

## Dossiê

# Masculinidades em cena: uma análise de “Rainha Diaba” e “Madame Satã”

*Jônatas Breno Silva Santos<sup>1</sup>*  
*Renata Barreto Malta<sup>2</sup>*

### Resumo:

O cinema é um importante objeto de análise das Ciências Sociais, refletindo a cultura, as identidades e os papéis sociais. Descortinando as relações de gênero e as representações masculinas, diversos filmes atribuem papéis sexuais aos homens e agenciam as relações de poder em torno desses. Partindo dessa percepção, surge o interesse de investigar as masculinidades em personagens gays nos filmes brasileiros, mais precisamente em “Rainha Diaba” (1974) e “Madame Satã” (2002), nos quais os protagonistas estão inseridos em um contexto de subalternidade, marginalidade, desvio e ruptura social. Assim, esta pesquisa visa descortinar como os protagonistas de ambos os filmes são representados no que concerne aos territórios de gênero e outros marcadores como raça, etnia e classe. Para tanto, será utilizado o protocolo de “análise de imagens e movimentos” da pesquisadora Diana Rose. Ao final, espera-se contribuir para os estudos relacionados ao campo da representação no cinema.

**Palavras-chave:** Gênero. Masculinidades. Representação. Personagens gays. Cinema brasileiro.

### Introdução

O homem desde a tenra infância sofre influência de diversas instituições de poder regulatório. Welzer-Lang (2001) relata que, ainda na educação infantil, o patriarcado confere uma série de lugares que são de uso exclusivamente masculino. Nesse sentido, a masculinidade hegemonicamente presumida, ou os significados culturais do que é “ser homem”, designa para esse sujeito o papel de pai provedor, além de reservar para ele a arena pública, as esferas de poder, o mundo dos negócios. Já para a mulher, cabe-lhe a maternidade, a capacidade reprodutiva, os afazeres domésticos, a arena privada, a subserviência, o lar e a família. (Welzer-Lang, 2001).

Connell<sup>3</sup> (1995) procura romper com todos esses papéis rígidos e simbólicos atribuídos ao homem ao preocupar-se em ressaltar que a masculinidade não é objeto sobre o qual se possa fazer

<sup>1</sup> Universidade Federal de Sergipe. Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Comunicação Social. São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: jonatasbreno@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-1862-7587>

<sup>2</sup> Universidade Federal de Sergipe. Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Comunicação Social. São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: renatamaltarm@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7414-9081>

<sup>3</sup> Na publicação original do livro “Masculinities: knowledge, power and social change” assinava como Robert William Connell. Porém, após reconhecer-se como mulher trans, passou a assinar como Raewyn Connell. Em respeito à sua identidade de gênero iremos tratá-la no feminino.

uma única ciência generalizadora. A autora aponta para uma multiplicidade de masculinidades, diferentes modelos que serão caracterizados como masculinidades hegemônicas, de subordinação, de marginalização e de cumplicidade. Tais modelos irão desestabilizar a ordem até então estabelecida, ao mostrar que existem várias formas possíveis de “ser” e se “perceber” homem.

Partimos da premissa de que a percepção ideal do que é ser “homem” em sociedade está orientada por um modelo hegemônico de masculinidade, de maneira que preponderantemente essas características são lidas como naturais. Considerando também a noção de que não há somente uma única construção e representação possível da masculinidade, senão de várias “masculinidades”, é que surge o interesse particular de investigar como aparecem representadas as masculinidades em personagens gays nos filmes brasileiros, as quais imediatamente rompem com a inteligibilidade presumida entre sexualidade e papéis sociais pautados nos gêneros.

Voltando nosso olhar para o cinema brasileiro, buscamos compreender como se dá a representação das masculinidades em um *corpus* específico. Como principal critério para a sua seleção, definimos a presença de personagens protagonistas que pudessem, para além da temática da homossexualidade, ser facilmente associados a outros marcadores sociais, tais como: classe, raça e etnia. Tal movimento tem por objetivo perceber como os diferentes tipos de masculinidade coabitam com aspectos pré-concebidos como de subalternidade, marginalidade, desvio e ruptura social. Desse modo, a leitura não é centrada apenas na ordem de gênero e da sexualidade, mas a partir de uma perspectiva interseccional.

Para a trajetória empírica, será utilizada a “análise de imagens em movimento” da Diana Rose (2002), originalmente proposta para analisar conteúdos televisivos, mais especificamente a representação da loucura na tv britânica. Trata-se de uma consistente ferramenta metodológica para investigar materiais midiáticos, pois abrange conceitos e técnicas que servem de percurso analítico para múltiplas representações sociais no campo audiovisual.

Assim, chegamos aos filmes aqui investigados: “Rainha Diaba” (1974) e “Madame Satã” (2002). O primeiro filme, com argumento de Plínio Marcos, além de ser um grande expoente do drama policial nacional, traz uma das mais importantes representações de personagem homossexual no cinema brasileiro, justificando por si só a escolha para este *corpus*. Já o segundo filme é um retrato da subalternidade, da masculinidade que intercambia entre os limites de gênero, da travestilidade subversiva e dos marcadores sociais de classe e raça. Todos esses aspectos tornam valiosa a investigação de ambos no presente trabalho, pois tratam-se de imprescindíveis objetos para melhor entender o debate acerca das masculinidades. Para fins de análise, escolhemos um conjunto de cenas para cada filme, as quais oferecem material relevante para a compreensão do problema de pesquisa.

## 1. Os estudos de gênero, as masculinidades e o cinema

Da Silva (2006) aponta que no final dos anos 1960 há uma crise na masculinidade. Com influência dos movimentos feministas, a masculinidade passa a ser alvo de investigação. Pesquisadores partem em busca de um modelo que melhor conseguisse representar suas identidades, resultando desse movimento as primeiras investidas dos estudos masculinos ou *men's studies*. Surgindo de maneira tímida em países como Estados Unidos, França e Inglaterra, a “literatura masculinista” propõe soluções para esse incômodo do homem contemporâneo (Da Silva, 2006).

Mesmo com uma ressalva ou rechaço do movimento feminista em considerar a masculinidade tema relevante em uma sociedade patriarcal, Connell (1995) afirmam que, embora os homens se beneficiem daquilo que chama de “dividendo patriarcal”, apenas grupos específicos de homens são totalmente privilegiados. De acordo com a autora, outros grupos de homens pagam, juntamente com as mulheres, parte do preço por essa manutenção desigual de ordem de gênero. Nessa esteira, os homens gays, negros e afeminados se tornam também alvos sistemáticos de preconceito e violência, ainda que em diferentes escalas. Assim, a autora entende que, frente ao movimento de liberação sexual da década de 1970, o consenso era de que o feminismo era benéfico para os homens porque também sofriam com a imposição de papéis sexuais rígidos. O rompimento trazido pelo feminismo permitia que os homens também se libertassem. Contudo, era necessário indicar a responsabilidade dos homens na existência e na manutenção da ordem de gênero, na contribuição de um sistema que oprime as mulheres à medida que os beneficia.

A crítica feminista foi importante para denunciar a abordagem essencialista da sexualidade, instaurando a noção de que o sexo não definia os comportamentos ou papéis sociais, mas, sim, os gêneros, percebidos como socialmente construídos e influenciados pela cultura. Tal perspectiva trouxe uma abertura para que se pudesse pensar a construção social dos gêneros, questionando os papéis sexuais antes vistos como “naturais” (Botton, 2007). Desse modo, não entrou em crise apenas a masculinidade, mas também as formas como se estruturava a vida entre homens e mulheres. Portanto, afirma-se que não é somente uma crise da masculinidade, mas, sim, uma crise das relações de gênero.

