



DOSSIÊ:
GENERO, SEXUALIDADES
E NOVAS SUBJETIVIDADES
NAS LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

Disrupção imagética: desocidentalizar os corpos, desconstruir a heteronormatividade

Imagetic disruption: de-westernizing the bodies, de-constructing the heteronormality

ADRIANA PINTO FERNANDES DE AZEVEDO* E ENEIDA LEAL CUNHA**

RESUMO: A PARTIR DE SUGESTÕES DE SILVIANO SANTIAGO NO ARTIGO O *HOMOSSEXUAL ASTUCIOSO* E DE ANTONIO CANDIDO NA *DIALÉTICA DA MALANDRAGEM*, BUSCA-SE UMA ARTICULAÇÃO ENTRE AS COMPONENTES TRANSGRESSIVAS, MULTIVALENTES E DESOCIDENTALIZANTES DA CULTURA BRASILEIRA E A DESCONSTRUÇÃO DO PADRÃO DICOTÔMICO QUE REGULA OS PAPÉIS DE GÊNERO, SEXUALIDADE E REPRESENTAÇÕES DO CORPO HOMOSSEXUAL, TAL COMO PROPOSTA EM DOIS FILMES BRASILEIROS: *MADAME SATÁ* (2002), DO DIRETOR KARIM AÏNOUZ, E *ELVIS & MADONA* (2011) DE MARCELO LAFFITTE.

ABSTRACT: BASED ON THE INSIGHTS OF SILVIANO SANTIAGO IN *O HOMOSSEXUAL ASTUCIOSO* [THE ASTUTE HOMOSEXUAL] AND ANTONIO CANDIDO IN *DIALÉTICA DA MALANDRAGEM* [THE DIALECTICS OF THE CON MAN], THIS ARTICLE TRIES TO ARTICULATE THE TRANSGRESSIVE, MULTIVALENT AND NONWESTERN COMPONENTS OF BRAZILIAN CULTURE AND DECONSTRUCT THE DICHOTOMOUS PATTERN THAT REGULATES GENDER ROLES, SEXUALITY AND THE REPRESENTATIONS OF THE HOMOSEXUAL BODY IN TWO BRAZILIAN FILMS: *MADAME SATÁ* (2002), DIRECTED BY KARIM AÏNOUZ, AND MARCELO LAFITTE'S *ELVIS & MADONNA* (2011).

PALAVRAS-CHAVE: REPRESENTAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE; HETERONORMATIVIDADE, CULTURA BRASILEIRA, CINEMA BRASILEIRO.

KEYWORDS: REPRESENTATIONS OF THE HOMOSEXUAL BODY; HETERONORMATIVITY; BRAZILIAN CULTURE; BRAZILIAN FILMS.

* Mestre em Letras / Literaturas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutoranda pelo programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC – RIO.

** Professora Titular de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Bahia. Atualmente é Professora Associada no Departamento de Letras PUC-RIO.

*Para os americanos branco é branco, preto é preto
 (E a mulata não é a tal)
 Bicha é bicha, macho é macho,
 Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro
 E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se
 Concedem-se, conquistam-se direitos
 Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime
 E dançamos com uma graça cujo segredo
 Nem eu mesmo sei
 Entre a delícia e a desgraça
 Entre o monstruoso e o sublime*

(Caetano Veloso, “Americanos”)

Na via aberta por Antônio Candido e Silviano Santiago e em perspectiva histórico-cultural, propomos uma leitura de representações do corpo homossexual na recente filmografia de diretores brasileiros. Os filmes escolhidos são *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz e *Elvis & Madona* (2011), de Marcelo Laffitte. Com quase uma década de distância entre suas respectivas estreias, as duas narrativas fílmicas compõem recentes aparições de corpos insubmissos à heteronormatividade no imaginário social brasileiro.

No ensaio *O homossexual astucioso*, apresentado originalmente no Center for Gay and Lesbian Studies da Universidade de Nova York em 1998, Silviano Santiago argumenta que, no passado, as classes populares brasileiras não procediam em consonância com binarismos instituídos. Oposições como público *versus* privado, marginalidade *versus* norma e, conseqüentemente, comportamentos interditados em outros ambientes – como a homossexualidade – podiam fazer parte do cotidiano público sem se tornarem razão ou objeto de marginalização:

Nesse sentido, como veremos no romance *O Cortiço* [1888], o homossexual só é dado como marginal, e, por isso, espancado, no momento em que transpõe as fronteiras da comunidade popular, para entrar em contato com a burguesia. Uma mocinha pode ser iniciada nas artes do amor lésbico por uma prostituta, enquanto a mãe ao lado faz a sesta. (Santiago, 2004, p. 198).

