

## **Masculinidades performáticas em *Madame Satã*<sup>1</sup>**

Paulo Roberto FERREIRA DE CAMARGO<sup>2</sup>

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR,  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, PR,  
Centro Universitário Unibrasil, Curitiba, PR

### **RESUMO**

Este artigo pretende discutir a masculinidade performática e multifacetada representada pelo protagonista do longa-metragem *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), filme que reconstitui um período significativo na vida de João Francisco dos Santos (1900-1976), transformista brasileiro, que se tornou personagem emblemático da vida noturna e marginal do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. A ação se passa nos anos que antecedem sua fama como performer. Sob a luz dos estudos de gênero e da Teoria Queer, a partir da discussão sobre construção de identidade de gênero de Judith Butler, busca-se refletir como o filme de Aïnouz relativiza binarismos como “masculino vs. feminino”, “branco vs. negro”, “heterossexualidade vs. homossexualidade”, ao defender que Santos desafiaria os limites entre esses conceitos.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema brasileiro; masculinidade; gênero; Karim Aïnouz; comunicação.

### **1. Introdução**

O presente artigo tem como objetivo analisar e problematizar um aspecto que consideramos fundamental no filme *Madame Satã* (2002), longa-metragem de estreia do cineasta cearense Karim Aïnouz: a complexa representação de tipos de masculinidade personificados pelo protagonista, João Francisco dos Santos (1900-1976), que se transformou em figura emblemática da vida noturna e marginal do Rio de Janeiro na primeira metade do século 20.

A discussão das manifestações de masculinidade e de performance de gênero do personagem de Santos será feita sob a luz dos Estudos de Gênero e da Teoria Queer, segundo a qual, assinala Stam (2000, 289), a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero são resultantes de uma construção social, portanto não existem papéis sexuais

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

<sup>2</sup> Doutorando do curso de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná e professor dos cursos de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) e do Centro Universitário Unibrasil..

essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana. “Antes, há formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais.”

Defendemos aqui que João Francisco dos Santos esteja imerso em uma trama – cujo início antecede o momento em que ele passa a ser reconhecido nacionalmente pelo apelido Madame Satã, inspirado pelo filme homônimo Cecil B. DeMille, lançado em 1930 –, dentro da qual sua identidade de gênero se mostra desafiadora, múltipla. Aïnouz faz uso de seu personagem como um fértil território para que sejam discutidos os limites impostos por binarismos simplificadores, “feminino vs. masculino”, “homossexualidade vs. heterossexualidade” e “negro e branco”: ele transita entre todos esses territórios identitários de forma evidentemente performática, seja quando está evidentemente representando, em shows realizados em bares do bairro boêmio da Lapa, nos quais encarna personagens femininos exóticos, seja em momentos de sua vida privada, nos quais ele desempenha papéis múltiplos, por vezes até contraditórios.

No filme, Santos aos poucos se transforma em um artista que faz apresentações ousadas e extravagantes, em que encarna personagens híbridas, com fortes traços femininos, mas também não abre mão de evidente, ainda que latente, virilidade masculina, materializada em suas habilidades com capoeirista e lutador nas ruas e becos do Centro Antigo do Rio de Janeiro, para autodefesa e autoafirmação.

No âmbito da intimidade, ele pode encarnar identidades femininas inventadas, nos encontros sexuais que mantém com clientes com os quais se prostitui. Já na esfera doméstica, ele assume uma postura patriarcal, como uma espécie de pai e marido, e até mesmo autoritária.

Partindo do conceito de gênero cunhado por Butler em *Problema de gênero* (1990), a forma como o sujeito – seja ele homem ou mulher – se apresenta ao mundo é performática. Resulta de um processo de acúmulo e somatória de influências socioculturais, em um encadeamento do que ela chama de “imitações”, dentro do qual não há um original.

[...] a construção do gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. (Butler, 2007:161)

*Madame Satã* é exemplar nesse sentido, porque essas emulações se manifestam de forma múltipla por um único personagem, de formas distintas, porém interligadas, uma vez que Aïnouz sustenta em seu filme que seriam diferentes facetas de um mesmo indivíduo, que rejeita uma identidade única, ou mesmo bipartida, se dissolvendo entre todas elas, que podem emergir a qualquer momento, de acordo com a força das circunstâncias, das vicissitudes enfrentadas por Santos em seu dia a dia.