A partir desse movimento de crítica e reflexão, a ordem vigente começa a colapsar quando se abalam e passam a ser questionadas as bases principais nos quais sustentava-se a hegemonia, como a conciliação entre vida familiar e mercado de trabalho, a perda significativa de emprego estáveis, em sua maioria ocupados por homens, a incorporação massiva de mulheres a trabalhos antes tidos como masculinos (Olavarría, 2003), entre outras questões.

Nesse ínterim, a principal crítica de Connell (1995) recai sobre a estrutura binária da sociedade, especificamente na disposição de dois modelos, o feminino e o masculino, os quais têm seus gêneros reduzidos a categorias homogêneas, bem definidas e internalizadas dos papéis sexuais masculinos e femininos tidos como padrão social. Connell percebe as diferentes formas de gênero não como caracteres fixos, mas, sim, como múltiplas formas de vida, práticas e sistemas simbólicos para se relacionar. A autora discorda da ideia de que a masculinidade é um constructo natural, rejeitando uma diferenciação essencialista e arbitrária e não relacional.

De acordo com Korin (2001), Connell percebe a masculinidade como uma qualidade fundamentalmente social, afastando-se das distinções baseadas puramente no sexo biológico e repugnando o determinismo biológico. Com uma discussão que é nutrida em Foucault, a autora percebe tanto o gênero quanto a sexualidade como construções sociais e discursivas. Assim, a masculinidade é uma complexa construção social, entremeada por sujeitos, práticas socioculturais e corpos sexuados.

Não obstante, o corpo se revela como um espectro que não escapa da masculinidade, embora esse também não seja fixo. Dessa maneira, não existe corpo, e sim “corpos”, do mesmo modo que não existe “masculinidade”, e sim “masculinidades”. Tais configurações abrem um leque de possibilidades que ultrapassa o modelo clássico hegemônico e heterossexuado (Connell, 1995).

No que se refere aos estudos masculinos no Brasil, Berenice Bento foi um dos primeiros nomes a escrever sobre o tema. A autora afirma que no país não se costumava discutir sobre masculinida-

des, nem no âmbito acadêmico, tampouco na estrutura binária e patriarcal da sociedade. A pesquisadora aponta que estudar gênero era sinônimo de estudar a mulher, sendo sua dissertação a pioneira na investigação da masculinidade na Sociologia brasileira.

De acordo com Bento (2015), a construção das identidades de gênero é relacional e não deve ser um fator limitante ao associar exclusivamente homens e mulheres, deixando de problematizar como cada um dos gêneros constrói suas identidades nas relações que estabelecem com os membros do próprio grupo. Assim, Bento (2015) corrobora com o pensamento de Connell ao conceber que não existe uma masculinidade unívoca e que ela não constitui uma prática homogênea. Logo, é preciso falar em “masculinidades”, reconhecendo os significados distintos para diferentes grupos de homens, pois esses variam de cultura para cultura, variam em qualquer cultura dentro de um certo período, e, por fim, variam no decorrer da vida de cada homem individual (Kimmel, 1998). Sob esse olhar, adota-se multiplicidades existentes das diversas masculinidades, tornando o campo dos estudos masculinos um espaço fértil para abordagens históricas e sociais. Connell propõe quatro padrões principais de masculinidades: a hegemônica, a subordinada, a cúmplice e a marginalizada.

A masculinidade hegemônica é uma configuração de gênero que garante a posição dominante dos homens e, conseqüentemente, a subordinação das mulheres. É uma estrutura que adere à legitimidade do patriarcado, e, uma vez construída em relação a outras masculinidades subordinadas, encobre-as, exercendo domínio e violência coercitiva. Tais práticas de dominação e subordinação envolvem discriminação, violência e abuso (Connell, 1995).

No que diz respeito à masculinidade hegemônica, Bento (2015) avalia que é um tipo que permanece como definição de referencial para que outras formas de masculinidades possam – ou não – ser legitimadas. Logo, dentro de uma cultura hegemonicamente presumida, o homem branco, heterossexual, de classe média, é o padrão que se estabelece para que outros homens sejam julgados e avaliados. Uma vez que esse padrão é imposto, muitos homens sentem-se incompletos, pois a masculinidade hegemônica reivindica uma imagem de homens que detêm o poder, são símbolos de força, sucesso, capacidade, domínio e controle, de modo que aqueles que não se encaixam, não são vistos nem se percebem como “homens de verdade”. Não obstante, a ideologia hegemônica aponta para direções de comportamento que devem ser adotadas pelos homens e que se estruturam em relações assimétricas de gênero.

Dessa maneira, as definições da masculinidade na sociedade brasileira desembocam na manutenção de um poder que alguns homens têm sobre outros homens e sobre as mulheres. A esse respeito, tanto Bento (2015) quanto Connell (1995) apontam que mesmo a masculinidade hegemônica convive e tende a se agrupar com outras formas de masculinidades que a cercam.

No que tange a masculinidade subordinada, Connell (1995) destaca que há relações de subordinação que se estabelecem dentro do mesmo gênero, ao levar em consideração, por exemplo, que os indivíduos heterossexuais se adequam ao modelo dominante enquanto os homossexuais fazem parte do modelo subordinado. Assim, a masculinidade subordinada irá refletir o regime de dominação e subordinação que existe entre o próprio grupo masculino. De modo a exemplificar, entre homens heterossexuais, homossexuais e transexuais, as dinâmicas sociais irão sempre privilegiar a heterossexualidade reprodutiva, a qual é considerada como modelo mais “positivo” em detrimento dos outros. Por conseguinte, Connell (1995) aponta também que o simbólico, na masculinidade subordinada, está mais próximo do simbólico da feminilidade. Já Bento (2015) aponta que os homens heterossexuais estabelecem uma relação de subordinação e opressão com homens gays.

Mais além, Novaes e Grossi (2021) refletem que esse conceito sugere uma pluralidade de vivências da masculinidade por meio do seu cruzamento com outros marcadores sociais e de diferença. Logo, os aspectos étnico-raciais, a transexualidade e a homossexualidade são considerados e compõem um terreno multiterritorial no qual se articulam estratégias para a sobrevivência desses sujeitos. Desse modo, a masculinidade subordinada, por sua interseccionalidade, abre um campo interdisciplinar para pensar formas de eliminar os limites das barreiras de gênero.

No caso da masculinidade cúmplice, Connell (1995) aponta que trata-se daquela pela qual os homens se envolvem com determinadas estruturas hegemônicas, mas não cumprem todas as práticas com rigor. A masculinidade cúmplice usufrui das vantagens do que é “ser homem” numa sociedade patriarcal, mas pode abarcar homens que não se encaixam no ideal da masculinidade hegemônica. Na masculinidade cúmplice são poucos os homens que, em termos práticos, cumprem totalmente o modelo normativo da masculinidade hegemônica. Ainda que alguns tenham alguma relação com esse modelo, não chegam a incorporá-lo totalmente por dois motivos distintos: tanto porque não podem usufruir dos benefícios da construção social da hegemonia masculina – leia-se poder, prestígio, honra e outras vantagens – quanto pelo desejo de se distanciar dos conflitos que podem surgir para os que estão inseridos nessas práticas hegemônicas. Do mesmo modo, um homem gay não afeminado, que busca a virilidade como modelo para adequar-se, ser mais “aceito” socialmente e utilizar-se do privilégio masculino, enquadra-se numa masculinidade cúmplice, pois embora flerte com o hegemônico, dificilmente conseguirá usufruir de todos os privilégios que o homem heterossexual possui.

