assim como o cinema negro deve ser feito somente por negros?* A esse questionamento Ella Shohat e Robert Stam lembram que em relação às políticas de identidade, algumas pessoas pertencentes a um determinado grupo social podem ser selecionados para falar em nome do grupo já que estariam inseridas no cerne das vivências apresentadas. Mas eles também alertam para a necessidade de se “evitar a dupla armadilha, de um ‘isolamento étnico’, segundo a qual apenas *iorubás* podem falar de *iorubás*” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 446). A visão eurocêntrica retratou as comunidades culturais muitas vezes de forma simplista na história do cinema mundial, baseada numa herança colonial de incompreensão e de falta de sensibilidade em relação às chamadas minorias, principalmente quanto aos estereótipos *hollywoodianos* que não passaram despercebidos pelas comunidades retratadas. Para os autores, a importância desse debate torna-se óbvia quando “comunidades inteiras protestam apaixonadamente contra as representações feitas sobre elas, em nome de um sentido de verdade baseado em suas experiências” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 226).

O uso exagerado e contínuo de determinados recursos de representação, como os estereótipos, ou mesmo uma visão sobre o assunto pautada em modelos inabaláveis de conceber a imagem de si, ou do outro, por procedimentos binários de correto/equivocado, coloca em risco a construção do próprio saber sobre essas comunidades. Ella Shohat e Robert Stam apontam para uma identidade menos interessada como algo que se “possui”, e sim numa identificação baseada naquilo que se “faz”, formando o que definem como *polifonia cultural*, que não é um espaço livre de conflito, muitas vezes gerados pela coalizão das múltiplas vozes que buscam construir esse espaço, reestruturando as relações de poder. Transcender o isolamento dessas vozes implica, em termos políticos,

[...] no cultivo daquilo que Charlotte Bunch chamou de “coalizão de uma pessoa”: ou seja, uma situação na qual não apenas os negros, mas também os brancos discutissem questões sobre o racismo, na qual homens e mulheres falassem sobre questões de gênero, na qual heterossexuais lutassem contra a homofobia, e assim por diante. Seria o caso de não falar de “no lugar de”, mas “em relação a”, dentro de coalizões intercomunais forjadas em esforços conjuntos (SHOHAT; STAM, 2006, p. 452-453).

Representar um indivíduo, ou mesmo uma comunidade cultural, em um filme, implica na tomada de um ponto de vista. A forma de representação escolhida é excludente das demais possibilidades, sendo diversas as manifestações que podem surgir a respeito da obra, já que “o fato de que os filmes são representações não os impede de terem efeitos reais sobre o mundo”. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 262). Todas as questões levantadas por uma representação cinematográfica, sejam elas de sexualidade, raça, de condição socioeconômica, ou quaisquer outras, fazem relação direta com os indivíduos e grupos representados. Uma história fictícia implica nas representações culturais tomadas como verdades de uma construção social. É preciso compreender como o cinema tem representado essas minorias específicas ao longo de sua história. Através de que figuras? Utilizando-se de quais representações ele construiu e elegeu o espaço destinado a elas?

Os estudos referentes às questões de gênero no cinema, incluindo o debate acerca da homossexualidade, estão inseridos dentro de uma *Teoria do Cinema Queer*¹, termo surgido no final dos anos de 1970/80, posterior aos *genders studies*, justificando a alta permeabilidade e artificialidade entre as identidades de gênero, e de um cinema autodenominado *gay*². Essa teoria critica o binarismo da diferença sexual e destaca a sexualidade e o gênero, bem como os transgêneros, como construídos socialmente e articulados em redes complexas no conjunto de relações sociais, institucionais e discursivas.

Karla Bessa (2009) afirma que o termo *queer* foi utilizado primeiramente como gíria para nomear gays e lésbicas de forma pejorativa, mas que hoje se relaciona à busca por alternativas para pensar o gênero, a sexualidade e a corporalidade, “evitando-se assim tanto o ‘fundacionalismo’ biológico quanto o ‘construcionismo’ cultural” (BESSA, 2009, p. 297). Garantindo, em termos de identidade, “a ‘soma’ de diversas identidades como legítimas, se antes eram tidas como fora da universalidade humana, monstruosa, agora adquirem o status de humanidade possível” (BESSA, 2009, p. 298). Segundo a autora, nas telas *queer* há uma profusão de falas, gestos e enredos nos quais personagens dão vida às representações de gays, lésbicas, travestis e transexuais, gerando a sua visibilidade,

[...] visibilidade essa marcada pela transformação corpórea (em geral, do ator ou da pessoa que atua na qualidade de) cujos traços buscam fazer sentir, ou seja, encontrar a semelhança entre o exterior e interior, provocar o diálogo entre o corpo e um eu mais profundo, da qual a presumida essência destoa das marcas de gênero tradicionais (BESSA, 2009, p.286).

O debate sobre gênero vai além do determinismo biológico. Segundo Verbena Laranjeira Pereira, “o gênero deve ser compreendido radicalmente como uma construção histórico/cultural,

1 *Teoria Queer* que teve por diretores pioneiros Kenneth Anger, Jean Genet, Andy Warhol, Jack Smith, e por alguns diretores posteriores: Lizzie Borden, Barbara Hammer, Cheryl Dunne, Marlon Riggs, Tom Kalin e Karim Ainouz, entre outros. (STAM, 2009, p. 293)

