



Madame Satã: A Desconstrução da Sexualidade¹

Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

Daniel Luis Moura Vergara, Universidade Federal de Pelotas;²

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar o corpo e a sexualidade na representação cinematográfica e ver qual o diálogo que o cinema estabelece com a cultura, identificando o processo de formação da identidade *Queer* dos personagens centrais do filme *Madame Satã*. Para pensar a sexualidade e corpo desses personagens foram buscados autores como Foucault e Louro, que ajudaram a perceber o que se encontra de *Queer* nesses sujeitos. O sujeito que viaja nos pólos de sua sexualidade, que manifesta esse jogo de identidades de ambos os gêneros, se encaixa nos moldes de uma identidade *Queer*.

Palavras-chave: Cinema, Identidade, Sexualidade, Corpo, *Queer*.

O filme como etnografia

O filme “*Madame Satã*”, inspirado numa história real, narra a vida de três sujeitos: João Francisco, Laurita e Tabu, que vivem juntos muitas experiências no subúrbio da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, nos anos de 1920 a 1940.

Os três protagonistas jovens dividem a mesma casa, porém cada um vive uma história diferente, com ambição e muitos sonhos. João um sujeito simples, humilde, homossexual tem como grande sonho estrear num palco como artista principal. Vive sua vida de maneira muito brusca, tem atitudes agressivas na busca de se defender de agressões sofridas pela sociedade por causa de sua sexualidade e posição social. Laurita, uma jovem moça que foi acolhida na casa de João, utiliza seu corpo (prostituição) para se sustentar e criar sua filha. E, por fim, Tabu um jovem rapaz que se transveste de mulher e também faz uso da prostituição para seu sustento. Tanto Tabu quanto Laurita são subordinados a João, suposto cafetão.

¹Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Graduando do curso de Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pelotas. Atua principalmente na linha de pesquisa sobre corpo, identidade e imagem. Email: danielsocial@gmail.com
Orientadora: Cláudia Turra Magni professora adjunta do Instituto de Ciências Humanas (ICH) da Universidade Federal de Pelotas atua principalmente nas áreas de pesquisa sobre Antropologia Audiovisual, Histórica, Urbana e Jurídica. Possui estudos sobre exclusão/inclusão sociais, saúde, comida e patrimônio. Email: clauturra@yahoo.com.br



Corpo, história e sexualidade se misturam num único contexto.

João é um homem decidido que sabe bem o que quer: gosta de homens, dinheiro e da noite, um verdadeiro malandro. Tem como grande sonho estrear num palco um espetáculo de canto e dança. Porém muitas dificuldades o distanciam desse sonho. Para driblar a fome e a miséria faz uso de meios não dignos como o roubo, a prostituição de seus companheiros, a venda de drogas e alguns bicos.

Um dos pseudo-empregos de João era em uma boate de shows, que não o pagava em dia. Porém, todas as noites ele se fazia presente para trabalhar e, acima de tudo, admirar a atriz em seu espetáculo “*Mil e uma Noites*”, sonhando e acreditando que algum dia pisaria num palco para representar e ser admirado.

João é frequentador assíduo do bar Danúbio Azul, onde se encontram muitas “tribos” e vários tipos de sujeitos. É também neste ambiente que Laurita e Tabu expõem seu corpo à prostituição, é onde arranjam clientes e dinheiro para se sustentar. Para João, trata-se de um local para “caçar”, lá caça amores, dinheiro e também muita confusão.

Numa noite no bar, João se encanta por um rapaz chamado Renato. Porém este rapaz não é de boa índole. Ao encontrar Renato, João recita um pequeno verso: “[..]. *ninguém nunca lhe disse que tu pareces um herói curumim saído das matas das tribos tabajaras?*”

Num momento de atração, os dois se agarram no banheiro, demonstrando que a sexualidade de ambos desejava uma única coisa: o prazer. João, fugindo desse momento de atração, encontra Laurita no bar sendo agredida por um de seus clientes. Ao ver aquela cena, João, em um ato de coragem, intervém, agride e expulsa o homem abusado. Toda essa coragem e extravagância foram para impressionar seu mais novo caso: Renato.

