

ARTIGO

O CINEMA QUEER BRASILEIRO: O PENSAMENTO QUEER NO BRASIL A PARTIR DOS FILMES MADAME SATÃ E ELVIS & MADONA

Resumo

Após três décadas de feminismo organizado no Brasil e sem o qual não se poderia pensar o desenvolvimento dos estudos sobre sexualidades diversas e ao lado dos estudos gays e lésbicos que se unem a crítica feminista ao examinar as diferenças sexuais e de gênero, a teoria *queer* passa a conceber a sexualidade como algo móvel, ambíguo e ambivalente, sempre mutável de acordo com o contexto histórico-cultural em que esteja inserido. O cinema priorizado nesta pesquisa como um lócus de criação marcado pela experiência das identidades sexuais e de gênero foram *Madame Satã* e *Elvis & Madona*. A fim de identificar nestas produções possíveis rupturas e/ou (des)continuidades do modelo heteronormativo de sexualidade em suas diferentes formas e em diferentes contextos – considerando as possíveis aproximações e distanciamentos entre ficção (algumas delas baseadas em histórias reais) e/ou formatos mais alternativos ou comerciais de se fazer cinema.

Palavras-Chave: Cinema Queer; Pensamento Queer; Madame Satã; Elvis & Madona.

Abstract

After three decades of organized feminism in Brazil and without which one could not think the development of studies on various sexualities and alongside gays and lesbians studies that join the feminist critique to examine sex and gender differences, queer theory goes to conceive of sexuality as something mobile, ambiguous and ambivalent, always changing according to the historical and cultural context in which it is inserted. Cinema prioritized in this research as a locus of creation marked by the experience of sexual and gender identities were Madame Satan and Elvis & Madona. In order to identify these possible production disruptions and / or (dis)continuity of the heteronormative model of sexuality in its various forms and in different contexts - considering the possible similarities and differences between fiction (some of them based on real stories) and / or more alternative or commercial formats of filmmaking.

Keywords: *Queer cinema; Thinking Queer; Madame Satan; Elvis & Madona.*

* Doutor em Sociologia, Universidade de Brasília, UnB. Professor da Universidade Federal de Goiás. E-mail: sullivan7@uol.com.br

Introdução

As narrativas cinematográficas exercem grande poder sobre o público visto que elas veiculam e constroem relações de gênero e sexualidades o que torna de extrema relevância a investigação dos discursos/práticas/efeitos do cinema na constituição de valores e representações sociais que contribuem para delimitar os papéis dicotômicos entre homem/mulher, masculino/feminino, hetero/homo, ativo/passivo, bem como investigar abordagens que problematizem as sexualidades de forma interseccional.

Um debate recorrente no campo do cinema hoje é se existe ou não um cinema gay ou um cinema *queer* que implique a diferença de perspectiva pela qual estes filmes são realizados. Muitos deles se intitulam ou são intitulados como *queer*. Estas películas que se intitulam ou são denominadas como *queer* se colocam em que perspectiva discursiva? Quais seriam/são as justificativas utilizadas por diretores/roteiristas e críticos de cinema para apresentarem e/ou denominarem estas produções como *queer*?

A simples presença de personagens gays, lésbicas, travestis e transexuais que discursam sobre a mobilidade do feminino e do masculino independente do sexo biológico podem definir estas obras como *queer*? Ou torna-se necessário que nestas produções as personagens apresentem-se em performances desestabilizadoras da heteronormatividade?

Parto de antemão, que nem todo olhar *queer* empreendido no cinema desconstrói totalmente o binário sexual, a heterossexualidade compulsória e o modelo heteronormativo regulatório da sexualidade humana ou faça a oposição ao Estado patriarcal ou até mesmo chegaria a uma montagem totalmente isenta de sentidos “masculinistas”, sexistas e heteronormativos. E é neste sentido, que se constitui o presente trabalho. Pretende-se analisar os filmes brasileiros “Madame Satã” de Karim Ainouz e “Elvis & Madona” de Marcelo Laffitte, visto que os mesmos são marcados pelas experiências de malhas (inter/trans)textuais entre identidade, gênero, sexualidade, erótica, imagem e corpo. As histórias narradas pelos filmes, sob a ótica de uma leitura *queer* de cinema, contribui a uma crítica dos valores patriarcais, machistas, sexistas e heteronormativos propiciando outros sentidos para o imaginário social sobre a diversidade de gênero e sexual.

O Cinema Queer

O termo *queer* funciona de múltiplas maneiras: a) como prática de leitura sobre um *corpus* para descrever uma identidade particular¹, para circunscrever um campo de estudos, como sinônimo de lésbica ou gay, como noção “guarda-chuva” no qual se agrupam várias identidades não heteronormativas (gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais, intersexos, etc) e b) como campo teórico e discursivo sobre identidades, desejos, representações sociais e imaginários que identificam a sexualidade como dispositivo histórico de poder e que se constroem a partir de diversos campos do conhecimento e dos diálogos produzidos entre diversas disciplinas tais como história, sociologia, antropologia, psicologia.

