

FAMÍLIA CUIR NO CINEMA BRASILEIRO: ALGUMAS NOTAS SOBRE *MADAME SATÃ*

Cuir Family in Brazilian Cinema: Some Notes on Madame Satã

DOI: 10.14393/LL63-v38-2022-19

Paulo Valente*

Lourdes Martínez Echazábal**

RESUMO: Objetivamos discutir a formação de um modelo familiar alheio à heteronormatividade no longa-metragem *Madame Satã* (2002), primeiro trabalho de direção de Karim Aïnouz, que conta um recorte da vida do malandro pernambucano João Francisco dos Santos, antes de adotar o referido apelido, no espaço boêmio da Lapa, dos anos de 1930. Ao lado da prostituta Laurita e do gay afeminado Tabu, João forma uma família disruptiva do modelo burguês mononuclear formado pela tríade homem-mulher-criança cisgênero, e juntos criam a pequena Firmina, desestabilizando a moral cristã e burguesa do referido conceito, uma vez que são personagens historicamente marginalizadas por suas sexualidades e performatividades de gênero que compõem esse arranjo familiar. Primeiramente, discutimos a família como modelo social em conformidade com discursos jurídicos, médicos e religiosos, a partir dos textos de Engels (2019) e Foucault (2018), para pensá-la fora desse padrão, em conformidade com um modelo de família cuir.

PALAVRAS-CHAVE: *Madame Satã*. Cinema brasileiro. Conceito de família. Família cuir.

ABSTRACT: This article aims to discuss a family model alien to heteronormativity in *Madame Satã* (2002), film by Karim Aïnouz, which tells an excerpt from the João Francisco dos Santos's life, before he adopts his nickname *Madame Satã*, in the bohemian Rio de Janeiro's Lapa neighborhood circa 1930. Alongside the prostitute Laurita, and the effeminate Tabu, João forms a cuir (queer) family that disrupts the bourgeois model based on the man-woman-child triad, and together they rise Firmina. By doing so, they undermine the Christian and bourgeois moral stability of the family concept since they are characters historically marginalized by their sexualities and gender performativities that make up a family. First, we discuss the family as a social model in accordance with legal, medical and religious discourses, based on texts by Engels (2019) and Foucault (2018), to think of it outside this standard, but in accordance with the cuir family.

KEYWORDS: *Madame Satã*. Brazilian cinema. Family. Cuir family.

* Doutor em Literatura, Área de concentração em Crítica Feminista e Estudos de gênero. Universidade Federal de Santa Catarina. ORCID: 0000-0002-2223-8146. E-mail: professorpaulovalente(AT)gmail.com

** Professora Emérita da Universidade da Califórnia Santa Cruz/EUA. Sua pesquisa centra-se principalmente em questões de raça, gênero e sexualidade na literatura, cinema e cultura da América Latina. ORCID: 0000-0001-5425-8320. E-mail: lourdes(AT)ucsc.br

1 Introdução

A narrativa fílmica oferece palco a que demandas sociais ganhem visibilidade e possam ser debatidas e, assim, cheguem a uma audiência considerável, responsável por suas escolhas, pois, diferentemente da narrativa telenovelesca, a fílmica não 'invade' a casa das pessoas, mas sim, é um convite, logo, quem quer acompanhá-la, quem se interessa pelo tema ou pela história desloca-se até o cinema ou aluga ou busca nas plataformas de *streamings* a obra que deseja assistir. Dito isso, filmes como *Madame Satã* (2002), do diretor Karim Aïnouz, são um convite a que espectadoras e espectadores se debruçam sobre histórias que apresentam narrativas de corpos marginalizados a fim de discutir e problematizar a estabilidade binária e de valores e representações sociais de sexualidades não heteronormativas e identidades de gênero diversas. É um mosaico de personagens cuir¹, que não se enquadram na normatização e regulação de gênero e sexualidade conforme regras/leis sociais de comportamento.

O primeiro longa de Karim Aïnouz chegou às telas brasileiras em 8 de novembro de 2002, representando um recorte da tumultuada vida boemia do malandro pernambucano João Francisco dos Santos, nos anos de 1930. João, negro retinto, não-heterossexual, se traveste para performar uma feminilidade nos palcos do bairro carioca, de tal sorte que se eternizaria na figura de Madame Satã², resistindo no imaginário carioca desde então. A figura ocupa o espaço e tempo de tela na interpretação de Lázaro Ramos, em início de carreira, ao lado da prostituta Laurita (Marcelia Cartaxo), também nordestina, e do gay afeminado Tabu (Flávio Bauraqui). Os três formam uma família disruptiva do modelo burguês mononuclear formado pela tríade homem-mulher-criança cisgênero, e juntos criam a pequena Firmina.

O longa centra-se, em resumo, na história desse protagonista que se auto identifica como homem, veado, bicha. João, negro, migrante nordestino no Rio de Janeiro, faz sexo com

¹ Optamos pela escrita da forma "cuir", versão fonética latino-americana da palavra "queer", de origem na língua inglesa, significando diferente, estranho, atrelado à população que não se encaixa na heteronormatividade e preceptivas de gênero, segundo uma matriz heterossexual de existência. Cabe ressaltar, então, que a teoria Queer/Cuir se estabelece como resposta dos anseios desta população que não se reconhece nos limites sociais identitários e reclama para si justamente o questionamento de tais identidades.