2 No início essas produções eram apenas apresentadas em Festivais Gays e Lésbicos de Cinema, ou em cinematecas. No final da década de 90, muitos desses filmes passaram a ser exibidos em salas comerciais. (BESSA, 2009, p. 286)

portanto, arbitrária, desvinculada do biológico” (PEREIRA, 2004, p. 178). A autora afirma que exercer o gênero é assumir um estilo ativo de viver o corpo no mundo, interpretando os processos da realidade cultural. Para João Silvério Trevisan (2007), as padronizações culturais da sexualidade muitas vezes reduzem o desejo dos indivíduos a formas não intercambiáveis. Ele afirma que “o desejo homossexual partilha de uma extrema pluralidade libertária – mas também de paradoxos da padronização cultural de cada período” (TREVISAN, 2007, p. 35), sendo compreendido, em determinadas épocas, pelos múltiplos parâmetros sociais pelos quais é construído. Homossexuais encontram assim, através da própria linguagem e das imagens que marcam as convenções controladoras, uma maneira de afirmação da sua identidade, subvertendo os sistemas de poder através daquilo que ele usa para se manifestar, “na subversão cultural se inscrevem o deboche, a desmunhecação, a ironia, o riso” (TREVISAN, 2007, p. 35). No entanto, dentro de uma heteronormativa, a conduta homossexual é tida como desviante. Esse raciocínio normatiza a conduta heterossexual como natural, como aquela que não precisa ser justificada. Assim, quando os homossexuais transgridem essa norma através de seus atos “criam novos códigos e a verdade do indivíduo deixa de estar unicamente fixada no ato sexual, passando a ser experimentada de uma outra forma, que não aquela posta pela heteronormatividade” (SILVA; VIEIRA, 2009, p. 192).

No próprio processo comunicacional, a representação tende a tornar natural o que é culturalmente construído. Segundo Codato (2003), a comunicação, “utilizando-se dessas linguagens ou imagens cria/reproduz conceitos sobre diversos grupos sociais, generalizando ou nivelando todos os que tendemos a colocar como iguais, não importando suas individualidades ou sua existência como sujeitos sociais” (CODATO, 2003, p. 30). Assim, trejeitos radicais na manifestação do corpo e fala de um personagem, seu modo de agir/viver e se expressar, reforçam que todos os indivíduos pertencentes a esse grupo ajam da mesma maneira como este é representado.

Antônio Moreno (1995), em sua análise sobre a personagem homossexual no cinema brasileiro, aponta alguns aspectos políticos, sociais e culturais desta representação que caracteriza toda uma produção de filmes entre os anos de 1920 a 1990:

Por excelência: na maioria dos filmes a personagem homo é alienada da realidade político-social, tem pouca instrução, usam linguajar chulo, e só se preocupam com sexo; 2. O homossexualismo é usado temporariamente como recurso de escala social ou reparo financeiro momentâneo, sobretudo pelos jovens; 3. A classe social de onde trafegam são praticamente todas – classe média alta, pobre, classe média e emergente; 4. Geralmente os travestis e o tipo “bicha louca”, são suburbanos e moram em locais de baixa reputação, como prédios cabeça-de-porco, quartos de pensão ou prostíbulos; 5. O homossexualismo é utilizado em muitos filmes como uma prática anormal, de tara, exibicionismo de “pseudo relações lesbianas”, para deleite da platéia masculina, ou meramente como uma “experiência” nova sexual, de sacanagem; 6. As personagens travestis em alguns filmes repetem a mesma fala. (MORENO, 1995, p. 133-134).

Características essas que definem as personagens homossexuais representadas no cinema nacional, que apontam para o uso de estereótipos quanto à construção delas, principalmente em

relação à sua gestualidade, o que fica claro, quando o autor afirma o uso de um modelo preponderante de personagem homossexual, “o *gay clown*, um homo palhaço, onde o apelo ao riso é o mais constante” (MORENO, 1995, p. 134). Representação esta que influenciaria nas diversas manifestações artísticas do país, sendo suas principais características:

[...] 1. Os homos têm profissões variadas, mas a maioria tem um subemprego, lavadeira, faxineiro, desocupados, ou são apresentados como presidiários ou marginais perigosos; 2. As personagens homo, geralmente travesti, se referem a si mesmos usando pronomes no feminino, por excelência, todos são prostitutas e fazem shows em boites de baixa categoria; 3. Todas falam com voz de falcete; 4. As personagens homo andam como manequim de passarela ou imitam desfile de miss; 5. Todas usam mãos nos quadris e são rebolativas quando atuam em grande parte dos filmes; 6. Todas as personagens homossexuais são traiçoeiras ou falsas; 7. São pessoas perigosas e indutoras à perversão; 8. Todas usam roupas apertadas e espalhafatosas, perucas, brincos, maquiagem carregadas, cílios postiços; 9. As personagens homos são reservadas notadamente nas comédias, as piadas mais picantes, sustos escandalosos e meias voltas afetadas em diversas situações: gritinhos e gestual espalhafatosos [...] dando o aspecto de palhaço; 10. Os homossexuais pagam para ter parceiro sexual. (MORENO, 1995, p. 134-135)

Todas essas características encontradas nas mais diversas personagens marcam e legitimam julgamentos negativos tanto à figura feminina quanto aos que representam em cena um comportamento afeminado. Pensamento pautado por uma sociedade cujo modelo patriarcal impõe à figura feminina um papel de submissão à masculina. Dada essa representação, todo homossexual masculino passa a ser um afetado, vestindo duplamente um papel de submissão já que, sendo homem, comporta-se “como mulher”, e essas características já definem um papel secundário na sociedade patriarcal. Motivo de riso feito uma alegoria espalhafatosa, ou de temor por ser um marginal perigoso, cujo sexo pode lhe garantir uma posição social de privilégio, o homossexual é retratado como uma figura emblemática. Um problema. Um estigma social. Entre lantejoulas e purpurinas há um perigo, que em outras épocas, nem seu nome deveria ser pronunciado³.

Quanto à representação do personagem negro, Luna Cristina Nery (2010) afirma que os traços raciais e étnicos, diferentes do padrão europeu, foram expostos à marginalização, transformando-se muitas vezes em alvos de estereótipos. No Brasil o racismo biológico perde cada vez mais a sua legitimidade, embora ainda esteja presente nas relações e estruturas sociais. Assim,

[...] torna-se primordial a retomada da ideia de raça como um conceito sociológico, com a confluência de cor, fenótipo afro-descendente e consciência étnica. A violência a qual o negro no Brasil sempre esteve submetido, é, antes de tudo, a tendência à destruição da identidade do sujeito negro. Este, através de uma absorção dos valores e ideais do branco, é obrigado a adotar para si modelos incompatíveis com seu próprio corpo (NERY, 2010, p. 21).