Bento (2015) corrobora com o pensamento da autora, pois aponta que embora alguns homens não façam parte do projeto hegemônico, aproveitam-se dos dividendos do patriarcalismo, problematizando que esse tipo de masculinidade perpassa questões sociais, econômicas e psíquicas, mas aceitam a estrutura hierárquica das relações de gênero. De acordo com Grünngel e Wieser (2015), a hegemonia e a cumplicidade diferenciam-se das masculinidades subordinadas porque a subordinação implica não participar do projeto hegemônico e das vantagens estruturais supracitadas. Mais precisamente, os aspectos imprescindíveis para poder aderir à masculinidade hegemônica: não ser mulher, não ser gay.

Assim, como reflexo do patriarcado, se estabelece uma hierarquia em que a masculinidade hegemônica está fincada no topo, a cúmplice está ladeada, muito próxima, mas sem poder ocupar o seu espaço privilegiado; e, por outro lado, a feminilidade e a masculinidade subordinada se encontram na base (Grünngel; Wieser, 2015).

Por fim, Connell (1955) aponta que a masculinidade marginalizada é a relação entre grupos étnicos e classes subordinadas. A marginalização se relaciona com o poder que a masculinidade hegemônica exerce sobre outros grupos. A autora ressalta que a masculinidade marginalizada se caracteriza pela relação entre as masculinidades nas classes subordinadas e grupos étnico-raciais e sociais, mas pondera que o caráter marginalizador é sempre relativo. Logo, a marginalidade contrapõe-se à masculinidade hegemônica e potencializa-se ao entrecruzar-se com outros marcadores sociais.

A direção para qual Connell (1995) aponta é que a relação entre marginalização e autorização pode estar presente também nas masculinidades subordinadas. De maneira a exemplificar, Connell aponta que embora o modelo mais preponderante de masculinidade subordinada ocorra por meio da subordinação de homens gays por homens heterossexuais, esse não é o único exemplo possível, pois homens heterossexuais podem ser excluídos a depender da posição econômica e

social que ocupam na sociedade. Assim, a subordinação está lado a lado da marginalização e vice-versa, ainda que a marginalidade possua um caráter mais evidente e distintivo, ocupando a outra ponta do espectro, podendo inclusive abarcar o papel contra-hegemônico.

Além do mais, faz-se necessário compreender dois aspectos extremamente importantes para pensar as masculinidades em suas diferentes configurações. Primeiro há que se considerar que masculinidades diferentes são produzidas dentro de um mesmo contexto social, envolvendo relações entre homens: de dominação, de subordinação, de marginalização e de cumplicidade. Por vezes, esses processos ocorrem concomitantemente, como é o caso da masculinidade homossexual, que pode ser cúmplice e subordinada ao mesmo tempo. Em um segundo momento, é necessário perceber que qualquer forma de masculinidade é complexa e contraditória, isso porque é preciso trazer uma definição de masculinidade que não rotule gênero apenas como uma categoria de pessoas.

Embora a ideologia hegemônica tenha convencionado o gênero como algo fixo e a masculinidade tenha sido largamente construída por meio de mecanismos de controle social, os alicerces da hegemonia são constantemente tensionados. Assim, um tipo de masculinidade hegemônica pode ser contestado ou transformado ao longo do tempo (Connell, 1995). A esse respeito, Badinter (1993) afirma que a masculinidade se aprende e se constrói, não havendo dúvidas de que pode mudar ou se transformar. Logo, o que foi construído, pode sim ser demolido para ser novamente construído, ainda que a demolição completa não tenda a ocorrer e deslocamentos sejam mais prováveis.

O cinema, por sua vez, é um frutífero campo de investigação e problematização, situado em um terreno que dialoga com diversos campos e teorias. Logo, se as identidades sexuais, raciais e de gênero são socialmente construídas, o cinema enquanto artefato cultural também representa um importante campo de análise, levando-nos a refletir de formas variadas sobre nossa cultura e cotidiano (Kimmel, 1998).

Vitelli (2011) aponta que os filmes, embora possam conter informações globais sobre gênero e sexualidade, não são agentes que desafiam os padrões básicos, e, em decorrência disso, terminam por muitas vezes legitimando o comportamento dos homens e suas masculinidades. Em seu turno, Fabris (2008) afirma que, na sétima arte, as imagens nos interpelam para que possamos assumir nossos lugares na tela, para que haja identificação com algumas posições e ocorra a dispensa de outras. Em vista disso, os filmes são produções midiáticas valorosas que devem ser investigadas.

Por fim, ao recorrermos aos Estudos de Gênero para uma interpretação dos significados por trás do discurso fílmico e da representação das masculinidades, será possível perceber que diferentes marcações de gênero aparecem frequentemente como legítimas, hegemônicas, desviantes, subalternas, etc. (Fabris, 2008). Nesse sentido, por meio de uma abordagem culturalista, será possível olhar as masculinidades como o entrelugar, espaço de indagação sobre “porque fazemos desta e não daquela forma”, “de que forma aceitamos isso e não aquilo” e “de que maneira temos recusado ser isto ou aquilo” (Fischer, 2007).

## 2. Pesquisa empírica: a representação das masculinidades no corpus

Para a trajetória empírica, elencamos como método a “análise de imagens em movimento”, da pesquisadora Diana Rose (2002). Seu protocolo de análise é dividido em quatro partes: seleção, transcrição, codificação e tabulação. A autora afirma que cada passo na análise de materiais au-

dióvisuais envolve decisões e escolhas, sendo aquilo que é deixado de fora tão importante quanto o recorte que está presente.

Na seleção, partimos de um movimento intencional e deliberado para a definição do material “bruto” da pesquisa, na fase da escolha de programas ou “unidades de análise”. É necessário usar esse recorte sempre a favor da pesquisa, tendo em vista que as escolhas teóricas e empíricas implicam na seleção das unidades de análise e vice-versa.

Na etapa de transcrição, o objetivo é gerar um conjunto de dados que sirvam a uma profícua análise e uma posterior codificação. Ela resume e simplifica a imagem complexa em tela. Nesse sentido, trabalhamos com tabelas com codificação do conteúdo verbal e não verbal de forma descritiva e organizada de cada cena. Evidenciamos que o protocolo parte da premissa de que a transcrição é sempre feita em dois momentos, em que o primeiro é responsável por descrever o aspecto visual da história, como ambientação, figurinos e posições da câmera, e o segundo é uma transcrição literal do material verbal, considerando aspectos como diálogos, sotaques e expressões linguísticas. A fase de transcrição é essencial, pois é a partir do conteúdo transladado que são realizadas as interpretações na fase de análise. Assim, os dois movimentos de transcrição, os quais abrangem tanto a dimensão sonora quanto a verbal, são responsáveis por fornecer dados suficientes para extrair conteúdo semântico discursivo do material audiovisual a ser analisado.

Por fim, as fases de codificação e tabulação operam de forma mais incisiva e analítica sobre o conteúdo, nesse momento é feito um esforço de extrair ou inferir significados e categorias dos dados para, então, propor uma posterior discussão dos resultados.

Isso posto, escolhemos criteriosamente algumas cenas para serem analisadas, as quais consideramos que atendem aos objetivos da pesquisa e aos aspectos mais relevantes do *corpus* de análise. Optamos por não manter todas as tabelas no presente artigo, uma vez que ultrapassaria o limite de páginas para a publicação, mas apenas a discussão dos resultados. No entanto, em respeito ao leitor e à leitora, ilustramos a aplicação do método na análise da primeira cena.