Em casa, João possui atitudes estranhas, refere-se, tanto a Laurita como a Tabu, de maneira agressiva, dando-lhes ordens e tratando-os como empregados. Porém, sua atitude com a criança, filha de Laurita, é muito diferente, ele a trata como se fosse uma filha, chamando-a de princesa com muito amor e carinho. Algo que chama atenção nos diálogos de João com Laurita e Tabu é que, logo após atitudes drásticas e agressivas, ele ameniza a situação com uma conversa sobre sexo. Todo o desenrolar da história acontece em locais sujos, velhos, escuros, o que nos repassa bem o ambiente e o clima pesado encontrado nos subúrbios da Lapa na década de 20 e 30.



Em meio a muitas confusões, João sai de seu emprego na boate, roubando o que era de seu direito (por seus salários atrasados) e sendo expulso pelos donos. Ao sair do emprego, vai para o bar onde encontra Renato e, na malandragem, o leva para casa. Lá cenas de sexo entre Tabu e um “*meganha*”³ acontecem sem nenhuma vergonha. João aproveita o espectador em seu quarto e lhe apresenta um pequeno show, sempre com o intuito de encantar o belo homem. Um fato intrigante é que quando Renato cai em seus encantos, João pede a ele que vá embora, pois este não é seu mundo: “[...] *por obséquio meu curumim, os sinos tocam e a noite chora, voa, por favor, voa, sai desse mundo devasso e fedorento [...]*”

Tramas são feitas pelos três personagens para arranjar dinheiro. Não existem limites, é fundamental enganar, roubar, mentir, prostituir-se. Cenas marcantes entre corpos do mesmo sexo são expostas na tela, mostrando que, entre quatro paredes, sexo, atração e desejo não têm preconceitos nem sofrem repressão. Numa noite dessas, o encontro de João e Renatinho efetivamente acontece, eles têm uma noite ardente e prazerosa. Porém, como nada é perfeito, Renato, ao amanhecer, é pego roubando por João.

Os três jovens se arrumam em seus melhores trajes para ir a uma famosa casa de shows *High Live Club*, mas são barrados na entrada por motivos de preconceito racial, social e sexual: “[...] *aqui não entra puta nem vagabundo.*” Cenas de agressão e de violência são corriqueiras na vida dos três personagens.

Quando a vida de João parecia estar calma, a polícia vai a seu encontro para prendê-lo, pois estava sendo acusado por roubo na casa de shows onde trabalhava. Utilizando sua agilidade na arte da capoeira, briga com os policiais e foge facilmente da ordem de prisão. Escondido num casebre, João recebe a visita de Renato, que o convence a se entregar, pois estava havendo batidas policiais diárias na Lapa a sua procura.

Num ato de honestidade, João se entrega, e na prisão, tem que pagar propinas para garantir seu bom relacionamento com os colegas de cela e ter sempre quem o satisfaça. Logo foi solto, e, voltando para sua casa, seus amigos o esperavam com uma humilde festinha. Na busca incessante pelo seu sonho, vai trabalhar no bar Danúbio Azul, encontrando nesse local o tão sonhado palco para realizar seu espetáculo.

³ Termo utilizado ao se referir a policiais naquela época.



João, nascido para estrelar, apresenta muitos espetáculos no Danúbio. Ele se transforma: se maquia, coloca roupas com muito brilho, canta e principalmente encanta a todos. Se sente realizado. Estava atingindo o sucesso e sua estrela necessitava brilhar cada vez mais. Até que um dia, após muitos ensaios, com a casa cheia de pessoas que o admiravam e que esperavam para assisti-lo, João apresenta, se não o melhor, o mais belo de seus espetáculos. Havia ali um homem que não aceitava a sexualidade de João, criticava seu jeito afeminado e sua maquiagem. Logo aquele momento lindo se transforma em um momento de raiva, desespero e vontade de expor e defender sua sexualidade, gritando para o homem que o ofendia: “*sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso.*” Seu destino estava traçado. Saiu daquele ambiente magoado, angustiado e com muita raiva. Num ato impensado, com três tiros, mata o homem que o ofendera.