João Carlos Rodrigues (2001) questiona que o cinema brasileiro não apresenta personagens

3 Referência aos mecanismos repressivos quanto ao uso de termos que definissem a homossexualidade: sodomita, somitigo, uranista, trífalade (para as mulheres) ou o próprio fato de não defini-lo, ou da dificuldade em se abordar o assunto, enquanto caracterizado como tabu. (TREVISAN, 2007, p. 37-38)

negros como reais individualizados, mas usa de arquétipos e/ou caricaturas. Para o autor o uso desses arquétipos “provém da imaginação do branco forjada por um medo pânico, pela solidariedade, pelo amor ou pelo ódio” (RODRIGUES, 2001, p. 30). Muito desse pensamento é oriundo das ideias que temos do negro no tempo da escravidão, mas que ainda hoje estão presentes no inconsciente coletivo de todos.

Segundo o autor, é possível enumerarmos as seguintes categorias nas quais os personagens negros são representados no cinema nacional: (1) *pretos-velhos*: responsáveis por manter as tradições orais, costumes e ritos, representados como simpáticos e bondosos, embora ignorantes e supersticiosos; (2) *mãe preta*: oriunda da sociedade escravocrata onde cuidaria dos filhos dos senhores, abdicando de seus próprios filhos; (3) *mártir*: figura mitificada do negro em relação à tirania de fazendeiros e feitores, incorporando-se a mitologia local e aos sistemas de fé; (4) *negro de alma branca*: que recebeu uma boa educação, e por meio dela integrou-se, ou o pretende, à sociedade branca, muitas vezes visto pelo negro militante como um traidor; (5) *nobre selvagem*: figura mais ilustre das representações, personagem marcado como humilde e solidário, obtendo as suas conquistas através de grande esforço; (6) *negro revoltado*: sendo a variante armada do nobre selvagem. Relacionado à fuga das plantações após o assassinato do capataz tirano, geralmente destinado ao fracasso; (7) *negão*: cujos apetites sexuais são pervertidos e insaciáveis, caracterizado no Candomblé pela figura do *Exu*, devido ao seu caráter sexual e violento, podendo adquirir características bissexuais ou homossexuais; (8) *malandro*: apresentado como maior frequência sendo mulato do que negro, vive de biscates, contrabandos, exploração de mulheres, não apresenta perspectivas de mudança social; (9) *favelado*: categoria mais recente, não estando totalmente codificado como arquétipo. Honesto e trabalhador, sambista nas horas vagas, humilde e amedrontado frente à violência de bandidos e autoridades. O autor afirma que muitas vezes foram confundidos pela opinião pública como marginais do tipo negão ou malandro, e que muito idealizados soam falsos; (10) *criolo doido*: próximo à figura do Arlequim, Pierrô, ou bobo da corte, apresentados como infantis e brincalhões, cuja personificação feminina é a Nega Maluca, raramente ocupando um papel central nas produções; (11) *mulata boazuda*: companheira do malandro, e seu equivalente do sexo feminino, caracterizada pela beleza, vaidade, sensualidade. Ciumentas, promíscuas e irritadiças são debochadas e associadas à figura da *Pomba-Gira*, (consorte do *Exu*), sendo um misto de cigana e prostituta; (12) *musa*: mulher púdica e respeitável, pouco frequente na arte da representação, vista como algo puro em meio à desgraça; e, (13) *afro-baiano*: cidadão de pele negra que procura destacar seus traços culturais africanos nas suas vestimentas e cabelo (RODRIGUES, 2001, p. 30-57, passim).

Bessa entende que para pensar a alteridade é preciso pensarmos as relações do corpo, ou melhor, da corporalidade, pois esse se tornou a instância da demarcação e percepção do eu, através

da figura do outro. Na constituição da subjetividade das relações entre o eu e o outro estão presentes nas “marcas de gênero, nacionalidade, etnicidade e classe, nas diferenciações que explicitam os nossos conflitos culturais mais acirrados, espaço no qual o tempo todo se joga o ‘jogo das identidades’” (BESSA, 2009, p. 296-297). É necessário compreendermos como as práticas de diferenciação são produzidas, uma vez que para falar de si - ou do outro - é necessário *defini-lo*. É fundamental um questionamento e uma profunda reflexão “sobre os significados das categorias escolhidas (homem, mulher, hétero, homo, brancos e negros), ter certeza sobre como operam suas noções de sujeito, origem e casualidades” (BESSA, 2009, p. 293). A constituição das identidades culturais move-se, então, em planos claramente diversos, no sentido das especificidades de cada grupo ao mesmo tempo que produzem efeitos de sentido no outro quando relacionados.

As identidades na atualidade reconfiguram também o sentido da cidadania já que a cidade, centro dessas relações, segundo Martín-Barbero, “passa a ser um calendoscópio de padrões, valores culturais, línguas e dialetos, religiões e seitas, etnias e raças” (MARTÍN-BARBEIRO, 2003, p. 61). Dividindo o mesmo espaço, vizinhando com as diferenças, ouvindo a sua voz, observando o seu corpo e (nele) as suas marcas, pensaremos as diferentes culturas (étnicas, raciais, de gênero, de classe, ou quaisquer outras) enquanto ao respeito radical pelos indivíduos que nelas se reconhecem.

Analisar um filme implica pensá-lo quando a sua lógica discursiva e produtora de sentido, pois, como aponta Marc Vernet, “qualquer objeto já é um discurso em si” (VERNET, 1995, p. 91), nele é reconhecível uma gama de valores dos quais o filme é representante, tendo por função apresentar algo de imaginário, mesmo estando extremamente ligado à representação social. É no filme que se constrói o sentido daquilo que é representado na tela. Vanoye e Goliot-Lété afirmam que “é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade [...] interrogar o filme na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 55). Nossa análise está voltada para a representação do protagonista do filme, João Francisco dos Santos, principalmente quando sua raça e sexualidade são motivos geradores de conflito. Buscaremos observar como na construção das cenas esse personagem se constitui enquanto indivíduo social e quais os fatores que o levam a atos de violência no interior da narrativa, para que possamos compreender qual a contribuição do filme *Madame Satã* para a representação dessas minorias marginalizadas, o negro e o homossexual.