## 2.1 Rainha Diaba

“Rainha Diaba” (1974) é um drama policial que narra a história de Diaba (Milton Gonçalves), um homossexual que comanda, de dentro de um quarto de bordel, o tráfico de drogas do Rio de Janeiro. No início do filme, ele toma conhecimento que Robertinho, um dos seus capangas, está prestes a ser preso e começa um plano para que outra pessoa assuma a culpa. Diaba encarrega Caititu (Nelson Xavier) de executar a tarefa; o comparsa escolhe Bereco (Stepan Nercessian), um jovem gigolô, para ser o alvo. O rapaz é amante de Isa (Odete Lara), cantora do bordel.

Caititu insere Bereco no mundo do crime, tornando-o aos poucos em um marginal que conquista espaço e reconhecimento. Em decorrência disso, quando esse começa a comandar o tráfico de drogas, Diaba passa a ter sua importância cada vez mais diminuída. Ao final, ambos se enfrentam em um encontro que irá revelar uma trama de traições, ganância e busca pelo poder.

### 2.1.1 Cena 01 (00:05:37 - 00:10:42)

<b>Categoria</b>	<b>Dimensão Visual</b>
Cenário	Quarto da protagonista, aposentos no fundo do Bordel.
Figurino/ Caracterização	Diaba usa um short com estampa em branco e amarelo. Na parte de cima leva um robe de cetim salmão, uma pulseira marrom e um colar de contas no pescoço.
Gestualidade/ Performance	Diaba muda de postura conforme apresenta-se a situação, de início tem uma postura relaxada, comportamento meigo e voz calma. Depois, mostra um tom violento, ameaçador e cruel. Alterna entre a delicadeza e a agressividade, também intercambia entre a efeminação e a emasculação, a partir de uma perspectiva binária.
Enquadramento	Desde um plano mais aberto, enquadrando todos que estão em cena, passando por um plano americano, até um primeiro plano, no momento em que ela intimida os seus comparsas.

<b>Categoria</b>	<b>Dimensão Verbal/Sonora</b>
Diálogo	<p><b>Diaba:</b> Pega pra Diaba a tesourinha.</p> <p><b>Lilico:</b> Nossa, que bagunça! Você é muito desmazelada, Diaba. Amanhã à tarde eu venho aqui e vou dar uma arrumaçõozinha nas suas coisas.</p> <p><b>Diaba:</b> Tá aí mesmo, não tem bagunça nenhuma, eu acho tudo que quero, é só você remexer aí que você acha.</p> <p><b>Lilico:</b> Ah, tá aqui! Debaixo de tudo.</p> <p><b>Diaba:</b> Falei que tava! Me dá, quero fazer as unhas do pé.</p> <p><b>Lilico:</b> Ah, deixa que eu faço, atende os homens, eles estão com pressa.</p> <p><b>Diaba</b> (se dirigindo a um homem no quarto): Se abre, oh, coisa ruim.</p> <p><b>Coisa Ruim:</b> Tá naquilo, mermo, diaba.</p> <p><b>Diaba:</b> E tu veio aqui pra me dizer que é isso aí e pronto?</p> <p><b>Coisa Ruim:</b> É como eu já falei pra tu, esse negócio de passar fumo em escola, pegou mal. Não é pra falar, mas os cara largaram fumo na mão de filhinho de papai, caíram. E tá na cara que vão bater o serviço e os homi vão acabar chegando em tu.</p> <p><b>Diaba</b> (dirigindo-se aos outros homens no quarto); Que me dizem disso? Chamei vocês aqui para ouvirem do Coisa Ruim o tamanho da encrenca. Agora, quero saber como é que fica.</p> <p><b>Manco:</b> Não sei, nem quero saber. Eu só mando lá no caixa. Estudante?! Hum, essa raça pra mim não significa nada.</p> <p><b>Diaba</b> (gritando para todos): QUEM É? QUEM É QUE LIDA COM ESSA RAÇA? (depois dirigindo-se a manco) Fala manquitola da peste, tô mandando.</p> <p><b>Manco:</b> Bem, esse negócio, é aí com os granfinos.</p> <p><b>Gravata:</b> Eu não trato disso, Diaba. Eu sou mais eu com o pessoal dos cavalinhos. Estudante é com o com-padre.</p> <p><b>Diaba:</b> Coisa tua, Robertinho? Teve coragem de aprontar uma dessa pra Diaba? Papelão da sua parte, quis te agradar e vê o que tu me aprontou? E se tu entrar em cana, vai gostar é? Bonito como é, é capaz de se dar mal. E eu que fique aqui, sofrendo de preocupada. (dirigindo-se a Coisa Ruim) Então é ele é?</p> <p><b>Coisa Ruim:</b> Matou Icema!</p> <p><b>Diaba:</b> E tu? Como entra nessa história?</p> <p><b>Coisa Ruim:</b> Olha, Diaba, não tem mais jeito.</p> <p><b>Diaba</b> (partindo pra cima de Coisa Ruim com uma navalha): SACANA, NOJENTO, É PRA VIR COM ESSE PAPO QUE EU TE DEI DIVISA? Se o Robertinho entrar em cana, tu vai aparecer boiando num rio, comido de peixe, de navalha, escutou? Então abre bem o teu olho.</p> <p><b>Coisa Ruim:</b> Mas o que se pode fazer, Diaba?</p> <p><b>Diaba:</b> Não quero Robertinho preso. Vou arrumar outro cara pra dançar no lugar dele. Catitu tá na rua cuidando disso, se eles arrastam o Robertinho, tá todo mundo ferrado.</p>

Na cena em que Diaba é apresentada, ela está isolada em seus aposentos com Lilico, rapaz gay e pessoa de sua confiança. Os dois estão na cama, em um momento de beleza, depilando as pernas e fazendo as unhas. Do lado de fora, vários homens “mal-encarados”, portando arma de fogo, são recebidos por Isa. Eles estão à procura da protagonista, que, da maneira como referem-se, é uma pessoa de quem deve-se ter medo, a qual não deve, sobretudo, ter sua vontade contrariada.

Dentro dos aposentos, a forma como Diaba interage com Lilico, com voz meiga e afetuosa, além do gestual delicado, contribui para uma sensação de que estamos frente a alguém inofensivo, visto a mansidão do seu timbre e a leveza com que se comporta. Porém, quando deixa o que está fazendo para atender os capangas, basta uma fala: “Se abre, oh, coisa ruim”, o timbre engrossa, o olhar e a postura corporal mudam.

**Figura 01** - Diaba recebe os homens de confiança em seus aposentos



Fonte: YouTube (2019). Disponível em: <http://bit.ly/43AqWeh>

A personagem assume um autoritarismo, torna-se despótica e parte para cima de todos, sem hesitar. No caminho, grita com os homens, intimida-os e dispara ofensas, como quando se refere a um comparsa como “manquitola”. Mais tarde, tomamos ciência de que ela tem relação direta com a deficiência do homem.

Em outro momento, ameaça Coisa Ruim com a navalha, instrumento que vai acompanhá-la durante todo o filme. Embora seja o grande chefe do tráfico, Diaba quase nunca aparece utilizando uma arma de fogo, apenas arma branca. Simbolicamente, a navalha esteve associada à figura de travestis e transexuais, pois era uma forma de defesa dos ataques que sofriam diariamente nas ruas.

De acordo com Mott e Assunção (1987), a expressão “navalha debaixo da língua”<sup>4</sup> é utilizada desde a década de 1970, quando travestis e transexuais eram detidas por causa da prostituição e, como forma de protesto, chegavam a se automutilar. Entretanto, os autores apontam que o maior objetivo para portarem a arma era a autodefesa.

<sup>4</sup> Tornou-se uma prática tão convencional esconder a lâmina como último recurso para sobrevivência, que em 2019 a cantora trans Urias lançou a faixa “Diaba”, que conta com o trecho: “com a faca debaixo da língua, trá, trá, tô pronta pra briga”.

