

João Francisco dos Santos não é Madame Satã: Colonialidades, Racismo e a disputa de Imaginários acerca de Sujeitos Negros LGBTQIAP+

*João Francisco dos Santos is not Madam Satan: Colonialities, Racism
and the dispute of Imaginaries about Black LGBTQIAP+ People*

João Francisco dos Santos no es Madame Satan: Colonialidades,
Racismo y la disputa de Imaginarios sobre Sujetos Negros LGBTQIAP+

Carlos Alberto de CARVALHO¹
Aleone Rodrigues HIGIDIO²

Resumo

Este artigo parte da inquietação de um sujeito-pesquisador negro em investigar como as colonialidades contribuem na reconfiguração do racismo na narrativa, histórica e audiovisual, do ícone da contracultura brasileira, João Francisco dos Santos, inspiração para o filme *Madame Satã* (2002). Na tentativa de reivindicar a condição de sujeito, no lugar da objetificação desse artista, debruça-se sobre os estudos raciais, ancorando-se, principalmente, em autoras e autores negras, bem como nos estudos decoloniais. Conclui-se que, ainda que se retrate parte da vida artística de João Francisco dos Santos, o racismo, bem como as LGBTQIAP+fobias, são reelaborados no imaginário popular a partir da manutenção de alcunhas racistas, mesmo na obra de Karim Aïnouz, narrativa ficcional onde há espaço para fabulações.

¹ Carlos Alberto de Carvalho: Pós-doutor pela Universidade do Minho, doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde é professor associado com atuação na graduação e na pós-graduação. Coordena o Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber. Bolsista produtividade 2 CNPq. E-mail: carloscarvalho0209@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8433-8794>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6429858355459201>.

² Aleone Rodrigues Higídio: Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre e bacharel em jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e integrante do Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber. E-mail: aleonerodrigues@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4271-5333>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8338985175549171>.



Palavras-chave: João Francisco dos Santos; Racismo; Cinema; Negritude; Madame Satã.

Abstract

This article starts from the concern of a black subject-researcher to investigate how colonialities contribute to the reconfiguration of racism in the narrative, historical and audiovisual, of the Brazilian counterculture icon, João Francisco dos Santos, inspiration for the film *Madame Satã* (2002). In an attempt to claim the condition of subject, instead of objectifying this artist, it focuses on racial studies, anchoring itself, mainly, on black authors, as well as on decolonial studies. It is concluded that, although part of the artistic life of João Francisco dos Santos is portrayed, racism, as well as LGBTQIAP+phobias, are re-elaborated in the popular imagination from the maintenance of racist nicknames, even in the work of Karim Aïnouz, narrative fictional where there is room for fables.

Keywords: João Francisco dos Santos; Racism; Cine; Blackness; Madam Satan.

Resumen

Este artículo parte de la preocupación de un sujeto-investigador negro por investigar cómo las colonialidades contribuyen a la reconfiguración del racismo en la narrativa, histórica y audiovisual, del ícono de la contracultura brasileña, João Francisco dos Santos, inspiración de la película *Madame Satã* (2002). En un intento de reivindicar la condición de sujeto, en lugar de objetivar a este artista, se centra en los estudios raciales, anclándose, principalmente, en autoras y autores negros, así como en estudios decoloniales. Se concluye que, aunque se retrata parte de la vida artística de João Francisco dos Santos, el racismo, así como las fobias LGBTQIAP+, se reelaboran en el imaginario popular a partir del mantenimiento de apodos racistas, incluso en la obra de Karim Aïnouz, narrativa ficcional donde hay espacio para las fabulaciones.

Palabras clave: João Francisco dos Santos; Racismo; Cine; Negrura; Madame Satan.

Introdução

Pensar o modo como as colonialidades têm colaborado na reconfiguração do racismo na narrativa de um personagem ícone da contracultura brasileira, como foi o caso João Francisco dos Santos em *Madame Satã* (2002)³, requer que se olhe para a construção histórica e social de um país que teve um processo intenso de colonização

³ *Madame Satã* (2002) é um longa-metragem do diretor Karim Aïnouz (1966), cineasta brasileiro radicado nos Estados Unidos. Nele, o ator baiano Lázaro Ramos (1978) interpreta o personagem central Satã, cujo nome é João Francisco dos Santos. O filme marca a estreia do ator nas telas do cinema, tornando-o conhecido do grande público. Distribuído pela Miramax e coproduzido pela Wild Bunch, produtora francesa, *Madame Satã* foi lançado em mais de 15 países. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69093/madame-sata>. Acesso em: 14 set. 2021.



não somente de territórios. É necessário que se observe, analise e critique as consequências de séculos de invasão, destruição de culturas de povos originários, além do intenso comércio de negras e negros que fez com que milhões destes fossem trazidos para o Brasil. Para tatear esse lugar e esboçar alguma reflexão acerca da maneira como o imaginário sobre João Francisco dos Santos foi construído a partir de uma alcunha racista, debruça-se sobre os estudos raciais, ancorando-se em autoras e autores negras, bem como estudos decoloniais, que aqui se referem ao “conjunto heterogêneo de contribuições teóricas e investigativas sobre a colonialidade” (QUINTERO & FIGUEIRA & ELIZALDE, 2019, p. 04).

Num gesto político, é importante destacar que, neste texto, a experiência de quem o tece tem um papel significativo na forma como a reflexão se encadeia⁴. Ainda que haja pressupostos teórico-metodológicos de uma ciência que se diz neutra, no fenômeno do racismo, é imprescindível que o interlocutor não se guie pelas chancelas acadêmicas que historicamente se recusaram a aceitar e respeitar a intelectualidade negra e o seu papel na construção do conhecimento. Até porque, a despeito de críticas internas, as ciências tomam como referência uma autocrítica que se filia a uma mesma genealogia de pensamento: o europeu. Quando produzida, a ciência é avaliada e difundida entre os pares, que muitas vezes comungam de uma epistemologia centrada no norte global. Mesmo que ela provoque avanços nas mais diversas áreas do conhecimento, passa pelo crivo burocrático das Instituições cuja referência tem o mesmo parâmetro. O que não se costuma dizer, na maioria das vezes, é que essas mesmas Instituições que formulam e reformulam as regras do que pode ou não ser considerado conhecimento científico são constituídas por homens e mulheres que, mesmo travestidos de uma pretensa neutralidade, não rejeitam suas subjetividades nem por um instante – por mais que digam o contrário na defesa dos seus argumentos científicos.