Por outro lado, os filmes, por exemplo, são objetos privilegiados nos estudos *queer*. “oriundos predominantemente dos estudos culturais, os teóricos *queer* deram maior atenção à análise de obras fílmicas, artísticas e midiáticas em geral” (Miskolci, 2009, p. 155).

Entretanto, a maior parte destas produções que são definidas como *queer* seja pelos cineastas/roteiristas e/ou pelos críticos de cinema e público em geral, é realizada distante das perspectivas históricas feministas e *queer*, ignorando o problema da identidade política e a questão da experiência na construção da subjetividade e na significação do real. Não trazem em sua essência a possibilidade de uma crítica sobre a heteronormatividade como a ordem sexual do presente na qual todo mundo é criado para ser heterossexual ou mesmo que não venha a se relacionar com pessoas do sexo oposto para que adote o modelo da heterossexualidade compulsória em suas vidas. “Gays e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade” (Miskolci, 2012, p. 15).

Ao relacionar cinema e teoria *queer*, busco perceber possíveis comunicabilidades entre alguns filmes dirigidos/roteirizados por homens de nacionalidades distintas e em contextos temporais diferentes, atentando para as estéticas, poéticas e para as representações sociais destes diretores, que podem ser lidas como críticas ao patriarcado, a heterossexualidade compulsória e ao modelo heteronormativo e suas dinâmicas de poder. Nesse percurso, é imprescindível considerar ainda a pluralidade

¹ O termo *queer* tem sido adotado pela comunidade LGBT no intuito de ser ressignificada política e discursivamente. De um termo pejorativo que se aproxima das expressões em português “estranho”, “bizarro”, “bicha”, “viado”, a palavra *queer* passou a denominar um grupo de pessoas dispostas a romper com a ordem heterossexual compulsória estabelecida na sociedade contemporânea, e mesmo com a ordem homossexual padronizante, que exclui as formas mais populares, caricatas e até artísticas de condutas sexuais ditas “desviantes”. Assim existe a possibilidade de muitos indivíduos não aceitos socialmente pela sua condição sexual assumirem uma identidade *queer* no intuito de poderem ganhar um maior espaço social e individual.

das perspectivas *queer*, cujas práticas e discursos variam dependendo do olhar e das condições de produção de quem os opera.

A construção não se separa do filme, é o filme mesmo; outra construção do mesmo relato daria outro filme. O tipo de utilização do material fílmico, o tempo, uma relação com o mundo circundante e a uma tomada de posição frente ao público, e é aqui mais uma escolha das estórias (*sic*), que podemos interrogar ao cinema como expressão ideológica. Não pode haver estudo fílmico que não seja uma investigação da construção (Solin, P. *apud* Silva, 2008, p. 264).

Filmes se relacionam a uma larga escala de experiência estética e discursiva, eles têm um importante papel na formação das representações em gênero e sexualidades, - assim, como raciais, étnicas, religiosas, geracionais, de classe, entre outras -, e podem, do mesmo modo, facilitar, particularmente bem, a comunicação e o entendimento de temas difíceis e tabus. Além disso, o filme torna-se um espaço que dá voz aqueles que não poderiam ser ouvidos de outra maneira.

Foucault (1997) nos ensina que há coisas e há indivíduos que são impensáveis porque não se enquadram numa lógica ou num quadro admissíveis aquela cultura e/ou naquele momento. Essas práticas e esses sujeitos são estranhos, excêntricos, bizarros, talvez se possam dizer simplesmente *queer*, enfim, “eles transgridem a imaginação, são incompreensíveis ou impensáveis e então são recusados, ignorados” (Louro, 2004, p. 28).

O cinema *queer*, como prática discursiva, contesta o controle institucional de gênero e das sexualidades. Questões de representação e de identidades oferecem oportunidades para que possamos explorar as forças e os limites de diversos problemas sociais². Neste sentido, parto da perspectiva de que a análise e interpretação de discursos fílmicos pode ser um caminho profícuo para rompermos com entendimentos “normalizados”, dos agentes políticos, institucionais e educacionais sobre a produção e circulação de representações *queer* na cultura visual. Dias ao discutir o campo da educação em cultura visual e a relação com o cinema *queer*, nos afirma que

ensinar usando o cinema *queer* pode ser intrinsecamente subversivo, porque ele questiona noções de identidade, subjetividade e desejo e, por meio de suas características intertextuais, incorpora investigações mais amplas da esfera pública sobre cidadania, raça, classe, entre outras (Dias, 2007, p. 718).

² Segundo Dias (2007) aparentemente, no cinema *queer*, os discursos que focalizam questões de gênero e de sexualidades têm predileção especial pelas representações de subjetividades de queer-gêneros, isto é, sujeitos que estão fora dos padrões normatizados que definem a heterossexualidade como a única forma de manifestação natural do desejo.

Se por um lado o cinema clássico reafirma valores e representações que contribuem para definir a rigidez dos papéis binários, por outro lado, o cinema *queer* constitui um território que vem abrindo novos cenários de visibilidade para que os/as personagens *queers* possam encenar suas performances de identidades múltiplas por meio de corpos-devir.