Voltando à Diaba, quando aborda Robertinho, adota um tratamento diferente, um pouco mais ameno, nota-se uma relação de carinho, visto que tenta agradá-lo, preocupa-se com ele e busca meios de salvá-lo; além disso, Diaba acha Robertinho bonito. Não por acaso, considerar a aparência de outros homens é algo recorrente no comportamento da personagem, de modo que também influencia nas suas decisões e julgamentos.

De antemão, estamos frente a uma personagem de muitas camadas, que não somente adapta sua performance ao que a situação pede, mas que também dita as próprias regras. Assim, Diaba fala e comporta-se de maneira afeminada, apresenta trejeitos delicados, uma performance desviante, porém, quando necessário, engrossa a voz, recorre à agressividade, oprime e subjuga. Desse modo, pode-se dizer que desloca-se entre a efeminação e a emasculação.

### 2.1.2 Cena 02 (00:56:39 - 00:59:42)

Quando o bando adentra a sala, Diaba vai em direção ao homem com alcunha de “Gravata”, grita com ele e o encurrala, depois parte para a agressão física. Dessa vez não há o uso da navalha, o confronto é físico-corporal, dá socos no estômago, cotoveladas nas costas, além de levar o joelho até a genitália do homem. Gravata não reage nem revida, ninguém na sala se move, apenas Diaba com sua fúria, autoridade e poder.

Na vez de Robertinho, Diaba repreende o pupilo, faz mais uma vez menção à aparência do rapaz, diz que ele se garante pelo fato de ser bonito, promete “endireitá-lo”, cita Manco e diz que foi responsável por lesionar sua perna, quando esse fez algo que não a agradou; então, pega a navalha e retalha sua cara para dar-lhe uma “lição”.

**Figura 02** - Diaba pune Robertinho com a navalha



Fonte: YouTube (2019). Disponível em: <http://bit.ly/43AqWeh>

É importante observar que o castigo de Gravata advém dos próprios punhos da personagem, ela resolve tratar com ele na força do braço, já com Robertinho recorre a já conhecida navalha. Em ambas as abordagens há uma brutalidade no comportamento de Diaba, um timbre alto, grosso, uma impostação da voz, o uso da força física e da violência, tais ferramentas têm o intuito de impor

respeito e mostrar legitimidade. Quando sai de cena, Caititu revela a trama para derrubá-la, referindo-se pejorativamente à personagem como “bichona”, o que demonstra o quanto ela é desrespeitada nos bastidores.

Entendemos que quando Diaba enfrenta os traficantes, ela não pode deixar-se associar a um modelo subalternizado de masculinidade, com o prejuízo de ser oprimida, não ser respeitada entre o grupo. Desse modo, reproduz os mesmos comportamentos masculinistas dos outros, buscando um modelo de performance masculina mais próxima da masculinidade hegemônica, embora não consiga fazer parte desse padrão.

A esse respeito, Bourdieu (1999) aponta que existe uma imposição da masculinidade hegemônica, uma virilidade caricatural protagonizada nas performances gays que parece refletir na incorporação dos critérios dominantes pelos indivíduos dominados. Logo, a figura do “gay masculinizado” promove a esperada coerência heteronormativa entre as diversas instâncias de gênero. Entretanto, mesmo diante desse esforço de higienizar a identidade homossexual masculina, a orientação sexual a qual pertencem não concebe que esse indivíduo usufrua dos mesmos privilégios que o heterossexual (Fernandes, 2013).

A Diaba que vemos partindo para cima de outros “machos” é alguém que sente a necessidade de evocar uma violência que atua sobre os demais, mas também contra si própria, porque conflita com a sua identidade, ou ao menos uma parte dela. A Diaba que vemos falando com Lilico, por exemplo, é tudo aquilo que a masculinidade hegemônica não é, pois sua performance não está inserida em uma lógica de dominação masculina. Isso porque ela apresenta um gestual afetado, trejeitos afeminados, comportamento meigo e sensível. De modo contrário, a masculinidade hegemônica reivindica ser másculo, viril, desprovido de sentimentos o tempo todo. Badinter (1993) aponta que a dominação masculina sugere um “horror” às qualidades femininas nos homens, uma vez que todos esses ideais de delicadeza, fraqueza e passividade são associados à mulher.

### 2.1.3 Cena 03 (01:16:03 - 01:22:45)

Quando se reúne com a sua irmandade para ir atrás de Isa, Diaba é sádica e cruel, sente prazer, junto às outras, em torturar a mulher. Não se comporta da mesma maneira quando pune Gravata e Robertinho, não há uma performance bruta, masculinizada, embora a violência ainda esteja presente. Seja por estar junto a seus braços direitos, seja pelo fato de Isa ser mulher. Voluntariamente ou não, por ter sua importância diminuída por Diaba, a protagonista age de maneira dissimulada, debochada, caricata, efeminada e dirige-se a Isa com desprezo.

Na cena da tortura de Isa, Diaba adota uma postura menos próxima de uma masculinidade hegemônica e mais próxima de uma cúmplice, sua performance em tela é subversiva, desviante, mas, ao mesmo tempo, a protagonista possui traços típicos da dominação masculina, ao reproduzir comportamentos heterossexistas e misóginos em relação à mulher. Percebemos o reforço da ideia de que todas as masculinidades coabitam entre si em um momento ou outro, ainda que o indivíduo não possa usufruir dos privilégios do significado do que é ser homem de acordo com uma ideologia hegemônica.

**Figura 03** - Diaba tortura Isa junto das suas meninas



Fonte: YouTube (2019). Disponível em: <http://bit.ly/43AqWeh>

Assim, Diaba é uma figura opressora frente aos traficantes, porque no fundo sente-se oprimida por eles, mas é também uma figura opressora em relação à Isa porque gostaria de oprimir sem sentir-se oprimida de volta. Isso reforça o pensamento de que no sistema simbólico de representação alguns indivíduos oprimidos irão operar de maneira a tornarem-se opressores.

A esse respeito, Lima Filho (2007) aponta que é necessário não tornar o indivíduo oprimido irrecorrível nem se prender a um maniqueísmo que coloca os sujeitos como bons ou maus, civilizados ou selvagens, o tempo todo, mas, sim, problematizar o caráter hegemônico propriamente dito. Para o autor, o maior artifício da hegemonia é “hospedar” no oprimido o opressor, de maneira que: a mulher reproduz o machismo, o negro reproduz o racismo, o gay reproduz a homofobia e o proletário reproduz a lógica do capital.

#### 2.1.4 Cena 04 (01:27:00 - 01:38:15)

Na ocasião do encontro com Bereco, Diaba está apreensiva, cautelosa, pede para que Veludo revise o homem para a sua segurança, mas não sem antes elogiar a sua aparência “ele é pintoso, lindo de morrer, mas vai ter que entrar na minha”. Tal fala mostra não somente a fraqueza de Diaba, mas também que tem ciência de que ele não é confiável e que algo precisa ser feito. Entretanto, quando o rapaz adentra o seu quarto, o seu semblante muda, a personagem demonstra-se mais aberta, confiante, parece ter esquecido a origem da sua preocupação, demonstrando estar interessada no rapaz.

**Figura 04** - Diaba recebe Bereco em seus aposentos



Fonte: YouTube (2019). Disponível em: <http://bit.ly/43AqWeh>

A forma como a cena é montada, com Veludo sendo abatido lá fora, enquanto Diaba não percebe nada que está acontecendo e cede cada vez mais às palavras de Bereco, demonstra uma ingenuidade da personagem, além de uma trivialização da sua figura por interesses sexuais ou românticos.