Herói às avessas: João personifica a madame e o Satã

Madame Satã (2002) é o primeiro longa-metragem do cearense Karim Ainouz, produzido juntamente com o Ministério da Cultura Francês e o Fundo Hubert do Festival Internacional de

Cinema de Rotterdam e está inserido no contexto da pós-retomada⁴ do cinema brasileiro. A história do filme inicia em 1932 e termina em 1942. Nesse retrato de 10 anos, o diretor conta a história do pernambucano João Francisco dos Santos, que, já adulto, vive no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, tendo o sonho de se tornar artista, retratando assim as experiências de um malandro, negro e homossexual no começo do século.

Em entrevista, Karim Ainouz, diz que sua intenção com filme foi de revelar o cotidiano de João Francisco dos Santos antes da sua fama, incluindo a relação com a “sua família” (círculo íntimo formado pela prostituta Laurita e sua filha, e o homossexual Tabú) na Lapa, que nos anos de 1930 foi “um mundo às margens do Brasil, com suas próprias leis, códigos e rituais”. Inteiramente rodado na Lapa e seu arredores, o filme possui figurino e direção de arte fiéis à época retratada. A película abre com uma cartela onde lemos a seguinte frase: “Este filme é baseado numa história real.” Primeiro indício de que a ficção cinematográfica foi construída sobre um personagem real, artifício utilizado pelo diretor para ancorar a obra à “realidade”. Os créditos iniciais são estilizados em letras feitas de lantejoulas num fundo preto, em que ouvimos um som que nos remete à aceitação pública de um espetáculo. Palmas, assovios, buzinas. Essa entrada eufórica e até mesmo carnavalesca é quebrada com um *flash* em que temos a primeira aparição do personagem. A cena abre com um *close-up* frontal sobre o rosto de um jovem gravemente ferido (ver ANEXO I). O personagem é negro, tem o rosto machucado, cabelos desgrenhados, lábios cortados e respira com dificuldade. Mantêm-se quieto, parado, ouvindo a sua sentença feita por uma *voz-off*, que para nós é sua apresentação:

O Sindicato, que também diz chamar-se Benedito Emtabajá da Silva é conhecidíssimo na jurisdição deste Distrito Policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz da Lapa, e suas imediações. É peredasta passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga, e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não alfere proventos de trabalhos dignos, só podem ser estas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e, sempre que é ouvido em cartório provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade. Rio de Janeiro, Distrito Federal, doze dias do mês de maio do ano de 1932.

4 Nos anos de 1990 o cinema nacional recebeu a alcunha de Cinema de Retomada devido à quase extinção de produções entre 1990 e 1992. Segundo Tatiana Signorelli Heise (2006), como parte do programa político neoliberal o então presidente, Fernando Collor de Mello (1990-1992) extinguiu diversas fundações de amparo cultural, dentre elas a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) que, embora deficitária, era o principal suporte para o cinema brasileiro da época. A retomada da produção cinematográfica nacional começou durante o governo de Itamar Franco (1992-1994), através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e da promulgação da Lei do Audiovisual de 1993. Configurado os anos do Cinema de Retomada, considera-se pós-retomada as produções dos anos 2000, devido ao movimento de estabilização da produção cinematográfica atual no Brasil.

Ouvimos alguns passos e barulhos de grades, antes da cena trocar para o mesmo fundo dos créditos iniciais, em que aparece o nome do filme, *Madame Satã*, nos remetendo à aceitação pública do personagem e ao seu estrelato. Embora não saibamos o motivo pelo qual ele foi preso, que só se dará ao final do filme, somos apresentados a um homem (que usa mais de um nome) perigoso, bandido e malandro, cuja vida exprime o contexto pobre e violento da Lapa da época. João é tudo aquilo que a voz pronuncia e até agora este é o indivíduo que conhecemos.

O discurso da narração em *off* imbrica vários aspectos da vida de João, fazendo com que o espectador o relacione a uma conduta criminal. O fato de ser homossexual (no discurso mostrado por atitudes como raspar as sobrancelhas e modificar a voz), ser ateu, de fumar, jogar, e andar entre prostitutas e homossexuais, contribui para a representação desse indivíduo considerado perigoso e nocivo à sociedade. A *voz-off* diz que o personagem não gosta do convívio social, visto que esta o repele devido seus vícios. Essa parte do discurso aponta alguns aspectos da vida do personagem de maneira generalizada. Shohat e Stam afirmam que a visão de um indivíduo como sinédoque⁵ resume toda uma vasta comunidade. Assim, por exemplo, homossexuais, ateus, e fumantes são enquadrados numa lógica de representação generalizada, em que, necessariamente, uma característica implica a outra, construindo uma visão equivocada e preconceituosa dos indivíduos que apresentam uma ou algumas dessas características, mas que não se enquadram nas outras.

Para a sociedade o protagonista do filme é visto como um estranho, o outro, aquele que é apontado por não se enquadrar aos parâmetros sociais. Em nenhum momento a *voz-off* diz que João Francisco do Santos, o Madame Satã, é negro, mas soma a isso todos os outros adjetivos de maneira pejorativa. Isto nos remete ao que diz Robert Stam sobre os elementos que constituem a identidade perderem suas fronteiras definidas e se inter-relacionarem. Para o autor, “o machismo, o racismo e o preconceito de classe podem todos ser atravessados pela homofobia” (STAM, 2009, p. 295), relação essa que encontramos representada no filme *Madame Satã*, principalmente expressa nas cenas de violência que conduzem a trama.

A próxima cena abre com um plano detalhe que se alonga na horizontal de uma cortina de contas cristalinas. Aparece o rosto do personagem, que logo saberemos se tratar de João. Uma voz feminina canta em francês. Até o momento não sabemos se é a voz de João. Contrariando a noção dada de que ele estaria em cena, revela-se que o personagem está em oposição ao verdadeiro palco, onde uma mulher, vestida em roupas douradas, se apresenta ao público. É Vitória, que narra a lenda de *Sherazade e As Mil e Uma Noites* – lenda que perpassará todo o filme. Após a apresentação dela, João volta a se esconder atrás das cortinas. A cena deixa claro que, além de saber o texto apresentado por Vitória, João almeja a vida artística.