A presença dos *queers* como significante desta outra alternativa de se fazer cinema para além dos modelos heteronormativos apresenta-se também como espetáculo midiático, produzido pela indústria de cultura de massa. Nesta construção, para além de qualquer conceituação ou discurso determinante sobre uma nova compreensão de gênero, corpos, sexualidades e desejos, o cinema *queer* representa um lócus mutante onde ficção e realidades reinventam suas narrativas, propondo um campo visual outro sobre as diferenças que nos constitui como humanos bem como outras formas de contestação.

Madame Satã em Cena

Madame Satã é um filme de 2002 do diretor cearense Karim Aïnouz e é uma co-produção Brasil e França. É um filme que se inicia pelo fim. Apresenta trajetórias disformes ao desenrolar suas tramas cinematográficas, oferecendo surpresas e pontos de vista diferentes aos espectadores.

Sua cena inicial apresenta-nos a descrição nada positiva de Benedito Emtabajá da Silva que posteriormente saberemos se tratar de João Francisco dos Santos, nascido em 25 de fevereiro de 1900, na cidade de Glória do Goitá, no sertão de Pernambuco e que será conhecido muito tempo depois no bairro da Lapa no Rio de Janeiro como Madame Satã. Segue a descrição da voz em off:

O sindicato, que também diz chamar-se Benedito Emtabajá da Silva é conhecidíssimo na jurisdição deste Distrito Policial como desordeiro sendo frequentador costumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sombrancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprimi-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não alfero proventos de trabalho digno, só podem ser estas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e, sempre que é ouvido em cartório, provoca insidentes

e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade. Rio de Janeiro, Distrito Federal, doze dias do mês de maio do ano de 1932.

A João Francisco dos Santos são atribuídas informações pejorativas como: “desordeiro, tem vários processos, agride funcionários da polícia, propenso ao crime, pederasta passivo”. Ou ainda, aspectos que eram mal vistos por parte significativa da sociedade carioca da época, como: “sombrancelhas raspadas, atitudes femininas, não tem religião alguma, fuma, bebe e joga, tem pouca inteligência e instrução elementar”. Ou seja, conforme foi classificado no final dessa descrição, o personagem era considerado “inteiramente nocivo à sociedade”.

As cenas subsequentes começam a caracterizar João Francisco dos Santos dentro do seu real contexto de vida. Ele aparece bem arrumado, com o cabelo alisado, e bem relacionado com os clientes do bar que frequenta, dançando e bebendo. Também mostra-se preocupado com a amiga Laurita que está sendo molestada por um dos clientes. Laurita diz ao cliente que não o quer pois já encerrou o expediente. Ela pede para que João dance com ela enquanto o cliente pega no braço dela com força. João pede: “Por favor cavalheiro, vamos zelar pela paz aqui neste recinto”, o homem responde: “Tu zela é atrás de um cacete redondo rapaz”. Neste momento, João puxa Laurita para fora do bar e segue em direção a rua. O cliente está armado e ameaça atirar em João. Neste momento, João derruba-o com golpes de capoeira, pega a sua arma enquanto o cliente corre.

Interessante ressaltar que aqui aparece uma outra faceta de João Francisco dos Santos o de ser um típico malandro carioca, já que apresenta características comuns que podem ser aplicadas a outros malandros já conhecidos e/ou representados. Ele é um personagem apreciador da noite urbana carioca, na qual sente-se extremamente à vontade e onde é totalmente capaz de se defender e defender seus amigos, como outros malandros descritos dentro e fora do cinema.

Madame Satã destaca cenas que evidenciam esse misto de discursos relacionados ao corpo e suas relações de poder, dos pontos de vista racial, social, de gênero e sexual. Isso é evidenciado, por exemplo, nas cenas que mostram o envolvimento inicial de João com um jovem branco, Renatinho, que se vê seduzido por sua mistura de delicadeza e valentia.

Após executar uma armação sexual para tirar dinheiro de um policial em parceria com seu amigo, também homossexual e que vive em sua casa, conhecido como Tabu, João acaba cedendo aos encantos de Renatinho e tem com ele uma tórrida

noite de prazer. Entretanto, ao amanhecer, Renatinho acaba por roubar o dinheiro de João que descobre e mostra a ele que isso não ficaria assim. O malandro não se deixa conquistar pelo intenso prazer que sentiu com o jovem e usando de violência deixa clara a sua insatisfação. Segue o diálogo entre João e Renatinho:

João: É amor de mãe que tu me disse que tinha escrito aqui?

Renatinho: Foi.

João: Coisa mais linda do mundo, amor de mãe. E tu já teve amor por alguém?

[João saca uma navalha, dá um golpe em Renatinho]

Renatinho diz: Que isso João, tá me estranhando?

João: Não. Tô me acostumando. Tu tá me achando com cara de pato?

Renatinho: Tá engrossando comigo?

João: Tu acha que pode entrar na minha casa, dormir na minha cama, me afanar e com essa carinha lisa?

Renatinho: Eu? Roubar?