² Nome adotado a partir do filme homônimo, de Cecil B. De Mille, de 1930, em que a personagem central, Angela, interpretada por Kay Johnson, se fantasia de diabo em um baile de máscaras, para dar uma lição no marido infiel Bob (Reginald Denney).

outros homens, se traveste para ocupar o palco, e sonha em ser artista, adota e assume a *persona* mítica Madame Satã no carnaval de 1942, após cumprir pena por dez anos.

Em quase duas décadas desde sua primeira projeção, o filme já conta com inúmeros trabalhos acadêmicos que se debruçaram em debater as intersecções raça e gênero, a travestilidade, a violência, dentre outras temáticas às quais se presta (Cf. ALÓS, 2014; BARROS, 2016). Neste artigo ocupamo-nos de ler a constituição da família composta pelas personagens João Francisco dos Santos, o Madame Satã, Laurita e Tabu, personagem de nome sugestivo.

Compreendendo que o gênero é uma construção social e que, como Butler (2015) já declarou, não há uma determinação biológica que implique na assunção de um perfil/padrão/norma masculina a corpos nascidos com pênis e/ou o inverso com corpos nascidos com vagina, o filme caminha pelo questionamento da materialidade do corpo como determinante da performatividade de gênero, e segue, a partir desse questionamento a outro mais inquietante: como uma família cuir se cria ora rompendo, ora assumindo os papéis de gênero a que corpos regidos por uma matriz heterossexual estão assujeitados. Dito isso, a personagem central, que se relaciona sexualmente com homens e performatiza uma identidade feminina nos palcos da Lapa, assim como na intimidade do lar, também assume uma identidade masculina violenta quando violentado por agentes racistas e homofóbicos, além de adotar o papel de pai de família para com a pequena Laurita.

Ao longo desse artigo, pretendemos ampliar um pouco a leitura para além das performatividades individuais das personagens e pensá-las na relação que mantêm na comunidade/família que conformam, posto que vivem uma dupla experiência: são ao mesmo tempo alijadas, vivem à margem dessas normas e valores, como verdadeiras párias sociais; mas também estão inseridas nessa mesma sociedade e reclamam o direito de com ela se relacionar, tornarem-se inteligíveis aos olhos alheios.

Ao promover novas configurações familiares de apoio, rompendo com supostos compromissos sanguíneos, pessoas da comunidade LGBTQIAP+ constroem as suas famílias diversas, cuir, se se quer, no sentido de que são estranhas, excêntricas ao conceito imposto socialmente que tende a invisibilizá-las, e dão materialidade discursiva para serem lidas, estudadas e problematizadas. Uma vez expulsas do centro, é das margens que emergem sob

outras formas de estar no mundo, no seio de uma comunidade que não é um *continuum* consanguinidade-parentalidade-afetividade.

2 Família, norma e sociedade

Hoje, nesse palco da folia, faço a multidão sorrir!
Seja noite ou seja dia! As cortinas vão se abrir!
Vou me acabar nessa Avenida
O meu Canários é a razão da minha vida!
Sou a rainha da noite ao sol da manhã
Muito prazer, sou Madame Satã!
Samba-enredo 2020 Canários de Laranjeiras

Em momentos históricos em que o moralismo religioso, o obscurantismo e o negacionismo parecem ditar os rumos dos comportamentos e da política institucional, como o que tem vivido o Brasil que chega à terceira década do século XXI ainda debatendo um suposto Estatuto da Família ³ que reconhece e protege legalmente apenas relacionamentos heterossexuais, urge desvelar as bases da constituição desse modelo de família que apaga outros registros, molda comportamentos, sustenta uma agenda sexista e homo/lesbo/bi/transfóbica, mascara-se sob o manto da biologia e impõe uma agenda retrógrada e violenta contra performatividades de gênero e desejos dissidentes.

Assim sendo, não há como pensar a família como uma instituição neutra ou óbvia, com uma única origem e um único modelo abençoado, sagrado e divino. Essa idealização é política e corresponde a um anseio de uma parcela da população que ganha com a invisibilidade de outras formas de existir, amar e construir um lar, e ainda necessita da subjugação dos corpos a uma forma única de existência e exploração.

Em nome de uma moral religiosa, pessoas da comunidade LGBTQIAP+ são expulsas de suas casas diariamente no Brasil e têm de se reinventar para o próprio sustento e, não raro,

³ A Constituição Federal brasileira, de 1988, reconhece no artigo 226 como sendo obrigação do Estado zelar e proteger a Família. O projeto de lei 6583/13 afirma em seu Art. 2º que “para os fins desta Lei, define-se entidade familiar como o núcleo social formado a partir da união entre um **homem e uma mulher**, por meio de casamento ou união estável, ou ainda por comunidade formada por qualquer dos pais e seus descendentes”. O texto extremamente violento e excludente com quaisquer arranjos familiares que não os heteroafetivos, mesmo tendo sofrido forte oposição de deputadas e deputados da ala menos conservadora da Câmara, seguiu para a votação no Senado. Em 2015, outro Projeto de Lei, 3369/15, de autoria do deputado Orlando Silva (PCdoB/SP), reconhece um Estatuto das famílias do Século XXI. Até a conclusão deste artigo, os projetos de Lei seguem em discussão nas casas legislativas brasileiras.

encontram uma comunidade que as acolhe/adota, a qual chamam de família. *Madama Satã* ajuda-nos a pensar outras formas de viver e de constituir famílias que não se enquadram no padrão heteronormativo de existência e, assim, se não rompem com o sistema, ao menos provocam reflexões imperativas e importantes, dando a ver outras formas de existir no mundo.

