



MADAME SATÃ E A ENCENAÇÃO DO FEMININO: IMPASSES DE UM MALANDRO TRAVESTIDO DE VERMELHO

Anselmo Peres Alós

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: hokaloskouros@yahoo.com.br

Resumo: O filme Madame Satã, de Karim Aïnouz, desloca as convenções formais de binarismos construídos e subscritos por grande parte das narrativas culturais brasileiras, tais como "heterossexualidade vs. homossexualidade", "negro vs. branco" e "masculino vs. feminino". Importa salientar o papel das estratégias performativas e paródicas como fundamentais para a constituição de arranjos disruptivos de gênero, raça e sexualidade. Destarte, no presente estudo, procura-se articular uma reflexão que conjuga, ao mesmo tempo, pressupostos semióticos com as reflexões urdidas no campo dos estudos de gênero, evidenciando, assim, as estratégias representativas mobilizadas pelo filme de Aïnouz. Realiza-se, ao mesmo tempo, um exercício dialógico de análise filmica, estabelecendo interconexões entre documentos históricos e literários que também se ocuparam de enunciar a trajetória de João Francisco dos Santos, o sedutor malandro travestido da Lapa.

Palavras-chave: cinema brasileiro; gênero e performatividade; identidade cultural.

Preliminares

O cinema brasileiro contemporâneo tem dado considerável destaque à problematização dos regimes de representação de gênero, particularmente quando esta se encontra superposta a condutas sexuais heterodoxas. Pode-se pensar aqui, por exemplo, na retratação da poligamia e dos excessos sexuais no Brasil colonial feita em *Caramuru: a invenção do Brasil*, de Guel Arraes (2000); na desestruturação do sujeito feminino em um contexto de violência e urbanidade, realizada por Heitor Dália, em *Nina* (2005), ou na discussão das fronteiras que separam a homossexualidade da

Niterói, v. 8, n. 2, p. 369-385, 1. sem. 2008 **369**





heterossexualidade, e que instauram novas possibilidades para o personagem Carlos Eduardo, em *Amores possíveis*, de Sandra Werneck (2001). Pode-se pensar ainda na repetição de alguns estereótipos sexuais, como a gênese da homossexualidade nas personagens Júlia e Juninho em *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, de Rosane Svartmann (1998), ou no homossexual afetado da periferia, retratado em *Amarelo manga*, de Cláudio Assis (2003). Finalmente, é possível destacar a construção do frio olhar masculino a reduzir as mulheres a mera mercadoria sexual, como em *O cheiro do ralo*, de Heitor Dália (2006), ou na construção de roteiros a partir de fórmulas como a do triângulo amoroso, tal como em *Cidade baixa*, de Sérgio Machado (2005). Contudo, nenhum destes filmes levou tão a fundo a investigação das sexualidades subalternizadas como *Madame Satã*, de Karim Aïnouz (2001), ao recuperar nos arquivos da memória nacional a trajetória de João Francisco dos Santos, jovem negro e homossexual a conquistar posição de destaque nos círculos da malandragem carioca nas primeiras décadas do século XX.

João Francisco dos Santos, negro pernambucano nascido em 1900, filho de descendentes de escravos, foi mais um dos incontáveis migrantes nordestinos a deslocar-se para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades de vida. Contudo, contrariando o anonimato que permeou (e permeia) as trajetórias desses brasileiros e dessas brasileiras, sujeitos diaspóricos no interior de sua própria nação, João Francisco fez história na Lapa, com sua insubordinação aos códigos raciais e sexuais da primeira metade do século XX. Ao se reinventar, o malandro negro, pobre e homossexual instituiu uma *mitopoética* pessoal, a qual deu origem a um dos mais famosos personagens urbanos do submundo carioca: Madame Satã. Sua trajetória pessoal não caiu no ostracismo completo graças ao trabalho de Sylvan Paezzo, que, em 1972, publica *Memórias de Madame Satã* (PAEZZO; SANTOS, 1972), narrativa feita pelo próprio João Francisco, e transcrita com fidelidade por parte de Paezzo. Este livro, sem reedição e hoje bastante raro, pode ser inserido na tradição latino-americana das narrativas de testemunho, tais como *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus (1960).¹

Memórias de Madame Satã serviu como uma das bases documentais para o roteiro do filme *Madame Satã* (2001), dirigido por Karim Aïnouz.² Além das memórias de João Francisco, há também duas entrevistas publicadas pelo jornal *O Pasquim*, nas quais João

¹ As críticas ao memorialismo autobiográfico na literatura não ocorreram somente no Brasil, mas em praticamente toda a América Latina. Uma grande rejeição às *narrativas de testemunho*, como o depoimento da indígena guatemalteca Rigoberta Menchú (BURGOS-DEBRET; MENCHÚ, 1991), ocorreu no contexto latino-americano, posto que, ao fim dos regimes ditatoriais, os sujeitos sociais subalternizados começam a escrever seus depoimentos e experiências de forma romanceada. A crítica acadêmica, como argumento de oposição ao *testimonio*, afirmava que a arte não poderia ser reduzida a panfletarismos esquerdistas. Acerca dos argumentos pró e contra o *testimonio*, conferir: Jara; Vidal (1986); Beverly; Achugar (1992); Franco (1992). Uma importante reavaliação das narrativas de testemunho na América Latina é realizada por Sklodowska (1992).

² **FICHA TÉCNICA:** *Madame Satã*. Direção de Karim Aïnouz. Elenco: Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui. Trilha sonora (não original): Bruno Barteli, Ismael Silva e Francisco Alves. Performances: Lázaro Ramos, Renata Sorrah e Walter Alfaiate. Brasil, 2001, 105 min.