João: Moleque, eu posso ser analfabeto, mas cego a minha pessoa não é não. Já tô acostumado a dormir com gatuno. Bastava tu ter me pedido que te daria isso e muito mais. Agora vou te vacinar Judas, que é pra tu aprender a não fazer mais isso. Sai, sai, sai daqui.

[João faz um corte na cara de Renatinho]

João tem o sonho de se tornar artista e enquanto era auxiliar de Vitória, ficava nos batidores das apresentações imitando suas falas e performances. Numa das cenas do filme, Vitória vê João usando suas roupas enquanto dançava. Segue o diálogo entre Vitória e João:

Vitória: Perdeu a noção? Tu acha que tu é quem? Chega atrasado, fica me imitando desse jeito, vestindo minha roupa. Ai, que despropósito isso.

João: Desculpa. A minha pessoa promete que isso nunca mais vai acontecer.

Vitória: Bem que me avisaram, não confia nesse preto. Ele é mais doido que cachorro raivoso. Vai, vai, vai. Eu tô com pressa. Fecha a porta. Rápido. Imagina o cheiro que a minha roupa ficou. Ai que ignorante. Mas o que é isso, rasgou minha roupa, pirou?

[João rasga a roupa dela]

Vitória: Ai nêgo, ficou maluco?

João: O nêgo não ficou maluco não senhora.

[João continua quebrando as coisas]

Vitória: Mas o que é isso? Mas o que é isso?

João: Tu nunca mais me trata desse jeito, tá ouvindo? Eu vou fazer uma avenida na tua cara pra tu nunca mais me tratar desse jeito, tá ouvindo lebrenta? Precisava me tratar desse jeito por causa de uma coisinha de nada? Hein? Eu vou te deixar mais feia do que tu já é, lebrenta.

[João joga Vitória no chão após ter feito um corte no rosto dela com sua faca]

João Francisco dos Santos exibe uma imagem de homem valente, viril, duro. Contudo, sua reputação desafiava a associação tradicional do malandro com a masculinidade rude da classe trabalhadora. Ele é também feminino, sensual e “pederasta passivo”. Sua ambiguidade andrógina é ressaltada ao extremo, pois João é, ao mesmo tempo, macho-capoeira e fêmea de cabaré.

Madame Satã apresenta-se, nesse panorama, uma discussão acerca da falta de oportunidades e das discriminações pelas quais um morador de uma zona boêmia, que é pobre, homossexual e negro podem passar no seu cotidiano. Exemplo disso é representando quando João, acompanhado dos seus amigos Tabu e Laurita vão até uma casa noturna chique e famosa da noite carioca. Ao chegarem ao High Life Clube, João Laurita e Tabu são barrados. Segue o diálogo:

Segurança: Boa Noite.

João: Boa noite. A gente gostaria de subir, por favor.

Segurança: Não podem. Por favor, queriam se retirar do recinto.

João: Porque?

Laurita: Porque a gente não pode entrar?

Segurança: Por que aqui vocês não podem entrar.

João: Ah, e porque a gente não pode entrar?

Segurança: Porque aqui não entra nem puta, nem vagabundo.

João: E tem algum desses nomes aqui na minha testa? Ao que me consta, eu não lhe devo nada. Porque a quem eu devo eu pago. Na minha casa só se come quando Deus dá, e por acaso se faltar a Virgem Maria completa.

Segurança: Por favor.

Laurita: Vamos embora.

João: Não vou sair porque eu não devo nada. Eu vou entrar.

[João, Laurita e Tabu são postos para fora por vários seguranças. João revida com golpes de capoeira mas eles acabam retornando para casa]

Ao chegarem em casa, João e Laurita continuam a conversar:

João: Todo mundo pode entrar, porque eu não posso?

Laurita: Porque tu não é todo mundo. Tu parece bicho. Sai por aí batendo a cabeça na parede.

João: Eu quero me endireitar.

Laurita: Endireitar o que? Tu já nasceu torto. Porque tu não se acalma?

João: Tem uma coisa dentro de mim que não deixa.

Laurita: E que coisa é essa?

João: Não sei.

Laurita: Que coisa é essa?

João: Raiva.

Laurita: Tu parece que tem raiva de estar vivo.

João: Vai ver que é.

Laurita: Mas essa raiva passa.

João: Pois a minha parece que só aumenta. Uma raiva que não tem fim e que eu não tenho explicação pra ela.

João: O que é que você vê em mim que eu não vejo?

Laurita: Vejo o Rodolfo Valentino, o Jon “Naisimila” (?), o Gary Cooper...

João, Laurita e Tabu apresentam todos os elementos visuais associados aos mandros cariocas da época (João), as mulheres arrumadas de forma pouco elegantes com forte apelo sensual e identificadas como prostitutas (Laurita) e homens travestidos de mulheres essencialmente afeminados (Tabu). A condição destes três personagens comparados “ao estilo dos demais frequentadores do estabelecimento que aparecem na cena, indica e, mais do que isso, significa, que eles não podem entrar porque estão fora dos padrões sociais e, também, sexuais, que o local ambiciona atender” (Duarte, 2009, p.69).