Bereco é traiçoeiro, fala exatamente o que Diaba quer ouvir: “Fácil, eu sempre quis te conhecer”. Para Diaba não é somente uma questão de ego, mas também uma necessidade em ser querida, amada, não se sentir preterida ou sozinha. Tal sentimento não apenas acompanha indivíduos gays, como é ainda mais latente em homens negros.

Prado (2021) reflete sobre a solidão dos homens pretos, apontando que esses servem apenas como objeto de satisfação sexual do outro, muitas vezes de mulheres e homens brancos. A autora pondera que embora a masculinidade hegemônica seja pautada em categorias excludentes, ainda assim vivemos em uma sociedade atravessada por marcadores sociais, leia-se, marcadores de gênero, classe e raça. Logo, em alguma instância, essa masculinidade poderá servir aos homens pretos, desde que se apeguem ao machismo, sendo essa uma brecha para que assumam uma posição de poder (em detrimento das mulheres).

Todo esse sistema auxilia na manutenção de relações embrutecidas, baseadas em um comportamento sexista e predatório, além de contribuir para o distanciamento afetivo. Desse modo, homens pretos são afetados por uma masculinidade que não os contempla, sendo necessário a construção de novas narrativas de si próprio (Prado, 2021).

Lembremos que Diaba também carrega essa solidão em si, de maneira que almeja o reconhecimento de Bereco, quer sentir-se desejada e querida por ele. Motivada por esses sentimentos, ela relaxa na sua presença, descuida-se e vira as costas para o seu algoz, o qual apanha a famigerada navalha ao lado da cama e corta-lhe o pescoço. Ironicamente, Bereco é também traído por Caititu, sendo recebido a tiros do lado de fora.

**Figura 05** - Diaba em seus momentos finais mata Violeta



Fonte: YouTube (2019). Disponível em: <http://bit.ly/43AqWeh>

Diaba não morre de imediato, ainda aparece muito ferida e ensanguentada para dar cabo de Violeta, última integrante viva do bando, a qual também tramou para matar todos os outros envenenados. Diaba atira na mulher, para, logo em seguida, morrer em cima de um mar de corpos. Tal cena representa não somente o final da trama, como o extermínio da protagonista e de todo o seu bando.

### 3. Madame Satã

A cinebiografia conta a história de João Francisco dos Santos, figura reconhecida da Lapa, no Rio de Janeiro, dos anos 1930. O protagonista é marginal, homossexual, negro, pobre, artista e transformista; quando sobe ao palco, transforma-se em Madame Satã, personagem emblemática da noite carioca.

O filme mostra como João Francisco é ressabiado pelas cicatrizes e pelos obstáculos colocados por uma sociedade classista e segregacionista, que constantemente vira-lhe as costas e o persegue todas as vezes que comete crimes. A narrativa traz o estigma que o personagem enfrenta por ser negro, pobre e homossexual. Recorrentemente situado à margem, João Francisco tem sonhos, aspirações, um desejo de poder ser e viver diferente, mas sempre está envolto em um ciclo de sofrimento, infortúnios e delitos.

Não obstante, o desenvolvimento do filme caminha para um ponto de virada na vida do personagem, quando começa a fazer espetáculos, tendo reconhecimento nos palcos, em um local no qual, pela primeira vez, não precisa recorrer à violência ou à brutalidade para encontrar respeito. Experimentando um pouco daquilo que sempre quis para si, João Francisco irá enfrentar algo que irá colocá-lo novamente atrás das grades.

### 3.1 Cena 01 (00:44:10 - 00:47:53)

Após ser barrado em um estabelecimento, perder a paciência e causar confusão, João conversa com Laurita sobre o ocorrido. Aqui a temática mais preponderante versa sobre o controle dos corpos, o público, o privado e como a sociedade vigia e limita sujeitos à margem de transitarem e ocuparem determinados espaços.

Nesse sentido, a construção de algo que os separa dos demais é simbólica, mas impacta no cotidiano daqueles que têm seu direito de ir e vir tolhidos em detrimento da manutenção de uma sociedade segregacionista, restringindo a liberdade de um conjunto específico de pessoas, leia-se, indivíduos negros, pobres e marginalizados.

A exemplo, no diálogo em que João desabafa com Laurita sobre todos adentrarem a boate e ele não, a amiga retruca: “Porque você não é todo mundo”, tal marcação não é por acaso, serve não para evidenciar a posição de subalternidade percebida por eles nas dinâmicas sociais. João, enquanto homem preto e gay, vai precisar provar-se duas vezes mais para poder ocupar determinados espaços na sociedade. A esse respeito, Silva (2000) aponta que diferentes corpos, marginalizados e excluídos, são recorrentemente associados a espaços específicos, à medida que outros, não marcados pela diferença, transitam pelo maior número de locais possíveis.

**Figura 06** - Laurita conversa com João Francisco após confusão causada por ele



Fonte: YouTube (2022). Disponível em: <https://bit.ly/3MZN36N>

Na cena aqui trazida, quando Laurita questiona o comportamento violento do protagonista, ao compará-lo com um “bicho”, reproduz um estigma social que associa homens negros a uma figura animalesca e bestial. Por sua vez, João revela o desejo de “endireitar-se”, a amiga discorda de João, dizendo que não há nada para endireitar, uma vez que ele já nasceu “torto”. Tal fala é problemática, pois sugere que não há outro destino para João, posicionando-o num lugar de padecimento, à medida que também revela um retrato social cruel no trato de indivíduos negros, pessoas marginalizadas e das masculinidades racializadas.

Mais além, a mulher questiona sobre onde está o homem que lhe deu casa, comida e cuidou da sua filha, revelando que João já se comportou de maneira diferente, ao que ele responde: “Tá aqui na tua frente”, revelando o seu desejo de ser percebido dessa maneira pelos outros. Laurita então tira a roupa e começa a provocá-lo, passando o pé na genitália de João. É válido ressaltar que em

outras cenas o pênis do protagonista é colocado em ênfase, de modo a evocar uma virilidade e emasculação da sua figura.

bell hooks (1992) problematiza a ênfase dada à virilidade como um traço central da conduta de homens negros e na análise sobre as suas masculinidades, reiterando que acaba por negligenciar uma série de outras complexidades psicológicas, assim como significados e significantes pertinentes às masculinidades negras. Nesse sentido, a autora debate aquilo que intitula de “reconstrução”, ou melhor, uma abordagem que se preocupa com estudos característicos acerca das masculinidades negras e com os reflexos comuns de representações que propagam uma masculinidade negra como fundamentalmente falocêntrica.

Voltando ao temperamento do protagonista, Laurita questiona: “E por que você não se acalma?”. Tal questionamento diz respeito ao estigma aqui já mencionado, o caráter raivoso do personagem em situações de conflito. João admite sentir essa raiva, como um sentimento que está dentro dele, que lhe é inerente e que não sabe explicar, ao passo que Laurita diz que a raiva passa e ele rebate dizendo que a sua raiva só aumenta e parece nunca ter fim. A construção desse diálogo mostra uma naturalização de uma personalidade raivosa, tempestuosa e irracional relacionada à identidade negra.

No que tange a essa problemática, Ribeiro (2015) aponta que esse panorama auxilia na percepção de certos atributos, comportamentos e estigmas veiculados em imagens controladas, sugerindo que se faz necessário discutir as masculinidades negras mediante narrativas que distancie o que o sujeito pensa sobre si mesmo das construções arbitrárias feitas sobre ele, de maneira que os homens negros possam compor relatos sobre si que estejam longe dessas representações normatizadas sobre o “eu”.