Anselmo Peres Alós

GÊNERO

Francisco fala sobre o cotidiano da malandragem e da vida boêmia da Lapa. *Madame Satã* (o filme) desloca as convenções formais de binarismos construídos e subscritos por grande parte das narrativas culturais brasileiras, tais como “heterossexualidade vs. homossexualidade”, “negro vs. branco” e “masculino vs. feminino”. Importa salientar o papel das estratégias performativas e paródicas como fundamentais para a constituição de arranjos disruptivos de gênero, raça e sexualidade. Destarte, no presente estudo, procura-se articular uma reflexão que conjuga, ao mesmo tempo, pressupostos semióticos com as reflexões urdidas no campo dos estudos de gênero, evidenciando, assim, as estratégias representativas mobilizadas pelo filme de Aïnouz. Realiza-se, ao mesmo tempo, um exercício dialógico de análise fílmica, estabelecendo interconexões entre documentos históricos e literários que também se ocuparam de enunciar a trajetória de João Francisco dos Santos, o sedutor malandro travestido da Lapa.

O Pasquim foi o primeiro – e também o mais influente – dos jornais de oposição à ditadura militar. Seus fundadores foram Tarso de Castro, Sérgio Cabral e o cartunista Jaguar. A linha editorial, que a princípio era polemista e humorística, abordando temas como sexo, drogas e divórcio, vai se tornando cada vez mais politizada, na medida em que aumentava a repressão da ditadura, em especial após o anúncio do Ato Institucional nº 5. Na mesma proporção em que o regime repressivo lançava muitos brasileiros à marginalidade, o clima de contestação à ditadura, particularmente no final dos anos 1970, tornou propício o ressurgimento público de figuras há muito esquecidas pela memória social brasileira. Negro, pobre, homossexual, e um dos mais célebres malandros da “Idade de Ouro” da Lapa, Madame Satã foi redescoberto pelos jornalistas d’*O Pasquim*, que nele viram não apenas uma singular figura da mitologia urbana do Rio de Janeiro, mas também uma vida exemplar em sua impostura e em sua insubordinação.³

Foi a partir das *Memórias de Madame Satã* e das duas entrevistas concedidas ao jornal *O Pasquim* que Rogério Durst escreveu *Madame Satã: com o diabo no corpo*, uma pequena biografia, publicada em 1985.⁴ Foi esta pequena biografia que instigou o diretor cearense Karim Aïnouz⁵ a contar a trajetória do malandro de chapéu-panamá e boá de plumas no filme *Madame Satã*.⁶ Com relação à gênese do filme, Aïnouz afirma:

³ As entrevistas com Madame Satã foram publicadas nos números 95 (29/4 a 5/5 de 1971) e 357 (30/4 a 6/5 de 1976) d’*O Pasquim*.

⁴ Dado o sucesso do filme de Karim Aïnouz, esta obra é reeditada em 2005, pela mesma editora.

⁵ *Madame Satã* é o primeiro longa-metragem de Aïnouz, que dirigiu também os curtas *O preso* (1992) e *Paixão nacional* (1994). Foi ainda co-roteirista de *Abril despedaçado* (2001), juntamente com Walter Salles e Sérgio Machado. Em 2006, vem a público seu segundo longa-metragem, *O céu de Sueli*.

⁶ *Madame Satã* recebeu vários prêmios, entre eles o prêmio de melhor direção no Festival de Biarritz (2002) e o Gold Hugo no Festival Internacional de Filmes de Chicago (2002). Foi indicado para a seleção oficial Un Certain Regard, do Festival de Cannes (2002). O filme recebeu ainda quatro premiações na 28ª edição do Festival de Cinema Ibero-Americano de Huelva (Espanha): Colombo de Ouro para o melhor longa-metragem, Colombo de Prata para o melhor ator (Lázaro Ramos), Colombo de Prata para a melhor fotografia (Walter Carvalho), e, finalmente, o Prêmio Manuel Barba da Associação da Imprensa de Huelva para melhor roteiro.





o aspecto que mais me interessou no personagem foi a questão da exclusão. Ao longo de sua vida, ele sempre foi um excluído por múltiplas razões. E o curioso foi a sua forma de reagir: por meio da raiva, da criatividade, da violência, da doçura. Diferentemente da Macabéa de *A Hora da Estrela*⁷, que sucumbe à exclusão, João Francisco foi um guerreiro que estava sempre se afirmando e nunca se deixou abater (AÏNOUZ, 2002).

Esta afirmação, recorrente em várias falas de Karim Aïnouz com relação a seu primeiro longa-metragem, é um aspecto importante que deve ser retomado para a análise fílmica. Ao destacar a *forma de reagir* de João Francisco dos Santos, é possível depreender uma valorização da *ascese pessoal* – isto é, das tecnologias de constituição do si mesmo (FOUCAULT, 1994) – como um importante mecanismo mobilizado pelo personagem. Ao contrário do que o título do filme possa sugerir, Aïnouz não se preocupa com a história de Madame Satã como um mito urbano carioca, mas sim da gênese do mito, ou ainda, do que há de humano por detrás do mito. Tal perspectiva não está baseada em um relato cinematográfico de cunho “biográfico” ou “autobiográfico” *stricto sensu*, mas em um exercício de criação estética que, através da narrativa fílmica, recupera as estratégias que o próprio João Francisco dos Santos mobilizou para construir uma relação com o “si mesmo”, desafiando os mecanismos ideológicos que o cerceavam, tais como a homofobia e o racismo.

O filme passa-se na década de 1930, no bairro boêmio da Lapa, Rio de Janeiro. O enredo traz a história de João Francisco, o malandro que ficou conhecido como Madame Satã, a partir de 1942. João participa, durante o carnaval, do concurso de fantasias do bloco Caçadores de Veados. Ganha o concurso com a fantasia Madame Satã, e, desde então, passa a ser conhecido por esta alcunha. A intenção do diretor não é contar as façanhas de Madame Satã, o “mito urbano”, mas a vida de João Francisco *antes* do nascimento do mito, para melhor compreendê-lo:

Interessava[-me] olhar as filigranas por detrás desse mito, como era o seu cotidiano, a maneira como ele dançava, comia, vivia, transava, andava na rua. Minha opção foi tentar construir uma crônica íntima do cotidiano do personagem. Eu não queria falar do mito nem do que aconteceu depois, mas da pessoa pré-mito. Do João Francisco que não sabia que ia ser mito nem que entraria para a história da cidade como Madame Satã (AÏNOUZ, 2002).