No caso do Brasil, especificamente, quase a totalidade da ciência é produzida nas universidades, sendo a maioria desses pesquisadores e pesquisadoras composta por pessoas brancas⁵. Suas subjetividades, ainda que neguem, são marcadas por um

⁴ Embora o artigo tenha sido escrito a partir das orientações de um professor branco, o uso em primeira pessoa se refere às experiências do autor pesquisador negro em percurso de doutorado.

⁵ De acordo com dados do Censo da Educação Superior, dos 366.289 professores universitários avaliados no ano de 2020, apenas 62.361 identificavam-se como pretos e pardos. Isso representa cerca



regime de privilégios chamado branquitude. Segundo Cardoso (2014), a branquitude seria uma pertença étnico-racial atribuída ao branco, que vai muito além do fenótipo ou de uma ancestralidade difundida como caucasiana. O autor (2014) explica que a branquitude pode ser compreendida como o lugar mais elevado da hierarquia racial. Isso atribuiria às pessoas brancas o poder de classificar os outros como não-brancos, humanos e não humanos, ou seja, isso também significaria ser menos do que elas. Além disso, ser branco consistiria em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais, o que levaria as pessoas brancas a se intitulem como mais inteligentes que pessoas não-brancas, além de obterem privilégios jurídicos, econômicos e, por que não, acadêmicos?

Portanto, busca-se, a partir das reflexões posteriormente empreendidas, entender como o processo de colonização, especialmente no exercício do domínio da linguagem, é definidor da forma como compreendemos as vivências de pessoas negras LGBTQIAP+⁶, especificamente, no filme *Madame Satã* (2002). São esses olhares, vistos através das lentes da branquitude, que historicamente constroem imagens reiteradas que sustentam imagens históricas de sujeitos, incutidas de alcunhas racistas naturalizadas pelas relações de poder entre pessoas que foram colonizadas e seus respectivos colonizadores. *Mulata do Balacochê*, *Malandro da Lapa*, *Madame Satã* são algumas alcunhas racistas que a branquitude designou a João Francisco dos Santos, sujeito central deste artigo.

As marcas das colonialidades na construção de um imaginário racista

Enquanto fenômeno comunicacional, o cinema diz de uma cultura, de uma época e de formas como a sociedade lida com suas contradições sociais em tela, através de acionamento de técnicas, como escolha de planos, montagem, iluminação ou na

de 17% do número de docentes em atuação no país. Disponível nos microdados divulgados pelo Inep em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-da-educacao-superior/resultados>. Acesso em: 29 jul. 2022.

⁶ Utilizamos a sigla LGBTQIA+ para designar lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, acrescentando, na sigla, as pessoas *queers*, intersexuais, assexuais e pansexuais, bem como o sinal de “+”, para incorporar todas as outras identidades sexuais e de gênero. Apesar de o manual de comunicação LGBT, produzido pela Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais padronizar o uso da sigla LGBT, compreendemos que o termo mais abrangente e inclusivo é LGBTQIAP+. Manual citado anteriormente disponível em: <https://unaid.org.br/wp-content/uploads/2015/09/Manual-de-Comunica%C3%A7%C3%A3o-LGBT.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2022.



composição de uma narrativa acerca de seus personagens (NAZARIO, 1999). Por isso, em perspectiva histórica e ainda segundo Nazario, desde os primórdios o cinema veiculou imagens e imaginários racistas, como no filme “O nascimento de uma nação”, de D. W. Griffith, no qual, inclusive, atuaram atores brancos maquiados de negros (*black face*), racismo ainda mais acentuado pela recusa de contratar atores negros. Mas, lembra-nos o autor, foi também em seus anos de consolidação nos Estados Unidos que cineastas negros, como William D. Foster e Oscar Micheaux, realizaram filmes combatendo o racismo, o que os levou a sofrer boicotes de salas que se recusavam a exibir suas produções.

Em sua trajetória o cinema, como importante produto cultural, tem sido um fenômeno a partir do qual a visibilidade negra pode ser observada, tanto no que se refere à sua negação, quanto no que respeita às estratégias de romper com as lógicas da branquitude. Embora seja uma reflexão feita por Jota Mombaça (2021) a partir da performance de dança *NoirBLUE*, da bailarina Ana Pi, em parceria de iluminação com Jean-Marc Ségalen, tomamos aqui suas palavras de empréstimo como possíveis para também pensar o cinema e a visibilidade negra:

Visibilidade, aqui, não é jamais confundida com transparência. Em vez disso, ela é reposicionada de acordo com um projeto visual que elabora a escuridão como um campo não representacional onde não há um olhar dominante capaz de recortar corpos como objetos. Se esse é um trabalho sobre visibilidade negra – e é, bem como este texto, ambos inscritos por um mundo que nos invisibiliza enquanto sujeitos e criadoras para fazer de nós temas e objetos hipervisíveis –, ele o é na medida em que a visibilidade negra necessariamente desafia o lugar-comum do regime de luzes moderno e configura um aparato sensível que nos permite ver através, pensar desde e existir para além do escuro. (MOMBAÇA, 2021, p. 95)

Vale destacar que o imaginário social do negro no Brasil ainda é marcado por uma herança escravocrata que busca manter a ordem racista do passado, se reconfigurando nas atualidades, como através da escrita, da TV, jornalismo e cinema.