5 Sinédoque, (ou metonímia) é uma figura de linguagem que consiste na substituição de um termo por outro com o qual existe uma relação de significado. (SARMENTO, 2000, p. 542)

A maioria das cenas do filme, em que a violência é representada, estrutura-se em um esquema de ação/reação determinado pelas humilhações a que é submetido o protagonista. A primeira delas é quando um homem tenta levar Laurita à força do bar onde eles se encontram, e acaba impedido por João. Ele lhe pede com gentileza para que possam zelar pela paz no recinto, ao qual o homem responde: “Tu zela é atrás de um cacete redondo, rapaz”. Ele puxa Laurita para fora do bar. Durante a briga, João o desarma com golpes de capoeira. E ao questioná-lo sobre a arma, pergunta: “O que é isso? Um galalau desses com um pau de fogo?” Aqui vemos duas expressões da fala da época para representar o homem (galalau) e a arma (pau de fogo). Dialeto que vai permanecer em todo o filme, tanto das gírias da época quanto do *anagô*⁶. Desta cena destacamos dois pontos. O primeiro deles é que João não tinha a intenção inicial de provocar uma briga, ele se mostra educado, embora tenha sido respondido de forma grosseira. Como o homem insiste em levar Laurita, o filme rompe com a imagem serena e delicada de João que havíamos conhecido nas cenas anteriores. Portanto, rompe-se com a representação da figura do homossexual como um ser frágil que foge às brigas, ao incorporar nesta representação a capoeira, uma prática que naquele período era tida exclusivamente como um território heterossexual. O segundo ponto é o da linguagem como elemento identitário. Segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006), a língua também constitui local de luta no campo de batalha das representações. Lembremos que a *voz-off*, na primeira cena do filme, nos diz que João se exprime com dificuldade e intercala gírias em sua fala. Essas gírias e expressões, no contexto do personagem, servem para que ele se referencie ao seu cotidiano, sendo comum à sua comunidade, mas também servem para discriminá-lo como marginal.

Ao contrário do que esperávamos, após a primeira cena do filme, João é representado como um homem qualquer que deseja tornar-se artista, sonho dificultado por viver em um ambiente pobre e hostil. Apesar dos anéis e de vestir-se como mulher durante suas apresentações, João se veste como homem, sempre elegante de terno e chapéu. Ele é homem e porta-se como tal. O fato de ser homossexual não afeta seu comportamento, já que sua figura é máscula e viril, sendo várias vezes até agressiva devido à violência que permeia as relações do contexto social em que está imerso. A Lapa, onde se passa a história do filme, é mostrada como um submundo, um espaço marginal e violento. A noite no bairro é representada por muitas pessoas na rua, conversas, prostitutas, além de casais se beijando na calçada. A sensação que temos é que apesar das pessoas estarem em momentos de lazer e descontração, principalmente nos bares, à noite, há sempre um clima de tensão, a qualquer momento pode ocorrer uma briga, um crime. A violência perpassa todas as relações mostradas no filme, seja através de atitudes homofóbicas, racistas, seja na relação de João como

6 Para Henrique Codato (2003), o *anagô* é um vocabulário próprio dos homossexuais brasileiros, advindo das linguagens das religiões afro-brasileiras, assim como outros elementos identitários, como a vestimenta, influências do cotidiano e influências musicais.

subordinado aos seus patrões, no modo como ele trata Tabú e Laurita, ou ainda quando é humilhado por seguranças e policiais.

Em muitas cenas do filme João é humilhado, desrespeitado, o que acaba gerando uma reação violenta que alimenta um círculo contínuo, mas, às vezes, ele também se torna agente dessas agressões. Algumas cenas explicitam isso, como quando João está vestindo com as roupas de Vitória apresentando para si o texto do espetáculo. Ela chega e acha aquilo uma afronta, pede que ele tire suas roupas e o trata com desprezo. A ouvimos dizer: “Tu pensa que tu é quem? [...] Bem que me avisaram pra não confiar nesse preto.” Mais uma vez a presença do racismo nas relações do protagonista com outros personagens é evidenciado no filme, o que acaba funcionando, assim como as práticas homofóbicas, como indicador da construção de uma personalidade violenta de João Francisco dos Santos que, revidando à humilhação, rasga as roupas de Vitória e praticamente destrói seu camarim. Situação semelhante ocorre quando João demite-se da casa noturna e, ao não ser pago, é humilhado pelo dono tomando-lhe (roubando, após denúncia) aquilo que lhe era devido. Ou ainda na cena em que João, Lautira e Tabú, vão ao *High Life Club*, clube frequentado pela burguesia carioca, onde são barrados pelos guardas que dizem a João que ali não é lugar de putas nem vagabundos. O que gera uma violenta briga, fazendo com que eles retornem desanimados à Lapa. A cena evidencia que a exclusão social também colabora com a marginalização dos personagens representados. O fato de Laurita, que é branca e heterossexual, estar na companhia de dois homossexuais negros remete também à depreciação da sua figura. Os seguranças se referem a ela por “puta”, o que não deixa de ser verdade, mas a cena deixa claro que essa alcunha lhe é dada não por eles saberem disso, mas por ela estar acompanhada dos outros dois personagens, homossexuais e negros.

Como aponta Ansart-Dourlen, a um indivíduo humilhado cabem duas ações: internalizar o sentimento de inferioridade ou voltar-se com força contra seu agressor. No filme, é sempre a segunda atitude que João toma em suas ações. Ele revida da única maneira que pode, através do seu corpo, usando da sua força numa atitude agressiva, provocando uma briga. Fica claro que a origem dessa violência é sempre a humilhação manifestada por quem se considera de algum modo superior ao personagem. As atitudes humilhantes, também reconhecidas como violência, não permitem a João uma ação mais sensata, ele considera que somente através do uso da força que será respeitado. O filme deixa claro que na Lapa daquela época o respeito só era possível de ser conquistado se imposto de alguma maneira, que, em geral, era violenta. Não se respeitava o indivíduo no sentido da cidadania, mas sim pela imposição do medo. Através da agressão, por exemplo, os policiais no filme impõem medo e respeito à sua figura, atitude a que João recorre, embora em nenhum momento do filme ele seja representado como um sujeito respeitado.