Foi condenado a 10 anos de prisão em regime fechado. Como vemos em seus depoimentos, ele se considerava uma princesa que viveria por 10 anos num castelo das arábias, presa por uma rainha maléfica e invejosa. Janaci, como passou a se autodenominar, vivia triste e solitária, até que, num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo libertou a princesa que correu a pé até chegar à Lapa querida. A princesa foi logo se apressando para preparar sua fantasia para o desfile de carnaval do bloco “*caçadores de veado*”. Janaci, vestida com muito brilhantismo no carnaval de 1942, ficou conhecida pelo resto do mundo como Madame Satã .

Criando um contexto histórico e social

Nos anos 20 e 30, um dos espaços homoeróticos do Rio de Janeiro estendia-se ao bairro boêmio e operário da Lapa, que oferecia um ambiente público para interações homosociais e homossexuais. A Lapa, com as pensões, edifícios de aluguel, bordéis e quartos para alugar por hora, oferecia espaços para interações com maior privacidade, tanto heterossexuais quanto homossexuais.

Os bares e cabarés da Lapa eram também lugares freqüentados por homens em busca da mulher “*fácil*” para momentos de prazer, bem como por homens que desejam sexo com outros homens. Um lugar livre, freqüentado por vários tipos de pessoas, várias “*tribos*” diferentes, entre eles homens de família, profissionais de classe média, intelectuais boêmios. Jovens e amantes de aventuras misturavam-se livremente com ladrões, apostadores, cafetões, homossexuais e prostitutas.



Vários autores descrevem o contexto histórico e social do Brasil e do Rio de Janeiro a partir da década de 20, destacando como característica primordial desta e de outras grandes cidades, o fator da violência, notavelmente representado no filme *Madame Satã*. Neste período de formação do trabalho urbano livre, associado à busca do disciplinamento da classe operária, o Estado combate o desempregado em vez do desemprego, face institucionalizada da violência na relação entre o Estado e o cidadão.

A violência era ocasionada pela delinquência, mas também pela miséria e pelas condições sociais como o salário mínimo, a desigualdade social e a grande massa de desempregados.

Contudo o Estado cria uma imagem maniqueísta da realidade, havendo sempre duas cidades em qualquer centro urbano brasileiro: uma dos homens “*de bem*” (possuidores de bens) e outra de homens “*de mal*” (não possuidores de bens). É neste contexto que o bairro da Lapa se encaixa, localizado numa grande cidade rica, porém caracterizando-se como um bairro pobre e violento.

Nesse meio, o jovem João Francisco tornou-se um malandro, prostituindo-se eventualmente. Da Matta define o malandro com duas interpretações simultâneas, consideradas válidas para a realidade brasileira. João se encaixa nessas duas características: primeiro como “*o gato que come peixe sem ir na praia*”, o que “*ganha quebrado*”, a malandragem. O autor aponta a simpatia com que o malandro é encarado no Brasil.

A ele é atribuído:

“[...] uma capacidade sutil, audaciosa e acima de tudo, inteligente de manipular todas as leis, regulamentos, fórmulas, portarias, regras e códigos em seu próprio benefício... homem que é capaz de vencer sem fazer força. É do tipo que permanece na sombra e na água fresca [...]” (OLIVEN, *apud* DA MATTA, 1986).

A segunda característica é a do malandro que recusa o trabalho assalariado, que se configura em uma alternativa numa sociedade que marginaliza o trabalho, não assegurando condições de viver decentemente do fruto de seu labor.