Na ordem social escravocrata, a representação do negro como socialmente inferior correspondia a uma situação de fato. Entretanto, a degradação dessa ordem econômica e social e sua substituição pela sociedade capitalista tornou tal representação obsoleta. A espoliação social que se mantém para além da Abolição busca, então, novos elementos que lhes permitam justificar-se. E todo um dispositivo de atribuições de qualidades negativas aos negros é elaborado com o

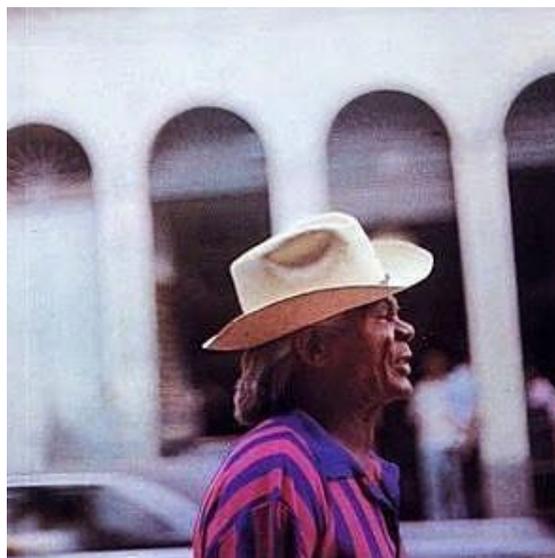


objetivo de manter o espaço de participação social do negro nos mesmos limites da antiga ordem social. (SOUZA, 1983, p.20)

O filme escolhido nesta análise, apesar de dizer de ícone da contracultura brasileira – como é o caso de João Francisco dos Santos, que ficou nacionalmente conhecido como “Madame Satã” – mantém no título uma alcunha racista. A partir dos estudos raciais, interseccionais às questões de gênero e sexualidades, é importante, neste primeiro momento, dizer que não se pretende observar o fenômeno cultural como um objeto – termo corriqueiramente usado nas pesquisas de um modo geral –, dado que, segundo Grada Kilomba (2019), essa nomenclatura vem de um discurso pós-colonial que expõe a objetificação de identidades numa relação de poder.

Segundo a autora (2019), essa postura colonial retira as subjetividades dessas identidades e as reduz a um objeto descrito e representado por aquele que se julga dominante. Isso já foi feito com João Francisco dos Santos, seja em reportagens, livros, filmes e análises e é repetidamente empreendida em diversas pesquisas sobre as pessoas negras, retirando delas a potência política de emancipação como sujeitos. Para bell hooks (1989 apud Kilomba, 2019, p. 42), sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”. Como objetos, nossa realidade seria definida por outros e nossas identidades também são criadas por outros. Portanto, para hooks, essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como ato político.

Figura 1: João Francisco dos Santos



Fonte: Revista Híbrida



É a partir desse ato político que se sustenta esse artigo. A possibilidade da escrita sobre si, negada às diversas gerações do povo negro durante a escravidão e a primeira República e a desqualificação das análises que empreendemos sobre como somos representados nas pesquisas acadêmicas, a partir da operacionalização do racismo epistêmico⁷ pela branquitude, revela a constante necessidade de falarmos sobre a nossa existência. Para isso, é acionada uma discussão teórica-conceitual acerca do racismo e suas influências diretas na naturalização de um imaginário coletivo que coloca o sujeito negro num lugar marginal, abjeto e desumano.

O imaginário acerca da figura de João Francisco dos Santos foi amplamente difundido, especialmente, a partir da circulação do filme *Madame Satã* (2002). A desumanização é compreendida neste texto sob a ótica de Anibal Quijano (2009), que discute acerca das colonialidades, especialmente, do poder. O autor questiona como o processo de colonização da América Latina naturalizou as experiências sociais dos povos originários e da diáspora africana⁸, impondo uma classificação social, ordenamento econômico, político e social, tendo como padrão o norte global, especialmente a Europa.

A experiência dos indivíduos parte, então, de um padrão de poder cognitivamente eurocentrado, que tem como marco histórico a invasão europeia às Américas, impulsionada pelo ainda emergente sistema econômico capitalista. No entanto, esse processo não se reduz apenas à intensa colonização dos territórios, mas na distribuição do poder e suas relações com os papéis definidos – não pela biologia – a partir das classificações sociais que operam além do controle do trabalho. Esse

⁷ De acordo com Mário Augusto Medeiros da Silva, professor de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, os sinais do racismo epistêmico aparecem não apenas nas limitações ao acesso de negras e negros às universidades, mas também quando o conhecimento produzido por eles é desconsiderado. Segundo o autor, isso dá origem a um ciclo vicioso que leva ao esquecimento das contribuições trazidas por essas pessoas. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/11/19/racismo-no-mundo-academico-um-tema-para-se-discutir-na-universidade>. Acesso em: 09 de Jan. de 2022.

⁸ Segundo a Fundação Cultural Palmares, a diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. Junto com seres humanos, nestes fluxos forçados, embarcavam nos tumbeiros (navios negreiros) modos de vida, culturas, práticas religiosas, línguas e formas de organização política que acabaram por influenciar na construção das sociedades que os africanos escravizados tiveram como destino. De acordo com a Fundação, estima-se que durante todo período do tráfico negreiro, aproximadamente 11 milhões de africanos foram transportados para as Américas, dos quais, em torno de 5 milhões tiveram como destino o Brasil. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=53464>. Acesso em: 14 set. 2021.



processo de classificação também marca a produção dos sexos, das subjetividades e das suas nuances, incluindo marcadores raciais, bem como das lógicas que reverberam até hoje na produção do racismo. Essa estrutura, definidora da colonialidade do poder (QUIJANO, 2009), se encontra em permanente estado de conflito, em constante distribuição e redistribuição, mas seu padrão permanece eurocentrado - ou em conflito com novas potências capitalistas, como é o caso dos Estados Unidos da América.

Recuperando Grada Kilomba (2019), é a linguagem, especificamente a língua portuguesa - herança desse processo de colonização -, que opera um dos violentos processos de colonialidade do poder. No primeiro nome artístico de João Francisco dos Santos, a “Mulata do Balacochê”, incorpora-se uma conotação racista a partir da classificação social definida pela branquitude. Para além da ressignificação do termo negro, com as lutas antirracistas, é preciso acionar Kilomba (2019), que, como um ato político, resgata as conotações racistas de termos utilizados até os dias atuais. Segundo essa autora, o termo “mulata” é usado para definir o cruzamento entre cavalos e mulas, ou seja, duas espécies diferentes. Com o cruzamento, surge um terceiro animal, considerado além de impuro, inferior. Assim como o termo mestiço, que tem origem na reprodução de diferentes raças caninas, bem como o termo cabrito para se referir às pessoas negras de pele mais clara. Todos esses termos criam, segundo ela, uma hierarquização da negritude, “que serve à construção da branquitude como a condição humana ideal – acima dos seres animalizados, impuras formas de humanidade” (KILOMBA, 2019, p. 19).