Segundo James Green, o surgimento do personagem Madame Satã é posterior ao concurso de fantasias. Escreve ele:

João Francisco criou uma fantasia decorada com lantejoulas, inspirada num morcego do Nordeste do Brasil, e ganhou o primeiro prêmio – um rádio Emerson e um enfeite de parede. Várias semanas depois, ele foi preso junto com muitos outros bichas [sic] que andavam pelo Passeio Público, o parque adjacente à Cinelândia e que era ponto de encontro de homossexuais. Quando o escrivão da polícia pediu a todos os bichas que dessem seus apelidos, João

⁷ Aïnouz refere-se aqui ao filme *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, baseado no romance homônimo de Clarice Lispector (publicado em 1977).





Anselmo Peres Alós

GÊNERO

Francisco declarou que não possuía nenhum. Ele temia represálias por parte do policial que o prendera, caso o reconhecesse como malandro. Subitamente, o oficial lembrou que tinha visto João Francisco no desfile de fantasias durante o carnaval. Associando a fantasia com a atriz principal de um filme americano recentemente lançado, que fazia sucesso no Rio no momento e recebera o título em português de *Madame Satã*, ele perguntou: “Não foi você que se fantasiou de Madame Satã e ganhou o desfile das bichas no República esse ano?”. E foi assim que João Francisco acabou sendo rebatizado (GREEN, 2000, p. 154).

A observação de James Green é consoante com as afirmações do próprio João Francisco em *Memórias de Madame Satã* (PAEZZO; SANTOS, 1972, p. 61-65). É importante ressaltar, contudo, que tais dessemelhanças entre o roteiro de Aïnouz e os poucos registros históricos recuperáveis com relação à vida de João Francisco dos Santos não implicam em nenhum demérito. Não se pode esquecer que *Madame Satã* não se pretende um filme de caráter documental; em última análise, o filme configura-se como um artefato cultural calcado na memória coletiva brasileira e, como artefato cultural, pode ser considerado *uma leitura* do passado histórico. Mesmo o filme não se configurando como obra de caráter documental, ele torna visível uma importante discussão sobre o *status* da biografia e do memorialismo, discussão bastante pertinente que vem sendo realizada tanto no âmbito da Teoria da Literatura⁸ quanto no da História. No campo dos estudos históricos, a revalorização dos discursos biográficos tem colaborado para reinstaurar um *locus* de enunciação para aqueles que foram historicamente silenciados, como as mulheres, os negros e os homossexuais:

Indagações sobre as fronteiras imprecisas que separam a *biografia* da *história* não são nenhuma novidade para diferentes correntes historiográficas desde tempos muito remotos. Tendências historiográficas que deslocam a preocupação com os destinos coletivos para as trajetórias individuais revelam outras questões comuns aos estudos de gênero, quando indicam a necessidade de problematizar o modo pelo qual os chamados *excluídos* têm sido tratados nos estudos biográficos (COSTA, 2003, p. 19).

É importante não perder de vista a discussão sobre estas reavaliações da biografia e da autobiografia que vêm sendo realizadas, na medida em que alguns importantes documentos históricos foram utilizados como fonte para a construção do roteiro por Aïnouz. Ao mesmo tempo que o diretor realiza um exercício arqueológico nos arquivos da memória nacional, ele não perde sua autonomia como sujeito do fazer artístico.

⁸ Desde a década de 1970, o francês Philippe Lejeune tem se dedicado aos estudos sobre autobiografia como gênero literário. Cabe destacar, entre seus livros, *L'Autobiographie en France* (Paris: A. Colin, 1971), *Le Pacte Autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), *J'est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias* (Paris: Seuil, 1980) e *Moi Aussi* (Paris: Seuil, 1986). As reflexões sobre o estatuto da autobiografia, modalidade literária por muito tempo considerada “menor”, vêm possibilitando importantes *insights* para a crítica literária alinhada com os estudos de gênero e com a crítica pós-colonial.





A rubra retórica de uma ambigüidade satânica

Nas primeiras cenas do filme, no Cabaré Lux, Vitória dos Anjos (interpretada por Renata Sorrah) começa a cantar no palco, enquanto João Francisco (Lázaro Ramos) a observa nos bastidores, dublando em silêncio. Essa é uma questão importante ao longo de todo o filme: a feminilidade é representada como algo que se *encena* e que se *constrói*, seja em um palco, seja fora dele, no espaço social. Para João Francisco, a feminilidade não é resultado de se nascer homem ou mulher, mas sim de um trabalho performativo de *encenação* e de *repetição* de convenções historicamente significadas como sendo da esfera da “feminilidade”. Assim, ele transita livremente entre o mundo da masculinidade (pois ocupa o lugar social do cafetão, malandro de carteirinha e pai adotivo da filha de Laurita) e da feminilidade (pois vê a si mesmo como uma diva, uma cantora de cabaré que não tem problemas para assumir o seu desejo por outros homens).

João Francisco é malandro perito em capoeira, Tabu (Flávio Bauraqui) é um homossexual extremamente feminino e delicado, e Laurita (Marcélia Cartaxo), uma típica prostituta da Lapa. João Francisco toma a guarda de Tabu e Laurita, bem como da filha de Laurita, corroborando o mito social vigente à época: o de que o pai deve ser o provedor econômico do núcleo familiar. Tabu prostitui-se, agenciada por João Francisco. No espaço do cortiço, no qual residem os três personagens, João Francisco comporta-se de acordo com as convenções do gênero masculino, submetendo Tabu e Laurita às suas ordens. Ao mesmo tempo, realiza alguns deslocamentos de funções, o que gera a primeira contradição: João Francisco, explorador e opressor na sua célula familiar, passa à condição de explorado e oprimido no Cabaré Lux, onde trabalha como camareiro de Vitória dos Anjos.