## 2. Gênese do mito

“Eu sou bicha porque quero”, dispara, em tom de desafio o protagonista de *Madame Satã* (2002), João Francisco dos Santos (Lázaro Ramos), em reação a ofensas proferidas por um bêbado raivoso chamado José (Ricardo Blat), que o provoca no botequim Danúbio Azul, na Lapa, bairro da região central do Rio de Janeiro, onde Santos acaba de fazer mais uma de suas apresentações ousadas e extravagantes, nos quais encarna personagens híbridas, com fortes traços femininos, sem abrir mão de evidente, ainda que latente, virilidade masculina. “E isso não faz de mim menos homem”, completa Santos, com fúria nos olhos, em uma fala de enfrentamento, que sintetiza a visão que o diretor cearense Karim Aïnouz tem do personagem central de seu longa-metragem de estreia, em torno da qual é construída a narrativa do filme.

Estamos no ano de 1932 e a Lapa é, à época, um território povoado por figuras marginais: malandros, ladrões, prostitutas, artistas da noite, travestis, mas também marcam presença em suas ruas e becos, “respeitáveis” homens de família da classe média, em busca prazeres proibidos e fugidios. Suas ruas estreitas, à noite mal iluminadas, bares e cabarés constituem, em *Madame Satã*, mais do que cenário: são um espaço geográfico construído a partir das subjetividades de seus habitantes e frequentadores.

O Rio de Janeiro das primeiras décadas do século 20 era uma cidade que passava por profundas transformações, e que precisou se modernizar. Esse processo de reforma urbana, que se iniciou já na década de 1900, envolveu a demolição de cortiços e a escavação, ou o completo desmanche de morros inteiros, para a abertura de largas avenidas, nos moldes europeus, nas regiões centrais. Com a chegada da modernidade, as populações mais pobres foram afastadas, varridas para as periferias e encostas de morros mais distantes, intensificando o surgimento de favelas.

O bairro da Lapa, embora situado na região central da cidade, manteve-se um território povoado por essa população marginal, que as transformações urbanas pelas quais a cidade atravessou tentou varrer para a periferia da cidade. O universo que vemos representado em *Madame Satã*, é sempre lúgubre. São ruas estreitas e becos escuros e sombrios, mas também ambientes fechados – bares, cabarés e o cortiço onde Santos vive –, que compõem uma geografia que serve ao personagem-título como uma extensão definidora de sua existência marginal. A composição de tais elementos, para Lima (2009), “favorece no espectador, a impressão de precariedade material em que vivíamos personagens, assim como a precariedade moral que lhes era atribuídas” (p. 15).

A direção de fotografia do Walter Carvalho, em conjunto com a direção de arte de Marcos Pedroso, têm papel fundamental não apenas na reconstituição da Lapa dos anos 30, mas, principalmente de uma ambientação da qual o cotidiano de Santos nos parece exemplar.

João Francisco dos Santos é um migrante pernambucano, nascido em 1900, filho de ex-escravos, há anos instalado no Rio de Janeiro. Aínoz se serve de dados biográficos de seu personagem não com o rigor de quem pretende realizar uma cinebiografia clássica, “baseada em fatos reais”. Toma evidente liberdade criativa, sem a intenção de ser absolutamente fiel. O que interessa mais ao cineasta é a complexidade psicológica e performática de seu protagonista, que desafia visões binárias e simplificadoras de gênero.

Santos é um hábil capoeirista, atlético e viril, que sobrevive como pode. Ao mesmo tempo em que briga com fúria e desenvoltura nas ruas, desafiando quem o ameaça ou confronta, ele sonha ser como a diva Vitória dos Anjos (Renata Sorrah), estrela do Cabaré Lux, onde ele trabalha como camareiro, vendo dos bastidores, em estado de encantamento e olhos acesos, as luzes da ribalta. Fã da atriz e cantora norte-americana Josephine Baker, negra como ele, João Francisco não é exatamente um transexual, mas também se pensa no feminino, como faceta indissociável de sua identidade masculina. Ambiciona brilhar como suas musas e, ao longo do filme, vai forjando uma persona, que mais tarde receberá o apelido de Madame Satã, em referência ao filme homônimo de Cecil B. DeMille, de 1930.