Compreender as dimensões políticas nos usos de certos termos, usados tanto no filme quanto nos escritos sobre a vida de João Francisco dos Santos, é caminhar rumo à possibilidade de, ainda que tardiamente, oferecer ao ícone LGBTQIAP+ negro da contracultura a condição de sujeito, negada pela branquitude. E, além disso, reivindicar a humanização dos sujeitos negros nas imagens cinematográficas reiteradas, que violentam pela colonialidade do poder ao manter alcunhas com conotações racistas. Por meio da colonialidade do poder o homem branco europeu se tornou padrão de humanidade, incutindo sobretudo sua cultura, seus modos de produção de conhecimento, suas sexualidades, sua linguagem nos filhos da diáspora africana. E, por consequência, desumanizando qualquer resquício de ancestralidade nesses povos, que também dispunham de suas culturas, conhecimentos e linguagem.



[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é normal e de quem é que pode representar a verdadeira condição humana. (KILOMBA, 2019, p. 14)

Frantz Fanon (2020) diz que todo povo colonizado, ou seja, aquele povo cujo seio teve origem num complexo de inferioridade devido à morte e sepultamento da cultura dos povos originários, se vê sempre em confronto com a linguagem na nação “civilizadora”. Com isso, ao adotar valores culturais de tal metrópole “civilizadora”, o colonizado se evade da própria selva e se torna tão mais branco à medida que se distancia da sua escuridão, ou seja, da sua negritude. Nesse sentido, pode-se compreender que, ainda que inconscientemente, João Francisco dos Santos se distancia em algum grau da sua negritude ao adotar um nome artístico com o termo mulata, numa assimilação dos entendimentos sociais a partir da classificação social definida pela branquitude. Com isso, se evade da própria selva, sucumbe às colonialidades do poder e reconfigura sua identidade a partir do que a branquitude classifica como negros e negras daquela época. Ou seja, o projeto colonial cumpre seu propósito no genocídio não somente do corpo dos filhos da diáspora africana, mas no genocídio de suas identidades, numa constante desumanização e retirada da condição de sujeitos.

Satanização das vivências negras LGBTQIAP+ e fetichismo branco pelo sofrimento do negro no cinema

Mulata do Balacochê, Malandro da Lapa, Madame Satã são algumas alcunhas racistas que a branquitude designou a João Francisco dos Santos. Imortalizado no filme *Madame Satã* (2002), João também serviu de inspiração para a construção do personagem central do filme *Rainha Diaba* (1974), do cineasta Antônio Carlos da Fontoura. Na vida real, João foi um artista transformista que sonhava em se tornar um grande astro dos palcos. Seu personagem, conhecido no começo da sua ascensão artística como Mulata do Balacochê, brilhantava as noites do teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo, localizado na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, no ano



de 1928⁹. Sua trajetória de vida se tornou filme, serviu de inspiração para tantos outros, virou livro, espetáculos de teatro e escritos acadêmicos em diversas áreas.

Apesar de o diretor de *Rainha Diaba* (1974) rechaçar a ideia de que seu personagem central também tenha sido inspirado no ícone da contracultura brasileira cuja alcunha Madame Satã pegou, é inegável a referência a João Francisco dos Santos quando, em seu filme, o diretor transfere a narrativa para um antigo reduto boêmio do Rio de Janeiro, o bairro da Lapa. O diretor incorpora em seu personagem Rainha Diaba, interpretado por Milton Gonçalves, uma personalidade tida como impetuosa, extrovertida e violenta, além das escolhas de figurinos e cenários que executam na edição e montagem visualmente uma figura vista por muitos críticos e acadêmicos como derivados dessa mesma mitologia associada a “Madame Satã”.

Em depoimento ao escritor Rodrigo Murat (2008), Antônio Carlos da Fontoura contradiz tal versão e afirma que o filme, na verdade, surge a partir de um interesse pessoal em contar uma história sobre a guerra pelo poder entre traficantes de drogas. Segundo o diretor, em 1971, a maconha estava em alta nas rodinhas artísticas e, como era um fã assíduo do programa de rádio Bandeira 2, se via surpreendido pensando no sangue que estava por trás de toda aquela narrativa.

Eu tinha a idéia do que eu queria abordar, mas eu não tinha uma história. Resolvi procurar o Plínio Marcos, de quem eu tinha visto dois trabalhos que tinham me impressionado por seu aspecto marginal, *Navalha na Carne* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. Pedi pra Odete me apresentar e fui até São Paulo conversar com ele. De cara ele contou que antes de ser dramaturgo, nos anos brabos de Santos, tinha convivido com muitos traficantes do porto e conhecido um tipo que podia render um bom personagem para a história que eu queria. Era uma boneca (sic) violenta que controlava uma parte do tráfico no cais, conhecida como Rainha Diaba. As pessoas acham que o filme é inspirado pelo Madame Satã, famoso (sic) travesti da Lapa do Rio de Janeiro, mas não é. A verdadeira Rainha Diaba era um traficante santista. (MURAT, 2008, p.73-74)

Os enredos em torno das personagens Rainha Diaba e Madame Satã se cruzam na medida em que a marginalidade compõe as trajetórias em tela, reconfigurando, seja em 1974 ou 2002, a maneira como as vivências negras LGBTQIAP+ são retratadas no cinema. A violência, o envolvimento com crime, são enredos que parecem denotar um

⁹ Matéria da BBC Brasil. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57534106>. Acesso em 10 de jan. 2022.



fetichismo da branquitude em filmes dessa temática. A naturalização da violência, articulada em torno da traficante santista, lida como “veado”, “bicha”, apesar de sua expressão de gênero feminina, bem como a construção de um sujeito malandro, de temperamento difícil e violento em Madame Satã, trazem pistas de como as colonialidades têm um papel significativo na produção de imagens associadas às pessoas LGBTQIAP+ negras no cinema brasileiro.

Figura 2: Cena inicial onde João Francisco dos Santos é apresentado ao espectador



Fonte: filme Madame Satã (2002)

Isso fica evidente no filme de Karim, logo no início da trama, quando a personagem Madame Satã, interpretada pelo ator Lázaro Ramos, é apresentada ao espectador dentro de uma cela, com ferimentos provenientes de uma das possíveis brigas em que João Francisco dos Santos teria se envolvido no ano de 1932. Na imagem, João aparece com escoriações no rosto, semblante cansado e de maneira apática escuta a descrição do agente policial acerca de seu delito. O corpo negro estava ali, exposto diante de quem o categoriza. Ainda que o texto usado no *off* seja o que consta em registros oficiais acerca de sua prisão naquele ano, todos os estereótipos racistas acerca do sujeito negro já haviam sido reforçados em tela nos primeiros *frames*. No primeiro contato entre João Francisco dos Santos e o público, a branquitude o sataniza, construindo dali em diante quem viria a ser Madame Satã.