Em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (2019), Friedrich Engels discute a derivação da família a partir de diversas hordas animais, o que nos leva a perceber a dinamicidade de sua formação, as múltiplas formas de apresentação anteriores à contemporânea nossa, ou seja, a que se entende como fruto de uma relação monogâmica heterossexual entre um homem e uma mulher para gerar descendentes. Segundo postula Engels (2019), o modelo monogâmico de constituição familiar que propicia um giro de organização nas relações humanas deriva da disposição da sociedade da Grécia clássica e

se funda no domínio do homem, com a finalidade expressa de gerar filhos com paternidade inquestionável, e essa paternidade é exigida porque um dia os filhos deverão assumir, como herdeiros naturais, o patrimônio paterno. Ela se diferencia do casamento do par pela solidez do laço matrimonial, que já não pode mais ser dissolvido quando aprovar a qualquer das partes. Via de regra, só o homem ainda pode dissolvê-lo e repudiar a esposa. O direito à infidelidade conjugal também lhe permanece assegurado, pelo menos pelo costume (o Code Napoléon o concede expressamente ao homem, desde que não traga a amante para dentro da casa matrimonial) e com o desenvolvimento social crescente ele é exercido cada vez mais; se a mulher traz à memória a antiga práxis social e quer renová-la, ela é castigada com uma severidade sem precedentes. (ENGELS, 2019, p. 97)

Engels (2019) registra como os gregos, para assegurar a paternidade e a solidez das estruturas econômicas e de sua herança a seus descendentes, asseguraram uma organização que privava as mulheres dos mesmos direitos dos homens e cita, para exemplificar, a relação entre Telêmaco e sua mãe, Penélope, pois, “leia-se na Odisseia como Telêmaco manda sua mãe se retirar aos seus aposentos” (ENGELS, 2019, p. 97), mantendo-as nos domínios privados de suas casas e de seus casamentos. Para tal, a morfologia dos corpos se tornou imperativo para o comportamento e organização social.

No entanto, não há como determinar que o sexismo e o binarismo social em que vivemos tenha efetivamente nascido na sociedade grega antiga ou mesmo que não haja fatores determinantes advindos de outras culturas, porém, fato é que o modelo europeu de sociedade

moderna, no qual as ex-colônias americanas se baseiam, busca uma origem grega de organização do pensamento ocidental, um ilustre e mítico berço hipotético. Nesse modelo, enquanto o homem gozaria de liberdade, inclusive, sexual e poderia manter outras parceiras avulsas ou fixas, a sexualidade da mulher se moldaria à função que ocupa, seja como a esposa, cuja sexualidade é suprimida; seja como prostituta, cuja sexualidade é devotada ao prazer masculino, cliente que paga e exige-a como mais um produto no grande mercado que é o capitalismo.

O casamento em uma matriz heterossexual manteria a mulher subjugada a esse homem, com um papel muito específico na economia burguesa, que acredita assim garantir a paternidade, logo, descendência desse sujeito histórico, concentra a renda e os bens entre os seus, salvaguardando o capitalismo vigente e abraçado a uma moral religiosa impositiva.

Assim, o casamento monogâmico de modo algum entra na história como a reconciliação entre homem e mulher, muito menos como sua forma suprema. Pelo contrário. Ele entra em cena como a subjugação de um sexo pelo outro, como proclamação de um conflito entre os sexos, desconhecido em toda a história pregressa. (ENGELS, 2019, p. 101)

Daí a organização estrutural do casamento na modernidade burguesa depender desse binarismo em que corpos assumiram papéis definidos a partir de supostas distinções derivadas da biologia. Assim sendo, mulher é mãe cisgênero, corpo ensino e levado à maternidade ainda que compulsoriamente; enquanto pai é homem, chefe de família à qual dá o seu sobrenome e sobre a qual se responsabiliza juridicamente.

Tal lógica heterossexual, excludente e limitada da vontade, dos desejos e das vivências rege nosso livre-arbítrio como se nossos corpos, hormônios e desejos sexuais se adequassem a uma ordem restrita e obrigatória, mas supostamente óbvia e natural, da qual não se pode escapar sob pena de se tornar um corpo-abjeto, ou seja, inelegível socialmente, a ser combatido, expurgado. Em outros termos, como se nossos corpos determinassem nossos papéis sociais a fim de cumprir um desígnio divino, promovendo uma promiscuidade entre corpo, funções corpóreas, desejos sexuais, sexualidade e signos sociais, quando, na realidade o que ocorre é o oposto: a matriz heterossexual determina papéis específicos a corpos distintos.

3 Família(s) insurgentes, sexualidade(s) dissidentes e redes de apoio

Judith Butler, em *Problemas de gênero* (2015), criticou o que chamou de “ordem compulsória do sexo/gênero/desejo” (BUTLER, 2015, p. 25), segundo a qual haveria uma unicidade entre a morfologia dos corpos, a leitura social e o desejo sexual. A referida obra se tornou referência constante de consulta aos Estudos de Gênero e cuir, uma vez que discute quão cultural são gênero e sexo, problematizando a naturalização do binarismo homem/mulher, posto que “não há nada em sua explicação [de Simone de Beauvoir] que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (BUTLER, 2015, p. 29).