Santiago traz ainda como exemplo, para explicar a continuidade entre essas categorias nas classes populares, o romance *Point Counter Point*, de Audous

Huxley, no qual o personagem Illidge “contrasta o modo como a solidariedade se constitui pela necessidade e a privacidade, pelo dinheiro dos ricos”, citando um trecho do romance em que o personagem diz: “é necessário odiar ou amar o vizinho, porque pode precisar do auxílio dele em caso de necessidade, assim como ele pode precisar do seu” (Santiago, 2004, p. 198).

A crítica se Santiago pode ser considerada, tal como argumenta Karl Posso em *Híbridos produtivos: Silviano Santiago, sobre a homossexualidade* (2006), uma resposta brasileira ou latino-americana para a estratégia ou política do “sair do armário” da América do Norte, “porque as infraestruturas éticas e políticas do sul são incompatíveis com as do norte, tornando o terreno particularmente inóspito para o florescimento de qualquer forma belicosa de ativismo gay” (Posso, 2006, p. 109). Esse modo agressivo das políticas sexuais norte-americanas, continua Posso, quando introduzidas no contexto sul-americano, equivalem a um sintoma de “modernização por um gesto de mímica” (Posso, 2006, p. 109). O crítico britânico ressalta que, para Santiago, a principal diferença entre o Brasil e os Estados Unidos, na esfera das políticas da sexualidade, passa pelo domínio legal: no Brasil não há leis contra a sodomia, sua condenação é contra a exposição pública, considerada “indecência pública”; já nos Estados Unidos, somente no ano de 2003, com o caso *Lawrence versus Texas*, um acontecimento histórico da Suprema Corte norte-americana, foi derogada a lei antissodomia naquele Estado¹.

Silviano Santiago defende uma espécie de “exibicionismo malandro”, uma forma astuciosa de vivência da homossexualidade que suplementaria o exibicionismo público, protestante, exigidos pelos militantes norte-americanos (Santiago, 2004, p. 200).

1 De acordo com o site <<http://direitoconstitucionalamericano.org>> (acessado em 26/01/2012), em 11 de setembro de 1998, John Geddes Lawrence, de 60 anos, e Tyron Garner, de 30, foram flagrados pelo xerife Joseph Quin em ato sexual. Lawrence e Garner foram presos em flagrante por violarem a lei antissodomia do Estado do Texas e foram libertados após pagamento de fiança. Condenados em primeiro grau à pena de multa, recorreram à Corte Criminal do Texas requerendo a rejeição das acusações por inconstitucionalidade da lei texana com base na Cláusula da Igual Proteção da Décima Quarta Emenda, argumento não acolhido pela Corte. Em 2001, pediram revisão pela Corte de Apelações Criminais do Texas, que a indeferiu. O caso chegou à Suprema Corte norte-americana, perante a qual os requerentes foram defendidos por Laurence Tribe, advogado e professor de Direito Constitucional em Harvard. O caso *Lawrence* foi julgado no dia 26 de junho de 2003, e decidido favoravelmente por 6 votos contra 3.

Por exemplo, o homossexual astucioso não diria de si, em público e abertamente, que *é* bicha, viado, paraíba, sapatona, etc, embora não queira, ou não tenha a necessidade de travestir os gestos ou esconder as roupas, característicos de homossexuais. A conduta e a preferência sexual bicha/sapatona não precisam ser redundantes, não precisam ser constantemente espelhadas, em público, nas *palavras* bicha ou sapatona. Conduta diferente não é motivo de expiação pública. (Santiago, 2004, p. 201).

Michel Foucault, na entrevista intitulada *A amizade como modo de vida*, reconhece, da mesma forma que Santiago, que uma “coisa da qual é preciso desconfiar é a tendência de levar a questão da homossexualidade para o problema ‘Quem sou eu? Qual o segredo do meu desejo?’.” Foucault sugere que “melhor seria perguntar: Quais são as relações que podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas através da homossexualidade?” (Foucault, 1981, p. 1). Nessa perspectiva, a homossexualidade é vista como abertura, instabilidade, como potência para o estabelecimento de uma multiplicidade de relações:

A homossexualidade é uma ocasião histórica de reabrir virtualidades relacionais e afetivas, não tanto pelas qualidades intrínsecas do homossexual, mas pela posição de “enviesado” de alguma forma, as linhas diagonais que ele pode traçar no tecido social, as quais permitem fazer aparecerem essas virtualidades. (...) [D]everia tornar possível uma cultura homossexual, isto é, possibilitar os instrumentos para relações polimorfas, variáveis, individualmente moduladas. (...) Deveria haver uma inventividade própria de uma situação como a nossa e dessa vontade que os americanos chamam de *coming out*, isto é, de se manifestar. O programa deve ser vazio. É preciso cavar para mostrar como as coisas foram historicamente contingentes, por tal ou qual razão inteligíveis, mas não necessárias. É preciso fazer aparecer o inteligível sobre o fundo da vacuidade e negar uma necessidade; e pensar que o que existe está longe de preencher todos os espaços possíveis. Fazer um verdadeiro desafio inevitável da questão: o que se pode jogar e como inventar um jogo? (Foucault, 1981, p. 4-5).

Podemos coletar elementos das propostas de Foucault e de Santiago para conseguirmos uma solução alternativa, que fuja das garras da opressão da revelação homossexual. A ideia do jogo, de uma forma criativa de viver a homossexualidade exposta por Foucault, pode ser, portanto, aliada à proposta de uma “homossexualidade astuciosa” ou do “homossexual malandro” de Santiago,

principalmente se recorrermos a uma outra interpretação, já consagrada, da ambivalência ou da ambiguidade como traço da diferença cultural brasileira.

O “homossexual malandro” seria aquele que – tomando emprestada a imagem de Antonio Candido em *A dialética da malandragem* – faria seu jogo caminhar atravessando os limites entre ordem e desordem. No ensaio em questão, ao analisar o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, Candido afirma que nele

ordem e desordem (...), extremamente relativas, se comunicam por caminhos inumeráveis, que fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças, do professor de religião um agente de intrigas, do pecado do Cadete a mola das bondades do Tenente-Coronel, das uniões ilegítimas situações honradas, dos casamentos negociatas escusas. (Candido, 1970, p. 80).

Segundo Candido, as andanças alternadas entre a ordem e a desordem sem qualquer dilema, fazem deste livro, que pertence à literatura brasileira oitocentista, a exposição de um universo liberto do peso do erro e do pecado. O autor ainda defende, acerca desta e de outras oposições, que:

[u]m dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco. (Candido, 1970, p. 84).

Ao contrário dos Estados Unidos, com seu “policimento interno e externo” e “a presença constritora da lei” na sua formação histórica, o Brasil tem como característica marcante as “formas espontâneas da sociabilidade”. Antonio Candido observa que, por esse motivo, os choques entre a norma e a conduta foram abrandados, “tornando menos dramáticos os conflitos de

consciência”. Os Estados Unidos, por um lado, “visava[m] a criar e manter um grupo idealmente monorracial e monorreligioso”; o Brasil, por outro, “incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso a sua natureza mais íntima (...) [n]ão querendo constituir um grupo homogêneo e, em consequência, não precisando defendê-lo asperamente” (Candido, 1970, p. 86). A “desordem” de que trata Antonio Candido em sua dialética é mais evidente nas classes populares, pelo menos na sociedade brasileira do século XIX e início do século XX.

Mesmo com as reformas promovidas por Francisco Pereira Passos entre 1902 e 1906 na cidade do Rio de Janeiro, que tinham por objetivo alcançar civilidade e modernidade francesas para a capital da jovem república, “não foi possível eliminar os sinais de pobreza, as zonas de prostituição e diversas atividades ilegais que cercavam a vida da região central do Rio de Janeiro”, tal como observa Geisa Rodrigues Leite Silva, em sua tese de doutorado intitulada *As múltiplas faces de Madame Satã: estéticas e políticas do corpo* (2011). A autora chama a atenção para o fato de que são justamente em áreas como a Lapa, o Mangue e bairros como Gamboa e Saúde que “ainda reinava a desordem, ou pelo menos uma ordem própria” e completa afirmando que “[n]a contramão dos acontecimentos e excluída do processo social, [uma] parcela marginalizada, constituída em grande parte por negros, migrantes e imigrantes, criou códigos e normas próprios, com seus personagens e atores sociais, entre eles o malandro.” (Silva, 2011, p. 20).