Neste contexto o próprio João Francisco definia o malandro como:

“quem acompanhava as serenatas e freqüentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro. E cada um usava a sua navalha” (Filme *Madame Satã*, 2002).

No Rio de Janeiro, onde o desemprego era elevado e a pobreza, disseminada entre as classes mais baixas, o malandro sobrevivia praticando o jogo, a prostituição, a



cafetinagem, roubando, compondo sambas ou aplicando eventualmente algum golpe. Sua imagem sugeria masculinidade e virilidade. Sua arma, a faca, estava sempre pronta para selar o destino de alguém que ofendesse a sua honra, o enganasse no jogo ou traísse a sua confiança.

Através do corpo e sexualidade, se constrói uma identidade.

Antes de entrar no tema do trabalho proposto, gostaria de fazer uma reflexão sobre a imagem cinematográfica como forma de discutir a antropologia. Nosso cotidiano é ricamente habitado por imagens, é onde se dá a interação entre a vida cultural e imagem cinematográfica. O cinema possibilita distintas leituras de diferentes épocas, ao serem consideradas a diferença de perspectivas, tanto histórico-sociais quanto as do próprio sujeito. O filme baseia-se em um determinado tempo, momento e movimento, traduzindo marcas de um povo ou de uma cultura para a linguagem cinematográfica.

As salas de cinema, a televisão aberta, as vídeo-locadoras e a internet ampliaram a circulação de filmes exacerbando a imagem como veículo de informação e cultura. O conhecimento, a política, o comportamento e a informação alimentam o comércio de idéias ou a dialógica cultural, que por sua vez, alimenta o cinema, estimulando a diversidade e o confronto do passado, presente e futuro (MORIN, 1991, p.28). Jamerson entende a dialógica cultural de Edgar Morin como a matéria prima da antologia do visual que reposiciona o ser como algo, acima de tudo, visível, com os outros sentidos derivando dele: todas as lutas de poder e de desejo tem de acontecer aqui, entre o domínio do olhar e a riqueza do objeto visual (JAMERSON, 1995, p.1).

As diversas áreas do conhecimento científico se apropriam das tecnologias de produção de imagem. A imagem cinematográfica é utilizada no processo de construção do conhecimento.

Compreendendo a riqueza da cultura visual do filme *Madame Satã*, caracterizo o visual tal qual Raimundo Martins, como um campo amplo, múltiplo e interdisciplinar, considerado um novo campo em razão do foco no visual com prioridade da experiência do cotidiano (MARTINS, 2005: 135). A cultura visual é uma maneira de problematizar a realidade, questionando o papel que se outorga à cultura, mas, sobretudo, buscando compreender os fenômenos que, nas duas últimas décadas, transformaram as



concepções de arte, cultura, imagem, história e educação e operam a ‘mediação’ de representações, valores e identidades. (MARTINS, 2005: 140)

Utilizando toda esta riqueza cultural, construí uma descrição, que pretende cumprir a função de um campo etnográfico a ser analisado. Antes de tudo peço a atenção para o contexto do corpo e das identidades sexuais dos protagonistas, como estas são construídas por eles em sua interação social, como participantes ativos desse processo. Mas, sobretudo, peço atenção às limitações e padrões que a sociedade dita sobre identidade e gênero, e como se dá a transformação desses corpos e dessas identidades, à medida em que vão ocorrendo diferentes experiências sexuais, como se percebe no decorrer do filme. A obra cinematográfica é uma peça de cultura na medida em que, além de ser produzida num dado contexto sócio-histórico e cultural, também reproduz um contexto sócio-histórico e cultural específico, impregnado dos valores, comportamentos e significados deste contexto.

A sexualidade em uma sociedade é definida pela sua cultura, e pode ser analisada em termos antropológicos. O comportamento sexual do ser humano é manifestado e direcionado através do contexto cultural, no estilo de vida que caracteriza os grupos a que pertence.