Maltratado e humilhado por Vitória, João Francisco demite-se, destruindo em seguida o camarim da cantora. Decide então que nasceu foi para ser malandro, e abandona por hora suas ambições artísticas: “nasci é pra ter vida de malandro, e vou levá-la é rasgada”, afirma o personagem em um diálogo com Laurita. A partir daí, junto com Tabu, dedica-se à aplicação de “pequenos golpes”, como na cena do roubo do anel de um “cliente” (que se dá de forma extremamente sensual). Depois da simulação de um encontro sexual entre João Francisco e o “cliente”, Tabu falseia uma batida policial, algo relativamente comum na Lapa da época, fazendo com que o “cliente” fuja. Depois de rirem e comemorarem o golpe, Tabu rouba a carteira do mesmo. Não fica satisfeito com o que lhe cabe, o que desperta a ira de João Francisco: “Se tu não tá satisfeita c’os meu trato, puto, evapora!”. Em lugar de laços de solidariedade motivados pelo pertencimento identitário dos dois personagens (ambos são negros e homossexuais), surgem arranjos de exploração, obedecendo ao padrão “prostituta e cafetão”. Este João Francisco, duro e violento, surge como

374 Niterói, v. 8, n. 369-385, 1. sem. 2008





Anselmo Peres Alós

GÊNERO

resposta à exploração no cabaré de Gregório. Sobre a trajetória de João Francisco como trabalhador em bares e casas noturnas, o historiador estadunidense James Green afirma o seguinte:

Quando completou 18 anos, [João Francisco] foi contratado como garçom em um bordel, conhecido como Pensão Lapa. As donas de bordéis, em geral, contratavam jovens homossexuais para trabalhar como garçons, cozinheiros, camareiros e também como eventuais prostitutas, caso um cliente assim o desejasse (GREEN, 2000, p. 150).

Tal dado histórico, cotejado com o filme, evidencia a preocupação de Aïnouz em retratar os arranjos de poder disseminados através do cortiço e das casas de tolerância da Lapa.

Vitória dos Anjos e seu amante Gregório (dono do Cabaré Lux) acusam João Francisco de roubo. Preste-se atenção aqui à questão do ponto de vista: aquilo que para Vitória e para o dono do cabaré configura-se como “roubo”, para João Francisco configura-se como “justiça”, uma espécie de “acerto de contas” pelo tempo em que trabalhou como camareiro de Vitória dos Anjos e não foi pago. Isso sugere que a “verdade” de um fato narrado sempre é ambígua: tudo depende de quem está contando a história. A ambigüidade, aliás, é traço marcante ao longo de toda a narrativa fílmica de Aïnouz. Afirma ele que:

Naquela vila da Lapa, as pessoas lavam, passam, cozinham, cuidam de crianças. E, apesar da aparente normalidade, representam vários papéis: Laurita é mãe e prostituta, João é um pai e um tirano, Tabu é covarde e corajosa. Eles subvertem estereótipos e adotam uma estratégia de sobrevivência: não são maniqueístas ou unidimensionais, e sim dinâmicos e contraditórios. (AÏNOUZ, 2002)

Devido à acusação de roubo, João Francisco cumpre sua primeira pena criminal, no presídio da ilha Grande. Esta será apenas a primeira de uma série de detenções: ao longo de sua vida, cumprirá cerca de 28 anos de cárcere, em períodos intercalados (DURST, 2005, p. 73), informação que é dada aos espectadores nos créditos finais do filme.

Do começo ao final desta narrativa cinematográfica, o vermelho marca presença, postulando uma aura cromática que se fecha nas variações desta cor, passando de um saturado vermelho quase-negro até as suaves tonalidades rosadas do vermelho diluído no branco. Como primeiro gesto interpretativo do filme, cumpre desvelar os significados implícitos nesta cartela de cores, com o objetivo de evidenciar a plurivalência cromática e semântica das cores na fotografia do filme. Não se quer aqui, em nenhum momento, normativizar uma “poética do vermelho”, tampouco obedecer àquelas rubras poéticas já estabelecidas em compêndios que vão dos dicionários de símbolos aos tomos consagrados à “psicologia das cores”, tão caros a áreas como a

Niterói, v. 8, n. 2, p. 369-385, 1. sem. 2008 **375**





publicidade e o marketing. Toma-se aqui a liberdade da apropriação e da *bricolage* na interpretação dos matizes utilizados por Aïnouz para pintar o personagem João Francisco e potencializar os significados da narrativa fílmica. O posicionamento crítico assumido ao se realizar esta leitura cromática pode ser descrito como anárquico, em analogia ao posicionamento anárquico do próprio João Francisco dos Santos – personagem fílmico e personagem histórico – diante dos códigos de conduta reguladores dos protocolos de raça, de gênero e de sexualidade na Lapa dos anos 1930. Cabe aqui salientar o quão caro aos anarquistas é o vermelho-sangue, a cor da contestação dos costumes, da subversão das idéias e do *status quo*. Pretende-se, assim, realizar uma filiação à *retórica do vermelho*, partindo da metáfora cromática com vistas a chegar a um exercício interpretativo. Uma vez que os tons de rosa podem ser pensados como o resultado do vermelho diluído no branco, e o vermelho como um tom de rosa extremamente saturado, amplia-se o alcance destes significantes cromáticos, de forma a funcionarem como metáforas conceituais⁹ que não se restringem à descrição das cores presentes na película.