Dentre esses códigos próprios, estava a desordem afetiva e sexual que pode ser personificada no ícone-malandro Madame Satã². A homossexualidade, como foi apontado anteriormente, a partir de Silviano Santiago, nunca foi considerada crime por lei no Brasil. As rondas policiais que reprimiam os corpos homoeróticos aconteciam mais à luz do dia, alegando-se crime de atentado ao pudor. Silva cita um trecho da autobiografia de Madame Satã, em que ele narra um episódio ocorrido em 1938, quando foi preso “junto com umas ‘bichas amigas’ [enquanto estava] conversando no passeio público”. E

2 João Francisco dos Santos (Pernambuco, 1900 – Rio de Janeiro, 1976), mais conhecido como Madame Satã, foi um famoso malandro da Lapa carioca que viveu no cenário boêmio e contracultural dessa região no início do século XX, durante os primeiros anos do Estado Novo. João ficou conhecido como Madame Satã após a ganhar um concurso de fantasias, no ano de 1938, usando um traje brilhoso de morcego que lembrava a caracterização da protagonista do filme *Madam Satan*, de Cecil B. DeMille (1930). João foi preso diversas vezes, passando um longo período no presídio de Ilha Grande, hoje desativado.

então, “[n]a delegacia, o delegado Dulcídio Gonçalves pede que deixem de ‘fazer rodinha no passeio público’ de dia, pois incomodavam as famílias que passavam. De madrugada não haveria problema” (Silva, 2011, p. 25).

O filme *Madame Satã* (2002), do diretor Karim Aïnouz, conta a vida de João Francisco, o emblemático malandro. Ambientado nos anos de 1930, o filme traz logo de início uma cena da polícia getulista narrando a ficha criminal de Madame Satã, enquanto a câmera mostra somente o rosto do personagem – que está machucado, ainda sangrando, despenteado e sem blusa. Ouve-se voz do policial, ao fundo:

É pederasta passivo, usa sobranceiras raspadas e adota atitudes femininas alterando a própria voz. Entretanto, é um indivíduo perigosíssimo, pois não costuma respeitar nem as próprias autoridades policiais. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade, pouca inteligência. É solteiro e não tem prole. É visto sempre entre pederastas, prostitutas e outras pessoas do mais baixo nível social. Indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime...

A cena, cortada, dá lugar a um letreiro brilhoso de lantejoulas com o título do filme, que rapidamente desaparece para surgir o enquadramento fechado no rosto negro de Madame Satã. O personagem está por trás de uma cortina de pedras brilhantes, que rapidamente percebemos ser do camarim de um bordel, enquanto dubla a canção *Nuit D’Alger*, conhecida pela versão de Josephine Baker, atriz norte-americana naturalizada francesa e talvez a primeira grande estrela mulata do teatro de revista³. A imagem de Josephine Baker, com sua famosa saia de bananas e com sua dança erótica, acaba se confundindo com a potência artística de Madame Satã, marcada pelo corpo, pela nudez, pelo erotismo, pelo brilho e pelo travestimento.

Em uma das últimas cenas do filme de Karim Aïnouz, Madame Satã está no cinema assistindo a uma produção estrelada por Baker, que aparece, em uma filmagem em preto e branco, dançando ao som de tambores e chocalhos, de forma sensual e com um olhar perverso, fascinando-o. Logo Mada-

3 Em um trecho do filme, um rapaz que Madame Satã recebe em seu quarto lhe pergunta se ele é um grande fã de Josephine Baker. Madame Satã responde: “Eu sou filho de Iansã e Ogum, e de Josephine Baker eu sou devoto”.

me Satã surge em um palco de bordel da Lapa, seminu, com purpurina por todo o corpo e saúda a plateia dizendo “Boa noite madamas e cavaleiros”, sendo aplaudido e completando a frase enquanto suspende sua saia brilhosa: “Quanto é que vocês pagam pela Mulata do Balacochê?”⁴. Em seguida, começa sua performance cantando *Mulato Bamba*, samba de Noel Rosa. O show de Madame Satã, que rebola usando saia e adereços no cabelo, forma um par paradoxal com a letra da música que exalta o malandro do samba: “Esse mulato forte é do Salgueiro/ Passear no tintureiro é o seu esporte, / Já nasceu com sorte e desde pirralho/ Vive às custas do baralho,/ Nunca viu trabalho. / E quando tira um samba é novidade,/ Quer no morro ou na cidade, / Ele sempre foi o bamba./ As morenas do lugar vivem a se lamentar/ Por saber que ele não quer se apaixonar por mulher”. Esse contraste do travesti efeminado com o mulato forte faz parte da potente imagem de malandro de Madame Satã, que desestabiliza as oposições masculino e feminino, delicadeza e força, mulata e malandro. Também temos, ao mesmo tempo, nessa sequência do filme, dois universos: o do homossexual artista ou do homoerotismo, e o do malandro que precisa garantir sua sobrevivência e honra (Silva, 2011, p. 32). João Francisco era migrante nordestino, analfabeto, negro e “pederasta”, portanto quatro vezes excluído da sociedade e da possibilidade de incorporação no exíguo mercado de trabalho da época.

