

Madame Satã e o artifício como construção estética de novas formas de vida

*Madame Satã and the artifice as an aesthetic
construction of new ways of life*

Ricardo Duarte Filho

*Doutorando em Comunicação e Cultura pela
Universidade Federal do Rio de Janeiro
e em Spanish and Portuguese Languages
and Literatures pela New York University.
ricardo.duarte@nyu.edu*

09

Resumo

O presente artigo almeja discutir o filme brasileiro *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) sob o signo do artifício e do *camp* partir da hipótese que essa sensibilidade é empregada de maneira a permitir vislumbres de novas formas de vida. Partindo dessa hipótese central, argumento que as cenas do filme aqui analisadas, através da performance e do espetáculo, possuem potencial de criação de novas estéticas e afetos propiciados por uma relação direta e ativa com corpos desviantes e socialmente estigmatizados. Essa discussão também busca localizar *Madame Satã* dentro de uma recente discussão acadêmica brasileira sobre o “retorno do artifício” nos filmes nacionais produzidos na última década. Ao tentar trazer à luz a enriquecedora discussão propiciada pela ideia do artifício como construção estética de novas formas de vidas *queers*.

Palavras-chave: artifício; *camp*; cinema brasileiro contemporâneo; formas de vida; *queer*

Abstract

This essay aims to discuss the Brazilian film *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) by employing the artifice and camp as key conceptual guides. The main hypothesis is that the camp sensibility is used in the film as artistic tool to create new ways of life. Therefore, the scenes discussed here are seen as means to create new aesthetics and affects between queer and socially excluded bodies through performance and spectacle. This discussion also aims to locate *Madame Satã* in a recent Brazilian academic field of studies about the “return of the artifice” in contemporary national cinema.

Key-words: artifice; Brazilian contemporary cinema; *camp*; *queer*; ways of life

“O Rio de Janeiro continua lindo e OPRESSOR!”

Mateusa Passareli (1997-2018). *Em memória*.

Introdução

Um homem negro, completamente ornamentado apresenta-se para uma plateia em um bar. Ele recita, dança e requebra, cheio de trejeitos, criando possíveis subjetividades para si através dessa apresentação performativa. Não é mais aquele homem que se apresenta, mas a Mulata do Balacochê. A câmera acompanha sua performance: cola-se à sua pele, aos seus ornamentos e aos seus gestos em planos detalhes e de movimentação solta. A força disruptiva dessa performance e da cena é marcante, atravessando a tessitura fílmica através da performance daquele personagem, endereçada não apenas para a audiência presente no bar, mas também a nós, espectadores do filme. Essa cena de performance do protagonista de *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, dá-se perto do final de sua narrativa, seu clímax. É a partir da força dessa cena e de sua importância dentro de uma possível cartografia *queer* do cinema brasileiro, que me lanço às questões que movem o presente artigo.

O que busco defender é a hipótese de que o filme de Karim assume essa importância não apenas por questões de representação de um personagem não-normativo, marcado por questões raciais, sexuais e de classe, embora esse ponto também seja salutar; ou ainda pela sua construção de uma família *queer* através do núcleo afetivo do seu protagonista; mas por lançar mão de escolhas estéticas que entrem em consonância com o caráter desviante de seu protagonista. Se em grande parte de sua duração, o longa-metragem aproxima-se, nas cenas de

apresentação de *Madame Satã* parece haver uma ruptura brusca com esse naturalismo que domina a película. Essas apresentações buscariam então implodir a própria natureza predominantemente realista do filme através do artifício, do ornamento e da alegria comunal suscitada por esses momentos.

Vejo, portanto, *Madame Satã* como um filme que entra em ressonância com certa produção brasileira que presenciamos o crescimentona década atual. Como suscitado em pesquisas e artigos recentes de AngelaPrysthon (2015), André Antônio Barbosa (2015) e Denilson Lopes (2016), acredito que exista uma produção crescente de filmes brasileiros que vêm se diferenciando de um certo realismo até então preponderante. Poderíamos citar aqui como exemplos desse “retorno do artifício” (Lopes, 2016) filmes como: *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis 2013), *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Hiperselva* (Helena Lessa, Jorge Polo, Lucas Andrade, Pedro Lessa, 2014), *A Seita* (André Antônio, 2015) e *Com o terceiro olho na terra da profanação* (Gabriela Rizo, 2016). O que esse conjunto de filmes parece suscitar é a busca de novas possibilidades de expressões estéticas dentro do cenário cinematográfico nacional. Embora cada uma dessas obras possua suas particularidades estéticas, esse conjunto revela também encontros e diálogos, sendo uma certa preponderância de uma estética artificial, teatralizante, a mais recorrente. O artifício como possível estratégia para criticar e dilacerar o real, como argutamente proposto por AngelaPrysthon.

Entretanto, é perceptível a quase total ausência de textos que aproximem*Madame Satã*e esses filmes mais recentes. Talvez por seu maior distanciamento temporal ou também pela preponderância de uma estética mais próxima desse “real” posto em xeque por essa filmografia emergente. Embora essa recorrência seja mais perceptível

nos filmes produzidos na corrente década, creio que já em *Madame Satã* podemos ver muitas dessas estratégias presentes no filme. A própria relação turbulenta dessas duas formas dentro do filme, o realismo predominante e os rasgões de artifício, assim como a consequente implosão do real promovida pelas performances do seu protagonista podem ser vistas como discussão em gérmen de tópicos discutidos nas pesquisas supracitados. O próprio filme parece cindido entre esses dois caminhos possíveis. Se o presente artigo se volta a essa obra é por acreditar que nela já vemos o emprego do artifício como forma de tentar lançar dúvidas e questões ao real como forma estética mais politicamente justa e eficaz. Essa importante ligação entre o filme e as outras obras aqui citadas faz transparecer a importância da inclusão e discussão de *Madame Satã* dentro desse traçado do artifício na cinematografia brasileira, sendo esse o ponto de partida do presente artigo. Ao ver indissociáveis ligações entre *ocamp* e o artifício, creio que sua discussão dentro de uma leitura que liga esses elementos à criação de novas formas de vida ganha força e possibilita uma instigante análise de *Madame Satã*.