Em casa, na sua relação com Laurita e Tabú, João se mostra agressivo (agente da violência)

e ao mesmo tempo amoroso e preocupado. Ele humilha Tabú, que assim como ele é também homossexual e negro. Tabú é representada de forma estereotipada, sempre usando roupas femininas, sonhando em encontrar um marido a quem poderia servir como mulher. A ela cabem os serviços domésticos. Tabú, ao contrário de João, é frágil e não revida às humilhações. Em duas cenas, após maltratá-la, João aproxima-se perguntando como ela está, como foi a noite e o programa, o que nos remete a uma preocupação com sua amiga. Deste modo, apesar de destacar a personalidade agressiva do protagonista, as cenas mais íntimas entre Tabú e João sugerem uma certa ambiguidade de nosso personagem que é apresentado como um protetor. Esta figura de protetor vem contrapor outra imagem associada ao personagem. O filme destaca uma representação comum ao negro no cinema brasileiro, a de malandro, como apontado por João Carlos Rodrigues. O malandro é aquele que vive de armações e pequenos crimes, uma imagem fácil de ser associada ao personagem Madame Satã mas, no filme, João não é encaixado nessa representação, ele tem seus valores morais e éticos, o que fica claro na cena em que ele reprime severamente Tabú por esta ter uma relação sexual na frente da filha de Laurita.

No livro *Memórias de Madame Satã* (1972), em que João narra sua vida a Sylvan Paezzo, encontramos muitos diálogos que estão fielmente representados no filme, ou que servem de inspiração ao enredo. Este não tem caráter totalmente biográfico, já que narra apenas dez anos da história do personagem, mas é um artifício utilizado pelo diretor para a ancoragem do filme na vida do protagonista, como podemos perceber em um diálogo de João com Laurita. Enquanto passa o pé próximo ao pênis de João, Laurita lhe pergunta se ele ainda a considera bonita, dando a entender que já tiveram um passado amoroso. Ele diz que sim, que Laurita é linda.

Laurita: E por quê você não se acalma?
 João: Tem uma coisa dentro de mim que não deixa.
 Laurita: E que coisa é essa?
 João: Raiva.
 Laurita: Tu parece que tem raiva de estar vivo.
 João: Vai ver que é.
 Laurita: Mas essa raiva passa.
 João: Pois a mim parece que só aumenta.
 Uma raiva que não tem fim e que eu não tenho explicação pra ela.

O termo “acalmar” na fala de Laurita faz referência tanto à homossexualidade de João, que ao se assumir rompe com um paradigma e é a sua afirmação como homossexual que constitui um problema social, quanto à sua raiva numa situação de conflito. Nesse diálogo encontramos o elemento central da representação do protagonista, *a raiva*. É ela que lhe dá força, tanto em seu espetáculo quanto nas situações em que ele revida as agressões e humilhações. No sentido proposto por Ansart, João rejeita a humilhação na tentativa de reestruturar o seu futuro, impondo a sua própria temporalidade (ANSART, 2005, p. 20). Não há saída para ele, por mais que manifeste a sua

revolta por meio da sua força rompendo a atuação (temporalidade) do agressor, acaba alimentando um ciclo de revida constante, que no filme culmina em sua prisão.

A relação de João com Renatinho, personagem com quem João envolve-se no filme, é pautada no começo pelo desejo de João por este, e sua recusa. Mas Renatinho é cada vez mais seduzido por João, tanto por sua valentia quanto pela sua sutileza, eles se encontram e mantêm uma relação sexual. A cena é construída em tons pastéis, nas cores marrom escuro e claro. A câmera movimenta-se com suavidade pelos corpos dos dois homens, ora se aproximando de suas peles, imitando seus movimentos, ora mostrando-os por inteiro, contrastando suas peles, uma negra e outra clara. João o domina e o outro se entrega. A cena é carregada de sensualidade sem torná-la promíscua. O que chama nossa atenção pela naturalização da relação homossexual, contrariando a representação dominante no cinema brasileiro, em que Antônio Moreno aponta que a maioria das cenas de sexo homossexual servem apenas para a representação da promiscuidade entre os personagens. O filme rompe com estas representações e afirma a existência de sentimentos entre dois homens, apresentando a homossexualidade como uma ação natural na sexualidade do indivíduo. No filme, quando João é informado da morte de Renatinho, fica triste, ainda mais ao ter conhecimento que durante o tempo que esteve preso foi ele quem cuidara de Laurita e Tabú, mostrando o vínculo criado entre os dois personagens. A recusa inicial do contato homossexual dá lugar à relação e ao sentimento.

Em função do suposto aniversário de Laurita, João decide apresentar-se no bar de Amador. Ele se apresenta como Jamacy. Usa saia e muitos colares, tendo no corpo e no rosto brilhantes e na cabeça uma coroa. Parece uma deusa, uma entidade afro. É a primeira vez que vemos o personagem travestido, incorporando as marcas do feminino. Devido ao sucesso dessa primeira atuação e inspirado na atuação de Josephine Baker, em *Princesse Tam Tam* (Edmond T. Greville, 1935), decide montar um novo espetáculo. Quando questionado por Amador sobre o porquê dessa nova apresentação, João apenas responde “Porque sim”. Não há como contrariá-lo. Aqui vemos a violência disfarçada numa simples conversa. Ele exerce a influência que tem sobre o amigo que não pode discordar da sua decisão. João, então, continua a história de Jamacy, uma entidade da floresta da Tijuca que personifica em seu corpo o masculino e o feminino, o bem e o mal, ao transformar-se na Mulata do Balacochê (ver ANEXI II). Ele entra por uma cortina aos gritos de sua platéia. Canta “Mulato Bamba” letra que supostamente Noel Rosa teria escrito sobre Madame Satã, e “Ao Romper da Aurora”, de Ismael Silva. A câmera aproxima-se de suas pernas e roupas a todo instante. Vemos um *contra-plongée* de seu corpo, sob uma luz vermelha, enquanto ele dança possuído pela personagem. Sua dança nos remete às danças afro, com movimentos bruscos em que a entidade “toma” o corpo do indivíduo. Sua voz é ora grave, ora aguda. Não é mais João, mas sim a *Mulata*; seu corpo é tomado pelo feminino agressivo de uma guerreira, aos moldes de Iansã, deusa da