POLICIAL (*off*): O sindicato que também diz chamar-se Benedito Itabajar da Silva é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz da Lapa e suas mediações. É pederasta passivo, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade, intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele dado seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas, e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não auferem proventos de trabalho digno só podem ser essas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos e sempre que ouve em cartório provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime. E por todas as razões inteiramente nocivas à sociedade. Rio de Janeiro, Distrito Federal, doze dias do mês de maio do ano de 1932. (POLICIAL; 1'20", Madame Satã; 2002)

Vale ressaltar que Madame Satã, construída em cima da vivência negra, periférica e LGBTQIAP+ de João Francisco dos Santos, seja nos registros policiais ou nas obras de ficção que tanto entreteram o público nos cinemas, reivindicava para si, no mundo real, a condição de humanidade onde pudesse ter uma vida comum, em que pudesse trabalhar e se divertir. Em depoimento ao escritor Sylvan Paezzo, no livro *Memórias de Madame Satã* (1972), João reafirmava que seu desejo era o de ser artista profissional, numa época em que até o samba, manifestação cultural de origem africana, era criminalizado sob a prática de vadiagem.

Eu trabalhava. Honestamente. Tinha conseguido um lugar de travesti (sic) sambista no teatro Casa de Sapê da Casa de Caboclo. Praça Tiradentes. Ganhava 15 mil réis por semana e andava com um sorriso que começava numa orelha e acabava na outra. Isso porque a minha pessoa sempre tinha desejado ser artista porque artista profissional e boêmio e eu era boêmio e queria uma profissão. Estava louco para ter uma profissão certa que me permitisse viver em paz comigo e com os outros. E o teatro era o caminho. (PAEZZO, 1972, p. 01)

“Madame Satã” surge na vida de João Francisco dos Santos quando, em 1938, após ter vencido o concurso de fantasias promovido pelo Teatro República, é coibido pelo delegado Delcídio Gonçalves a assumir um “apelido de bicha”. Ele e outros amigos foram levados a um distrito policial por estarem juntos em um passeio público à luz do dia, causando para a época uma perturbação da ordem pública. Durante o



interrogatório, o delegado quis saber quais eram seus nomes de bicha, certamente, para identifica-los posteriormente quando se envolvessem em alguma ocorrência policial.

– Não foi você que se fantasiou de Madame Satã e ganhou o desfile das bichas no República esse ano?

O filme Madame Satã estava passando no Rio de Janeiro e fazia um sucesso desgraçado. Eu não tinha visto e acabei não vendo nunca.

– O doutor me desculpe mas a minha fantasia era de morcego.

– Que morcego nada. Vai me dizer que você entende mais de fantasia que os americanos? Aquilo era fantasia de Madame Satã.

– Não. Era morcego.

– Taí um bom apelido pra você. Madame Satã.

Foi o que bastou. Mal ele mandou a gente ir embora as bichas minhas amigas saíram espalhando pra todo mundo que eu tinha sido batizada de Madame Satã. Eu não queria ter apelido de bicha porque achava que assim eu estava me declarando demais e bronqueei muito mesmo. Cheguei a ponto de dar umas bolachas nos primeiros que me chamaram pelo nome de Madame Satã. Mas isso só piorava a situação [...]. E então fui me conformando aos poucos. E mais tarde comparando o meu apelido com os apelidos das outras, eu vi que o meu era muito mais bonito. E marcante. (PAEZZO, 1972, p. 64-65)

O filme Madame Satã ao qual o delegado se referia era a comédia musical Madam Satan (1930). A fantasia de morcego de João Francisco havia sido comparada ao figurino exibido pela atriz Kay Johnson na obra dirigida por Cecil B. DeMille. Apesar da semelhança entre figurinos observada pelo delegado, existia um abismo entre a realidade experimentada por João Francisco e da personagem Ângela, interpretada por Kay. Na trama, Ângela e Bob (Reginald Denney) formavam um casal rico da alta sociedade americana. Ao descobrir a infidelidade do cônjuge, Ângela cria um plano para reconquistar a afeição do marido em um baile de máscaras, realizado a bordo de um zepelim. A personagem se fantasia de diabo na figura de uma loira devassa com intuito de seduzi-lo e lhe dar uma lição.

A referência à imagem de João Francisco dos Santos sendo premiado na folia de Carnaval onde sua fantasia tinha sido comparada com a da personagem Ângela foi reproduzida no filme de Karim Aïnouz. Ainda que a inscrição do ano da conquista da melhor fantasia esteja em desacordo com os registros históricos, ela é uma pista sobre como a branquitude se utiliza de elementos, ainda que historiográficos, como a detenção de João Francisco, ou a conquista de melhor fantasia num concurso, para



reforçar e legitimizar uma alcunha racista. Isto ocorre a contragosto, inclusive, de quem foi incutido com um apelido de “bicha”, durante uma diligência policial.

Figura 3: Cena em que mostra a consagração de João Francisco dos Santos como Madame Satã



Fonte: filme Madame Satã (2002)

Vale destacar que tanto Madame Satã (2002) como Rainha Diaba (1974) são filmes que marcam a busca desse sujeito pesquisador na tentativa de encontrar filmes que se aproximassem da sua experiência enquanto sujeito negro, gay e de classe social menos abastada. A possibilidade de se ver na tela de um filme era um anseio, mesmo antes de se assumir publicamente como gay ou se perceber enquanto negro. Já estava latente nas subjetividades construídas por intermédio das experiências estéticas do audiovisual. Após anos de ativismo LGBTQIAP+, iniciado ainda na graduação, percebi que, apesar de já ser possível uma narrativa positiva acerca das dissidências sexuais e de gênero, como ocorre em filmes tais como “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho”, ainda era reservado aos personagens negros LGBTQIAP+ um lugar praticamente invisibilizado e abjeto em produções da mesma temática. A demonização e a violência são fios principais das narrativas que, numa reconfiguração (ou continuidade) do



racismo estrutural, negligenciam a condição de sujeito que tais vivências poderiam demonstrar em tela.