“[...] a identidade só pode ser evocada no plano do discurso e surge como recurso para a criação de um nós coletivo (nós índios, nós mulheres, nós negros, nós homossexuais). Este nós se refere a uma identidade (igualdade) que, efetivamente, nunca se verifica, mas que é um recurso indispensável do nosso sistema de representações. [...] Uma vez que a identidade não é algo dado, que se possa verificar, mas uma condição forjada a partir de determinados elementos históricos e culturais, sua eficácia, enquanto fatos que instrumentalizam a ação, é momentânea e será tanto maior quanto estiver associada a uma dimensão emocional da vida social (NOVAES, 1993, p. 24-25)”

Assim, a análise da identidade está relacionada a questões relativas à experiência, à subjetividade e às relações sociais. Dessa forma, a identidade ou as identidades não são fixas nem singulares, por configurarem uma multiplicidade relacional em constante alteração, pois se constituem por intermédio das experiências culturalmente construídas no âmbito das relações sociais vivenciadas pelo sujeito, bem como em razão da subjetividade ser a forma pela qual a essência do sujeito-em-processo recobre-se de significados, passando a ser experimentada como identidade.

Contudo, nesse trajeto, as identidades podem assumir padrões específicos, diretamente relacionados a conjuntos particulares de circunstâncias pessoais, sociais e históricas. Assim, a identidade como processo suscita sua conotação num enfoque



interpretativo, abrangendo discursos, matrizes de significado e memórias históricas, que podem nortear a identificação num dado contexto sócio-cultural e político.

Segundo Foucault, a sexualidade é um “*dispositivo histórico*” (1988), ou seja, ela é uma invenção social, uma vez que se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo. Assim, é no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais (gênero, raça, classe e outros). Esses vários tipos de identidade constituem os sujeitos, na medida das diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais.

Louro defende que somos sujeitos compostos por muitas identidades sociais que podem ser, também, provisoriamente atraentes e depois nos parecem descartáveis, elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas.

“somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) tem caráter fragmentado, instável, histórico e plural [...]” (LOURO, 2001).

E fácil a aceitação pela sociedade da transitoriedade ou da contingência de identidade de classe, por exemplo, um pobre ficar rico ou um empregado virar patrão. Porém não ocorre o mesmo com a relação de identidade sexual e de gênero.

A história de João pode servir de exemplo: no momento em que ele assume um caráter másculo, não existe problema. Porém, quando ele assume publicamente, através de seu *show*, uma outra identidade sexual, passando, no momento de espetáculo, a se apresentar com características femininas, algumas pessoas passam a vê-lo como um sujeito que transgride fronteiras sexuais, intransponíveis e proibidas. Uma mudança que, aparentemente, estaria mais ligada a sua vida pessoal e à sua forma de sentir, é questionada de modo radical. A admissão de uma nova identidade sexual é considerada uma alteração essencial, que atinge a essência do sujeito, na medida em que, frequentemente, nos apresentamos a partir de nossas identidades de gênero e de nossas identidades sexuais.

“a realidade sexual é variável em diversos sentidos. Muda no interior dos próprios indivíduos, dentro dos gêneros, nas sociedades, do mesmo modo como difere de gênero para gênero, de classe para classe e de sociedade para sociedade. Não existe uma categoria abstrata e universal de erotismo ou de sexualidade aplicável para todas as sociedades.” (MOTT, 2006).

A partir dessa grande diversidade cultural que cria, organiza e dá continuidade à vida humana, podemos distinguir as diversas facetas do polimorfismo da sexualidade



em distintas sociedades. Como exemplo disso, podemos citar culturas em que certas características sexuais são femininas, enquanto que, em outras culturas, essas mesmas características são masculinas. Pretendo destacar esse fator cultural da sexualidade no filme *Madame Satã* para deixar claro que o olhar de uma sociedade sobre a homossexualidade e a prostituição é fruto da construção cultural dessa sociedade e, que as atitudes dos personagens abordados neste trabalho, podem ser vistas com outro olhar em diferentes culturas.