**Figura 07** - João Francisco resiste a polícia



Fonte: YouTube (2022). Disponível em: <https://bit.ly/3MZN36N>

Ao propor um desmonte dessa postura, bell hooks (1992) refuta uma representação de masculinidade negra que embora pretenda ser racialmente autêntica, falha ao retratar um estereótipo de virilidade, truculência, anti-intelectualíssimo, hipermasculinização, hipersexualização e fetichização do homem negro, que indevidamente aparece representado como um modelo agressivo, grosseiro e incapaz.

### 3.2 Cena 02 (01:23:29 - 01:30:16)

Terminada mais uma apresentação como Madame Satã, João comemora o sucesso do espetáculo ao lado de Amador, dono do local. Os dois cantam e dançam juntos. No fundo, encostado no balcão, está um homem que observa a cena, mas logo é informado por Amador que o local está sendo fechado. Visivelmente embriagado, o homem reage de maneira violenta, desaprovando a dança que presenciou.

Ainda que a situação significasse apenas um momento descontraído e de amizade entre dois homens, o bêbado começa a gritar: “Pode continuar com a maricagem, faz de conta que eu não tô aqui”. João reitera que vão fechar o lugar e ouve mais provocações: “Vocês estão querendo que eu vá embora para continuar com essa sujeira, não é?”, “Tá fantasiado de homem ou de mulher? Fala, fala, fala. Viado! Beiçola de merda!”, após ter resistido às provocações, João perde a paciência e grita: “Eu sou bicha porque eu quero, e não deixo de ser homem por causa disso não”. Aqui João afirma sua sexualidade, ao passo que não desconsidera a sua masculinidade, em um esforço de distanciar-se da associação do homossexual a uma figura feminina.

No entanto, há que se ponderar que Madame Satã é uma figura dúbia, a qual transita de maneira flexível entre o masculino e o feminino, ambos aparecem coadunados em uma performance de travestilidade representada no filme. Portanto, por que não falarmos sobre uma masculinidade travesti? Ora, se o masculino ou feminino fosse apenas uma característica percebida no homem ou mulher respectivamente, não seria possível notar a presença do feminino em homens e do masculino em mulheres, por exemplo.

**Figura 08** - João Francisco apresenta-se como Madame Satã



Fonte: YouTube (2022). Disponível em: <https://bit.ly/3MZN36N>

Mais além, Pelúcio (2004) aponta que situar-se no entremeio, no entrelugar, é uma dinâmica que não é vivenciada sem conflitos, de modo que em seu artigo “Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo”, ela provoca-nos a reflexão: “Onde acaba o homem e começa a mulher?”. Logo, tomando a liberdade de parafraseá-la: “Onde termina João e começa Madame Satã?”. Não é tão fácil encontrar tal resposta. Ainda que os dois aspectos estejam presentes, habitando o mesmo corpo, numa constante reconfiguração das dinâmicas de gênero, não há limites tão precisos ou fixo nesses corpos.

A autora ainda aponta que embora a feminilidade seja um aspecto estrutural na construção de gênero para indivíduos travestis, muitas vezes não é uma opção desfazer-se de características que são percebidas como pertencentes ao campo da masculinidade (Pelúcio, 2004).

Garcia (1998) observa que essas diversas formas e configurações da masculinidade, as quais criam categorias sexuais, acompanhando as mudanças globais e os impactos na cultura, têm afetado e ameaçado a concepção hegemônica de masculinidade. Por esse motivo, João, a Madame Satã, incomoda tanto, causa tanta repulsa e ameaça a estabilidade do “macho” bêbado no bar. Ele não somente é um indivíduo, mas senão a personificação da própria masculinidade hegemônica.

Voltando à cena propriamente dita, o homem irritado com a resposta de João, começa a golpeá-lo no rosto. Amador tenta apaziguar a situação, aconselhando que João não revide, pedindo para que vá para casa. Em um primeiro instante João acata o conselho, retira-se e vai embora. Em casa, vemos o personagem lavando o seu rosto ensanguentado. Mais tarde, João cria uma emboscada e persegue seu agressor, a quem mata pelas costas com disparos de revólver.

**Figura 09** - João Francisco aparece preso após o crime cometido



Fonte: YouTube (2022). Disponível em: <https://bit.ly/3MZN36N>

Tal desfecho para o personagem e a narração em voz off que reproduz a condenação, sentença de João Francisco pelo crime cometido, reflete o destino fatalista que algumas representações e a própria ficção reserva para determinadas identidades, a exemplo também do desfecho de “Rainha Diaba”. Logo, é preciso insistir na desmistificação de uma identidade masculina negra violenta, que reforça o estigma e a culpabilização do homem e das masculinidades negras, ofuscando questões mais básicas e urgentes.

### Considerações finais

Ambos os filmes trazem uma representação marginalizada e subalternizada da masculinidade racializada em personagens gays. Curiosamente, a personagem central de Rainha Diaba tem como inspiração a figura de João Francisco do Santos, a Madame Satã, personagem real na qual inspira-se a cinebiografia homônima aqui investigada.

No que se refere à ordem de gênero, João Francisco e Diaba, inseridos no submundo do crime, precisam aderir à lei do mais “forte”, do macho “ másculo”, imponente e viril, para lidarem com os outros homens e poderem transitar por esse meio. Assim, em uma visível tentativa de emas-

culação das suas figuras, são agressivos, engrossam a voz e partem para cima dos outros quando precisam impor-se ou serem respeitados. Outro aspecto comum nessas representações é que os personagens são movidos por interesses sexuais e amorosos, sendo esse o motivo da ruína deles, como quando Diaba cede a Bereco e encontra seu trágico desfecho.

Tais achados mostram que os dois personagens aparecem de maneira excessivamente masculinizada, virilizada e violenta, recorrendo a uma agressividade e truculência. Além disso, evoca-se um caráter sexualizado e falocêntrico, a exemplo de João Francisco e a ênfase que é dada ao seu pênis em algumas cenas. Nesse ínterim, tanto a hipersexualização quanto essa busca amorosa versam não somente sobre uma fetichização do corpo negro, como revelam um retrato cruel de solidão que é conferida a essas identidades na sociedade segregacionista em que vivemos.

Vale ressaltar também que ambos apresentam uma performance desviante, usando vestimentas femininas, portando-se de maneira afeminada, com gestos afetados, por vezes beirando o caricato. Essa configuração mostra que há um deslocamento nas representações dos personagens, um entremeio, entrelugar, na qual intercambiam entre uma emasculação e uma efeminação, tal achado refuta a hipótese essencialista de que a masculinidade e feminilidade são traços centrais em homens e mulheres respectivamente.

Do mesmo modo, confirma a ideia de que se a masculinidade e o próprio gênero fossem formas fixas e não um caráter fluído, não poderíamos notar a presença do feminino no masculino e vice-versa. Ambos os personagens flertam com uma travestilidade e feminilidade, demonstrando o quão tênue é a barreira dos limites impostos pela ordem de gênero e como elas existem para impor uma masculinidade hegemônica que, embora preconizada e enraizada em sociedade, pode ser desestabilizada.

A esse respeito, Miskolci (2012) aponta que o masculino e o feminino estão em homens e mulheres, em ambos. Cada sujeito, seja homem, seja mulher, tem gestuais, formas de fazer e pensar que socialmente se pode qualificar como masculino ou feminino independentemente do nosso sexo biológico. Mais além, essas características lidas a partir da binaridade que estrutura a sociedade não mais deveriam se aprisionar em dois gêneros.