Silva argumenta que Satã “é apresentado com frequência como uma anomalia dentro de um universo marginal. Provavelmente pela típica associação da malandragem à exploração da prostituição, em que os malandros funcionavam como cafetões, gigolôs e parceiros de prostitutas, foi criado um estereótipo pautado na virilidade e na masculinidade do mesmo” (Silva, 2011, p. 30). A autora recupera uma entrevista de Madame Satã concedida a *O Pasquim*⁵, em 1971, poucos anos antes de falecer, em que o malandro fala com naturalidade da homossexualidade entre outros malandros famosos e temidos de sua época, surpreendendo o entrevistador Sérgio Cabral. O jornalista pergunta a João sobre o malandro Edgar, o Meia-Noite. Ele responde que “O Meia-Noite não era propriamente valente”, mas que o “valente era o fancho-

4 Inicialmente, Madame Satã, enquanto artista travestido, era conhecido como Mulata do Balacochê.

5 *O Pasquim* foi um periódico semanal brasileiro de esquerda fundado por Jaguar, Sérgio Cabral, Ziraldo e Tarso de Castro, veiculado entre 1969 e 1991 e famoso pela sua oposição ao regime militar.

na dele, o falecido Tinguá”. O jornalista, espantado, pergunta: “O Meia-Noite era bicha?” E “Satã segue descrevendo os outros malandros, ignorando o espanto do jornalista, entre eles o Brancura, que declara depois, em suas memórias, ter sido seu amante e grande amor”. Para Satã, completa Silva:

o universo do malandro também era o universo do sexo livre, e não, contraditoriamente, do sexo pago, das zonas de baixo meretrício. Não é a toa que uma das principais funções do malandro, por exemplo, era dar proteção a casas noturnas, boates, pensões “não familiares”, casas de prostituição e prostitutas. E a tradicional relação de sustento de muitos malandros explorando a prostituição de parceiras ou “protegidas” também incluía, em muitos casos, relações homossexuais (Silva, 2011, p. 31).

É importante salientar que o Estado Novo getulista, entre 1937 e 1945, teve como um de seus alvos a formulação de um projeto de nacionalidade fundado no populismo e no multiculturalismo inspirado pelo conceito de *aculturação* – “[e]sse multiculturalismo teve como visada prioritária o engrandecimento do estado-nação pela perda da memória individual do marginalizado em favor da artificialidade da memória coletiva” (Santiago, 2004, p. 58). Com isso, o corpo do malandro se torna um corpo domesticado e propício à representação do país, no qual a dimensão estética é valorizada, e a violência e o contexto de exclusão social que produzem o malandro são obliterados. Deve-se considerar ainda que o universo de liberdade sexual, proporcionado por condição de estar à margem e pela possibilidade de se criar uma “ordem social própria” também foi apagado. O malandro homossexual é inserido na “ideologia da cordialidade” (Santiago, 2004, p. 55). Contudo, na contemporaneidade, “uma nova (...) forma de multiculturalismo” poderia:

(1) dar conta do influxo de migrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas, constituindo seus legítimos e clandestinos moradores, e (2) resgatar, de permeio, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado de multiculturalismo a serviço do estado-nação (Santiago, 2004, p. 59).

A perda da memória da individualidade do marginalizado faz com que o jornalista e crítico musical Sérgio Cabral mantenha a lembrança do malandro

da navalha, do vagabundo, daquele que a modernização econômica e social acabou assimilando à lógica trabalhista. Como atesta Chico Buarque em sua canção *Homenagem ao malandro*, presente no álbum *Ópera do Malandro* (1979): “Eu fui fazer um samba em homenagem/ à nata da malandragem, / que conheço de outros carnavais. / Eu fui à Lapa e perdi a viagem, / que aquela tal malandragem não existe mais (...) Mas o malandro para valer, não espalha, / aposentou a navalha, tem mulher e filho e tralha e tal. / Dizem as más línguas que ele até trabalha, / Mora lá longe e chacoalha, no trem da Central”.