As formas de vida aqui discutidas não se tratam de grandes projetos revolucionários, ao menos quando entendidos em uma acepção de reviravoltas radicais a partir da tomada ou modificação dos poderes políticos, mas de pequenos gestos efêmeros, como as apresentações performáticas de *Madame Satã*. O que almejo discutir no presente artigo é como essas duas obras permitem discutir como o emprego do artifício pode possibilitar pequenos rasgões na ordem social que silencia corpos desviantes. Tentando assim demonstrar o potencial do *camp* de criar vislumbres de outras formas de vida e discorrer como isso pode ser representado esteticamente.

Corpos *queers* e sensibilidades do artifício

Julgo que dentre todos os diálogos e ligações possíveis entre Madame Satã e os filmes mais recentes desse retorno do artifício, podemos ver uma maior aproximação através da chave do *queer* e de uma sensibilidade *camp* como possíveis ferramentas estéticas. Uma certa aposta na vitalidade de um cinema que busque essas novas formas estéticas de expressar assuntos e corpos muitas vezes também excluídos da filmografia nacional sem cair apenas em uma questão de representatividade. Ou seja: não apenas a preocupação, também politicamente importante, da inserção desses sujeitos até então negligenciados e/ou estigmatizados; mas também uma centralidade na *forma* de como fazê-lo. Transplantar essas sensibilidades marginais para a própria estética fílmica.

Creio que o *queer* e *camp* funcionam como ferramentas para possibilitar leituras comparadas entre essas obras e, portanto, serão as chaves que pretendo empregar como ferramentas teóricas para tal. Embora não seja uma regra que todos os filmes que poderíamos discutir dentro desse “retorno do artifício” sejam dirigidos por realizadores *queers* ou lidem com essas questões¹, julgo salutar que grande parte das obras que comumente aparecem nas discussões acerca desse cenário contemporâneo sejam obras *queers*, como ressaltado por André Antônio Barbosa (2015, p.146-147), também lembrando que “há filmes brasileiros *queer* que, como *Tatuagem ou Praia do Futuro*, confirmam uma atitude perante a imagem cinematográfica que tem sido institucionalmente legitimada nos últimos anos: séria, revelatória, claramente politizada (...) e moralmente grave”. Portanto, como lembrado por Barbosa, não entram nessa constelação de filmes artificiais brasileiro todos os filmes

1 Em seu artigo, Angela Prysthon dá como exemplos dois filmes que não seriam considerados *queers* pela contextualização do termo aqui empreendida: *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015) e *Brasil S/A* (Marcelo Pedrosa, 2014)

que lidem com temáticas *queer*, mas aqueles que busquem transplantar as subversões de gênero, prazeres e sexualidades promovidos pelo *queer* para o *campo* da estética, ao tentar buscar novas formas possíveis. Trazer o *queer* à superfície, à tessitura fílmica. Por isso, novamente, a importância de uma discussão da inserção de Madame Satã dentro desse escopo, para além da de discussões que liguem o filme apenas à sua importância de representar corpos socialmente estigmatizados.

As palavras de José Esteban Muñoz sobre seu espanto como “*as formas como as crianças queers navegam em uma esfera pública homofóbica que preferiria que eles não existissem. A sobrevivência dessas crianças (...) é nada além de espantoso*” (Muñoz, 1999, p.37) ainda ecoam fortemente. Escritas, originalmente, perguntando-se sobre a sociedade dos Estados Unidos, julgo que essas palavras trespassam a linha do equador, também nos assombrando: como as crianças *queers* encontram formas de sobreviver? E como essas táticas de sobrevivência afetam e criam novas e plurais subjetividades? As pressões do cotidiano, sentencia o autor, formam e moldam essas subjetividades desviantes, criando diferentes “respostas táticas”. Muñoz sugere então algumas hipóteses e nomenclaturas para essas táticas, cunhando assim o seu conceito de “desidentificação”, ideiacentral ao livro e que acredito trazer importantes contribuições para discussões sobre essas estéticas *queers*.

Para o autor, o modo da desidentificação seria uma espécie de terceira via de lidar com a cultura dominante. Um entrelugar: entre a recusa e a aceitação total e sem mediação dessa cultura, como poderíamos ver em estratégias de certos grupos minoritários de assimilacionismo. A desidentificação, portanto, seria um jogo duplo de negação e aceitação, uma forma de empregar elementos dessa cultura através de uma subjetividade outra como uma forma de tentar mudar essa mesma cultura através de um uso subvertido de seus próprios elementos. Para o autor, atos e apresentações de humor debochado e

camp de performers como Vaginal Davis e Carmelita Tropicana² podem ser vistos como exemplos de estratégias de desidentificação. Não há negação total da cultura dominante, já que esses corpos desviantes, *queer*, foram formados e atravessados por ela, mas um emprego criativo e crítico dessa cultura, de tal forma exagerada e parodiada que é empregado de maneira a tentar subverte-la e, talvez, vislumbrar outras possibilidades. Essa visão defendida pelo autor é extremamente cara às discussões de Madame Satã aqui empreendidas por apresentar um outro caminho. Para além de defesas binárias expressas pelas visões que defendem uma cultura *queer* totalmente divergente à sociedade ou a mais próximas de uma militância LGBT que busque o assimilacionismo, exemplificados com a discussão constante sobre o casamento e o direito à adoção homoparental. O caminho que Muñoz nos mostra é um de muito mais tensionamento, de diálogos e dissensos constantes, pois ao embaralharmos os signos podemos nos apropriar e interpretá-los de maneiras diversas.

Aqui, gostaria de acrescentar o *camp* como uma possível estratégia de desidentificação subversiva, pois julgo que ele possibilita não apenas novas leituras de objetos culturais hegemônicos, mas também, através de sua estetização do mundo e da vida, o vislumbre de novas formas de vida e novas relações entre ética e estética. Ao falar sobre o *camp*, Muñoz o descreve de maneira bastante semelhante a essas ideias, o usando como uma das possíveis ferramentas da desidentificação. Quando o sujeito *queer* percebe-se incapaz de encaixar-se dentro de um sistema representacional dado, há a necessidade de usar outras ferramentas, outras técnicas para associar-se a essa cultura. Por isso, para Muñoz, o *camp* assume a forma de uma “respiração artificial”, que daria novos sentidos a objetos culturais já estabelecidos.