Por fim, concluímos que a masculinidade hegemônica não somente é preponderante, habitando vários corpos, muitas vezes em conjunto com outras instâncias performativas de gênero, caminhando lado a lado com diferentes formas de masculinidade (cúmplices, subalternizadas e marginalizadas), porém, funcionando como uma força dominante e opressora. Consideramos que ela não é benéfica para nenhum grupo social, uma vez que mesmo aqueles que se beneficiam do dividendo patriarcal, podem eventualmente sofrer com rígidos papéis sociais e pelo reforço da norma.

No que diz respeito às representações da masculinidade nos filmes analisados, reiteramos que uma representação plural para as diferentes identidades é sempre tida como mais positiva, uma vez que reconhecer as várias formas de viver e experienciar o significado de “ser homem”, sem modelos fixos, é benéfica ao apresentar aos diferentes grupos – homossexuais, heterossexuais, cisgêneros ou transgêneros – a possibilidade de legitimação de múltiplas masculinidades, especialmente quando outros marcadores sociais, como o de raça e de classe, se fazem presentes e complexificam sua representação.

## Referências

- Badinter, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Bento, Berenice. **Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas**. Editora da UFRN, 2015.
- Botton, Fernando Bagiotto. As masculinidades em questão: uma perspectiva de construção teórica. **Revista Vernáculo**, v. 1, n. 19/20, 2007, p. 109-120. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/rv.v1i19/20.20548>
- Bourdieu, Pierre. **A Dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- Connell, Robert William. **Masculinities: Knowledge, power and social change**. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Da Silva, Sergio Gomes. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. **Psicologia Ciência e Profissão**, v. 26, n. 1, 2006, p. 118-131. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2820/282021745011.pdf>
- Fabris, Elí Henn. Cinema e educação: um caminho metodológico. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, 2008, p. 117-133. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227051011.pdf>
- Fernandes, Rafael Morello. A importância de ser “másculo”: Subjetividades gays e dominação masculina. **Fazendo o Gênero**, v. 10, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2May50o>.
- Fischer, Rosa Maria Bueno. Cinema e TV na formação ético-estética docente. **Reunião anual da ANPED**, v. 30, 2007.
- Garcia, Sandra Maria. Conhecer os Homens a Partir do Gênero e para além do Gênero. In: Arilha, Margareth; Ridenti, Unbehaum, Sandra G., e Medrado, Benedito (orgs.). **Homens e Masculinidades: outras Palavras**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Grünnagel, Christian; Wieser, Doris. “Nós somos machistas”: entrevistas com escritores/as brasileiros/as. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, 2015, p. 343-350. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40184524>
- Hooks, bell. **Black Looks: race and representation**. 1992. Disponível em: <https://aboutabicycle.files.wordpress.com/2012/05/bell-hooks-black-looks-race-and-representation.pdf>
- Kimmel, Michael Scott. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes antropológicos**, v. 4, 1998, p. 103-117. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71831998000200007>
- Korin, Daniel. Novas perspectivas de gênero em saúde. **Adolesc. Latinoam**, 2001, p. 67-79. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-325654>
- Lima Filho, Roberto Cordoville Efre de. **Opressões relativas ao gênero, Masculinidades e a Contradição Opressor-Oprimido (a)**. 2007. Disponível em: <https://www.itaporanga.net/genero/1/GT07/16.pdf>
- Miskolci, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Autêntica, 2012.
- Mott, Luiz Roberto de Barros; Assunção, Aroldo. Gilete na carne: etnografia das automutilações dos travestis da Bahia. **Temas IMESC soc. dir. saúde**, 1987, p. 41-56. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-52860>
- Novaes, Edmarcius Carvalho; Grossi, Miriam Pillar. Masculinidades em foco: diferentes perspectivas teóricas sobre ser homem. In: **Anais do 10º CONINTER - Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/xc22021/437869-masculinidades-em-foco--diferentes-perspectivas-teoricas-sobre-ser-homem/>
- Olavarría, José. Los estudios sobre masculinidades en América Latina. **Un punto de vista. Anuario Social y Político de América Latina y el Caribe**, v. 6, 2003, p. 91-98. Disponível em: <https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/10/Los-Estudios-sobre-Masculinidades-en-Am%C3%A9rica-Latina.-Jos%C3%A9-Olavarr%C3%ADa.pdf>
- Pelúcio, Larissa Maués. Travestis, a (re) construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade. **Revista ANTROPOLÓGICAS**, v. 15, n. 1, 2004, p. 123-154. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/viewFile/23613/19268>

Prado, Camila. **Existe relação de afeto entre os homens preto?**, 2021. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/existe-relacao-de-afeto-entre-os-homens-pretos/>

Ribeiro, Alan Augusto Moraes. Homens Negros, Negro Homem: sob a perspectiva do feminismo negro. **REIA-Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, v. 2, n. 2, 2015, p. 52-75. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/viewFile/229971/24164>

Rose, Diana. Análise de Imagens em Movimento. In: Bauer, Martin W; Gaskell, George. (org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

Vitelli, Celso. Representações das masculinidades hegemônicas e subalternas no cinema. **Análise social**, 2011, p. 157-169. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41330820>

Welzer-Lang, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, 2001, p. 460-482. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200008>.

## Masculinities on Scene: an analysis of “Rainha Diaba” and “Madame Satã”

### Abstract:

Cinema is an important object of analysis in Social Sciences, reflecting culture, identities and social roles. Uncovering gender relations and male representations, his films attribute sexual roles to men and manage the power relations around them. Based on this perception, it emerges an interest in investigating masculinities in gay characters in Brazilian films, more precisely in “Rainha Diaba” (1974) and “Madame Satã” (2002), where the protagonists are inserted in a context of subalternity, marginality, deviation and social rupture. Thus, this research aims to understand how the protagonists of those movies are represented regarding gender territories and other social issues, such as race, ethnicity and class. For this purpose, the “analysis of moving images” protocol by the researcher Diana Rose will be applied. As a result, it is expected to contribute to studies related to the field of representation and cinema.

**Keywords:** Gender. Masculinities. Representation. Gay characters. Brazilian cinema.

## Masculinidades en escena: un análisis de “Rainha Diaba” y “Madame Satã”

### Resumen:

El cine es un importante objeto de análisis en las Ciencias Sociales, reflejando la cultura, las identidades y los roles sociales. Al descubrir las relaciones de género y las representaciones masculinas, diversas películas asignan roles sexuales a los hombres y manejan las relaciones de poder a su alrededor. En base a esta percepción, existe un interés por investigar las masculinidades en los personajes protagonistas homosexuales de las películas brasileñas, más precisamente en “Rainha Diaba” (1974) y “Madame Satã” (2002), en las que los protagonistas se insertan en un contexto de subalternidad, marginalidad, desviación y ruptura social. Por lo tanto, esta investigación tiene como objetivo entender cómo los protagonistas de ambas películas son representados en términos de territorios de género y otros marcadores como raza, etnia y clase. Para ello, se utilizará el protocolo “análisis de imágenes en movimientos” de la investigadora Diana Rose. Al final, se espera contribuir para los estudios relacionados con el campo de la representación en el cine.

**Palabras clave:** Género. Masculinidades. Representación. Personajes gays. Cine brasileño.

HISTÓRICO
Recebido: Janeiro/23
Parecer: Março/23
Parecer: Abril/23
Aceito: Abril/23
Revisado Autor: Maio/23
Revisão Gramatical/Ortográfica e ABNT: Junho/23
Revisado Autor: Junho/23
Diagramação: Junho/23
Publicado: Junho/23

Equipe Editorial Revista TOMO envolvida no processo editorial deste artigo
Marina de Souza Sartore (Editora-Chefe)
Gabriela Losekan (Editora assistente júnior)