O ponto inicial desta leitura cromática situa-se nos *paratextos*, isto é, naqueles signos textuais externos à diegese fílmica propriamente dita, mas ainda assim a ela complementares: os créditos presentes na abertura e no fechamento do filme, bordados com lantejoulas vermelhas sobre tecido negro.¹⁰ O desfraldar do pano com o codinome do malandro insere o espectador, desde o primeiro momento, em um universo no qual sangue e sonho mesclam-se, construindo assim os limiares do imaginário no qual se desenvolve a trajetória do híbrido malandro-travesti. O próprio *Satã*, signo lingüístico presente no codinome adotado por João Francisco, já aponta para uma metáfora avermelhada, para um alquímico vermelho a sinalizar a transformação. O jogo textual estabelecido entre os significantes *santo*, presente no nome civil do personagem (João Francisco dos Santos), e o significante *Satã* (presente na alcunha adotada posteriormente pelo personagem) pode ser lido como o primeiro dos sintagmas axiológicos que instauram o entrelugar da subalternidade, ocupado pelo personagem-título do filme. A oscilação entre o gênero masculino de João Francisco e o gênero feminino de suas *personas* femininas (Jamacy, a Mulata do Balacoxê e, ao final do filme, Madame Satã) deslocam e problematizam a oposição excludente entre masculino e feminino através de mais um jogo textual. Tais jogos instauram,

⁹ A idéia de *metáfora conceitual* é desenvolvida por Mark Johnson and Geoge Lakoff. “A idéia de que metáforas conseguem criar realidades desafia as posições mais tradicionais sobre metáforas. Isso se explica pelo fato da metáfora ter sido vista tradicionalmente como simples fato da língua e não como um meio de estruturar nosso sistema conceptual e os tipos de atividades diárias que desenvolvemos. É muito razoável presumir que simples palavras não mudem a realidade. Mas as mudanças em nosso sistema conceitual realmente alteram o que é real para nós e afetam nossa percepção de mundo, assim como as ações que realizamos em função dessa percepção” (JOHNSON; LAKOFF, 2002, p. 243).

¹⁰ O recurso de “ler” o filme como um jogo textual é uma proposta analítica que remonta ao final da década de 1970 e início dos anos 1980, e entre seus principais representantes destaca-se Christian Metz. Conferir, a esse respeito, Aumont et al. (2005, p. 220-222).





Anselmo Peres Alós

GÊNERO

assim, o que pode ser considerado uma axiologia do entrelugar,¹¹ uma vez que subverte simultaneamente os binarismos “santo vs. satã” e “masculino vs. feminino”, ressignificando os valores tradicionalmente atribuídos à ambigüidade.

Impossível não associar os rubros reflexos das lantejoulas sobre o pano negro às performances artísticas de João Francisco. Ao cobrir seu corpo com os adereços da fantasia de Mulata do Balacoxê, em suas primeiras apresentações no bar Danúbio Azul, João Francisco transforma-se em *performer* a usar seu próprio corpo como suporte para sua arte. Tal exercício ascético evidencia o fato de que João Francisco articula formas subversivas e disruptivas de relacionar-se com o “si mesmo”, a partir daquilo que Foucault denominou de *tecnologias do eu*. Ao inventar uma *persona* feminina para si, João Francisco evidencia sua possibilidade de agenciamento, possibilitando assim o “empoderamento” desse sujeito social subalternizado, superando as limitações pressupostas por uma matriz binária de constituição das identidades de gênero. O filme traz um importante movimento dialético, ao articular os modos através dos quais Madame Satã é construído pela polícia, em uma das cenas iniciais do filme, e as maneiras através das quais ele mesmo se constitui, durante suas apresentações no Danúbio Azul e no concurso de fantasias promovido pelo bloco de carnaval Caçadores de Veados. Enquanto a polícia mobiliza o discurso médico-jurídico para construir a identidade doentia, marginal e criminosa de João Francisco, ele próprio utilizará uma linguagem não-verbal para se constituir como um híbrido de convenções masculinas e femininas, ao recobrir seu corpo com signos femininos sintomaticamente vermelhos. Ao apresentar-se publicamente no palco improvisado no Danúbio Azul, e ao desfilar na passarela do concurso de fantasias, cria-se um *continuum* entre a *performance* (em seu sentido artístico) e a *performatividade* do gênero, problematizando a distinção homem/mulher no mesmo sentido em que os escritos da filósofa estadunidense Judith Butler problematizam a categoria analítica *gênero* no campo dos estudos feministas (BUTLER, 1999, p. VII-XXXIII).

Ao travestir-se e reivindicar uma identidade feminina para a Mulata do Balacoxê, João Francisco desestabiliza o *continuum* causal entre identidade sexual biológica, identidade de gênero e *performance* de gênero, apontando para o caráter arbitrário de se tomar a diferença sexual como o fator determinante para a constituição da identidade de gênero. De acordo com Judith Butler,

a *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performativizado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se

¹¹ A noção de *entrelugar* diz respeito a um espaço discursivo que pressupõe a liminaridade e a precariedade das identidades culturais. Como consequência, a instauração de um entrelugar solapa os binarismos que funcionam como alicerce para as visadas essencialistas em torno das identidades de gênero, de raça, de orientação sexual e de nacionalidade. Conferir, a esse respeito: Bhabha (1998).





distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance* [...] Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer e da vertigem da *performance* está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. (BUTLER, 2003, p. 196)

A ambigüidade de gênero e a contestação da necessidade de coerência entre anatomia, gênero e *performance* não impede, contudo, que em vários momentos João Francisco porte-se como um ditador doméstico a explorar outros sujeitos subalternizados. Desdobra-se aí, através das estratégias de sobrevivência no cortiço, a faceta patriarcal e autoritária do personagem: o homem doce, meigo e gentil (que assume a filha de Laurita como sua própria filha) veste a carapuça de proxeneta opressor, ao gerenciar a venda dos serviços sexuais de Tabu no comércio dos prazeres. Com relação a Laurita, revela-se o típico malandro que, revestido da autoridade outorgada pela lógica patriarcalista, explora a força do trabalho doméstico de Laurita em troca de proteção. A intermitência entre a postura de protetor da família e explorador dos sujeitos sob sua guarda aponta para uma ambivalência ética, irresolúvel através de um movimento dialético que busque a síntese dos opostos. É neste sentido que a axiologia do entrelugar se mostra operante e pertinente para compreender as contradições e impasses gerados pelo *locus* social ocupado por João Francisco. Nestes termos, é possível pensar neste personagem como o herdeiro de uma *genealogia da malandragem*, à qual pertencem, entre outros, os personagens Leonardo, de Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*), o “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade (*Macunaíma*), e o Vadinho de Jorge Amado (*Dona Flor e seus dois maridos*).¹²