Este filme retrata como moradores do bairro da Lapa, Rio de Janeiro, vivem suas sexualidades, sua condição sócio-econômica e racial, e como eles constroem sua identidade dentro de um determinado contexto histórico.

“Joan Scott observa que é constante nas análises e na compreensão das sociedades um pensamento dicotômico e polarizado sobre os gêneros; usualmente se concebem homem e mulher como pólos opostos que se relacionam dentro de uma lógica invariável de dominação-submissão. Para ele, seria indispensável implodir essa lógica” (LOURO, 2001).

Ao contar a história de vida de João, Laurita e Tabu, o filme viaja de um pólo a outro da sexualidade, destruindo a dicotomia do masculino e feminino, expressando, de forma marcante, duas de suas inúmeras facetas: a homossexualidade e a prostituição.

João Francisco, também conhecido como Benedito Itabajá da Silva, é um personagem da vida real, que nos concursos de fantasias de carnaval do Rio de Janeiro, ganha o mais popular de seus nomes, *Madame Satã*, com a fantasia inspirada no filme “*Madam Satan*” de Cecil B. Mille. Aqui neste ensaio adotarei a grafia do nome mais popular “*Madame Satã*” porque pretendo enfatizar mais a faceta sexual do personagem.

Veja-se a descrição feita no início do filme, no momento que *Madame Satã* é preso e condenado:

“um sujeito conhecido no seu meio social como desordeiro, sendo freqüentador costumeiro da Lapa e de suas mediações; é pederasta passivo, usa sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até sua própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade, 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 oferece proventos de trabalhos dignos só pode ser essa economia produtos de atos repulsivos e criminosos. Um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime, por todas as razões inteiramente nocivo a sociedade” (Filme *Madame Satã*, 2002).



Essa descrição de João feita pelos guardas no momento de sua prisão, descreve sua sexualidade como estranha e perturbadora para a sociedade, encaixando-se nos moldes da teoria *Queer*, que questiona identidades internalizadas e acimentadas. Segundo Louro, 2004:

“*Queer* é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do ‘entre lugares’, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina” (LOURO, 2004, p. 7-8).

Essas características nos remetem ao modo como a sociedade repreende um sujeito que vive sua sexualidade desviante da norma dominante, tornando-o um ser estranho. Adotarei a teoria *Queer* para tentar construir ou desconstruir as identidades sexuais dos personagens, pois ela propõe um enfoque sobre os processos de categorização sexual e sua desconstrução.

Tanto João, como Tabu são dois homens que possuem a mesma orientação sexual, ambos são homossexuais, porém cada um vive sua sexualidade de maneira diferente. Tabu é um travesti que se vê como mulher e tem atitudes femininas, já João é um rapaz que se envolve com homens, não possui trejeitos afeminados e aceita seu corpo. Ambos são sujeitos transgressores, que se sentem bem como são e não se importam com a repressão da sociedade. A exposição desses personagens tem a intenção de incomodar, perturbar, provocar e principalmente fascinar a quem assistir ao filme. Não são aceitos e nem integrados pela sociedade. Eles tampouco desejam ser.

Coloco como exemplo de *Queer*, João, um homossexual incomum, que não possui trejeitos afeminados, quebrando todo o estigma sobre o que seja ser *gay*. Um homem que incomoda muita gente por demonstrar a sua sexualidade, ele perturba por assumir características femininas ao subir num palco. E fascina a todos que o admiram por sua coragem de se expor e fazer o que gosta, por prazer ou simplesmente por um desejo de ser e viver o que deseja, sem medo da reação da sociedade. Assim, entendo João Francisco como mais um *Queer* existente em nossa sociedade, alvo de desconforto, curiosidade e fascínio.

Louro, em seu livro *Gênero, Sexualidade e Educação*, afirma que cada pólo - masculino e feminino - não é único, mas supõe e contém o outro, é plural e, internamente, fraturado e dividido. Se analisarmos de maneira bem sucinta a



sexualidade dos personagens, veremos que, para o mesmo gênero, existem várias subdivisões da sexualidade, quebrando a suposta polaridade dos gêneros masculino e feminino.