Esse alter ego artístico de Santos, que se desenha ao longo do filme e virá oficialmente à tona em um concurso de fantasias de carnaval que acontece após o término da narrativa, é construído a partir do seu imaginário, com referências tanto à cena do samba da Lapa quanto aos musicais norte-americanos que ele vê no cinema, além de incorporar traços do teatro burlesco francês, que ganha ares tropicalizados no calor noturno da Lapa.

Vai sendo construída aos poucos tanto na subjetividade quanto no corpo físico de Santos, que ora serve de arma, em seus embates à base de golpes de capoeira nos becos cariocas, ora de instrumento de sedução, tomando contornos que compartilham traços femininos e masculinos, em uma performance de gênero que não apenas desafia, mas debocha do binarismo. Ele se vê como homem e mulher ao mesmo tempo.

João Francisco vai criando para si mesmo, durante o filme, alter egos artísticos femininos, como a Mulata do Balacoxê; Jamacy, a Rainha da Floresta e Santa Rita do Coqueiro. Todas elas se servem de seus atributos masculinos, indissociáveis de sua complexa personalidade. Eles vêm à tona não apenas em suas apresentações, mas também são evocados em seus encontros sexuais para satisfazer as fantasias de seus amantes e clientes, seja no papel passivo ou no ativo.

Essa ambiguidade se dá, em grande, a partir do corpo físico de Santos, utilizado performaticamente como veículo para que o personagem manifeste sua faceta mais feminina. Embora seja biologicamente masculino, ele o utiliza para expressar seus alter egos femininos. Bussinger *apud* Matos e Lopes (2008) afirma:

As representações, crenças e significados acerca da masculinidade e feminilidade são cristalizadas no corpo. São as imagens, os sentidos que atribuímos ao gênero que criam o corpo biológico enquanto corpo sexuado amparado na estrutura genital. Conforme salientamos, esse processo vislumbra a submissão às práticas normativas presentes na sociedade. De acordo com as autoras, são várias as práticas que atestam essa finalidade, dentre elas: obsessão pela beleza e pela saúde, escultura de corpos equivalentes aos que desfilam pela mídia publicitária, resposta ao imperativo da felicidade. Nesse sentido, o corpo orienta-se pelas concepções de determinadas sociedades e modifica-se de acordo com as transformações dessas concepções.

Esse processo de gênese assume, à medida em que a narrativa do longa-metragem avança, tons delirantes, como se Santos estivesse em estado de transe, g. Visualmente, isso por meio da fotografia do filme, assinada por Walter Carvalho, que faz uso de tons quentes, sobretudo do vermelho, onipresente em todo o filme, e utilizado como marcador dessa ebulição vivenciada por João Francisco, assim como de planos oblíquos, closes extremos do personagem, cuja pele, músculos, respiração, suor e pulsação – e, aqui, reafirmamos a importância do tomam conta da tela, e se tornam em alguns momentos a epiderme do filme,

## 2. Identidade de gênero

Faz-se necessário aqui pensar a identidade de gênero de Santos à luz da filósofa norte-americana Judith Butler, referência nos estudos queer e de gênero. Em seu fundamental livro *Problemas de Gênero* (1990), ela defende que o gênero, pensado em sua estrutura binária estável, é, na verdade, efeito de uma força invisível que o cria e o mantém. Butler propõe, em sua obra, a ideia de que gênero, contrariando o conceito binário feminino/masculino, seria um ato performativo, prático e, em certa medida, intencional. É uma performance, um constructo feito mais a partir de uma imitação, do que uma essência em si.