Ainda retomando Butler, agora em *Corpos que importam* (2019), observamos que os discursos reiteradamente recriam a categoria ‘sexo’, inscrita nas normas sociais do gênero, respondendo ao desejo social de organização binária da sociedade para fins reprodutivos, os quais mantêm a própria sociedade heterossexualista em funcionamento. Em suma, a matriz heterossexual em que estamos postos continuamente categoriza os corpos a fim de regulá-los, ou como define a filósofa, “em outras palavras, ‘sexo’ é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo. Não se trata de um simples fato ou uma condição estática do corpo, mas de um processo no qual normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e alcançam essa materialização com uma reiteração forçada dessas normas” (BUTLER, 2019, p. 21). Definir o que supostamente é do masculino e o que é do feminino e quais corpos podem acessar tais signos importa na medida em que torna esses corpos inteligíveis socialmente e mensuráveis à lógica heterossexual, a qual mantém o casamento heterossexual e ideia de família estáveis.

Madame Satã provoca a discussão acerca da formação familiar justamente por desestabilizar, em certa medida, o modelo tradicional ao introduzir um ‘pai’, que não é heterossexual, traveste-se com signos lidos como femininos e performatiza uma feminilidade nos palcos e em casa; Tabu, uma bicha afeminada, agregada, que usa vestidos e saias e uma mãe prostituta. Importante ressaltar, no entanto, que os três juntos optam consciente ou inconscientemente por retomar um arranjo familiar burguês-patriarcal, chegando mesmo a vestir-se – ou seria travestir-se – de personagens heteronormativos, com João e Tabu usando calças e signos masculinos e Laurita como uma pacata dona de casa nas cenas que retratam a ida da família ao passeio público.

Uma sociedade heteronormativa pressupõe não apenas o desejo heterossexual, mas um comportamento direcionado a este fim e restringe as identidades humanas a possibilidades muito limitadas de existência, ou, ao menos, de existência respeitada e respaldada, daí entendermos que o gênero é sempre a relação mantida com o outro e que o binário homem/mulher corresponde a um anseio social, político e econômico necessário à sua manutenção. Dito isso, ao fantasiarem-se de “pai” e de “mãe” no passeio público, João e Laurita performatizam uma família lida como tal.

Os discursos sociais, assim sendo, convergem a que sexualidades dissidentes sejam constantemente intimidadas a corresponder a uma ideologia binária e heterossexual, em conformidade com uma moral cristã, burguesa e sexista, por fim, inteligível. Acrescente-se, portanto, a suposta coerência interna desses corpos como resposta final ao desejo burguês de controlar as emoções, ações humanas e gerar lucro com os novos corpos advindos dessas famílias que se multiplicam eternamente, respaldadas pelos dogmas religiosos. Nesse sentido, ao assumir uma persona pública masculina ao sair com a família na presença da pequena Firmina, e ao afirmar que a criança “precisa de um pai” (AÏNOUZ, 2002), João assume este mesmo lugar do qual vem se deslocando todo o tempo no filme, o do masculino.

Michel Foucault, no primeiro volume de *História da sexualidade* (2018), marca o apogeu da era vitoriana como o momento em que uma moral mais rígida se apoderou dos comportamentos ocidentais e passou a estruturar a sociedade burguesa, em que se registra o encontro com um capitalismo nascente, que patenteou regras de conduta mais rígidas, puritanas. Nesse contexto, a sexualidade passou a ser vigiada, controlada, restrita aos segredos dos quartos matrimoniais com a finalidade específica da reprodução.

Falar sobre sexo? Só em situações muito específicas, médicas, por exemplo, com a vergonha burguesa como companheira. Transar? Se não for para procriar no seio de uma família, proibido, pelo menos às mulheres, afinal, aos homens certas liberdades eram permitidas, sempre foram. O gozo que o sexo anuncia, aos poucos, some do vocabulário polido das boas famílias. Certamente, no vocabulário das educadas mocinhas românticas, ávidas leitoras de folhetim, não constavam tais práticas que as ruborizariam, lembremos que tais textos ficcionais encerram-se com um “felizes para sempre” após o enlace matrimonial. O que ocorre na alcova do casal, sob pena de ser vulgar e imoral, jamais deveria ser revelado.

Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. *Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar*: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, se não nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro. O rendez-vous e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente rufião, o psiquiatra e sua histeria. (FOUCAULT, 2018, p. 8, grifos nossos)

A sexualidade e o desejo se impõem. Não falar ou proibir o sexo que fuja à compreensão burguesa não significa que nossos corpos não possam sentir-se desejosos. O que a era vitoriana nos ensinou foi a tentar controlar tais desejos, escondê-los, sublimá-los como pecaminosos, proibidos, condenáveis. Ao menos, em parte, a recalca-los. Ou quanto muito, que essas sexualidades dissidentes aprendam a *incomodar noutra lugar*, se realmente necessárias.

Obviamente, a lei da imposição e restrição da sexualidade, da repressão dos discursos sobre a sexualidade, o recalque que vislumbrava a sua quase inexistência no contexto daquele corpo social, não resistiria aos apelos sexuais da própria burguesia que a forjou. Daí que os limites próprios do sexo não resistiriam aos quartos de pais e mães, e precisaram ser reorganizados, renegociados e novas geografias sociais foram legitimadas como zonas específicas onde se tolerasse e incentivasse o sexo. De uma parcela dessa população, ao menos, a dos homens chamados de “heterossexuais”.

Sob este aspecto, casas de prostituição são toleradas – não gratuitamente denominadas ‘casas de tolerância’ em algumas regiões brasileiras – como espaços recreativos a que homens heterossexuais possam dar vazão aos seus desejos e vontades sexuais, enquanto a família permanece resguardada em um lugar sacrossanto, limpo; e a esposa segue como um corpo imaculado, desvirginado a fim da procriação e cujos desejos são terminantemente negados, ou melhor, invisibilizados. Dessa forma, o corpo da mulher chegaria ‘puro’ ao casamento, pertenceria sempre a um homem – ao pai e depois ao marido – e daria sequência a novos seres que manteriam essa estrutura muito rígida. Daí, o casamento e a família serem a base burguesa por excelência de manutenção da moral e do capital.