Os rubros quase negros, remetendo a castigos infernais, surgem cingindo o fundo negro no vermelho majestoso da fantasia de João Francisco, rebatizado Jacy, a “entidade da floresta da Tijuca”. Satanás é ressignificado: sua ambigüidade andrógina é ressaltada ao extremo, pois Madame Satã é, ao mesmo tempo, macho-capoeira e fêmea de cabaré. Sob o negrume da pele negra, Exu incorporado no cotidiano de malandro da Lapa; sobre o negrume da mesma pele negra, Pomba-Gira encarnada, esvoaçando babados, gargalhando, bebendo cachaça e balançando colares de miçangas. A intensidade da cor vermelha é um signo que aponta, em vários momentos do filme, para esta ambigüidade satânica. O vermelho-paixão está presente nas unhas e vestidos das prostitutas, indicando que sob sua aparente fragilidade esconde-se a engenhosidade da sedução com vistas à aplicação do *golpe do suadouro*.¹³ No familiar

¹² Antonio Candido é um dos primeiros intelectuais que se preocupam com o lugar ocupado pela “malandragem” no imaginário nacional brasileiro. Conferir Candido (1988).

¹³ “O golpe do suadouro consistia, regra geral, no seguinte: a prostituta, mancomunada com o malandro, levava o freguês para o quarto, despido; os trajes eram colocados sobre uma cadeira próxima à porta que ficava destrancada. Durante o ato sexual, o malandro entrava sorrateiramente no quarto escuro e roubava o dinheiro do *otário* [sic]. Caso fosse surpreendido, procurava intimidar o freguês tomando-lhe o dinheiro e acusando-o de desrespeito com sua amante” (ROCHA, 2004, p. 159).





Anselmo Peres Alós

GÊNERO

passeio vespertino de João Francisco e Laurita pelo parque, os reflexos solares sobre a maçã-do-amor evidenciam o vermelho-gula, único elemento nesta tomada a denunciar a faceta satânica do doce casal a brincar com a menina. Instaure-se aí a contradição, o impasse: mesmo questionando regimes sociais extremamente normativos, tais como os de gênero e de sexualidade, há a manutenção, talvez mesmo a celebração, do papel social masculino de provedor da família por parte de João Francisco. Longe de diluir o potencial subversivo da performance de gênero realizada por Madame Satã, esta conflituosa relação com o *status quo* humaniza o mito e acrescenta densidade às relações sociais representadas no filme, na medida em que redefine as concepções tradicionais de família e de parentesco, via de regra perpassadas por valores como a *monogamia*, a *consangüinidade* e a *heterossexualidade*. O núcleo familiar formado por João Francisco, Tabu, Laurita e pela pequena criança (filha desta última) ensaia um novo arranjo familiar, no qual os laços de solidariedade e de afeto falam mais alto do que os laços sangüíneos ou a expressão de um amor conjugal da ordem da heterossexualidade. Mesmo o exercício de poder, muitas vezes arbitrário, realizado por João Francisco, não invalida a tentativa de se construir outros modelos de sociabilidade, através de modelos outros de convivência social, alternativos à hegemonia tanto das famílias patriarcais quanto das famílias nucleares.¹⁴

Performatividade, gênero e violência

Alternâncias entre graves e falsetes marcam a ambigüidade da identidade de João, que adota movimentos e trejeitos femininos, ainda que sem perder a masculinidade, fato retratado pelos *close-ups* nos músculos do personagem. João Francisco lança mão, simultaneamente, do caminhar de *urubu malandro* (“ginga” típica do andar do malandro, esquiva e sedutora), e dos gestos afetados e dos meneios de cabeça, tal como todas as outras “bonecas” da Lapa. Ao final do espetáculo no Danúbio Azul, os movimentos da dança de João Francisco sugerem o bailado de uma Pomba-Gira. O encontro de uma identidade para João Francisco surge através da figura desta divindade africana, a qual agrega a força do macho à delicadeza da fêmea. A ambivalência entre masculino e feminino emerge também no monólogo de João Francisco em frente ao espelho:

Vivia na maravilhosa China um bicho-tubarão bruto e cruel, que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, os chinês fazia todo dia uma oferenda com sete gato maracajá, que ele mordida antes do pôr-do-sol. No ímpeto de pôr fim a tal ciclo de barbaridades, chegou Jamacy, uma entidade da Floresta da Tijuca. Ela corria pelos mato, e avoava pelos morro, e Jamacy 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 Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucado que ninguém sabia quem era um e quem era outro. E assim eles viraram uma coisa só: a Mulata do Balacoxê!

¹⁴Uma importante discussão teórica a respeito da heterossexualidade presumida na definição das relações de parentesco é feita por Judith Butler (2004, p. 102-130).





Desamparado pelas instituições jurídicas, João Francisco recupera sua humanidade através de estratégias de socialização envolvendo a *dessacralização* e a *ressacralização*. O cumprimento de Jamacy a seu público revela uma verdadeira *estética da existência*, uma tecnologia de subjetivação articulada por João Francisco. Este *red way of life*, esta *retórica do vermelho*, torna-se explícito quando João Francisco assume a *persona* feminina para as performances que realiza no palco sem, contudo, abrir mão da identidade de malandro quando circula no espaço aberto das casas de tolerância e botequins da Lapa. Após o show no Danúbio Azul, um homem bêbado provoca João Francisco: “tá fantasiado de homem ou de mulher?”, diz ele. O discurso da injúria surge neste espaço de *indecidibilidade*: se não é homem, se não é mulher, não pode ser humano, pois o humano ou é masculino, ou é feminino. Esta cruel estratégia é um dos mecanismos da *heteronormatividade*, a crença de que as pessoas, de uma forma geral, somente são normais quando ou *homens* ou *mulheres*, e heterossexuais. O anônimo embriagado continua a agressão verbal, chamando João Francisco de “bicha, crioulo, viado, safado, boca de chupar-rola”. Torna-se evidente, nesta cena do filme, a associação do racismo à homofobia como o duplo motivo que gera a agressão. Como resultado da intolerância a tudo o que é ambíguo, estranho e *diferente*, João leva um soco no rosto, e depois assassina com três tiros o bêbado que o agrediu. Volta-se então à primeira cena do filme. Seguido da redação do boletim de ocorrência, que dá ao espectador a sensação de um *déjà-vu* cinematográfico, João Francisco é condenado a dez anos de prisão.