Neste sentido, gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos que flutuam livremente, uma vez que já vimos que o efeito concreto do gênero tem caráter performático e compelido pelas normas reguladoras que tenham coerência com esse gênero. (...), o gênero prova ser da ordem da performance – quer dizer, ao constituir a identidade que pretende assumir, gênero, nesse sentido, é sempre um fazer, porém não um fazer referente a um sujeito que exista antes da ação, do ato em si. (..) Não há identidade de gênero por trás de expressões de gênero; a identidade é performativamente constituída justamente pelas “expressões” que supostamente seriam seus resultados. (BUTLER, 1990, p.34).

Para Butler, são palavras ou gestos que, ao serem expressos, criam uma realidade. Esses atos, repetidos de uma forma estilizada, produzem um efeito ontológico, ou seja, levam a crer na existência de seres homens e seres mulheres. Os gêneros não seriam inatos, mas performances sociais. Não há originais e nem cópias. A aparente cópia não se explicaria com referência a uma origem. A origem perde o sentido porque o “homem” e a “mulher” de “verdade” têm de assumir o gênero por meio da reiteração de atos, não decorrência de sua genitália. A filósofa acrescenta que o gênero é uma imitação.

Essa discussão proposta por Butler, nos parece essencial para discutir a construção do personagem de João Francisco dos Santos no longa de Aïnouz, que busca eviscerar o processo de gênese do mito Madame Satã, o abandonando quando ele começa a se consolidar – de sua trajetória ficamos sabendo mais por meio do texto que antecede os créditos finais do longa-metragem.

Como já foi dito neste texto, o filme não pretende ser uma cinebiografia tradicional de Santos, ou de seu alter ego Madame Satã, já abordado pelo cinema nacional em 1974 por Antônio Carlos da Fontoura, no longa-metragem *A Rainha Diaba*, com o ator Milton Gonçalves no papel de Santos.

Esse caráter multifacetado do personagem, visto por meio do olhar de Aïnouz, se dá também, e talvez de forma ainda mais problematizada, na atenção que o cineasta dá à vida diurna, doméstica e mais prosaica de Santos. No “lar”, seus traços de masculinidade são realçados. Ele divide a casa com a prostituta Laurita (Marcélia Cartaxo), que é, ao mesmo tempo sua cúmplice, melhor amiga e, diálogos do filme sugerem, ex-amante. Ele é padrinho, e uma espécie de pai substituto, da filha de Laurita, assumindo o papel de protetor zeloso da menina. Completa o núcleo familiar Tabu (Flávio Bauraqui), um jovem negro, como Santos, que embora vista roupas masculinas no mundo externo, dentro de casa, no cortiço onde habitam, prefere vestimentas femininas, desempenhando um papel subalterno na dinâmica doméstica dos três.

Para falar sobre esse caráter performático de Santos no âmbito doméstico, recorreremos a Erving Goffman, que em *A representação do eu na vida cotidiana* (1975), estabelece como “representação” toda atividade desempenhada diante de um ou mais observadores, o que parece se aplicar à conduta do protagonista na esfera familiar, sua relação com Laurita, sua filha e Tabu, o que podemos chamar de seu núcleo familiar.

Para Goffman, as condições e lugares sociais seriam “performados” como modelos de conduta coerentes, não existindo a priori, ou seja, precisando ser construídos a cada nova interação: i.e., “realizados” (GOFFMAN, 2001, p.74). Essa forma de “realização” estaria baseada, afirma o autor, na inclusão pelo indivíduo, diante dos outros, de sinais que possam legitimar sua atividade como pertencente a determinada fachada, que aqui seria algo próximo de uma ordem familiar.

Tanto Laurita quanto Tabu estão evidentemente subordinados a João Francisco, nas esferas interna e externa do lar que compartilham. Se ele é o chefe da família, ele também os comanda, desempenhando o papel de cafetão, embolsando parte do que recebem de seus clientes. A relação com Tabu, assim como a que mantém há anos com Laurita, é pautada pela ambiguidade, reforçando a ideia do caráter performático de seu personagem.

No lar, é um misto de pai e patrão; na rua, por vezes da mesma forma, tem voz de comando, podendo ser cruel e autoritário, mas ao mesmo tempo cúmplice, amigo. Isso se dá de forma mais evidente quando a faceta mais feminina de Santos aflora, entrando em consonância com a do amigo. Eles se tornam comparsas em golpes aplicados na calada da noite contra clientes “caçados” nos bares e cabarés: são, performaticamente, duas mulheres

negras fogosas e sensuais em corpos biologicamente masculinos. É interessante aqui ressaltar que a negritude nunca está dissociada deles, e sobretudo nunca da identidade de Santos.