A potência do jogo e do devir podem ser encontradas em Madame Satã e, de certa forma, evocam a mesma potência que Antonio Candido vislumbrou no herói oitocentista do romance de Manuel Antônio de Almeida, e que Silviano Santiago afirma como uma estratégia libertária para as políticas contemporâneas da sexualidade. Posso (2006) faz uma leitura de Santiago que leva em conta esses elementos:

A homossexualidade para Santiago denota um estado de jogo com os significantes de gênero e sexualidade, uma condição excêntrica (*queer*) de corpos que resistem ao chamado social pela rotulação, preferindo, ao invés disso, brincar com a significação e produzir múltiplos *ens* “híbridos” ou discursos de ‘entre-lugar’. (Posso, 2006, p. 112).

A nudez do corpo indígena recuperada por Oswald de Andrade de Pero Vaz de Caminha para compor o poema “As meninas da gare” (“Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis/ Com cabelos mui pretos pelas espáduas/ E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas/ Que de nós as muito bem olharmos/ Não tínhamos nenhuma vergonha”) faz-nos pensar o quanto da contenção e do pudor ocidental impostos na relação do brasileiro com a nudez recalca a experiência indígena, que desconhecia a culpa e as restrições judaico-cristãs à sexualidade. Da mesma forma, a continuidade fluida de todos os elementos presentes no imaginário afro-brasileiro confronta-se com binarismos polarizados, tais como masculino e feminino, corpo e espírito, humano e animal – assim como a relação entre corpo, dança e deuses, dentre outras forças não-ocidentais, também podem ser avaliadas como incisões ou rasuras nos valores morais e religiosos (e nos próprios binarismos que organizam esses valores) que herdamos através do processo colonial. A subversão da ordem heteronormativa que se expõe em Madame Satã, implicada no corpo de uma figura emblemática

do trânsito e da transgressão no universo popular brasileiro, confronta-se com as expectativas de uma “identidade homossexual” estável a se revelar, por se constituir como sexualidade livre, fluida, múltipla e despudorada.

As culturas latino-americanas colaboram para um “envenenamento” das categorias impostas pela colonização linguística, epistemológica, ontológica e racial europeia – e norte-americana. Ela contamina as noções de “unidade” e “pureza”, como defendeu Silviano em ensaio mais antigo, *O entre-lugar do discurso latino-americano*:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus importaram para o Novo Mundo (Santiago, 1978, p. 18).

A antropofagia oswaldiana e as propostas modernistas por um Brasil híbrido podem ser reapropriadas para uma nova proposição estético-política de subversão do “armário” em várias dimensões. Pode-se aproveitar a sugestão de Oswald de Andrade de optar por uma forma de pensar que seria própria e divergente, distante do essencialismo, do racionalismo e do patriarcalismo (“contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”, como Oswald de Andrade escreve em seu “Manifesto Antropófago”, de 1928), além de buscarmos uma maneira de viver em constante acoplamento e reacoplamento com o Outro: “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago” (Santiago, 1978, p. 13). Palavras-de-ordem do autor.

José Celso Martinez Corrêa, diretor da companhia paulistana Teatro Oficina, em entrevista à edição 204 da *Revista Trip*, de outubro de 2011, defende que o seu fazer estético se aproxima desse aproveitamento do acervo cultural brasileiro para uma subversão da coerência dos desejos, dos corpos, dos prazeres. O repórter lhe pergunta se “A diversidade está presente em seu trabalho? De que maneira?” e Zé Celso responde: “O teatro vai de encontro

a todas as identidades, aliás, a todas as (des)identidades. A primeira coisa que eu trabalho é que o ator tem que rebolar. Rebolar é importantíssimo, vem da África, onde tem influência muçulmana, a dança do ventre. O corpo tem que se desocidentalizar”.

Desocidentalizar o corpo seria, portanto, a superação não só do “armário” propriamente dito, da contenção e do confinamento, mas a superação da heterossexualidade como sexualidade padrão, fundante e central da organização dos corpos, dos afetos e da vida. Seria também uma contraposição ao par genitálio-centrista masculino/ feminino. Seria ainda a instauração de um modo de vida impulsionado pelo devir e pelo afeto, pelo reconhecimento de que o ser-humano, mais do que simplesmente “humano”, é uma máquina que produz desejos heterogêneos, múltiplos, infinitos, variáveis.