No sentido de compreender como João Francisco dos Santos se tornou a Mulata do Balacochê, na sequência Madame Satã, toma-se como ponto de partida para compreensão da construção dessas identidades, incorporadas e reproduzidas nos filmes supracitados, o entendimento de que a própria categorização dos sujeitos, divididos e classificados como negros, índios, mestiços, amarelos etc., tem sua origem num processo de classificação social. Tal processo é entendido nesse texto pela perspectiva de Quijano (2009), que entende que, num período de longo prazo, há disputa pelo controle dos meios básicos de existência por indivíduos, “cujos resultados se configura um padrão de distribuição do poder centrado em relações de exploração/dominação/conflito entre a população de uma sociedade e numa história determinada” (QUIJANO, 2009, p. 100). Essa relação faz com que as colonialidades ajam através da linguagem cinematográfica perpetuando imaginários satanizados e, portanto, racistas a respeito das vivências negras LGBTQIAP+. Na contramão, permanecem, desde o surgimento do cinema, narrativas positivas acerca das vivências da branquitude que reforçam uma ideia de superioridade racial.

Negação da condição de sujeito aos filhos da diáspora africana e a reconfiguração do racismo brasileiro

Entender as dores e os anseios que negros e negras vivenciam imersos na cultura brasileira, marcada pelo seu passado escravista, passa pela concepção de que a condição de humanidade nunca foi plenamente usufruída por essa comunidade desde a diáspora africana. Todo o esforço para o apagamento de identidades culturais, com seus modos de vida, linguagens e costumes, foi empreendido pela dominação europeia, com o objetivo de extirpar a condição de sujeito (HOOKS, 1989 apud KILOMBA, 2019) de mais de 11 milhões de pessoas vindas do continente africano rumo à América.

Nesse sentido, a construção e reconstrução do conhecimento acerca das vivências dos sujeitos negros passa pela tomada de consciência de que a linguagem, um dos instrumentos de apagamento das múltiplas identidades dos sujeitos que aqui desembarcaram, pode ser subvertida contra as lógicas das colonialidades. Em oposição ao projeto colonial a escrita passa a ser, segundo Kilomba (2019), um ato de “tornar-se” e, através do ato da escrita, ser narrador e escritor da própria realidade.



Construindo essa autoridade de si, o acesso ao conhecimento faz com que negros e negras saiam da condição de objeto para se tornarem sujeitos. “Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita” (KILOMBA, 2019, p. 28).

Enquanto pesquisador que observa criticamente as imagens, urge a necessidade de olhar para as vivências negras como potência não somente para suprir o alívio cômico ou fetichismo da branquitude ora pela dor e violência, ora pela sexualização de corpos negros. Segundo hooks (2019), historicamente, a hipersexualização dos corpos negros, especialmente das mulheres negras, sempre fez parte do aparato cultural racista do século XIX, através da reiteração de imagens que os colocam neste lugar objetificado, e que continuam a moldar as percepções até os dias atuais.

É necessário que se reivindique narrativas sobre pessoas negras cujas vivências sejam carregadas de humanidade e passíveis de afetos, mesmo diante da realidade marginal, abjeta, na qual a branquitude nos coloca. No filme de Karim Aïnouz são escassas as cenas em que a personagem de Madame Satã sente o alívio e o conforto de viver uma vida que vai além da segregação racial, da exclusão pela orientação sexual, ou da violência cotidiana em função da sua raça e classe social. O sujeito malandro da Lapa, inscrito criminalmente nos registros policiais, ganha espaço na tela. Em vez de dar lugar às potências artísticas, como era um anseio de João Francisco dos Santos, ou de revelar as conformações familiares atípicas para a época no fortalecimento das amizades de João, a branquitude prefere contar a história pela perspectiva da objetificação, colocando-o no lugar mítico, exótico, que desperta a curiosidade pela sua vida entre uma prisão e outra em detrimento de uma narrativa que potencializaria sua condição de sujeito, como é brevemente revelado nesta imagem.



Figura 4: Cena em que João Francisco cuida de Firmina, filha de sua amiga Laurita



Fonte: filme Madame Satã (2002)

Ao longo da narrativa é possível perceber que a família composta por João, Laurita e Tabu se baseia nos afetos que os sustentam, seja pela ética do cuidado com Laurita, interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo, e sua filha Firmina, ou com seu amigo Tabu, vivido pelo ator Flávio Bauraqui. João é central nas tomadas de decisões do núcleo familiar, além de assumir para si a figura paterna de Firmina. No entanto, toda potência narrativa afetiva é interrompida por algum tipo de perseguição policial à figura de Madame Satã. João é sufocado pelo racismo e sua história enquanto ser humano é ofuscada por alguma cena de violência.

Quando falamos de grupos desumanizados no processo de colonização, como os sujeitos negros, é importante dizer que, nós, negros, não somos povos que não têm história, apesar do discurso colonial dizer o contrário. Somos, na verdade, “povos cujas fontes históricas, ao invés de serem conservadas, foram destruídas nos processos de dominação” (CRUZ, 2005, p.23). Até para que se atingisse uma escolaridade nos moldes das exigências oficiais, foi preciso mobilização da própria comunidade negra para que houvesse emancipação enquanto sujeitos. Porque, no processo de desumanização dos filhos da diáspora africana, é também um projeto colonial manter negros e negras na condição de objeto. Por isso:

A necessidade de ser liberto ou de usufruir a cidadania quando livre, tanto durante os períodos do Império, quanto nos primeiros anos da República, aproximou as camadas negras da apropriação do saber escolar, nos moldes das exigências oficiais. Sendo assim, embora não de forma massiva, camadas populacionais negras atingiram níveis de