2 Vaginal Davis é uma performer intersex norte-americana que se apresentava em shows de dragqueens, muitas vezes acompanhada de uma banda punk. Carmelita Tropicana é uma performer cubana-americana que geralmente apresenta atos humorísticos e burlescos. Os dois artistas são discutidos no supracitado livro de Muñoz.

Na sensibilidade *camp*, há constantemente a inversão de valores através do artifício e do exagero. Para Susan Sontag, o *camp* é “*uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização*” (Sontag, 1964, p.02). A autora vê no elogio da artificialidade e do exagero a sua definição mais forte e afirma que a sua essência seria justamente a sua predileção pelo não-natural, como a adoração do artifício e do exagerado, do *over-the-top*. Outro elemento bastante caro à sua argumentação é o emprego do *camp* como uma forma de produzir novos significados a partir de um mesmo significante através do artifício. Semelhante às ideias de Muñoz sobre a desidentificação, Sontag afirma que a sensibilidade *camp* estaria sempre interessada no duplo sentido: através de uma ideia ou “coisa” original, o *camp* propiciaria uma miríade de outras leituras. Por isso seu interesse em filmes fadados ao fracasso crítico e público por serem vistos como exagerados e/ou cafonas. Uma sensibilidade *camp* veria nesse exagero outras formas de leitura e, portanto, outra apreciação estética.

Para Muñoz, portanto, o que essas subjetividades trazem à questão artística são as respostas táticas empreendidas e pela resignificação de produtos culturais por uma óptica *queer*. Ideias claramente influenciadas pelas discussões empreendidas por Foucault sobre a possibilidade da criação da vida como obra de arte também do “discurso reverso” como exposto em *A história da sexualidade*. Ao ressaltar a ideia do caráter construído, não-natural, da ideia do homossexual, Foucault argumenta que essa própria artificialidade poderia posicionar esses sujeitos desviantes em um quadro onde eles também poderiam criar novas possibilidades de vida e relações. Podemos ver essa leitura quando o autor questiona “*Quais relações podem ser estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas através da homossexualidade?*” (Foucault, 1981, p.38), ou ainda ao propor a possibilidade de linhas de fuga

provenientes justamente da relação oblíqua, *queer*, que esses corpos têm com o mundo social.

A questão da cultura gay – que não compreende somente os romances escritos por pederastas sobre pederastia –, isso não tem muito interesse, mas uma cultura no sentido amplo, uma cultura que inventa modalidades de relações, modos de vida, tipos de valores, formas de troca entre indivíduos que se torna realmente novas. [...] É preciso reverter um pouco as coisas, e, mais do que dizer o que se disse em um certo momento: “Tentemos reintroduzir a homossexualidade na normalidade geral das relações sociais”, digamos o contrário: “De forma alguma! Deixemos que ela escape na medida do possível ao tipo de relações que nos é proposto em nossa sociedade, e tentemos criar no espaço vazio em que estamos novas possibilidades de relação” (Foucault, 2014, p.119)

Como se pode ver, é muito caro para Foucault a ideia de criar novas possíveis formas de vida através dessas agências minoritárias. Para tal, seriam necessárias novas estéticas de existência como forma de tentar criar possíveis novas formas de relações, novas comunidades. Assim, a arte e a estética entram como elementos-chaves dentro desse pensamento, não apenas dentro de um contexto de obras artísticas concretas, mas também da possibilidade da vida como obra de arte. “*Resistir não é apenas uma negação, mas um processo criativo*” (Halperin, 1995, p.60). Creio, portanto, que *Madame Satã* possibilita vermos como essa discussão de construções de novas formas de vida moduladas por sexualidades desviantes também sugerem novas formas estéticas desviantes. Afinal, parafraseando Foucault, uma filmografia *queer* não compreende apenas os filmes dirigidos por pederastas sobre pederastia. As performances de João, compreendidas entre as cenas

mais naturalistas e sóbrias que compõe o longa, podem ser vistas como esses momentos de tentativa de criação de novas possibilidades através do artifício.

Assim, as performances de Madame Satã parecem criar, mesmo que brevemente, bolsões artificiais dentro daquele filme. Uma espécie de “*espaço queer*” (Halberstam, 2005) dentro das limitações geográficas do bar onde o protagonista se apresenta, donde rompe-se momentaneamente as amarras rígidas e imobilizadoras das regras e preceitos sociais que sufocam esse mesmo protagonista em outros momentos do longa-metragem, fato realçado pela própria mudança estética presente nessas cenas. Essa criação de pequenos espaços de resistência através de performances ou espetáculos artísticos é de longa data dentro da cultura *queer*. É muito forte a ressonância encontrada entre essas cenas e alguns relatos de vidas concretas. Ao lermos o delicado relato de um homem gay sobre sua ida a uma apresentação de Judy Garland, atriz Hollywoodiana alçada à categoria das grandes divas do *camp*, vemos como esses espaços podem significar novas formas de sociabilidade e relações. Em uma época onde assumir-se ainda era um contrato de exclusão social absoluto e que certamente geraria ainda mais violências físicas ou verbais do que as que gerariam ainda hoje, os homossexuais e as lésbicas dependiam de códigos internos como forma de sinalizar um para outro o pertencimento àqueles grupos marginalizados.

Eu nunca esquecerei de quando entrei no Montfort Hall. Nossos assentos eram muito próximos ao palco, então tivemos que caminhar até lá por um hall já bastante cheio. Eu devo ter acreditado que todas as bichas da região estavam ali... todos haviam se vestido com suas melhores roupas, haviam cortado seus cabelos e comprado novas gravatas. Havia uma exuberância, uma alegria, uma comunidade de sentimentos que era nova para mim e provavelmente bastante rara naquela

época. Era como se o fato que havíamos nos unido para ver Garland houvesse nos dado permissão para finalmente sermos gay em público.³ (Dyer, 1986, p.140)

Nesse relato, podemos ver como esse homem revela como se sentia em um lugar seguro e acolhido durante aquela apresentação: uma comunidade do sentir, como ele coloca tão bem. Assim, naquele espaço predominantemente *camp*, ele afirma que ele e todos os outros homossexuais da plateia podiam ser “gays em público. Esses pequenos e efêmeros espaços *queers* seriam “*um verdadeiro salonsdes refuses, onde as pessoas mais heterogêneas criam uma grande intimidade através de sua experiência em comum de serem desprezadas e rejeitadas em um mundo de normas que agora eles reconhecem como um falso moralismo*” (Warner, 1999, p.36). Através da sua exclusão e vergonha, os sujeitos *queers* poderiam formar novas redes de afeto, novas comunidades à margem.