Se o filme de Karim Aïnouz e o próprio personagem Madame Satã nos serviram como lugar de articulação entre interpretações da história cultural brasileira e forças que podem ser ativadas contra a heteronormatividade dos corpos, inclusive do corpo homossexual, outro filme brasileiro mais recente e menos conhecido – *Elvis & Madona* de Marcelo Laffitte, (2011) – nos oferece uma sequência de cenas e personagens nos quais se expõe, de forma contundente e bem-humorada, a desestabilização tanto de representações instituídas do masculino e da feminilidade quanto da homossexualidade e do travestismo. O filme narra o envolvimento amoroso de Elvis, uma lésbica “ao estilo fancha”⁶ interpretada pela atriz Simone Spoladore, e Madona, travesti interpretada por Igor Cotrim, e tem como cenário o bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Segundo Beatriz Resende, em *Ai de mim Copacabana: cidade dos vícios e os vícios da cidade* (2008), até o início da década de 1960, Copacabana ostentava luxo, elegância e uma vida noturna povoada por políticos, artistas e intelectuais. Esse cenário sofreu alterações profundas após a transferência da capital federal para Brasília, o golpe militar de 1964, o aumento exponencial e diversificado da população, e o crescimento das favelas no seu entorno. Copacabana tornou-se um espaço paradoxal, entre os requintes do Hotel Copacabana Palace e a mendicância, as boates de prostituição, os travestis e uma noite homossexual efervescente, propícia à desordem, à transgressão. E, portanto, ao encontro inusitado entre uma lésbica de família pequeno-burguesa, que trabalha como *motogirl* entregando

6 Termo utilizado no Rio de Janeiro para se referir às lésbicas “masculinizadas”.

pizzas, e uma travesti atriz de filme pornô, cabeleireira, *performer* nos inferninhos nas horas vagas e ex-namorada de um traficante, João Tripé.

Elvis tem o cabelo escuro e curto, e uma franja caída no rosto, que ela joga para trás de forma dura; sua fala é grave, pilota uma robusta motocicleta, veste jeans gastos e uma jaqueta de couro preta, e sonha ser contratada por um jornal local como fotojornalista. Madonna, em contraste, tem o cabelo loiro-platinado (que afasta do rosto com as pontas dos dedos, de forma delicada), sempre muito bem escovado. Seus braços são musculosos, os traços de seu rosto são marcadamente viris, mas sempre mantêm a suavidade na fala e a extravagância ao se vestir com vestidos coloridos e muitos acessórios. Seu maior sonho é conseguir montar o musical que criou para os palcos. A aproximação entre ambas é desencadeada por um tema comum: o dinheiro, ou a falta dele, já que a família de Elvis está falindo e Madonna teve suas economias roubadas pelo amante. “É tudo a porra da grana!”, frase repetida por todo o filme, é o fio condutor da trama.

A campainha toca e Madonna, segurando uma taça de vinho, abre a porta para Elvis, que traz a caixa da pizza. Ao ver Madonna diz: “Nossa, você está maravilhosa...”, e é convidada a entrar. No decorrer do filme, Elvis e Madonna se envolvem cada vez mais. Ao saber que Madonna recebeu uma proposta para voltar ao “mercado do sexo”, atuando em filmes pornôs, Elvis reage com veemência e, ao mesmo tempo, espanto, pelo ciúme, pelo inusitado do par, e, ainda, pelo contraste nas expectativas de ambas:

ELVIS: Como é que é a parada?!

MADONA: É uma coisa trash fazer filme pornô? É. Mas se eu precisar, meu amor, eu faço.

ELVIS: Que papo brabo é esse, Madonna?!

MADONA: Eu fui atriz de filme pornô, sim. Que que tem? Tem gente que ganha a vida fodendo com a vida dos outros. Eu fodia com os outros pra ganhar a minha vida. (...) Ai vem cá, meu amor: o dia foi bom pra você, foi ruim pra mim e é você que fica triste?

ELVIS: Eu tô sentindo uma coisa diferente, daí você fala esse negócio de filme pornô. Você não é uma mulher igual às outras, Madonna.

MADONA: Meu amor, eu sou boneca.

ELVIS: Eu nunca tive nada com uma mulher, que não é uma mulher, mas que é uma mulher. Pô, eu tenho que encarar muita parada sinistra pra ser

quem eu sou, sabe. Viver longe da minha família, da minha cidade. Eu acho que eu não vou encarar isso não. Eu vou indo.⁷

Madona chora, Elvis diz que se apaixonou por ela, Madona pede para que ela repita, mas Elvis diz estar com medo.