Ao analisar a cena que João apresenta seu espetáculo, veremos como ele se transforma. Torna-se um viajante de sua sexualidade, desconstrói o homem com atitudes masculinas e constrói uma identidade feminina ao fazer uso da maquiagem e de gestos marcados por movimentos típicos femininos. João, com sua sexualidade, coloca-se contra a heteronormatividade compulsória; com suas atitudes, ele se torna, segundo Louro (2004), a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, sendo para a sociedade uma ação transgressiva e perturbadora.

A transformação pela qual João passa para apresentar o show, mudando sua imagem, seu corpo, com a utilização de técnicas, truques e muita maquiagem, lhe permitem construir uma outra identidade. É neste momento que João incorpora o personagem, que toma corpo, se materializa e passa a existir. Assim, com todo seu ritual de montagem e transformação de corpo e identidade, João assemelha-se às *drags queens* e também ao personagem de Tabu, que é um travesti. Eles exageram em traços convencionais femininos, exorbitam e acentuam marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas.

As sociedades, através de processos culturais, vêm estabelecendo divisões primordiais entre o masculino e feminino. Esta divisão é normalmente analisada e relacionada ao corpo que possui marcas desta cultura. A identidade sexual tem que ser analisada e pensada num contexto histórico. É necessário ficar alerta ao caráter específico e transitório do sistema de crenças no qual operamos. Os relatos sobre a sexualidade e o corpo vão se transformando à medida em que o corpo não é mais compreendido como um “*microcosmo de uma ordem maior*” (Louro, 2004, p. 78), mas como uma nova concepção ligada à experiência sexual.

É incorreto pensar que o corpo e a forma constroem uma identidade sexual e de gênero que possa ser expandida para qualquer cultura, tempo ou lugar. Os corpos são significados pela cultura e são continuamente por ela alterados. No filme que nos atém, os personagens alteram seu corpo, para o *show* ou para se sentir bem como pessoas. Essas transformações corporais possuíam muitas fronteiras que foram transgredidas, e com isso, hoje existem potentes fusões e perigosas possibilidades que tornam problemáticos os dualismos de mente e corpo, humano e animal.



Os personagens, tanto João como Tabu, transgridem fronteiras de gênero e de sexualidade, são marcados na obra cinematográfica como sujeitos diferentes e desviantes, de acordo com Louro (2004, p.87).

“Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades. Acabam por ser punidos, de alguma forma, ou, na melhor das hipóteses, tornam-se alvo de correção. Possivelmente experimentarão o desprezo ou a subordinação. Provavelmente serão rotulados (e isolados) como ‘minorias’. Talvez sejam suportados, desde que encontrem seus guetos e permaneçam circulando nesses espaços restritos. Já que não se ajustaram e desobedeceram às normas que regulam os gêneros e as sexualidades, são considerados transgressores e, então, desvalorizados e desacreditados.” (LOURO, 2004)

A comunidade utiliza de técnicas agressivas e violentas para condenar esses transgressores. No filme, cenas violentas de brigas, ameaças, surras e até a morte são provas de como a sociedade condena sujeitos desviantes que colocam sua sexualidade em exposição. Perante essas atitudes, os poderes maiores criaram uma série de estratégias e técnicas para recuperar os denominados transgressores. Eles devem ser curados, pois são considerados doentes pela sociedade.

No entanto, João e Tabu, homens transgressores, pertencem a um gênero e a uma sexualidade nomeada por marcas de uma cultura. Para eles são atribuídos direitos e deveres, privilégios e desvantagens, ao serem nomeados e classificados no interior dessa cultura. Os corpos são dotados e ganham valores que sempre são transitórios, ficando seu significado atribuído a relações, disputas e outros. Para construir a materialidade dos corpos, garantindo legitimidade aos sujeitos, normas regulatórias de sexualidade e de gênero precisam ser sucessivamente reiteradas e refeitas. Essas normas são fruto de uma rede social e, como normalmente ocorre com qualquer norma, alguns sujeitos buscam escapar dela ou as repetem e reafirmam. Ou seja, todos esses movimentos são tramados e funcionam através de redes de poder.