Portanto, se investirmos na ideia foucaultiana que uma das principais forças da homossexualidade seria esse processo criativo e o de “*formação de novas alianças e a união de linhas de forças previamente não imaginadas*” (Foucault, 1997, p.136), o *camp* pode ser visto como uma possibilidade estética dessas novas alianças. Podemos ver de maneira concreta como sua utilização em um período de maior repressão dava-se como maneira não apenas de ressignificar, como a desidentificação de Muñoz, mas também a de propiciar uma conexão entre aqueles que o entendiam, seus *connoisseur*⁴. A hipótese aqui discutida é que o *camp* cria

3 I shall never forget walking into the Montfort Hall. Our seats were very near the front and we had to walk all the way down the centre gangway of a hall already crowded. I should think every queen in the east Midlands catchment area had made it . . . everyone had put on their Sunday best, had hair cuts and bought new ties. There was an exuberance, a liveliness, a community of feeling which was quite new to me and probably quite rare anyway then. It was as if the fact that we had gathered to see Garland gave us permission to be gay in public for once.

4 Expressão utilizada por Sontag em seu *Notes onCamp*. Aqui também creio que podemos ver uma curiosa conexão com o temo brasileiro empregado majoritariamente na década de 80 e 90 do *entendido* como código para *homossexual*.

novas relações entre os *queers* e uma ampla gama de representações culturais, da linguagem⁵ a objetos artísticos, e que através dessas novas leituras possibilita formação dessas novas alianças, dessas comunidades do sentir, como escrito pelo fã de Judy Garland. Para Foucault (1997, p.138), uma forma de vida *“pode resultar em relações intensas e que não se assemelham àquelas institucionalizadas (...) Ser “gay” (...) não é identificar-se com os traços psicológicos do homossexual, mas tentar definir e desenvolver uma forma de vida”*

Mesmo que em intervalos curtos que possibilitem essa criação, tão efêmeros quanto um show de uma diva do cinema, vemos que esses breves rasgões no tecido da ordem social podem propiciar vislumbres dessas novas formas de vida. Possíveis, mesmo que efêmeras. Portanto, como colocado por JackHalberstam, aqui emprego a ideia de uma *“forma de vida queer como práticas subculturais, métodos alternativos de aliança (...) e formas de representação dedicadas a capturar essas formas de ser deliberadamente excêntricas”*(Halberstam, 2000, p.01). Portanto, vejo o *camp* como uma dessas ferramentas que propicia novas relações e alianças. Quando Muñoz se indaga sobre a sobrevivência da criança *queer* e a partir disso discute sobre o processo de desidentificação, vemos que ele argumenta que esses processos propiciam novas formas desses sujeitos se expressarem e também de compartilharem essas ressignificações. O *camp*, portanto, permitiria vislumbres de novas formas de vida *queer*.

Nesse artigo, portanto, gostaria de me deter na ideia do *camp* como uma possível ferramenta da construção de novas formas de vida através do filme Madame Satã. Assim, discorrerei sobre como podemos ver representado nas artes, especialmente na audiovisual, as potências

5 Aqui poderia, por exemplo, citar o Pajubá, um conjunto de gírias empregadas tanto pela população LGBT quanto por praticantes de religiões afro-brasileiras, embora com palavras e significados específicos a cada um desses grupos.

criadoras do *camp* e ver o seu emprego como uma possível tática *queer* de “embaralhar as cartas” da cultura hegemônica em uma forma de desidentificação (MUÑOZ, 1999). Essas linhas de força marginalizadas poderiam criar novas formas estéticas? Se, como afirma Muñoz (2009, p.1), “*podemos vislumbrar constantemente os mundos propostos e prometidos pelos queers no reino da estética*”, creio que essa discussão pode enriquecer a argumentação do *camp*, de maneira particular, e de uma (possível) estética *queer*, de maneira mais ampla.

Madame Satã, Tubarão e Onça: construção de novas possibilidades

Madame Satã (João Francisco dos Santos), símbolo da boêmia carioca no início do século XX, era homossexual, negro e pobre, ou seja: um corpo localizado em posições sociais à margem de uma pretensa sociedade hegemônica, portanto extremamente silenciado. O filme de Aïnouz volta-se então para a vida de João antes da criação da persona que o marcaria historicamente. A película recusa-se a entrar em uma política de representatividade homossexual positiva ao mostrar um protagonista que não é exemplar dentro de um espectro de “normalidade” e/ou estabilidade: violento e instável, João Francisco é um personagem fragmentado e instável. Mesmo com essas dimensões políticas claras e latentes, julgo que é através de suas escolhas estéticas que o filme acaba por melhor estabelecer seu discurso ao possibilitar ferramentas de subversão ao seu personagem através do artifício, do *camp* de suas performances.

Esses elementos tornam-se potências de mudança, pois impulsionam a transformação do próprio personagem: suas relações com o palco, suas performances e sua inspiração das divas americanas são o que o leva a transformar-se em algo para além de sua realidade subalterna, o transformam no personagem-mito que dá título ao filme.

João Francisco cria não apenas novas formas de vida, mas também novos sujeitos para essas novas vidas possíveis. Como escreveu Denilson Lopes: “A força de seu personagem está em querer ser livre, homem, mulher, Madame e Satã. Assumir o nome num desfile de Carnaval, no fim do filme, é um gesto de afirmação de uma identidade pela máscara, pelo jogo constante na vida e no palco” (Lopes, 2015,p.127). Como já mencionado, o filme tenha uma estética predominantemente realista, que apenas dá espaço à afetação nas cenas onde o protagonista performa seus espetáculos, coberto de ornamentos, roupas coloridas e maquiagem carregada. Creio, portanto, que sejam nessas cenas que podemos testemunhar o uso do *camp* como agente que pode romper a realidade e o realismo não só da vida do personagem, mas também da própria tessitura fílmica, ressaltado pela divergência estética dessas cenas. Aqui, essas cenas não apenas propelem narrativamente o personagem através da criação de uma nova forma de vida possível para ele, mas também é força motriz da própria potência estética fílmica, ao rasgar a tessitura fílmica e propor também novas estéticas para um cinema *queer*.