O clichê romântico é rasurado pelas personagens que o protagonizam. A relação entre uma travesti e uma lésbica acaba funcionando como desconstrução e reconstrução, diferencial e incessante, da ordem binária estabelecida, do equacionamento dos corpos enquanto masculinos ou femininos e no âmbito da heterossexualidade ou da homossexualidade. O filme explora o encontro do improvável, do imprevisto, do que é distante ou mesmo exterior ao “permitido”, ao “normal”, ao imaginável em termos de afecção amorosa e desejo erótico. É nesta perspectiva que Copacabana exhibe a “positividade de sua decadência”, ao libertar os corpos de sua categorização exclusiva, permitindo que eles sejam contaminados por todas as categorias: “O sofrimento dessas exposições corresponde também à liberdade do mostrar-se. Os amores vendidos convivem com os amores liberados. Todas as violências são possíveis, mas todos os amores também são possíveis”, como afirma Resende em seu estudo (Resende, 2008, p. 206).

O filme de Laffitte consegue também problematizar as diferenças entre desejo sexual e identidade de gênero, além da própria coerência que se espera dentro e fora da “cultura LGBT”, entre gênero e sexualidade. Gays, travestis e transexuais devem namorar homens; lésbicas e homens trans devem namorar mulheres. É assim que deve ser? Essa é uma das provocações mais fortes da história ou o potencial disruptor do filme. As personagens são, assim, duas existências mutuamente contaminadoras. Além da confusão da heterossexualidade com a homossexualidade, a interpenetração figurativa de masculinidade e feminilidade, exposta em ambas, produz uma transtornante continuidade.

Elvis & Madona pode ser visto como outro *entre-lugar* produzido pelo discurso cinematográfico brasileiro. Como diz Silviano Santiago sobre a literatura:

7 Diálogo transcrito da versão cinematográfica do filme (42:30 – 44:47). *Elvis & Madona*. Direção de Marcelo Laffitte. Duração: 105 min. Brasil: Laffilmes Cinematográfica, Focus Films, Focus Films, 2010.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.” (Santiago, 1978, p. 28).

O roteiro do filme nos traz esse ritual antropofágico produzido a partir da suspensão de identidades e sexualidades antagonicamente estancadas e pela abertura ao múltiplo, à incorporação do outro e ao tornar-se outro. Produz-se igualmente, nesse filme, “a destruição sistemática dos conceitos de *unidade e pureza*” (Santiago, 1978, p. 18).

Tanto em *Madame Satã* quanto em *Elvis & Madona*, modos de vida mais livres foram facilitados por seus personagens se encontrarem em espaços sociais onde a ordem instituída – pela perspectiva social hegemônica e pelo Estado – não conseguiu prevalecer. *Madame Satã* tinha como bairro de convívio e afeto a Lapa dos anos 1930, onde a modernização promovida por Pereira Passos duas décadas antes não havia chegado, e onde conviviam negros, marinheiros, migrantes e imigrantes. Já em *Elvis & Madona*, o cenário é Copacabana dos anos 2000, bairro abandonado pela higienização social das elites na década de 1960, onde conviviam uma burguesia em processo acentuado de falência, a mendicância, boates de prostituição, travestis e uma noite homossexual efervescente. Nessa insolente Babel urbana cravada à beira-mar ou no aconchego da antiga centralidade urbana decadente, o caos da linguagem corporal e a potência do elemento híbrido puderam brotar e reinar.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BIAJONI, Luiz. *Elvis & Madona* [uma novela lilás]. Rio de Janeiro: Editora Língua Geral, 2010.
- CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. *Revista do IEB-Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 8, p. 67-91, 1970. Disponível em: <http://143.107.31.231/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp?TipoConsulta=Acervo&Acervo_Codigo=150&Setor_Codigo=10> Acesso em 28 de jun. de 2013.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, França, n. 25, pp. 38-39, abril de 1981. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf>> Acesso em 04 de mar. de 2013.

POSSO, Karl. Híbridos produtivos: Silvano Santiago, sobre a homossexualidade. In CUNHA, E. L. (Org.) Leituras críticas sobre Silvano Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

RESENDE, Beatriz. Ai de mim, Copacabana: A cidade dos vícios e os vícios da cidade. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. Espécies de Espaço: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SANTIAGO, Silvano. O homossexual astucioso; primeiras – e necessariamente apressadas – anotações. In O cosmopolitismo do pobre. 1ª edição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SILVA, Geisa Rodrigues Leite; KIFFER, Ana Paula Veiga. *As múltiplas faces de Madame Satã*: estéticas e políticas do corpo. 231 p. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

Referências filmográficas

Elvis & Madona. Direção de Marcelo Laffitte. Duração: 105 min. Brasil: Laffilmes Cinematográfica, Focus Films, Focus Films, 2010.

Madame Satã. Dirigido por Karim Aïnouz. Roteiro de Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, Sérgio Machado e Mauricio Zacharias. Duração: 205min. Brasil, França: Videofilmes, Dominant 7, Lumière, 2002.