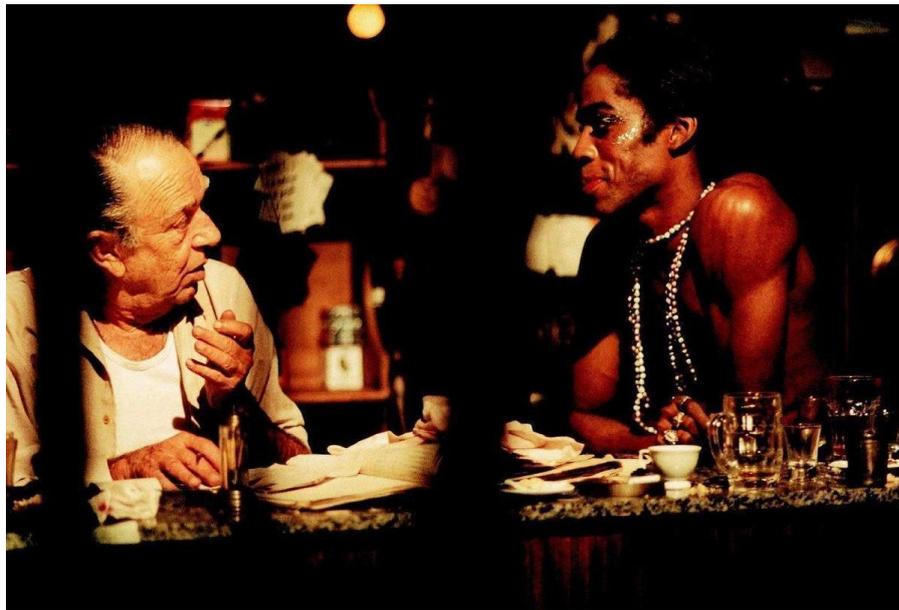
instrução quando criavam suas próprias escolas; recebiam instrução de pessoas escolarizadas; ou adentravam a rede pública, os asilos de órfãos e escolas particulares. No que diz respeito ao esforço específico do grupo em se apropriar dos saberes formais exigidos socialmente, mesmo quando as políticas públicas não os contemplavam, fica patente a criação de escolas pelos próprios negros. (CRUZ, 2005, p. 27-28)

A partir disso, João Francisco dos Santos, personagem central do filme e deste texto, ecoa a necessidade de ser compreendido como sujeito, para além da figura midiática construída em torno do filme. Conhecido através do cinema nacional como Madame Satã, João Francisco representa para muitas pessoas LGBTQIAP+ uma figura, no mínimo, icônica. Para os filhos da diáspora africana, em que a identidade é marcada pelo reconhecimento da negritude, retira-se da invisibilidade a discussão racial e a traz para o debate colocando em evidência os privilégios da branquitude (RIBEIRO, 2019). Portanto, sujeitos negros LGBTQIAP+ têm no imaginário acerca da figura de Madame Satã uma possibilidade narrativa filmográfica sobre suas existências. Porém, tal existência foi construída no cinema a partir de um olhar da branquitude e, por consequência, colonial.

Portanto, a dimensão histórica da produção do racismo, inclusive no cinema, deve ser compreendida sob o olhar de quem o experimenta, analisado sob a perspectiva do tempo presente, mesmo que seja para olhar para o tempo passado. Isso porque “o sistema racista está em constante processo de atualização e, portanto, deve-se entender seu funcionamento” (RIBEIRO, 2019, p. 17). Compreender como as lógicas racistas operam exige um diálogo com aqueles que conseguiram se reivindicar para si e para os pares a condição de se tornarem sujeitos e que fizeram ou fazem oposição ao projeto colonial na produção do conhecimento. Nesse sentido, ao optar por abrir o filme e construí-lo em cima de uma experiência que privilegia o sofrimento, ou suas passagens pela polícia, a branquitude segue atualizando o lugar que imaginam que João Francisco dos Santos deve ocupar na sociedade. Nessa construção de imaginários em torno da personagem Madame Satã, o artista que sonhava com os grandes palcos é obrigado a se contentar com apresentações em um bar de um de seus amigos. Numa obra de ficção, com inúmeras possibilidades de construção narrativa, o clímax se dá na consagração de João Francisco dos Santos como Madame Satã no Carnaval em que seu figurino foi comparado ao da personagem de Ângela em *Madam Satan* (1930) e não em grandes palcos de teatro.



Figura 5: João e seu amigo, Amador, interpretado pelo ator Emiliano Queiroz



Fonte: filme *Madame Satã* (2002)

Por isso, a possibilidade de existência negra LGBTQIAP+ nas telas dos cinemas brasileiros é analisada, neste artigo, sob a perspectiva de resgate de acadêmicos e pensadores negros e pensadoras negras. Eles e elas apontam para algumas pistas que reforçam como as colonialidades reconfiguram, inclusive no cinema, imaginários racistas acerca dos sujeitos negros. Apontam também para a necessidade de a comunidade negra reivindicar a condição de sujeito nas produções sobre si no cinema nacional, sendo capazes de definir suas realidades, suas identidades.

Afirma-se, portanto, que a linguagem cinematográfica aciona elementos da língua da metrópole numa matriz cultural que tem como base o racismo estruturante brasileiro, que se baseia em uma ordem social estabelecida que normaliza e concebe como verdade padrões e regras cujos princípios discriminatórios são baseados numa ideia de raça, embora não exista um conjunto de raças humanas (ALMEIDA, 2018). Com isso, a possibilidade de uma narrativa alicerçada na valorização de uma cultura ancestral negra, de uma construção de um imaginário positivo sobre as vivências negras se evade, sucumbe às colonialidades do poder e reconfigura suas identidades a partir do que a branquitude classifica como negros e negras. Ou seja, o projeto colonial cumpre seu propósito no genocídio não somente dos corpos dos filhos da diáspora africana, mas no genocídio de suas identidades, numa constante desumanização e



retirada da condição de sujeitos que também reverbera nas mais diversas manifestações artísticas, culturais e sociais.

É preciso dizer: João Francisco dos Santos não é Madame Satã – considerações finais

João não ficou conhecido pelo seu nome de registro, mesmo assim, a sua trajetória ficou marcada na história do movimento da contracultura. Quem ficou conhecido até os dias atuais e inspirou o filme pelo qual esse texto tateia foi Madame Satã. De acordo com Reduzino (2016), nos registros do Arquivo Nacional, Madame Satan – e não Satã – é um nome criminal, também com conotação racista, encontrado nos processos judiciais cujo autor dos crimes tem três homônimos: João Francisco dos Santos, João Braz da Silva e João Vasconcelos. Nesses registros, Madame Satan teria respondido a cinco processos. Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, de 05/05/1971¹⁰, João afirma que foram 29 processos, sendo 19 absolvições e 10 condenações. O cumprimento de pena em regime fechado manteve João excluído do convívio em sociedade durante 27 anos e oito meses.

Madame Satan representa, à época, uma alcunha policial que reforça o projeto colonial do Estado de desumanização do sujeito negro.