Gostaria, portanto, de analisar duas sequências do longa-metragem como forma de possibilitar uma discussão mais pormenorizada das ideias aqui discutidas. A primeira é no começo da película, na transição entre as duas primeiras cenas. No começo do filme, somos apresentados ao personagem em primeiro plano enquanto esse está sendo preso, portanto a imagem acaba por remeter a uma *mugshot*. Ele olha fixamente para a câmera, com seu rosto bastante machucado e com aspecto de estar extremamente apreensivo e cansado. Ouvimos também, uma voz diegética fora-de-quadro que “apresenta” o protagonista ao declarar, de maneira monótona, quase científica e naturalista, as razões que o levaram até a delegacia, ressaltando também os traços do personagem que o colocam em uma posição de subalternidade. Essa voz fora de quadro já funciona como tribunal e juiz, a sua enunciação já se configura como gesto condenatório. Nessa breve cena inicial, já percebemos que João

encontra-se condenando antes mesmo de qualquer julgamento oficial, pelo crime de não se assimilar a uma ordem social normativa, tornado ainda mais cruel pelo fato de ser baseado quase que *ipsis litteris* de uma descrição verídica feita por um comissário da polícia após prender Madame Satã em 1946:

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 sobancelhas 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. Exprime-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, prostituta, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não afere 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 incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões, inteiramente nocivo à sociedade.

Vemos, portanto, a taxonomização do personagem em uma identidade estável e única através de seus gestos e ações, facilitando assim a sua condenação e exclusão por parte da sociedade. Assim, a “culpa” recairia em cima desses próprios atributos, como vemos na afirmação de que ele “não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados os seus vícios”. Portanto, cabe à Madame Satã funcionar como o vetor que desestabiliza essa ordem imposta, ao causar

essa redistribuição do sensível através da sua identidade fragmentada, plural e também do artifício, da teatralidade e do *camp*.

Na diegese fílmica podemos perceber a presença dessa potência de mudança já na transição dessa cena para a que vem logo após da apresentação policial e estabilizadora do personagem: temos um travelling lento de uma cortina de pedras ornamentais que acaba por revelar a face do protagonista, mas dessa vez ele não encontra-se machucado ou apreensível, porém sonhador e visivelmente encantado. Há então o surgimento de outra voz diegética e fora-de-quadro, ao menos em primeiro instante, mas essa não está aí para condenar o personagem: é uma apresentação, uma mulher canta em francês. João dubla e performa juntamente à voz. Aquele protagonista, até então que apenas vimos taciturno e calado, está feliz ao ver àquela apresentação. Tal como o relato do fã de Judy Garland, vemos que nessa cena aquele espaço de espetáculo e artifício permite que o protagonista possa expressar sua sexualidade de maneira mais livre, especialmente por funcionar em contraste com a cena anterior, que representa a ordem social vigente.

Vê-se então um plano geral, estabelecendo visualmente a performance e o local onde ela se passa. Temos então fragmentos rápidos de planos detalhes que perpassam voluptuosamente pelos ornamentos da apresentação: os tecidos, a decoração, a atriz e as suas joias e um constante primeiro plano de João acompanhando aquilo tudo. A sucessão seguida dos planos detalhes dos ornamentos e da face do protagonista parece indicar a sua absorção por aquele mundo do espetáculo e de sensações. As duas cenas iniciais do filme possuem semelhanças diegéticas claras, como iniciar pelo rosto do protagonista seguido de uma voz fora de quadro, mas fica claro que as situações são completamente distintas. Enquanto na primeira cena, a estética naturalista, condizente com o discurso de ódio proferido pela voz-

polícia, asfixiava João, aqui vemos o maravilhamento promovido pela beleza e artifício daquela apresentação, aqui representado por uma estética que busca evocar essas sensações através de uma câmera com movimentos mais fluidos e com enquadramentos mais próximos daquilo que mostra.

Ao contrapor essas duas cenas, presenciamos logo a potência subversiva do artifício e da teatralidade empregados pelo filme ao vermos como eles podem servir de formas de resistência, sobrevivência e encanto para uma subjetividade *queer* oprimida. Salutar que a história contada nessa apresentação inicial do filme é a de Scheherazade, que sobrevive a um sultão impiedoso através de suas histórias e contos. Ela consegue escapar da morte predestinada a todas às mulheres do sultão através da arte e do artifício e é também através dela que ela altera concretamente a realidade que lhe ameaça, ao mudar o sultão através de suas histórias. A *mise-en-scène* também indica isso ao apresentar João Francisco na primeira cena em frente a uma parede branca e sem camisa, completamente vulnerável perante o olhar do espectador e àquele que o julga, enquanto na cena posterior, ele encontra-se atrás da cortina ornamentada, mediado e “protegido” por ela. A ornamentação funciona como uma proteção, pois, ao cobrir seu corpo, funciona como intermediário entre o olhar do espectador e a pele do personagem. O artificial aqui assume o papel daquilo que cobre o concreto, o real, mas não de maneira a criticar essa ilusão, como constantemente visto no cinema moderno, mas de forma a transmitir uma sensação de conforto e proteção que resulta através dessa sobreposição de real e artifício. Como uma espécie de herdeiro de Scheherazade, é esse o caminho do artifício, que o protagonista assume posteriormente como forma de tentar criar brechas de uma existência mais digna do que seus estigmas sociais lhe impõe na sociedade.