A questão da prostituição no filme é trabalhada nos personagens Laurita e Tabu. A prostituição é vista como um fenômeno social extremamente complexo que atravessa traços profundos da sociedade com múltiplas derivações que dizem respeito à economia, ao trabalho, à sexualidade, à moral e às relações de gênero. Mulheres, homens homossexuais, transexuais e travestis - todos engrossam as fileiras da prostituição. Tratada com frequência como fenômeno natural, a prostituição refere-se somente às



prostitutas, esquecendo-se que a prostituição envolve uma relação entre alguém que vende os serviços sexuais e alguém que os compra.

Como vimos na homossexualidade, a prostituição possui sentidos diferentes em cada cultura. Nas cenas em que Laurita se prostitui, utilizando seu corpo como forma de trabalho, vê-se como ela é considerada uma mercadoria, sofrendo estigmatização pelo fato de achar seu trabalho deplorável. Assim, na cena em que Laurita, Tabu e João vão ao *High Live Club* e sofrem preconceitos e estigmas pelos seguranças, vemos que na sociedade eles são vistos como um perigo à ordem estabelecida, aos bons costumes e à moral, sem falar no preconceito de classe e de cor. Porém, as prostitutas como Laurita podem ser vistas pela sociedade de duas formas: uma as considera como demônio, e outra como um mal necessário para manter a ordem moral.

Considerações do autor

O corpo e a sexualidade no cinema, mais especificamente na obra cinematográfica *Madame Satã*, é um trabalho que brotou do amor pelo cinema, antropologia sendo um tema que me fascina há longa data.

Constatedei a suma importância do cinema como forma de expressar a cultura em suas imagens, nas quais encontramos marcas de uma sociedade e de uma cultura.

João, Tabu e Laurita são personagens que transgridem gênero e sexualidade, encaixando-se na categoria das sexualidades perturbadoras. Não pretendo, com este trabalho, por em prática projetos a serem perseguidos, nem tenho a intenção de produzir novas referências. A visibilidade e a materialidade desses sujeitos parecem significativas por evidenciarem, mais do que outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades. São significativas ainda por sugerirem simbolicamente possibilidades de proliferação e de multiplicação das formas de gênero e de sexualidade. Esses sujeitos sugerem uma ampliação nas possibilidades de ser e de viver. Sujeitos que podem ser experimentados com intensidade e prazer.

Referências bibliográficas

AÏNOUZ, Karim. *Madame Satã* :Videofilmes, Rio de Janeiro, 2002.



FÁBREGAS-MARTÍNEZ, Ana Isabel; BENEDETTE, Marcos Renato; **Na batalha: Sexualidade, Identidade e Poder no Universo da Prostituição**. Porto Alegre: Dacasa; Palmarinca, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

JAMERSON, Frederic. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: Uma Perspectiva Pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, G., Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. (org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica 1999.

MARTINS, Raimundo. **Educação e Poder: deslocamentos perceptivos e conceituais da cultura visual**. In: Marilda Oliveira de Oliveira e Fernando Hernández (Orgs.) *A Formação do Professor e o Ensino das Artes Visuais*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2005.

MORIN, Edgar. **O Método IV: sua natureza, vida, hábitat e organização**. Portugal europa-América. 1991.

MOTT, L. - **Teoria Antropológica e Sexualidade Humana**. In: <http://www.antropologia.ufba.br/artigos/teoria.pdf>, 2006.

NOVAES, Sylvia CCaiuby. **Jogo de Espelhos**. São Paulo: EDUSP, 2003.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e Cultura no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1986.