No confronto verbal e físico que cito no início deste ensaio, José se sente insultado pela performance de Santos, e não apenas por conta da extravagância da apresentação à qual assistiu. Com o bar quase vazio, João Francisco dança, de rosto colado, com Amador (Emiliano Queiroz), proprietário do Danúbio Azul. É a gota d'água que desencadeia a fúria de José, na qual homofobia e racismo são indissociáveis nas ofensas que profere, com o firme intuito de desconstruir, aniquilar Santos, que, por fim, espera seu algoz em um beco escuro da Lapa, para abatê-lo a tiros. O crime o levará à prisão por dez anos – até sua morte, em 1976, Madame Satã, como se tornará conhecido em todo o país, terá passado 27 anos de sua vida atrás das grades, mas não se renderá.

### 3. Considerações finais

Neste artigo, buscamos estabelecer uma discussão sobre o protagonista do longa-metragem *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, João Francisco dos Santos, a partir de seu caráter multifacetado no que diz respeito a sua identidade de gênero, constatando que o personagem é retratado com grande riqueza e complexidade. Ele, que viveu e construiu sua história única ao longo das sete primeiras décadas do século 20, é retratado como um indivíduo que não se rendeu à ordem social a que estava submetido, e por meio de sua personalidade exuberante e performática, fez valer seus desejos e anseios, levando sua vida, em grande parte, em público, tornando-se figura icônica da boêmia do Rio de Janeiro.

Pobre, negro, analfabeto e homossexual, ele vivenciou na pele, por conta de sua ousadia comportamental, todas as consequências de desafiar normas socialmente aceitas, confrontando hierarquias de gêneros, raças e classes sociais.

Temos como foco central deste estudo a fluidez com que Santos desafia o binarismo “masculino vs. feminino”, incorporando a fragilidade desses conceitos porque é, a um só tempo, um e outro, manifestando nas formas como representa seu eu, sempre de caráter performático, e fazendo de seu corpo físico um veículo de expressão para eu multifacetado, um ser multiidentitário, capaz de alternar traços associados pelo binarismo aos territórios limitados do masculino e do feminino.



Para reflexões futuras, em nossos estudos sobre representações de masculinidades no cinema brasileiro, consideramos que seria pertinente articular um diálogo entre *Madame Satã*, primeiro longa-metragem de Aïnouz, com filmes que, nos anos seguintes, o cineasta realizou, sobretudo os protagonizados por personagens masculinos, como *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo* (2003), codirigido por Marcelo Gomes, e *Praia do Futuro* (2014), este particularmente interessante por conta da discussão de gênero que apresenta. A trama é construída em torno de Donato (Wagner Moura), salva-vidas cuja homossexualidade é tema central do filme

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUSSINGER, Rebeca. *Corpo, Gênero e Identidade em Madame Satã*. In: *Rev. psicol. polít.* vol.11 no.21 São Paulo jun. 2011. <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-549X2011000100008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2011000100008)>. Visualizado em de abril de 2016.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. P. 34. Nova York .Routledge, 1990.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2001.

LIMA, Ari. *Da vida rasgada. Imagens e representações sobre o negro em Madame Satã*. **Tabuleiro das Letras**. Salvador, ano 01, n.02, setembro de 2009, p.inicial, p. final 18. Disponível em <[www;tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero\\_02/artigo\\_vol02\\_03.pdf](http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero_02/artigo_vol02_03.pdf)>. Acesso em 4 de mar. 2016.

STAM, Robert. “A Teoria Queer sai do armário”. *Introdução ao Cinema*. São Paulo: Papyrus Editora, 2000.

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

MADAME, Satã. Direção: Karim Aïnouz. Brasil: Imagem Filmes, 2002. 1 DVD (105 min.), widescreen, color.

MADAM Satan. Direção: Cecil B. DeMille. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM),1930. 1 VHS (116 min.), son.,