João é preso várias vezes em virtude de ser representante das classes marginais que sofrem a exclusão e que reage de forma agressiva e desmedida contra os que lhe oferece freios e desprezo. Numa destas ocasiões, João sai da prisão e parece ver sua vida se transformar quando resolve fazer um espetáculo no Bar Danúbio, onde era bem visto pelos clientes e pelo dono do local, Amador. Ao fim de uma de suas apresentações João conversa com Amador. Segue o diálogo:

João: A minha pessoa tá muito feliz esta noite. A minha pessoa tá feliz demais esta noite. Um boêmio eu já sou, Amador. Agora só falta ser profissional. A minha pessoa vai virar um artista consagrado. Mas não vou abandonar o meu bairro. Vou me endireitar. Vou ser tratado diferente.

[Um cliente bêbado e incomodado com o que houve, bate palmas e diz: Pode continuar a maricagem. Faz de conta que eu não to aqui]

Amador olha para o cliente e diz: O Senhor desculpa mas nós estamos fechando o bar.

Cliente: Vocês tão querendo que eu vá embora pra continuar com essa sujeira, não é?

João se dirige ao cliente: O cavalheiro tem que entender que a minha pessoa acabou de fazer um espetáculo e que agora é hora de descanso.

Cliente: Tá fantasiado de homem ou de mulher? Vamos fala, fala. Viado! Beiçola de Merda. Então como é que é? Tu vai falar comigo ou ficar calado?

João: Porque é que o senhor tá fazendo isso comigo?

Cliente: Porque é que tu acha.

O cliente pega no braço de João e continua: Tu gosta quando eu pego no teu braço, não é? Dum dum de merda.

João: Eu acho que o senhor não devia falar assim com a minha pessoa.

O Cliente passa a mão no rosto de João e diz: Olha só pra isso. Tem mais merda na cara que qualquer meretriz aqui da Lapa.

João: Vai cuidar de tua vida, almofadinha de merda.
Cliente: Eu não disse que ele era valente?
João: Tu não passa de um cururu qualquer sujo.
Cliente: Viado!
João: Eu sou bicha porque eu quero. E não deixo de ser homem por causa disso não.
[O cliente dá um soco em João]
O Cliente continua a falar: É assim mesmo. É por causa de um crioulo como você que esse lugar tá nessa merda. Viado. Safado. Safado. Boca de chupa rola.

Amador pede para João ir embora enquanto pega água para o cliente e pede pra ele se acalmar. João volta pra casa, lava o rosto que está sujo de sangue. Ele pega sua arma e vai atrás do cliente pelas ruas da Lapa e lhe dá três tiros pelas costas. João é preso novamente.

João mais uma vez não é capaz de ter autocontrole, comete um crime grave e retorna mais uma vez para a prisão. O filme mais uma vez, busca as referências da narração literária e, aliado às cenas reais de João, põe-se a contar o que aconteceu com ele para que, enfim de tornasse Madame Satã. Segue a voz em off:

João Francisco dos Santos responde à presente ação como incurso no artigo 121 do código penal pela prática do crime de homicídio doloso. Reincidente, demonstrando ser criminoso costumário, desocupado, cínico e dissimulado por índole. Assim, impõe-se sua condenação, pois confessou a prática delituosa quando ouvido em juízo, enfatizando a vontade de realizar a conduta de produzir o resultado. Julgo procedente a pretensão punitiva do Estado para condenar João Francisco dos Santos a dez anos de reclusão em regime fechado.

Em janeiro de 1942, após cumprir pena de 10 anos, João Francisco dos Santos é posto em liberdade. No carnaval do mesmo ano, ganha o concurso do bloco Caçadores de Veados com a fantasia Madame Satã, inspirada no filme “Madame Satan” de Cecil B. de Mille. Ganha vários outros carnavais. Volta a ser preso inúmeras vezes. Madame Satã morre no Rio de Janeiro, em 12 de Abril de 1976, aos 75 anos.

Elvis & Madona em Copacabana

Elvis & Madona é um filme de 2010 do diretor carioca Marcelo Laffitte e é identificado como uma comédia romântica que narra uma inusitada história de amor em um dos bairros mais emblemáticos do Rio de Janeiro e do País: Copacabana. Elvis é fotógrafa freelancer e é também entregadora de pizzas. A travesti Madona é uma cabeleira que sonha produzir um espetáculo de teatro de revista. De um encontro entre as duas, nasce uma divertida e moderna história de amor.

Elvis ao entregar pizza, em seu primeiro dia de trabalho, vai ao apartamento de Madonna e encontra-a chorando e machucada por João Tripé que tinha lhe roubado. Elvis passa a rever Madonna no dia seguinte ao entrar pizza na casa de Madonna e nesta ocasião ela foi convidada para fazer um show na boate “La Mona”.

Madona ao ser apresentada no La Mona. Ela escuta de um homem da platéia que diz para ela: Sai daí ô viado! Ela responde a altura: “Nossa, bem que essa história de trazer a família funciona mesmo. Obrigado tia Carmem. Porque o Bill, essa homossexual aqui que me acompanha, a minha pupila sempre me falou leva a parentada pobre pra gritar teu nome: viado!”