Quando um corpo como o de João surge nessa sociedade herdeira da era vitoriana, que controla os corpos e os desejos, certamente provoca um choque, uma mistura de medo e rejeição e *Madame Satã* também explora essa possibilidade na relação que o protagonista mantém com um de seus clientes sexuais, quando precisa se fantasiar como Josephine Baker,

e aquele tem receio de ser pego pela polícia transando com João. A mesma lógica pode ser lida na relação familiar que ali se constitui, pois há um receio de todos de não serem vistos como uma família, ao entenderem que essa instituição é importante para o crescimento de Firmina, como veremos mais à frente.

Em *Vigiar e punir* (2014), Foucault estuda o corpo como espaço de controle, a ser domesticado, templo de servidão a uma ideologia presente e impositiva, de onde podemos inferir que seja a família igualmente espaço de inspeção e monitoramento, aparelhamento ideológico do Estado, a fim de fabricar corpos submissos e dóceis ao poder estabelecido, como é o poder da heterossexualidade compulsória como única forma de ser no mundo.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, desarticula e o recompõem. Uma 'anatomia política', que é também uma 'mecânica de poder' [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos 'dóceis'. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 2014, p. 135-156)

Ainda que Foucault (2014) neste texto especificamente não se refira a sexo e gênero, é impossível não pensar o paralelismo que há entre a ideia do corpo como uma máquina respondendo aos anseios de uma sociedade regrada e a ideia defendida pelo próprio autor, em *História da sexualidade 1* (2018), de que o sexo passou a conjugar o ato sexual em si, o órgão biológico, a conduta de gênero e o gozo, como se houvesse uma unicidade disciplinadora de nossos corpos e identidades, e o homossexual fosse um ser a parte, ilógico, patológico, dissidente, que precisaria ser marcado e expurgado, incapaz de habitar o espaço de uma família.

Nessa seara, o casal heteromonogâmico se institui como norma a ser protegida no contexto da família burguesa, com dispositivos específicos a protegê-lo, como o já mencionado Estatuto da família regulador do desejo e normatizador dos indivíduos e de suas relações amorosas e afetivas, favorecido por discursos jurídicos, médicos, civis, psicanalíticos e religiosos, e que não raro retorna nos discursos da extrema direita, como o bolsonarismo provou no contexto brasileiro.

O que outras realidades de relacionamento e famílias dissidentes provocam ao romper esse modelo de organização é ameaçador, portanto, à lógica capital burguesa e cristã. Relacionamentos formados por duas mulheres ou dois homens, ou com arranjos para além de

dois elementos, por exemplo, rompem com a premissa de submissão feminina histórica, desestabilizam uma ordem/lei social, segundo a qual o casamento deveria ser monogâmico com papéis de gênero muito bem definidos, questionam a descendência biológica; e se instituem como seres à parte, marginalizados, sob pena de não terem suas famílias/existências reconhecidas.

4 Madame Satã, por uma família cuir, mas inteligível

Madame Satã, pela ótica que empreendemos nossa leitura, apresenta uma estrutura familiar que provoca a desestabilidade no conceito burguês e cristão de família. Desde uma Lapa paupérrima, boemia, suburbana e segregada, povoada por malandros, jogadores, prostitutas e retirantes, as três personagens centrais da narrativa, uma mulher cisgênero nordestina e prostituta, uma “bicha preta”, e um homem preto marginal que transita entre macho/veado/transformista estão aprioristicamente marginalizados pelo sistema que cria e mantém dispositivos segregadores e deslegitimadores de suas próprias existências. Dessa forma, a união dos três é já um rompimento à norma social.

É preciso que se diga ou se repita: *Madame Satã* foi um filme certo num momento certo. Ao reencenar a Lapa, quando esta não era sinônimo, como hoje, de festas voltadas para um turismo internacional, e sim espaço malvisto de boemia, em que marginalidade e intelectualidade se misturava [entre mútuas trocas simbólicas], o filme mostra o famoso malandro (Lázaro Ramos), nascido em 1900 e falecido em 1976, como um personagem cruel e rebelde, humilhado e terno, nunca vítima. (LOPES, 2015, p. 128, grifos nossos)

Depois das cenas iniciais que tendem a simular um contexto festivo com cortes e trilha sonora que reproduz o barulho empolgado das multidões logo após o final de um espetáculo (*camp*) e que avançam como sequências de uma câmara cujo diafragma e *flash* são disparados duas vezes, a primeira cena do longa apresenta o protagonista em plano médio, suado, olhar perdido, intenção entre raivosa e cansada, cabelos em pé, de cara inchada, provavelmente de apanhar – veremos ao longo do filme que a violência é uma constante – e uma voz em *off* descrevendo-o (ver figura 1).