O vulgo ou alcunha encontrado nos processos judiciais é um nome criminal, cujo reconhecimento deveria estar restrito à esfera da marginalidade. No entanto, em se tratando de Madame Satan, tal identificação extrapolou o circuito da criminalidade. Madame Satan faz parte dessa identificação criminal, nomeado nos processos judiciais junto aos seus nomes civis, demonstrando a sua importância para as autoridades policiais e judiciais no domínio da identificação. Essa nomeação também serviu para se diferenciar dos processos judiciais com identificação homônima. (REDUZINO, 2016, p. 45)

De acordo com Reduzino (2016), esse processo de identificação do Estado, no intuito de classificar, é feito através das leituras dos corpos com todo o seu pertencimento. É neste processo de identificação policial, que passa a ter *status* de

¹⁰ Entrevistado por Sergio Cabral, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Chico Júnior, Paulo Garcez, Jaguar e Fortuna, para *O Pasquim*, de 05/05/1971, e republicada no livro ALTMAN, Fábio. *A arte da entrevista*. São Paulo: Scritta, 1995. Disponível em: <https://memoriaslgbt.wpcomstaging.com/2020/05/31/madame-sata/>. Acesso em 14 de set. 2021.



ciência, que o arquivo de identidade é o próprio corpo. Nas primeiras décadas do século XX, a suspeita da vadiagem e da criminalidade era ato discricionário policial, comumente identificado a partir da cor da pele e dos traços físicos dos indivíduos. Pode-se concluir, a partir de Reduzino, que, como consequência dessa classificação social definida pela branquitude, o corpo negro se tornava, e ainda permanece nessa condição, um depositário de suspeitas, justificadas pelo discurso médico, jurídico e policial. Com isso, se produziam mecanismos acerca da identificação dos vadios, além de buscar a prevenção da vadiagem na década de 1930. Os ditos degenerados sociais foram e permanecem sendo os que mais sofreram e sofrem com essas ações (REDUZINO, 2016).

Ao ser depositário de suspeitas, o corpo negro enquanto alvo da polícia e negligenciado pelo Estado sempre foi desumanizado pelo projeto colonial. Sua transgressão está marcada pela negritude. Entende-se que a colonialidade do poder opera o racismo, que se reconfigura cotidianamente para que se acredite que o negro tenha que viver na miséria, “porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice etc. e tal. Daí é natural que seja perseguido pela polícia” (GONZALEZ, 2020, p. 78). Ainda nessa lógica, negro é visto como aquele que não gosta de trabalhar e, se não trabalha, é malandro, se é malandro, é ladrão. Portanto, tem que ser “naturalmente” preso (GONZALEZ, 2020).

João Francisco dos Santos – que conheceu Noel Rosa, Cartola e Nelson do Cavaquinho numa época em que ele e os ícones do samba também eram acusados de malandragem por parte do Estado – argumenta:

Malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro. E cada um usava a sua navalha cuja melhor era a sueca que custava 1.500 réis. Apelido de navalha era pastorinha. E fiz amizade com Noel Rosa e Heitor dos Prazeres e Cartola e Nelson do Cavaquinho e Chico Alves e Benedito Lacerda e mais Jararaca e Ratinho e ainda Aracy de Almeida que era uma grande jogadora de sinuca. (PAEZZO, 1972, p. 17)

Pode-se dizer que a alcunha de “malandro”, “madame satan” – ou Madame Satã, título do filme de Karim Ainöuz – incutida em João Francisco dos Santos é consequência do racismo, que atualizado constantemente pelas colonialidades do poder, dita aqueles que devem ser tratados como humanos e não humanos. Ao



naturalizar o racismo, inclusive na repetição de alcunhas de registros policiais, retira-se repetidamente a condição de sujeito à qual João tem direito.

Na entrevista ao *Pasquim*, já supracitada, João diz que o apelido surgiu durante sua participação no Carnaval do Rio de Janeiro, em 1938, no Bloco Caçador de Veados. Na época, havia um concurso em que João se fantasiou e levou o primeiro lugar. Resignificar a alcunha pode ser compreendido como uma tentativa de João de dar a si condição de sujeito, uma identidade. Porém, de maneira inconsciente, João se conformava numa identidade na qual a colonialidade do poder transformava sua condição de sujeito numa mera fantasia, assim como a Madame Satã do Carnaval de 1938.

É através dessa mesma fantasia, repetida diversas vezes, seja no cinema, nas reportagens ou em reiteraões de determinadas imagens midiáticas, que o racismo se traveste do lúdico, seja pelo viés do entretenimento ou da informação. A permanente e histórica desumanização dos filhos da diáspora africana retira-nos a condição de sujeitos, classificando-nos com alcunhas racistas em detrimento das nossas identidades e se atualiza constantemente, inclusive no cinema. Portanto, é urgente e necessário dizer que João Francisco dos Santos não é Madame Satã, por mais que a branquitude perpetue a satanização dos nossos corpos através das lentes supremacistas travestidas de sétima arte.

Referências

AINOUZ, Karim. (Produtor/diretor). (2002). **Madame Satã**. [DVD]. Brasil: Lumière. 105 min. color.

BBC Brasil. Madame Satã, o transformista visto como herói da contracultura e vilão pelo governo Bolsonaro. **BBC Brasil**. On-line, 26 de jun. de 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57534106>>. Acesso em: 28 de Jul. de 2022.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. 2014. 290 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/115710>>. Acesso em: 28 de Jul. de 2022.

CRUZ, Mariléia dos Santos. Uma abordagem sobre a história da educação dos negros. In: ROMÃO, Jeruse (Org.). **História da Educação do Negro e outras histórias**. Brasília: MEC/SECAD, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.



GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: RIOS, Flavia, LIMA, Márcia (orgs.). **Por um feminismo latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (INEP). **Censo da Educação Superior, 2020**. Brasília: MEC, 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MADAME Satã. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69093/madame-sata>. Acesso em: 17 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NAZARIO, Luiz. **As sombras móveis**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

PAEZZO, Sylvan. **Memórias de Madame Satã**. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1972.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. Arte e colonialidade: n.3. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

REDUZINO, R. A. **DE JOÃO FRANCISCO DOS SANTOS À MADAME SATÃ: Análise da incorporação do Racismo Científico do século XIX pelas instituições brasileiras**. 2016. 174 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se Negro ou as Vicissitudes da Identidade do Negro em Ascensão Social**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.