guerra, que é muito bem recebida pela plateia entusiasmada. Cabe aqui ressaltarmos que o entusiasmo da plateia é em função da aceitação do seu espetáculo, todos riem e aplaudem porque realmente estão gostando, e não como deboche à figura de João travestida, rompendo mais uma vez os moldes apontados por Antônio Moreno, da representação do homossexual travestido como *gay clown*, ou palhaço. Destacamos, ainda, nessa cena, a semelhança da dança efetuada por João com os rituais afro. A construção da sequência celebra seu espetáculo e em função disso homenageia a cultura negra e os cultos afro-brasileiros. Mais uma vez o filme inova a forma de representação dessa cultura, já que na maioria das vezes as práticas da Umbanda e do Candomblé são representados como práticas primitivas e diabólicas, sendo mal vistas pela sociedade em sua maioria branca e cristã, que não concebe o sincretismo religioso como forma de aproximação e de um hibridismo cultural.

Terminada a apresentação, resta apenas um homem no bar. Ele, bêbado irrita-se ao ver João e Amador dançando, numa rara demonstração de amizade entre dois homens adultos. Cena que contribui para a representação da homossexualidade de maneira mais realista, já que rompe as contradições preconceituosas de que não pode existir uma relação de amizade entre dois homens, mais ainda quando um deles é homo e o outro heterossexual. O homem irritado ataca João: “Pode continuar com a maricagem. Faz de conta que eu não tô aqui”. Chama-o de “Viado” e “Beijola de merda”. Ao qual João responde: “Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por causa disso!” Mais uma vez a ambiguidade do nosso personagem é evidenciada, João afirma sua homossexualidade ao mesmo tempo em que não descarta a sua masculinidade, o que rompe com a ideia de que o homossexual é sempre uma figura caracterizada por traços e semelhanças do feminino. O que nos leva a afirmar que, em *Madame Satã*, o cineasta opta por uma imagem naturalizada da homossexualidade, contrariando os estereótipos comuns nos filmes brasileiros.

O homem, ainda mais irritado com a resposta, agride João com um soco no rosto. Amador pede para que ele não revide, que vá para casa e pense em seu espetáculo no dia seguinte. João obedece. Em casa ele lava o rosto e fica vendo seu sangue misturar-se à água da bacia. A câmera mostra planos detalhes da sua ação, caracterizando sua raiva. Armado, João segue o homem pela rua. Desde a cena que ele sai de casa, ouvimos “Ao Raiar da Aurora”, música que é interrompida no exato momento do tiro. Diferente da análise de Tatiana Signorelli Heise (2006), que considera esta cena como a passagem de Madame Satã da vida artística para o crime, percebemos um elemento maior em jogo que perpassa essas duas esferas. A mesma raiva que ele incorpora euforicamente durante seu espetáculo, representada através da música, é a raiva que faz com que ele cometa o crime. Descobrimos, aqui, o motivo de João estar preso, a cena volta com o restante da sentença pronunciada pela voz-*off* no começo do filme, dizendo que João foi condenado a dez anos de reclusão. Nesse momento, sobrepõe-se a ela o pensamento do personagem, contando a história de

uma princesa que vivia trancada, mas que depois de libertada retorna à Lapa, preparando-se para o carnaval, desfilando majestosa e ficando conhecida mundialmente como Madame Satã. Seu pensamento, além de mostrar que João personifica a personagem de sua história, marca a liberdade como o seu triunfo. Liberdade não somente da prisão, mas no sentido de livrar-se do preconceito e do desrespeito de sua cultura, sexualidade, raça etc. Assim, ao final do filme, João é mostrado desfilando fantasiado no carnaval de 1942. Cena que foi trabalhada esteticamente para simular uma imagem de arquivo (ver ANEXO III), na tentativa de mais uma vez aproximar o filme à vida de João Francisco dos Santos. Explode um samba intercalando cartelas pretas em que lemos que após cumprir 10 anos de prisão João fora libertado, ganhou o concurso de fantasias do bloco Caçadores de Veados, vestido de Madame Satã, inspirado no filme de Cecil B. De Mille, e que morreu no Rio de Janeiro aos 76 anos. Intercalando os textos, temos imagens que celebram o personagem durante o carnaval, mostrando-o glorioso e feliz. Pela primeira vez no filme as marcas do preconceito e da violência desaparecem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Madame Satã rompe com a representação de um personagem homossexual afetado e estereotipado, representando-o mais próximo das suas vivências enquanto indivíduo. Sua raça, bem como sua sexualidade, são tratados como elementos que constituem sua identidade, sendo que é a afirmação delas que leva o personagem a se confrontar com os preceitos da sociedade da época. Eles não são um peso ou um fardo que o personagem carrega, ao contrário, o filme explicita-os, representando um homossexual negro num ambiente de pobreza e violência, mas que, por outro lado, não é vitimizado nem representado de forma pejorativa. A narrativa deixa clara as situações de desrespeito ao personagem devido à sua sexualidade, sua cor, sua classe, mas não faz destas os motivos de um João melancólico, infeliz, inferiorizado. Pelo contrário, João resiste a estes sentimentos como resiste às humilhações. Não são esses os elementos motivadores do crime que João comete, mas sim as humilhações a que ele é constantemente submetido enquanto negro, homossexual e pobre. No filme João tem uma atitude ativista, militante. Se calado colaboraria para o crescimento do preconceito e da discriminação, mas não se cala. Pelo contrário, manifesta-se através do seu corpo, seja no espetáculo ou na luta, a sua raiva contra as constantes humilhações, mesmo que para isso tenha que pagar com a sua liberdade. Acontece que João nunca estaria livre, pelo menos enquanto não pudesse viver conforme acreditava, buscando a felicidade à sua maneira. Ser livre, para João, é sinônimo de respeito, conquistado pela graça ou pela força.