Ao final do show, Madonna abraça Elvis e vê que João Tripé está na boate. Elvis & Madonna saem para beber. Seguem o diálogo:

Madona: Vai, fale um pouco de você.

Elvis: De mim? Eu, sou do interior, sou fotógrafa, moro sozinha. Sou solitária, me chamo Elvis, que mais...

Madona: Eu não tenho nada contra empregador de pizza. Aliás sou a favor de vários. Mas vamos combinar, você não tem cara de entregador de pizza não.

Elvis: Primeiro eu adoro pilotar. Segundo, eu não vejo a hora da minha mãe dizer: “Pô essa menina não tem jeito mesmo” e terceiro, eu ganho um dinheirinho e fico com um tempo livre pra fotografar.

Madona: Tudo é a porra do dinheiro.

Elvis: É, mas eu quero mesmo é trabalhar num jornal, sabe. Fazer fotografia jornalística. Mostrar a realidade do nosso povo e quem sabe mudar alguma coisa.

Madona: Nossa Chêrie, quem falou bonito agora foi você. Gostei.

Elvis: Gostou é?

[Elvis começa a beijar a mão de Madonna]

Elvis: Agora fala de você.

Madona: De mim? Eu não gosto de falar de mim mas meu pai, ele saiu no mundo. Mamã tá lá com papai do céu. Ela teve cinco filhos, dois homens, duas mulheres e eu. Mas eu não gosto de falar muito disso não. Só mesmo em Copacabana. Elvis, Madonna, assim juntos ao vivo e a cores. I Love Copacabana.

Elvis começa a cantar: I Love you Copacabana. Porque aqui eu vi Madonna. Que vai entrar pra fama, mais chiquita que bacana.

Madona continua: Ah, eu quero um vestido escama...

Elvis continua: E cadê minha bacana.

Madona: Encher a preço de banana.

Elvis: Ela que é a mulher da minha cama.

[Elvis leva Madonna de moto para casa e lhe dá um beijo]

Elvis vai para a praia tirar fotos da filha de uma cliente para a elaboração de um book. Ao longe ela identifica um homem que está vendendo drogas. É João Tripé. Ela registra tudo.

Madona é convidada para participar de um filme pornô por R\$ 3.000,00, mas inicialmente ela recusa o convite. Posteriormente, ela conta para Elvis sobre isto. Mas Elvis acha estranho esta conversa. Segue o diálogo entre as duas:

Elvis: Que papo brabo é esse Madona.

Madona: Como assim, chérie?

Elvis: Mercado do sexo? Você está falando sério?

Madona: Eu fui atriz de filme pornô sim. Que que tem? Não tem gente que ganha a vida fudendo com a vida dos outros? Eu fudia com os outros pra ganhar a minha vida. Foi até num filme pornô que eu conheci aquele encosto do João Tripé. Mas era ilário. Era uma paródia de Romeu e Julieta. O João entrava com uma peruca de Romeu e uma parreira deste tamanho (ela faz gestos de que João é bem dotado).

Elvis: Chega. Eu dispenso os detalhes, tá?

Madona: Que que foi? Você ficou com ciúme é?

Elvis: E daí se eu tiver?

Madona: Daí que eu gostei. Você fica uma gracinha quando está com ciúme.

Elvis: Vou nessa.

Madona: Ai, ai. Vem cá meu amor. O dia foi bom pra você, foi ruim pra mim e é você que fica triste?

Elvis: Eu tô triste Madona. Você não vai entender.

Madona: Uai, porque? Só porque eu não concluí o Ensino Médio?

Elvis: Eu sou burguesa demais pra me envolver com você, entendeu?

Madona: Olha, cê tinha razão. Eu não tô entendendo não.

Elvis: Eu to sentido uma coisa diferente. E você fala essa coisa de filme pornô. Eu fico... Você não é uma mulher igual as outras Madona.

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, têm que encarar uma parada muito sinistra pra ser quem eu sou, sabe? Viver longe da minha família, da minha cidade. Acho que não vou encarar essa não. Tô indo.

Madona: Não, não. Você não vai sair aqui de casa desse jeito. Você não vai sair daqui enquanto não falar porque tem vergonha de mim.

Elvis: Eu não tenho vergonha de você Madona.

Madona: Você tem certeza?

Elvis: Você não tá entendendo nada.

Madona: Eu não tô entendendo? Então pega as suas coisas e desaguenta aqui da minha casa, tá bom? Na minha casa você não vai me chamar de bicha burra e desentendida não. Olha aqui, me diz quanto vale o teu trabalho e quanto eu tenho que te pagar.

Elvis: Eu não tô aqui por causa da grana, Madona. Porra, eu não quero nada. Eu tô aqui porque eu me apaixonei por você.

Madona: Repete.

Elvis: Eu tô com medo. Nunca rolou nada parecido antes.

Madona: Repete. Repete. Repete.

Elvis: E olha que mal te conheço.

Madona: Mesmo que seja mentira, repete. Eu preciso ouvir você dizendo: “eu tô apaixonada por você”.