A fala que precede um *fade out* da tela funciona como um prefácio – ou prólogo, se assim preferirmos – ao mesmo tempo elucidativo e de apresentação desse protagonista, que

se apresenta como o protótipo do criminoso e degenerado. Interessa-nos também destacar algumas passagens do texto que transcrevemos abaixo:

O sindicado, que também diz chamar-se Benedito Itabajá da Silva, é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro sendo frequentador contumaz da Lapa e suas *mediações é pederasta passivo, usa as sobranceiras raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz, não tem religião alguma, fuma, joga é dado ao vício da embriaguez*. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade, intercala em sua conversa palavras da gíria desse ambiente, é de pouca inteligência, não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele dado 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 auferem proventos de trabalho digno só podem ser essas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos, pode-se adiantar que o sindicado 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, 12 dias do mês de maio, do ano de 1932. (AÏNOUZ, 2002, grifos nossos)⁴

Destaquemos que a personagem já surge na tela com uma antecipação da sequência final do longa, uma espécie de *flash-forward*, o que demonstra a não intenção do roteiro em fazer suspense ou criar surpresas à audiência: sabe-se desde logo que João, Madame Satã, acabará preso, é o destino naturalizado a uma personagem marginalizada pela pobreza e pelo analfabetismo assim como desviante de diversas normas sociais: homem preto retinto em uma sociedade racista, migrante pernambucano em uma sociedade xenofóbica, gay e transformista em uma sociedade LGBTQIAP+fóbica, enfim, está fora de qualquer norma ou padrão de comportamento.

Num belo e eficaz trabalho de edição, registra-se ainda a cena após esse corte inicial em que João surge atrás de uma cortina de pedraria e bijuteria, em uma boate da Lapa, dublando a cantora Vitória (vivida por Renata Sorrah) que ali se apresenta, desejando aquele lugar, ao som de “Nuit D'alger”, em clara oposição à cena precedente. Saímos de uma cena pesada, violenta, com um João machucado, marcado pela intolerância do Estado para outra em seu habitat natural, entre luzes, e o espetáculo de uma casa noturna da Lapa.

⁴ Texto extraído por Aïnouz do relatório de acusação a João Francisco dos Santos, que o levaria à condenação.

O roteiro opta em poucos minutos por apresentar uma sequência que bem poderia descrever o longa: há um contraste evidente entre a Lapa como espaço de tolerância, do carnaval carioca de 1942, onde as libertinagens são permitidas, consagração de Madame Satã; a prisão, em que desposto do glamour e da beleza é descrito como perigoso elemento social; e o João que sonha em travestir-se, desejoso do lugar da cantora a quem serve.

Figura 1 – Madame Satã, apresentação de João⁵



Fonte: os autores.

João Francisco, nas palavras do agente policial, é pederasta passivo, anda com prostitutas e pessoas de baixo nível social. Perceba-se como há um desenho/construção/descrição dessa personagem como justificativa à sua apreensão, pois, em nenhum momento cita-se efetivamente qual a violação de conduta, regra ou lei que o levou à prisão. Não se nega que possa ter havido uma, apenas registramos que não se revela qual, como se fosse irrelevante, e o crime que o levou até aquela situação fosse ser negro junto a seu círculo de amizades e comportamento sexual.

Assim sendo, nesse exercício de perfil naturalista de certos “tipos” sociais bem à moda das primeiras décadas do século passado — e até hoje — há uma circunscrição territorial na qual a personagem circula, o desenho de uma psique marginalizada e um não-lugar social a ser ocupado que determinam o seu destino. Dos vícios em função dos quais a sociedade “o repele”, importante salientar que consta a sexualidade desviante da norma, pontuada pela voz em *off* ao enumerá-la junto a outros vícios, tais como o alcoolismo, a falta de religião – certamente uma cristã – e o cigarro.

⁵ Todas as imagens são prints feitos a partir da exibição do longa.

Madame Satã, ao apresentar um arranjo familiar diverso de pessoas que, em parceria, criam uma menina, coloca em xeque o próprio conceito de família, no singular, e sua estabilidade moral cristã se pensada sob bases vitorianas heteronormativas, uma vez que já aprioristicamente são personagens desviantes de normas sexuais e de conduta, que rompem com qualquer horizonte de expectativa de gênero.

Vale recordar novamente que esse modelo tradicional de família, de que já tratou Engels (2019) e Foucault (2018), requer a presença de um homem e de uma mulher que juntos, obrigatoriamente, põem uma criança no mundo e a criam, atuando assim com base na repetição os mesmos arranjos de configuração heteronormativa, como em uma máquina bem azeitada e programada para não falhar. Portanto, há nessa definição a exclusão de outras formas de casais, mesmo heterossexuais, que optem por não gerar crianças, por exemplo.

A família do filme também se liberta da função de ser um aparelhamento ideológico do Estado, como espaço de controle dos corpos e punição (cf. Foucault, 2014), posto que o gênero e as sexualidades de todas as personagens postas em cena são assegurados segundo suas vontades, necessidades, performatividades e desejos. Nesse sentido, Tabu, por exemplo, uma personagem negra, afeminada, ‘bichérrima’, que em casa usa vestidos e camisolas (ver figura 2), fere um padrão heteronormativo.

Figura 2 – Comemoração da liberdade de João, após o primeiro período preso



Fonte: os autores.

Quanto ao protagonista absoluto, oscila entre os signos lidos como masculinos (ver figura 2) e outros lidos como femininos (ver figura 3). São suas as falas: “homem que é homem se defende na canhota” e “Quer dizer que tu tá querendo uma garota assim: da minha altura, morena?” (AÏNOUZ, 2002), referindo-se a si próprio. Mencione-se ainda as roupas, os trejeitos, o tom de voz que mudam e se moldam conforme a sequência do longa exija. Aliás, o trabalho

de corpo e postura de Lázaro Ramos é irrepreensível e o ator oscila com maestria na composição de sua personagem que brinca com a binaridade de gênero, performatiza uma feminilidade, por vezes poderosa — como a de Josephine Baker, seu ídolo e avatar — no palco, que oculta nas ruas da Lapa. A certa altura, diz “sou veado porque quero e não deixo de ser homem por isso” (AÏNOUZ, 2002), em uma cena violenta de luta corporal.