Portanto, o estudo do personagem em nossa análise mostrou como o cinema nacional construiu um legado de personagens homossexuais e negros marcados pela estereotipia e pelo

afetamento. Imagens que, repetidas inúmeras vezes, foram assimiladas pelo imaginário social como verdadeiras, contribuindo para marcar as diferenças, o preconceito e o estranhamento contra negros e homossexuais em nossa sociedade.

Percebemos que as representações não são neutras, que elas sustentam um jogo de poder entre diferentes indivíduos que lutam pelo espaço de reconhecimento social, relações essas marcadas por papéis de dominação e subordinação. Ressaltamos, aqui, a importância da noção de identidade ligada ao conceito de hibridismo cultural, já que cada vez mais indivíduos e culturas inteiras integram-se às mudanças correntes da atualidade, marcadas pela velocidade das informações e pela transposição das barreiras espaço-temporais. Assim, nossa análise permitiu observar que as diferenças culturais devem ser tratadas enquanto *diferença* dentro de uma proposta multiculturalista-policêntrica. Essa proposta, diferente do sentido da diversidade dentro de um discurso pluralista liberal, é capaz de perceber as múltiplas relações e afirmar as diferenças entre os indivíduos como fundamentais no amplo repertório das trocas culturais.

O filme *Madame Satã* constrói um personagem mais próximo da perspectiva de valorização das diferenças culturais, em que a violência que João Francisco dos Santos personifica transcende a simples noção de reação à violência social de que ele é objeto, mas é o que lhe garante permanecer vivo. A sexualidade do personagem é construída não como problema, mas sim como qualquer outro elemento que compõe sua identidade. O personagem não é neutro, pelo contrário, sua personalidade ambígua é destacada, ele age conforme os seus valores éticos, apresentado como protetor, amigo e agressor. É malandro porque precisa sobreviver, mas não deixa de ser humano. Sua raiva é alimentada pelo meio, o que gera a violência em um ciclo contínuo. Ele reage às humilhações, não se anula, pelo contrário, responde à sociedade com a mesma violência com que esta o fere. João Francisco, Benedito Emtabajá da Silva, Madame Satã, Jamacy - a Rainha da Floresta, Mulata do Balacochê. Masculino e feminino hibridizam-se num só corpo, em um só personagem. Em entrevista, o diretor afirma que o personagem é Madame (feminino, sofisticado, delicado) e Satã (masculino, violento, destrutivo), sem que um anule o outro. O filme propõe-nos um novo olhar sobre o sujeito, um olhar mais sensível quanto às suas diferenças, em que o outro deixa de ser apontado apenas como o estranho, assim como colabora para que gradualmente as convenções sociais sejam transformadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ENTREVISTA A KARIM AINOZ - Madame Satã. Disponível em: <http://www.c7nema.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2308&Itemid=131> Acessado em: 13 jun, 2011.

ANSART, Pierre. As humilhações políticas. In: MARSON, Isabel. NAXARA, Márcia (orgs.) **Sobre a**

Humilhação: sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia: EDUFU, 2005, p. 15-30.

ANSART-DOURLEN, Michèle. Sentimento de humilhação e modos de defesa do eu. Narcisismo, masoquismo, fanatismo. In: MARSON, Isabel; NAXARA, Márcia. (orgs.) **Sobre a Humilhação:** sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia: EDUFU, 2005, p. 85-104.

BARBALHO, Alexandre. Cidadanina, minorias e mídia: ou algumas questões postas ao liberalismo. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.) **Comunicação e Cultura das Minorias.** São Paulo: Paulus, 2005, p. 27-39.

BESSA, Karla. Cinema e projeção de eus. Estética, política e subjetividade *queer* na era urbana contemporânea. In: NAXARA, Márcia; MARSON, Isabel; BREPOHL, Marion (orgs.) **Figurações do outro.** Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 285-306.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CODATO, Henrique. A identidade homossexual no cinema contemporâneo: um estudo de caso de recepção no Grupo Estruturação. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAROCHE, Claudine. Processos psicológicos e sociais da humilhação: o empobrecimento do espaço interior no individualismo contemporâneo. In: MARSON, Isabel; NAXARA, Márcia (orgs.) **Sobre a Humilhação:** sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia: EDUFU, 2005, p. 31-48.

JAYME, Juliana Gonzaga. Travestis, Transformistas, drag-queens, transexuais: pensando a construção de gêneros e identidades na sociedade contemporânea. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.) **Comunicação e Cultura das Minorias.** São Paulo: Paulus, 2005, p. 149-168.

LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MARIE, Michel. Introdução. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995, p. 09-14.
MORENO, Antônio do Nascimento. A personagem homossexual no cinema brasileiro. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Denis de (org.) **Por uma outra comunicação:** Mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 57-86.

NERY, Luna C. Castro. O negro encena a Bahía: Imagens e representações étnicas em cinco filmes baianos de ficção. Dissertação de Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PAEZZO, Sylvan. **Memórias de Madame Satã.** Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

PAIVA, Raquel. Mídia e política de minorias. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.) **Comunicação e Cultura das Minorias.** São Paulo: Paulus, 2005, p. 15-26.

PEREIRA, Verbena Laranjeira. Gênero: Dilemas de um Conceito. In: STREY, Marlene N; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise R. **Gênero e Cultura**. Questões Contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 173-198.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2001.

SARMENTO, Leila Lauar. **Gramática em textos**. São Paulo: Moderna, 2000.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Aline Ferraz; VIEIRA, Jarbas Santos. Pelo sentido da vista: um olhar gay na escola. **Currículo sem Fronteiras**, v.9, n.2, p. 185-200, jul/dez. 2009.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.) **Comunicação e Cultura das Minorias**. São Paulo: Paulus, 2005, p.10-14.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2009.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995, p.89-135.

Filmografia:

AINOUZ, KARIM. *Madame Satã*. Produção: Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Videofilmes/Wild Bunch/Lumière/Dominant 7. 2002. 1 DVD (105 min.), Brasil.

ANEXO I

Cena em que o protagonista do filme nos é apresentado:



ANEXO II

João representando Jamacy. Sua dança assemelha-se aos rituais de religiões afro.



ANEXO III

Cena de João no carnaval de 1942, após cumprir pena. Fantasiado de Madame Satã vence o concurso de fantasias do bloco Caçadores de Veados.