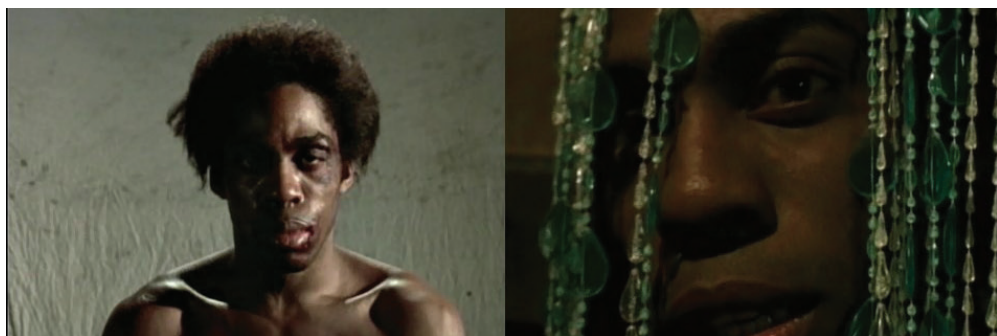


Imagem 1: Primeira aparição de João Francisco dos Santos nas duas primeiras cenas

Madame Satã e as outras personas de João Francisco surgem então como respostas estéticas políticas às tentativas de demarcações excludentes de sensibilidades divergentes. Importante notar que, entretanto, ele utiliza-se elementos dessa mesma sociedade hegemônica que o oprime para a construção estética dessa sua forma de vida desviante. Ele cita Josephine Baker, a primeira grande atriz negra hollywoodiana, e o nome de sua identidade mais famosa, Madame Satã, é ela mesma baseada em um filme homônimo de Cecil B. DeMille. Madame Satã não busca provocar novas possibilidades estéticas e de vida através da negação total daquilo produzido pela cultura hegemônica, mas criar novos sentidos ao tomá-los para si, tal como definido por Muñoz. Essa estratégia de desidentificação está fortemente presente no filme nas cenas das performances do protagonista, já mais perto do encerramento da película, onde o presenciamos recriando essa apresentação inicial, mas modificando-a de acordo com sua própria subjetividade e referências estéticas: representando de forma direta as ideias de Muñoz e de Meyer do *camp* como uma brincadeira ambígua e fraturada com a cultura hegemônica.

Outro elemento importante trazido por Madame Satã é a relação do protagonista com suas divas, elemento essencial ao *camp*. O que

julgo salutar aqui é que não existe apenas uma relação de admiração, embora essa também esteja claramente presente. Por sua própria condição marginalizada, João Francisco não demonstra essa adoração de uma maneira total como o fã da carta de Judy Garland. O filme parece trazer uma nova possível relação entre o fã e a diva através das particularidades do seu protagonista, mostrando aqui um deslocamento de certos ideais *camp* para uma esfera de relações muitas vezes não presentes nas discussões das relações entre os gays e as divas, pois essa nunca é uma posição de igualdade, mas de relações de poderes instáveis e moduláveis. Em cena posterior à da apresentação inicial, ao ser pego travestido com as roupas de Vitória, a apresentadora do cabaré, enquanto recita suas falas da apresentação, João é duramente recriminado por ela, que profere insultos racistas. Reagindo de forma violenta, ele rasga seus vestidos, derruba objetos pelo camarim e a ameaça. Entretanto, como veremos posteriormente, a ruptura não é total: embora nunca mais a veja, ele ainda emprega muitos dos seus trejeitos e de sua fala nas suas próprias apresentações. Embora não exista uma relação idílica entre fã e diva, pois ambos reagem de maneira que podem ser julgadas como repreensivas, ele ainda pode empregar de sua própria maneira *queer e camp* elementos da atuação dela nas suas apresentações posteriores. Se inicialmente João parecia apenas interessado em repetir a sua falae usar seus vestidos, posteriormente, ele começa a mudar a apresentação para a encaixar mais intimamente a sua própria subjetividade.



Imagem 2: João travestido e recitando; Vitória o flagrando; Agressão física.

A segunda sequência que gostaria de analisar é composta por três cenas: João Francisco no cinema, assistindo um filme estrelado por Josephine Baker, seguida por uma em que ele cria uma nova persona diante do espelho e, finalmente, se apresenta para uma audiência, na segunda apresentação perante uma plateia no filme. A cena do cinema está na narrativa logo após João Francisco e as outras duas pessoas com que ele vive em uma configuração familiar não-normativa - Laurita e Tabu- discutirem como as vidas deles seriam diferentes a partir de agora, pois João Francisco está se apresentando em um bar e lucrando com isso. Após cada um deles falarem seus sonhos e desejos que seriam possíveis com recursos financeiros e prestígio social, imediatamente vem a cena do cinema, onde João e Laurita assistem, encantados, o filme protagonizado por Josephine Baker.

Como na cena do espetáculo do cabaré do início da obra, mais uma vez o filme emprega uma sequência de planos aproximados do rosto de João cortados pelas cenas do filme que ele assiste, ressaltando seu encantamento pelo artifício e também sua comunhão com a diva representada na tela. Esse caráter quase sacro e íntimo é ressaltado pelo fato de, após um plano médio que também enquadra Laurita, o próximo plano apenas nos mostra João, que ocupa toda a tela. Entretanto, as imagens do filme dentro do filme não são enquadradas de maneira diegética dentro da tela do cinema onde o protagonista está presente, mas de maneira de imagens de arquivo, interrompendo o fluxo narrativo e diegese do filme ao enxertar cenas de outra obra cinematográfica. Essa mudança é ressaltada também pela questão sonora: nos planos que nos mostram o rosto de João, há um ruído diegético de película sendo rodada que é descontinuado sempre que as imagens do filme aparecem. Mais uma vez vê-se a estética predominantemente naturalista sofrer uma breve interrupção através de elementos artificiais.

A presença de Josephine Baker também parece uma escolha curiosa dada sua posição de mulher negra dentro de um *star system* predominantemente branco e que alimentava uma ambígua relação com estereótipos raciais. A cena exibida é a do filme francês *Princess TamTam* (Edmond T. Greville, 1935), onde Baker interpreta uma garota tunisiana que é “encontrada” por um escritor francês, que fica fascinado por sua personalidade e então decide a “educar” para saber comportar-se como esperado pela alta sociedade e então a apresentar como uma princesa de um país africano. Logo vemos questões ligadas não apenas a exotização racial, mas também a outros pontos de um passado não tão distante da cronologia da película: o hábito de levar habitantes locais das colônias para as metrópoles. Fato ainda mais importante se notarmos que no ano de produção do filme a Tunísia ainda era uma colônia francesa, apenas conseguindo sua independência duas décadas depois, em 1956. Na cena exibida em *Madame Satã*, vê-se Josephine Baker dançando de uma maneira que evoca rituais de religiões africanas: no centro de um círculo, rodeado por instrumentistas também negros, seu corpo movimenta-se de maneira furiosa, com movimentos bruscos e, aparentemente, sem ritmo ou cadência lógica. Antes de começar a dançar, em uma festa promovida como o seu ritual de ingresso na sociedade francesa, a ciumenta mulher do escritor lhe embebeda numa tentativa de fazer com que ela dance e acabe assim revelando a todos os presentes sua verdadeira natureza “selvagem”. Ao ouvir a música e a ser encorajada pela mulher do escritor, a personagem de Baker não consegue mais manter a fachada e acaba por entrar no palco e arrancar sua conservadora roupa europeia, revelando uma provocante roupa preta que deixa seus braços e pernas à mostra.