Figura 3 – João no palco



Fonte: os autores.

Salientemos, ainda, que não há a persistência de repreensões e/ou imposições de um comportamento heterossexual compulsório no arranjo familiar que promovem. Não há uma personagem que assuma papéis pré-definidos como masculinos ou femininos, podendo antes haver alguma oscilação, como quando João assume o lugar de cafetão do lar, provedor e pai dessa família, mesmo que diversa. No entanto, importante ressaltar que obviamente essa liberdade sexual e de gênero está ligada a um espaço já disruptivo, alheio aos olhos da sociedade normativa burguesa, dos ‘cidadãos de bem’, em um bairro periférico e boêmio, no qual tais liberdades são consentidas, em suma, como declararia Foucault (2018), espaços a que sexualidades ilegítimas estejam restritas, gerando lucro, a partir do tráfico do socialmente ilegítimo, da proibição, do tabu, e de tudo aquilo que a sociedade burguesa deseja em privado e condena em público. Nada mais vitoriano!

Contudo, fora desse espaço, as personagens, talvez no intuito de serem lidas como componentes dessa família, assumem personas dentro de um padrão que as legitima como pai e mãe de família na sequência em que juntos saem para a praia com a pequena Firmina. Interessante pontuar que ainda que isso não seja dito por nenhuma das personagens, fica subentendido que fora da Lapa João deve trajar-se com um padrão heteronormativo e Laurita como uma bela e recatada dona de casa.

Ao optar por três personagens que sofrem de antemão preconceitos – a “bicha preta” afeminada, a nordestina prostituta, o veado/transformista – e aproximá-las, o longa expõe uma realidade em que as necessidades dos excluídos forçam a que se reconheçam, aproximem-se e apoiem-se, protejam-se, ou seja, formem uma família⁶. Há uma sociedade que os quer mortos, extirpados, apagados, portanto, eles têm apenas uns aos outros como reação, resistência e sobrevivência.

O enredo do longa, ao colocar essas três personagens cuidando e protegendo uma criança, a qual é maternada nessa casa pelas três que se dividem entre banhos, comidas e passeios à praia (ver figura 4), estabelece novas possibilidades de arranjo familiar sem fazer disso uma bandeira. É necessário lembrar que o filme está baseado em fatos da biografia de Madame Satã, como, por exemplo, a paternidade adotiva. Isto posto, cabe destacar que não há uma figura que assuma em definitivo um hipotético papel feminino, privado e restrito ao lar, do cuidado e da atenção primária; enquanto outro assume o “papel masculino” do sustento material da casa, pois, como já observado, as três personagens oscilam entre tais possibilidades. Firmina sempre é tratada como sendo de responsabilidade de todas as personagens, em uma modelo mais comunal ou coletivo de criança.

Figura 4 – João cuida dos cabelos de Firmina



Fonte: os autores.

Ainda a esse respeito, João, ao ter a sua casa invadida pela polícia, afirma “isso aqui é minha casa. Onde eu moro com minha família. Não é lugar de roubo” (AÏNOUZ, 2002). Embora

⁶ Apenas a título de exemplificação, citamos outros casos semelhantes no cinema nacional, em que pessoas não heteronormativas constituem uma família diversa, cuir, se assim desejarmos classificá-las: *Elvis & Madona* (2011), de Marcelo Laffitte; *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda; *Divinas Divas* (2016), de Leandra Leal; *Inferninho* (2019), de Pedro Diógenes e Guto Parente.

saibamos que naquele espaço ocorre prostituição, pequenos furtos como quando Tabu e João enganam um cliente sexual e roubam-lhe a aliança; naquela sequência João parece defender o seu espaço de uma invasão, uma defesa contra o Estado que não os legitima, reafirmando o lugar de afeto e encontro dessas personagens marginalizadas, que compõem a sua família.

O cuidado com Firmina celebra efetivamente este espaço da rede de proteção, é o elemento que liga a todos (ver figura 5). João chega a cogitar, se ganhar dinheiro com os espetáculos que pretende realizar a partir de determinado momento, mandá-la para fora do país, para estudar em um internato, como se houvesse também o desejo de tirá-la daquele entorno marginalizado, porém, não há um registro de vergonha em seu discurso, parece-nos mais uma compreensão determinista de que aquele espaço ofereceria poucas oportunidades de ascensão social à criança.

Figura 5 – Tabu alimenta Firmina



Fonte: os autores.

Ao viver sob o interdito de uma cisheteronormatividade impositiva e um modelo familiar obrigatório, as personagens insurgem-se contra essa mesma sociedade burguesa de modelo ainda vitoriano que ameaça os seus corpos, e sua filha – das três personagens – é símbolo último disso que afirmamos. Desde Firmina até as personagens adultas do filme assumem esse lugar insubordinado, e se inserem em uma história mais antiga, porém silenciada, das famílias às quais o Direito, a Medicina e a Igreja negaram a existência e condenaram ao ostracismo, ao crime, à doença e ao inferno.