Entre as diversas nuances semânticas que ocupam essa cartela cromática mobilizada pela leitura do filme, merece especial atenção o vermelho sanguíneo, tom rubro, quase negro, a rasgar a tela nos momentos de fúria de João Francisco. Metálicos matizes sulcam o rosto de Vitória dos Anjos quando João Francisco marca seu rosto com a “pastorinha”, sua navalha, impingindo no corpo da cantora o castigo pela humilhação à qual é submetido no Cabaré Lux. A navalha do acerto de contas sulca também o rosto do personagem Renatinho “cara-de-gato” quando, depois de uma tórrida noite de sexo com João Francisco, o jovem amante decide roubá-lo. O vermelho do fluido espesso a embaçar a fria lâmina da navalha sinaliza a vingança cumprida, concretizando aquele que é o maior dos valores na ética da malandragem: a honra. A questão da honra é constitutiva da auto-imagem que os malandros das décadas de 1930 e 1940 cultivavam no exercício da malandragem como um modo de vida, como uma ascese de si. Durante a narração de suas memórias a Sylvan Paezzo, o próprio João Francisco oferece uma instigante definição do que entende por malandragem: “malandro naquele tempo não quer dizer exatamente o que quer dizer hoje. Malandro era quem acompanhava as serenatas e freqüentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro” (PAEZZO; SANTOS, 1972, p. 17).

380 Niterói, v. 8, n. 369-385, 1. sem. 2008





Anselmo Peres Alós

GÊNERO

Em um irônico refluxo, o vermelho da vingança cumprida retorna a João Francisco como o vermelho da humilhação, em seu confronto com o homem bêbado no bar Danúbio Azul. João Francisco não reage às provocações que recebe do anônimo agressor, pois sabe que o envolvimento em contendas públicas pode levá-lo a problemas com a polícia, e, conseqüentemente, acabar com seu sonho de ter uma “profissão artística”. Contudo, tal como já foi assinalado por Catherine MacKinnon (1993) e Rae Langton (1993), há uma espécie de *contigüidade* entre o discurso do ódio e a agressão física, sendo que, muitas vezes, o discurso do ódio é o elemento legitimador da violência física contra o outro, na medida em que o constitui, através da interpelação discursiva, como alvo legítimo do ato de agressão. Dado o caráter performativo das agressões homofóbicas dirigidas a João Francisco pelo discurso da injúria mobilizado pelo homem bêbado, no Danúbio Azul, tal discurso constrói, através do “endereçamento” e da interpelação do sujeito objetificado pela linguagem racista e homofóbica, o alvo para a agressão física, a qual se concretiza na seqüência, quando o agressor alcoolizado desfere um soco no rosto de João Francisco. O violento ataque sofrido por João Francisco, após a apresentação da Mulata do Balacoxê, mostra como o machismo, o racismo e a homofobia estão imbricados, funcionando como “argumentos” a legitimar a violência física aplicada sobre os corpos dos sujeitos sociais subalternizados.

Vermelho de raiva e vergonha, João Francisco retorna a sua casa. Sentado diante de uma bacia esmaltada branca, cheia de água, com o auxílio de um retalho de tecido branco, o malandro agredido limpa o sangue que lhe escorre pela face. Ao lavar o tecido na água contida na bacia, o vermelho do sangue fomenta a indignação, mobilizando-o em direção à vingança. Armado com um revólver, João mata seu agressor friamente, com três tiros, pelas costas. Por essa desmedida, João volta para a cadeia e somente ganha as ruas da Lapa novamente em 1942, quando participa do concurso de fantasias.

Considerações Finais

Como foi possível depreender da análise do filme *Madame Satã*, os ecos do histórico e das formações sociais reverberam e intervêm nos processos de significação do artefato cinematográfico. Cabe, pois, perguntar: poderia o artefato cinematográfico intervir nos modos de organização da cultura e da sociedade? Se o social está implicado nos artefatos culturais, poderiam então a linguagem e a representação cinematográficas servirem como lugar de investimento político de resistência, no qual a heteronormatividade possa ser contestada e subvertida? Através de quais estratégias tal investimento é tornado possível, e com que resultados?

Niterói, v. 8, n. 2, p. 369-385, 1. sem. 2008 **381**





A representação cinematográfica do personagem Madame Satã consegue questionar e subverter o modelo heteronormativo de sexualidade e desafiar as estruturas sociais que julgam o sistema hierárquico de gênero como um binarismo restrito ao determinismo biológico. Uma vez que as categorias *homem* e *mulher* são desnaturalizadas e passam a ser vistas como dispositivos sociais, nada impediria, em princípio, que cada pessoa “assumisse” o gênero que mais lhe fosse conveniente. Assim sendo, por que as categorias *homem* e *mulher* continuam pautando, de maneira reiterada, os significados sociais que são atribuídos às performances identitárias de homossexuais? Cabe aqui rememorar as reflexões realizadas por Monique Wittig, ao afirmar que esta divisão binária somente faz sentido no interior de uma economia simbólica balizada nos imperativos de uma heterossexualidade compulsória, na qual o sistema sexo-gênero se resume a uma oposição hierárquica do gênero masculino ao gênero feminino. Atrelada à divisão binária dos gêneros, encontra-se também aquilo que Judith Butler chamou de *matriz heterossexual*, um esquema lógico que, a partir do binarismo fundacional do gênero e da lógica “biologizante” da reprodução sexual, legitima a heterossexualidade e torna a homossexualidade uma expressão libidinal abjeta.