Imagem 3: Plano médio de João e Laurita; Josephine Baker;
Plano próximo de João fascinado

Embora seja uma cena de um filme com claras conotações originalmente exotizantes e racistas, dominada por uma lógica colonial, ela ainda pode ser reapropriada por João. Como Muñoz(1999) argumenta, a desidentificação não nega a imagem exotizada do outro, mas traça com essa imagem uma relação de novas leituras, é o processo no qual essas fantasias racistas podem ser reempregadas por esses sujeitos culturalmente marcados como outro, onde esse exótico pode ser empregado como uma opção antinormativa. Se, como já ressaltai anteriormente, esses sentimentos, representações e afetos negativos também são importantes para essas formas de vida *queer*, é também pela sua possibilidade de reemprego, de recodificação e metamorfose.

A presença dessa cena do cinema entre a da discussão dos sonhos e desejos dos personagens e a que João cria uma história para a Mulata do Balacochê, funciona como forma de desarmar a possível ideia da alienação passiva daquele personagem perante as imagens da tela, oriundas de uma realidade que lhe é inatingível e de uma cultura que não lhe aceita. João Francisco utiliza-se dessas imagens para então criar as suas próprias, integrando sua própria subjetividade na história da sua personagem empregando elementos das outras duas apresentações vistas por ele ao longo da narrativa. A própria dualidade de sua narração: o tubarão bruto e cruel e a onça dourada e de gosto delicioso parece mostrar não apenas uma clara alusão a personalidade

doprotagonista, cindido entre violência e delicadeza, mas também à essa subjetividadeconstruída através de referências diversas e que, no final, viram suas.

Vivia na maravilhosa China um bicho tubarão bruto e cruel. Que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, o Chinês fazia todo dia uma oferenda com sete gatos maracajá que ele mordida antes do pôr-do-sol. No intento de por fim em tal ciclo de barbaridades, chegou Janaci uma entidade da floresta da Tijuca. Ela corria pelos mato e avoava pelos morro. E Janaci virou uma onça dourada de jeito macio e de gosto delicioso e começou a brigar com o tubarão por mil e uma noites. No final a gloriosa Janaci e o furioso tubarão já estavam tão machucado que ninguém mais sabia quem era um e quem era outro. E assim, eles viraram uma coisa só: a Mulata do Balacochê.

João apresenta-se a um público extremamente receptivo, performando e criando, simultaneamente, no palco uma nova persona, uma nova forma de vida que foge da sua rotina de opressões através da arte e do artifício. João conta agora sua própria versão da história vista na primeira apresentação, onde a Mulata do Balacochê toma o lugar de Scheherazade, há a presença de entidades da Tijuca e até os corpos humanos perdem o lugar central. Mesmo que seja efêmera e dure apenas durante aquele espetáculo, essa pequena irrupção lhe traz uma “felicidade extasiante”, como ele declara ao dono do bar. Quando Madame Satã se apresenta como a Mulata do Balacochê, ela está criando para si um breve fragmento de uma nova possível narrativa, onde as regras sociais e físicas são brevemente interrompidas, um mundo *queer* onde tubarões e entidades da floresta não apenas convivem, mas também criam outros seres, criaturas híbridas e míticas. Mesmo que logo depois ele volte ao esquema de opressão que o exclui, por alguns breves minutos ele se torna o narrador de sua própria narrativa. Ele demonstra assim que

não apenas pode apreciar esteticamente as apresentações de suas divas, mas também pode as reconfigurar e, através de sua subjetividade de um sujeito *queer* periférico, propiciar novas leituras e possibilidades. A sua apreciação estética não é passiva, mas ativa e criadora: germen de outras estéticas possíveis. E esse germen não seria lançado apenas àqueles personagens que presenciam sua performance dentro do universo fílmico, mas também aos espectadores não-diegéticos: nós. Aquela temporalidade reduzida acabaria por talvez perpetuar-se através desses outros corpos afetados por elas através de sua performance.



Imagem 4: A mulata do balacochê

Creio que é nesse espaço propiciado pelo espetáculo que Madame Satã parece mostrar a possibilidade do artifício como forma de construção de formas de vida outras. Mesmo se pensarmos na família não-heterossexual do protagonista, composta por ele, a prostituta Laurinha e Tabu e a filha da primeira, a quem João Francisco considera sua própria filha; ainda haveria a perpetuação de uma estrutura hierárquica patriarcal clara⁶. Não apenas haveria essa a continuação dessa estrutura rígida como ela ainda é pontuada pela repetida

6 Estrutura observado pelo próprio realizador em entrevista à Folha na época do lançamento do longa. Quando perguntando o que ele esperaria do público que iria assistir o seu filme, Aïnouz responde: “(...) o que eu acho que gera mais identificação com o público é o núcleo central do filme, que é uma família, pai, mãe, filho e empregada. As outras questões passam a ser periféricas.” Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28637.shtml>.