Lázaro Ramos, o protagonista do longa, em entrevista ao programa Revista do cinema Brasileiro, do canal Brasil, a respeito do filme, declara que:

A gente tinha que formar uma família, uma família que dava certo apesar de ser uma família 'alternativa', que não se vê usualmente, e deu certo, deu tão certo que até a Firmina, a criança, também era uma maravilha, ela contracena com a gente, ela fala, é muito bacana. (RAMOS, 2002)

A “família alternativa” a que se refere o ator é a proposta disruptiva do modelo de família mononuclear burguesa e seus modelos de gênero com a performatividade de João Francisco dos Santos, a personagem veado/malandro/transformista/e estrela do Carnaval de 1942, Madame Satã; da mãe biológica prostituta e de Tabu, os quais, constituem essa família, na qual, declare-se, a relação sexual entre os membros não está em pauta. Por fim, registre-se, é “alternativa”, mas sabe ser, ou aparentar ser, ou travestir-se de burguesa quando e se necessário.

5 Considerações finais

É preciso que se entenda, por fim, que a família é um arranjo polimorfo, plural, uma construção instaurada em determinado contexto social. É certo, porém, que uma sociedade que nega direitos a sujeitos não heteronormativos e outros marginalizados, nega-lhes o direito de construir modelos diversos ao normativo de família, o que não invalida esse direito e a sua existência. *Madame Satã* representa uma família que rompe com um pretense modelo universal, inscrito na matriz heterossexual ocidental e opta por representar uma diversidade desde a construção/configuração dos membros dessa família quanto ao arranjo que os aproxima em torno da filha que juntos maternam.

Dito isto, não podemos nos furtar a observação de que para se tornarem inteligíveis à sociedade que os circunda, essas personagens assumem uma *persona* dentro dos padrões ditados por tal matriz. Ou melhor, no mundo em que habitam cada qual se assume como é (puta, mãe, malandro, homem que gosta de homem, cafetão, transformista, bicha preta afeminada, etc.) e a beleza do filme reside em mostrar que a Lapa é um mundo diverso, onde tudo é acolhido e acolhedor. Enquanto o mundo da “gente decente” (que sai do seu mundo certinho para viver seus "desvios" neste mesmo espaço) aquele que não admite o diverso, tampouco aceita a diversidade fora dos limites a ela impostos. Talvez daí a necessidade das personagens se travestirem para se adentrar a esse outro mundo "raro" normativo e constricto.

Em um regime político de dominação de corpos, a heterossexualidade se impõe como norma social obrigatória, única possibilidade de existência e aparente obviedade, normalidade, pressuposto para a constituição de uma família. Esta, por sua vez, recebe o amparo legal do Estado a fim de que gere descendentes, alimente o próprio sistema que a legitima, e limite outros arranjos familiares que não se encaixem nesse modelo, interditando a sexualidade, aprisionando-a a um domínio específico, seja da medicina, do Direito ou da moralidade cristã a fim de determinar qual união de corpos é aceitável e com qual finalidade.

O roteiro do longa opta pela apresentação dessa família disruptiva já na própria performatividade, posto que são corpos opostos à regularização e dominação da cisheteronormatividade, cuja existência dão materialidade a que questionemos a própria norma. Registre-se, por exemplos, que não há no roteiro sinalização a uma discussão em torno da paternidade de Firmina, chamada de “nossa menina” por João, porque essa discussão destoaria do perfil e da linha discursiva adotada, tampouco cena em que discursos de defesa sejam necessários para justificar o arranjo familiar, e sob este aspecto, Karim Aïnouz é muito sagaz ao optar por uma naturalização dessa relação. Ali há uma família e não se discute isso, até porque, como afirmamos em outros momentos deste artigo, essa mesma família é muito perspicaz em fazer-se ser “normalizada” quando lhe convém.

Inegável, pois, que as três personagens adultas juntamente com Firmina se reconhecem em um espaço de acolhimento, com ligações sociais, culturais, afetivas e de rede de apoio e cuidado. Persistente, ainda, registrar o óbvio: a biologia e a consanguinidade não são garantias de que se forme uma família, visto o número de pessoas sem o nome paterno nos registros civis no Brasil⁷, logo, qualquer família, consanguínea ou não, é antes um ato de amor, acolhimento e adoção, e a mostrada no filme é representação do que afirmamos. Os quatro em cena, entre os seus afazeres cotidianos configuram, portanto, aquela família, que também não é uma única coisa, mas diversa em sua construção e representação, não cabendo espaços a outras interpretações e/ou denominações.

⁷ Segundo dados da Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais (Arpen), entre 2016 e 2021, foram 16 milhões de nascimentos no país, sendo 859,3 mil (5,33%) registrados sem o nome do pai.

Referências

AÏNOUZ, Karim. **Madame Satã**. São Paulo: Columbia Pictures, 2002. DVD, 105 min.

ALÓS, Anselmo Peres. A rubra ascese cuir de João Francisco dos Santos: Madame Satã, do testemunho às telas. **Periodicus**, Salvador, v. 1, n. 1, 2014. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i1.10156>

BARROS, Sullivan Charles. O cinema cuir brasileiro: o pensamento cuir no Brasil a partir dos filmes Madame Satã e Elvis & Madona. **Textos e debates**, Boa Vista, n. 29, p. 51-68, 2016. <https://doi.org/10.18227/2217-1448ted.v1i29.3199>

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo 2**. Lisboa: Bertrand, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do 'sexo'**. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade do saber**. Tradução de Maria Thereza Albuquerque e J. A. Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LOPES, Denilson. Madame Satã. In: MURANI, Lucas; NAGIME, Mateus. **New cuir cinema – cinema, sexualidade e política**. Brasília: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 128-131.

RAMOS, Lázaro. Entrevista ao programa Revista do cinema Brasileiro. **Canal Brasil**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3yvmwrHfibU>. Acesso em: 01 jun. 2021.

Recebido em: 03.07.2021

Aprovado em: 20.03.2022