[Elvis & Madona se beijam]

A partir deste diálogo, o filme consegue refletir, sob a ótica da teoria queer, os binômios de identidade, o caráter unitário da subjetividade e, principalmente, de acordo com Butler (2002), na sua crítica à natureza dualista da oposição sexo/gênero, ser homem ou ser mulher é uma construção cultural, resultado de normas que estruturam as práticas sociais e operam sobre nossos corpos de maneira incisiva e potente. A sexualidade não é algo biologicamente definido, mas culturalmente e socialmente orientado por construções conceituais que têm sofrido profundas mudanças e transformações por meio da história.

Em outra cena, Elvis leva fotografias de João Tripé para o jornal e o editor diz que vai publicar o material com crédito. Mas Elvis diz a ele que gostaria de um contrato no jornal. O Editor afirma que ainda não é o momento. João Tripé é preso e Madona visita-o na cadeia, pede o seu dinheiro de volta e como ele não irá devolver pois já tinha gastado todo o dinheiro, ela começa a xingá-lo. Posteriormente, João Tripé da cadeia liga para Madona dizendo que sabe de tudo e que foi ela que armou a sua prisão e que ele também está sabendo que ela está batendo bolacha com a jornalista que fez as fotos e as divulgou no jornal.

Elvis muda de seu apartamento e vai morar na casa de Madona. Ela faz o teste de farmácia de gravidez e dá positivo, ela deita na cama ao lado de Madona e esta quando acorda vê o teste de gravidez e que ele deu positivo. No dia seguinte ao tomarem café da manhã juntas elas conversam?

Madona: Ah, minha Iansã, porque a gente não usou camisinha?

Elvis: Eu quero ter este filho.

Madona: O que?

Elvis: Talvez seja a idade, talvez seja a necessidade biológica, talvez a rebeldia.

Madona: Eu não sei viu? Eu não sei se tô pronta pra assumir isso. Elvis, eu tô com muita coisa em jogo, eu não posso ficar grávida né? Mas eu devo confessar que eu até gosto da ideia.

Elvis: Porque?

Madona: Eu não sei. Talvez seja a idade, então a necessidade biológica ou só rebeldia. Mas vamos ver, tem tempo ainda.

Elvis: Vou procurar um médico.

Madona: Eu posso ir junto?

Elvis: Pode.

As combinações amorosas não se restringem ao binômio macho-fêmea. Contudo, é justamente em decorrência de um espaço social pré-delimitado e pré-definido social e culturalmente e, sobretudo, das produções discursivas que emanam desse espaço social que o sujeito deveria incorporar e assimilar tais valores à construção

de suas identidades. Entretanto, verifica-se que os sujeitos, ao optarem por romper fronteiras tão rígidas e fixadas na e pela sociedade, tornam-se, aos olhos daqueles que se consideram “normais”, pecaminosos e desviantes, ou seja, abjetos. Segundo Marques Filho e Camargo:

Desse modo, esses sujeitos passam a serem excomungados, demonizados, justamente por que são sujeitos que ousaram romper as normas sociais ao optarem por uma nova identidade ou por desconstruir uma identidade que lhes foi imposta, pois seus corpos, seus desejos e seus impulsos sexuais não se encaixam nos padrões heteronormativos de nossa sociedade patriarcal (2008, p. 81).

Madona corta os cabelos e se apresenta à Elvis com a voz grossa e diz: Prazer, Adailton. “Prazer gata”. Elvis responde: “Vem cá meu gato” e, assim, elas se beijam. Elvis & Madona (Adailton) vão visitar a família de Elvis.

Madona, sem que Elvis saiba, volta a fazer filme pornô para adquirir dinheiro para seu show. Mas ela encontra João Tripé com quem ela deve contracenar e ter relações sexuais. Madona volta para casa. Ela está bem triste. Elvis pergunta o que aconteceu e Madona diz que está bem e que só precisa tomar um banho e vai para o quarto deitar-se na cama. Elvis acha estranho e pergunta novamente para Madona porque ela está daquele jeito. Madona diz que quer ficar sozinha. Elvis insiste e Madona fala: “Porra, será que eu tenho que me trancar no banheiro para ficar sozinha? Madona tem pesadelos durante a noite”.

Chegamos ao dia da estreia do show de Madona. Ela está ensaiando enquanto Elvis tira fotos suas para divulgação do espetáculo. Elvis vai para casa para tomar banho e voltar para ver o show a tempo. Ainda faltam 1 hora e meia para começar. Chegando em sua casa, Elvis encontra João Tripé que diz que não irá fazer nada com ela pois ela está grávida mas ele deixa uma cópia do dvd e diz que é um presente para o casal e continua: “Depois me procura e me diz o que tu achou”. Elvis assiste o dvd e vê que é o filme pornô em que aparece Madona transando com João Tripé. Elvis fica transtornada.

No camarim, Madona recebe flores e no bilhete está escrito: “Para Madona, my love com amor, João”. Uma de suas amigas diz que vai ter que chamar Pachecão (seu amante e que é policial). Elvis volta ao teatro.

Elvis pergunta para Madona: o que é isto? E passa a mostrar o dvd que está em suas mãos. Madona tenta se justificar e diz: “meu amor...”