agressividade de João Francisco para com Laurita e Tabu. Como apontado por Geisa Rodrigues (2014, p.181): “os momentos em que a violência de Satã é mais marcante não são os das brigas em que se envolve, mas os estabelecidos na relação com os personagens que compõem um certo núcleo familiar e afetivo. Mesmo que represente uma família não-tradicional e queer, há ainda a perpetuação da violência e opressão sofrida por aqueles corpos agora gerada por esses mesmos corpos”. Julgo, portanto, que não é através da família que Satã consegue criar outras possibilidades de vida e relações; mas sim da relação comunal estabelecida por suas apresentações teatrais. Parece haver uma aposta nesses breves “bolsões” temporais desestabilizadores possibilitados pelo artifício com gestos que criariam relações *queers*. Durante as apresentações de Satã, não há relações rígidas, mas apenas modulações propiciadas pelo prazer: pessoas que riem, pessoas que bebem, pessoas que se beijam e tocam. Se em muitas das cenas familiares podemos ver a perpetuação da opressão⁷, nas apresentações teatrais do protagonista há apenas a representação de uma espécie de prazer desassociado de relações afetivas ou sexuais individuais, mas baseado na coletividade daqueles corpos envolvidos naquele momento. Se Jack Halberstam em *The Queer Art of Failure* sugere o esquecimento da “família” mesmo em sua configuração *queer* e propõe a busca por novas relações⁸; creio que Madame Satã mostra a possibilidade dessas novas relações serem criadas e mediadas através do artifício e da estetização.

Ao final do filme, mais uma vez voltamos a imagem do seu rosto quando preso por assassinato. Entretanto, agora uma nova voz

7 Há cenas familiares em que não há qualquer violência, entretanto pela construção da instabilidade de João e da frequência dessas agressões, há constantemente uma certa tensão que algo possa ocorrer para acabar com a harmonia dessas cenas.

8 “Nós talvez queiramos esquecer a família, a linearidade e a tradição para que possamos começar de um novo lugar, não um lugar onde o velho engendra o novo, onde o velho cria o lugar do novo, mas onde o novo começa de um jeito realmente novo, não afetado pela memória, tradição e passados usáveis” (HALBERSTAM, 2011, p.70)

se sobrepõe à do policial: a do próprio personagem, contando sua própria versão fantasiosa do seu aprisionamento. Janaci fora presa por sua madrasta invejosa e resgatada por um cavaleiro durante o carnaval. Aí, declara João, ela se apresenta no bloco Caçadores de Viado e então começa a ser conhecida por Madame Satã. Mais uma vez, após a imagem de seu rosto triste e com semblante desesperanço, aparece imagens de beleza, leveza e artifício. Entretanto, se inicialmente elas mostraram João assistindo uma apresentação, aqui ele é a apresentação. Em uma espécie de romance de formação, ele agora já sabe construir para si a fantasia e beleza que o protegem da realidade sufocante. Se antes haveria a necessidade de uma cortina servir como forma de defesa, agora também vemos que ela também funcionava como separação: João observava a apresentação de outrem, até então não tendo acesso ao palco, a colocá-la a si mesmo como potencial criador de fantasias e narrativas de vida alternativas para si. Ao transformar-se em Madame Satã nas imagens que encerram o longa, ele torna-se puro artifício.

Apontamentos finais

O que procurei a partir da análise de *Madame Satã* através da ideia do artifício e do *camp*, aproxima-se com o que Denilson Lopes argumenta ao escrever que essa sensibilidade seria uma possibilidade “*não de fuga, de escapar da realidade a partir do mundo da fantasia, mas essa fantasia traz uma possibilidade de liberdade para o personagem (...). A partir da encenação de afetos no palco como forma de encontrar um outro modo de vida, centrado no artifício*” (Lopes, 2015,p.129). O que propus nesse artigo foi a importância de tentar vislumbrar a importância do artifício dentro de estratégias subversivas e posicionar *Madame Satã* como um importante marco dentro de uma cinematografia brasileira que explora o artifício como potencial estético.

Muñoz indaga-se como sobrevive a criança *queer*. Concordo com o autor que a desidentificação e o *camp* sejam importantes meios de buscar uma possível resposta a essa pergunta, porém julgo que estes também pode funcionar para além de ferramentas de sobrevivência. Mas sim a criação de novas possibilidades, um vislumbre de uma comunidade porvir. Não em um sentido utópico futurista, mas de constante construção e labor: faz-se necessário construir essas possibilidades outras através de modificações efetuadas no presente: criar novas possibilidades de formas de vida e estéticas *queer* através do artifício e do *camp*. Madame Satã certamente ainda irá encontrar muitos obstáculos legais e sociais em seu caminho, mas através de suas apresentações possibilita pequenos intervalos de criação e resistência. Não apenas para si, mas para todos que a presenciam. Como visto no relato sobre o show de Judy Garland, talvez aquele espaço durante aquelas explosões artificiais das apresentações, mesmo que geográfica e temporalmente extremamente limitado, tenha permitido àqueles lá presentes momentos de liberdade e um sentimento de comunidade. Em tempos que nossos corpos desviantes continuam sendo mortos e violentados diariamente, essa possibilidade de novas formas de vida não parece nada escapista, mas essencial e urgente.

Referências

BARBOSA, André Antônio. “Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo”. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). *New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

_____. *Constelação da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. 183 páginas.

DYER, Richard. *The culture of queers*. London: Routledge, 2002.

FOUCAULT, Michel. *De l'amitié commode de vie*. *Gai Pied*, nº 25: 38-39, 1981.

_____. *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014

GREEN, James. *Além do carnaval: homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

HALBERSTAM, Jack. *The queer art of failure*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

_____. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies and Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005.

HALPERIN, David M. *Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

LOPES, Denilson. Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos. São Paulo: Hucitec Editora, 2017.

_____. “O retorno do artifício no cinema brasileiro”. In: SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Org). Cinema em redes: tecnologia, estética e política na era digital. 2016.

_____. “Madame Satã”. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

_____. “Por uma nova invisibilidade”. E-misférica 4.2, 2007. [online] Disponível em: https://hemi.nyu.edu/journal/4.2/por/po42_pg_lopes.html. Acesso em: 28/11/2017

_____. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002

_____. Nós, os mortos: melancolia e neobarroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MEYER, Moe. The Politics and Poetics of Camp. New York: Routledge, 1994

MUÑOZ, Jose Esteban. Disidentification: Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v18, n3, p.66-74, 2015.

RODRIGUES, Geisa. Madame Satã: a potência de um corpo em cena. Estudos da Língua(gem). v.12 n.1, 2014.

SONTAG, Susan. Notas sobre o “Camp”. 1964. [online] Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 29/04/2017.

WARNER, Michael. The trouble with the normal. New York: The Free Press, 1999.