O filme de Karim Aïnouz consegue escapar às redes da lógica heteronormativa, auspicando a possibilidade de se engendrar significados sociais que textualizem as práticas homossexuais, deslocando e relativizando os preceitos identitários ditados pela matriz heteronormativa. Destarte, é inaugurada uma *ficção política*, na medida em que o desejo de intervenção na cultura é acionado a partir da *práxis* cultural. Cabe ainda perguntar, contudo, se o investimento político em representações sociais subversivas (as quais desnudam as opressões sofridas pelos *outsiders* sexuais brasileiros, bem como as ambivalências com as quais tais sujeitos se deparam) poderia funcionar como mecanismo de intervenção cultural. Conseguiria o discurso cinematográfico redimensionar as estruturas de pensamento mobilizadas para a interpretação desses sujeitos sociais representados nas narrativas da cultura? Fredric Jameson pergunta se um artefato cultural, tal como um filme ou um romance, “é um objeto autônomo ou ‘reflete’ um contexto ou campo e, neste segundo caso, *apenas repete ideologicamente esse contexto ou campo*, ou possui uma certa força autônoma graças à qual poderia ser visto como uma negação desse contexto?” (JAMESON, 1992, p. 34).

Uma vez que os artefatos culturais são aqui compreendidos, tal como sugere Jameson, como atos socialmente simbólicos, é legítimo e procedente afirmar que as representações subversivas da raça, do gênero e da orientação sexual no cinema não funcionam apenas como a negação de um contexto social heteronormativo. Mais do que simplesmente negar esse contexto, estas representações assumem o caráter de intervenção, já que narrativizam o mundo, as vivências e as maneiras pelas quais os indivíduos se organizam coletivamente, *construindo novos sentidos* para as práticas

382 Niterói, v. 8, n. 369-385, 1. sem. 2008





Anselmo Peres Alós

GÊNERO

sexuais socialmente relegadas ao plano da abjeção. Ao narrar as trajetórias exemplares de sujeitos subalternizados tais como João Francisco dos Santos, Tabu, Laurita e Renatinho, tais sujeitos, outrora considerados abjetos e ininteligíveis, são tornados inteligíveis através de um processo de *inscrição reiterada no campo das representações culturais* a partir da politização dos usos do corpo, do cultivo dos prazeres e da busca por afeto. O gênero não é entendido como uma essência imutável, mas como resultado de um processo de práticas reiteradas, isto é, repetidas ao longo do tempo, constituindo assim identidades momentâneas, fugazes e provisórias. Nem Exu nem Pomba-Gira, tampouco homem ou mulher, mas tudo isso ao mesmo tempo, o filme *Madame Satã* pode ser lido como metáfora da possibilidade performativa de se viver a masculinidade e a feminilidade simultaneamente.

Abstract: *Madame Satã*, a movie from Karim Aïnouz, dislocates the formal conventions of binarism built and subscribed by the major part of the Brazilian cultural narratives as "heterosexuality vs. homosexuality", "black people vs. white people" and "male vs. female". The most important thing in this work seems to bring up the function of the performatives and parodist strategies as very important things to the constitution of disruptive settlement of genre, race and sexuality. Furthermore, we try to articulate a reflection which integrates semiotic statements with some reflections from the gender studies putting in evidence the representatives strategies mobilized by Aïnouz's film. At same time, we play a dialogical exercise establishing interconnections between historical and literary documents that also intend to enunciate João Francisco dos Santos, the seducing transvestite Lapa's malandro.

Keywords: *brazilian cinema; gender and performativity; cultural identity.*

(Recebido em setembro de 2007 e aprovado para publicação em janeiro de 2008.)

Referências

AÏNOUZ, Karim. *Entrevista concedida a Suzy Capó*. 11 de outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.mixbrasil.uol.com.br/cultura/entrevis/entrev/karim.asp>>. Acesso em: 12 jan. 2004.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Martins Fontes, [19--].

Niterói, v. 8, n. 2, p. 369-385, 1. sem. 2008 **383**





ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

AUMONT, Jacques et al. A análise textual do filme. In: _____. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2005. p. 220-222.

BEVERLY, John; ACHUGAR, Hugo (Ed.). La voz del outro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. *Revista de Crítica Literária Hispanoamericana*, Lima, año 15, n. 36, 2. sem. 1992.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 10th Anniversary ed. London: Routledge, 1999.

_____. Is kinship always already heterosexual? In: _____. *Undoing gender*. London: Routledge, 2004. p. 102-130.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BURGOS-DEBRET, Elisabeth; MENCHÚ, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

COSTA, Suely Gomes. Gêneros, biografias e histórias. *Revista Gênero*, Niterói, v. 3, n. 2, p. 7-20, 1. sem. 2003.

DURST, Rogério. *Madame Satã: com o diabo no corpo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, Michel. Les techniques de soi. In: _____. *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994.

FRANCO, Jean. Rumo ao público/Repovoando o privado. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *¿Y nosotras latinoamericanas?: estudos sobre gênero e raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 11-17.

JAMESON, Fredric. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: _____. *O inconsciente político*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. p. 15-103.

JARA, René; VIDAL, Hernán. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Ideologies & Literature, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1960.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Mara Zanotto e Vera Maluf. São Paulo: EDUC; Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

LANGTON, Rae. Speech acts and unspeakable acts. *Philosophy and Public Affairs*, [S.l.], v. 22, n. 4, p. 293-330, Fall 1993.

LEJEUNE, Philippe. *J'est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *L'autobiographie en France*. Paris: A. Colin, 1971.

384 Niterói, v. 8, n. 369-385, 1. sem. 2008





Anselmo Peres Alós

GÊNERO

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

MACKINNON, Catherine. *Only words*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

PAEZZO, S.; SANTOS, J. F. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

ROCHA, Gilmar. *O rei da Lapa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

SANTOS, João Francisco dos. Entrevista. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 95, 29 abr./ 05 maio 1971.

_____. Entrevista. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 357, 30 abr./ 06 maio 1976.

SKLODOWSKA, E. *Testimonio hispanoamericano*. Nueva York: Peter Lang, 1992.

WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 2002.