Elvis continua: Tá tudo muito over. Essa gravidez, esse show, essa vida que a gente tá levando.

Madona: Não, olha. Anjinho.

Elvis responde: Eu não to segurando a onda, Madona.

Madona: Você é o que mais importa na minha vida, Elvis. Você é o que me faz acordar melhor e querer ainda ser melhor sempre. Você está em tudo o que eu faço, em tudo o que eu penso. Nada mais importa. Esse show. Olha, esse show é só um sonho que pode ou não tornar-se realidade, que pode ou não ter outro, que pode ou não dar uma coisa pra gente. Só que... Amor... Mas você não. Elvis, você me deu vida. Você me deu amor de verdade. Olha, você me deu Angel. Elvis, você não vai me abandonar grávida, né?

Neste momento João Tripé entra no teatro e bate palma e diz: “Parabêns pelo teatrinho. Madona dá um soco em João Tripé e ele saca a arma. Madona fala: “Atira desgraçado, atira e saia da minha vida uma vez por todas”. João Tripé atira, mas o revólver parece que não está com balas. Neste momento Pachecão chega e atira em João pelas costas e ele morre. Pachecão fala: “Ninguém entra, ninguém sai. Polícia”.

Elvis & Madona se abraçam. Madona fala para Elvis: Eu te amo, eu te amo. Passamos para a cena em que Madona apresenta-se em seu show e assim termina o filme.

Considerações finais

As representações filmicas *queer*, podem ser instrumentos altamente eficazes para romper com perspectivas tradicionais e enfatizar entre-lugares de tradução no qual o conhecimento dos sujeitos, seus locais, espaços e tempos subalternos podem ser representados e ouvidos. Em seus discursos, o político define representações de gênero e sexualidades dissidentes, essencialmente, como uma exigência pedagógica para ler textos diferentes, dá proeminência à ambigüidade discursiva, reconhece modalidades incomuns de produzir e consumir significados e desestabiliza a harmonia da heteronormatividade. O gênero como elemento constituidor (assim como outros elementos) da identidade dos sujeitos. É por isso que as identidades são sempre plurais, múltiplas, mutantes, paradoxais e é, por conta disto, também, que elas estão sempre diferindo. Nenhuma identidade de gênero e sexual – sobretudo a mais normatizada – é automática, autêntica, facilmente assumida; nenhuma identidade de gênero e sexual existe sem negociação ou construção.

Para concluir, é possível afirmarmos que é essa capacidade do cinema *queer* em visualizar as experiências culturais como uma transversalidade de práticas e enunciados que permite a construção de novos parâmetros de análise nos quais as identidades de gênero e as diversas sexualidades aliado ao cinema sejam percebidos como uma complexidade conceitual que comporta em si mesma as noções de contempo-

raneidade, transgressão, arte e estética, poesia, subalternidade, sem que ninguém se choque ou reprima; um universo em que os discursos e as práticas sejam reinventados o tempo todo, refletindo-se nas produções culturais e fílmicas em todas as suas nuances – imagéticas, audiovisuais, literárias, poéticas e sociológicas.

Ambos os filmes, *Madame Satã* e *Elvis & Madona* tratam de temáticas relacionadas a dimensão da sexualidade e do desejo em suas diversas nuances e possibilidades. Assim, penso que caberia à crítica *queer* de cinema investigar as rupturas e continuidades desses vários aspectos presentes nestes filmes, atentando ainda para suas estratégias de exibição, como os festivais temáticos.

Embora várias resistências ao sistema patriarcal e heteronormativo, neste início de século, assumam formatos e dinâmicas distintos das militâncias políticas tradicionais, como as expressões artísticas e literárias mobilizadas e as redes virtuais, faz-se necessário ainda investigar as cartografias possíveis das forças de resistência mobilizadas contra as opressões, pois, se há muito percebemos que as identidades são efêmeras, muitas vezes esquecemos que o patriarcado e a heteronormatividade transformam-se e atualizam-se.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'. Buenos Aires, Paidós, 2002.

DIAS, Belidson. **O I/Mundo da Educação em Cultura Visual**. Brasília, Editora da Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2011.

DUARTE, Claudia Santos. **Cinema e História**: a representação da identidade nacional nos filmes *Lampião, o rei do cangaço*, *Lamarca* e *Madame Satã*. Monografia de Especialização em História, Comunicação e Memória do Brasil Contemporâneo. Novo Hamburgo, Centro Universitário FEEVALE, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, Vozes, 1997.

_____. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

MARQUES FILHO, Adair; CAMARGO, Flávio Pereira. “Ma vie en Rose: identidade, corpo e gênero no cinema francês contemporâneo” In. **Revista OPSIS**, v. 8, n. 10, 2008, UFG/CAC.

MISKOLCI, Richard. “**A Teoria Queer e a Sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização” In. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.

_____. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte, Autêntica; Ouro Preto, UFOP, 2012.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. “**O colorido cinema queer**: onde o desejo subverte imagens” In. *Anais do II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais – culturas, leituras e representações*. João Pessoa, UFPB, 2009.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. “Madame Satã: uma estética marginal”. In. NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (Orgs.) **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.

