

**RAÇA, GÊNERO E A ARMADILHA DO ARQUIVO: uma
análise fílmica de Madame Satã (2002) ¹**
**RACE, GENDER AND THE ARCHIVE TRAP: a film analysis
of Madame Satã (2002)**

July Batista de Souza ²

Resumo: *O artigo se propõe a analisar como o filme Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz, converte a descrição judicial de Madame Satã em matriz narrativa e visual de sua cinebiografia. Ao reivindicar fidelidade ao arquivo e organizar o corpo por meio de dispositivos que reiteram a colonialidade do olhar sobre uma subjetividade racializada e transdissidente, a obra reatualiza um regime de legibilidade no qual raça e gênero emergem segundo gramáticas modernas de classificação. Em contraste com a fabulação crítica proposta por Saidiya Hartman, que busca tensionar e expandir as lacunas do arquivo sem preenchê-las com coerência classificatória, o filme parece operar de forma contrária, ou seja, pela contenção interpretativa, privilegiando a estabilização identitária em detrimento da abertura especulativa que permitiria sustentar a abrangência da vida narrada.*

Palavras-Chave: Raça. Gênero. Fabulação.

Abstract: *The article proposes to analyze how the film Madame Satã, by Karim Aïnouz, transforms the judicial description of Madame Satã into the narrative and visual matrix of his cinebiography. By claiming fidelity to the archive and organizing the body through dispositifs that reiterate the coloniality of the gaze upon a racialized and trans-dissident subjectivity, the work reactivates a regime of legibility in which race and gender emerge according to modern grammars of classification. In contrast to the critical fabulation proposed by Saidiya Hartman, which seeks to tension and expand the gaps in the archive without filling them with classificatory coherence, the film seems to operate in the opposite direction, through interpretive containment, privileging identity stabilization over the speculative openness that would allow the narrated life's breadth to be sustained.*

Keywords: Race. Gender. Fabulation.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Raça e Interseccionalidades. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² July Batista de Souza, Pós - Graduando do Programa de Pós - Graduação de Comunicação da UFPE (PPGCOM UFPE), julybfoto@gmail.com

1. Introdução

“Desordeiro. Pederasta passivo. Usa suas sobrancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Exprime-se com dificuldade e intercala, em sua conversa, palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dados seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Inteiramente nocivo à sociedade.” (MADAME SATÃ, 2002, 1h45min)

É assim que a figura de Madame Satã está descrita em arquivos judiciais dos anos 30, e é também com essa descrição que se inicia a cinebiografia dirigida por Karim Aïnouz, lançada em 2002.

Este artigo busca tensionar as condições de legibilidade que a visualidade cinematográfica produz ao narrar a trajetória de Madame Satã. Mais do que reconstituir uma biografia, o filme participa da fabricação de um campo de inteligibilidade³ no qual corpo, raça e gênero se tornam apreensíveis por meio de enquadramentos narrativos específicos. O problema que orienta esta reflexão reside justamente nessa operação: ao buscar certa fidelidade aos arquivos históricos, a narrativa fílmica parece estabilizar a personagem sobretudo na leitura de um homem negro cis homossexual, reduzindo a potência ambígua e transgressiva de sua experiência a categorias identitárias modernas que privilegiam coerência e classificabilidade.

³ Judith Butler desenvolve o conceito de inteligibilidade como um esquema fundamental que estabelece as condições sob as quais corpos, gêneros e vidas se tornam “compreensíveis” e, conseqüentemente, “reconhecíveis” dentro de um determinado contexto social e cultural (BUTLER, 2003).

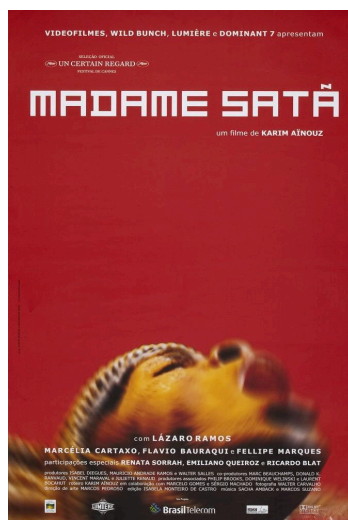


FIGURA 1 – Capa do filme Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz
FONTE - CINEMATECA BRASILEIRA

Para compreender as condições de possibilidade dessa estabilização, é necessário recuar às matrizes históricas que articularam a produção moderna do corpo.

Durante o período da escravização, a tentativa sistemática de desarticulação da memória - expressa na separação de famílias, na imposição de nomes e na reinscrição de trajetórias em narrativas de subjugação (HARTMAN, 2025) - instaurou um regime no qual vidas negras foram reorganizadas sob a lógica da propriedade. Paralelo a isso, operava-se também uma desgnerificação⁴ que submetia as distinções corporais a um dimorfismo sexual imposto como critério classificatório. Em diálogo com C. Riley Snorton (2017), pode-se pensar que raça e gênero emergem de forma coextensiva, de modo que a diferenciação sexual também atuou como tecnologia de racialização, constituindo um campo no qual o corpo negro é continuamente produzido como objeto de leitura e controle.

Tal regime não desaparece com o fim formal da escravização; ele se rearticula em dispositivos modernos de mediação que mantêm a centralidade do olhar como operador da verdade. As tecnologias midiáticas, entre elas o cinema, passam a funcionar como ferramentas de visibilidade que, ao mesmo tempo em que prometem reconhecimento, organizam o sensível segundo gramáticas que classificam e hierarquizam. Nesse sentido, a

⁴ Tradução de “Undegendering”: conceito teórico desenvolvido pelo pesquisador C. Riley Snorton, em *Black on Both Sides: A Racial History of Trans Identity* (2017). O termo refere-se ao processo histórico e contínuo pelo qual a negritude é construída como destituída de coerência de gênero inerente ou, de modo inverso, como um campo em que o gênero se apresenta como altamente maleável (fungível).

imagem torna-se um espaço ambivalente: oferece presença, mas também delimita o horizonte do que pode ser reconhecido como experiência legítima, reinscrevendo a captura simbólica do corpo em novas formas.

Argumenta-se nesse artigo que a linguagem visual do filme atualiza, ainda que de modo sofisticado e contemporâneo, esses regimes de inteligibilidade, participando da contenção interpretativa de uma vida cuja complexidade excede os limites do arquivo. Confabulando junto a autores(as) que criticam a colonização do olhar e suas formas de manutenção, este trabalho consiste em friccionar as leituras propostas pela obra de Aïnouz, observando como sua visualidade simultaneamente revela e limita, e propondo pensar Madame Satã para além da fixidez identitária - como um corpo cuja existência convoca perspectivas de uma abrangência ontológica⁵ que desafia os próprios regimes que tentam capturá-la.

2. Regimes de visualidade e tecnologias de poder

As tecnologias modernas de visualidade constituem o aparato histórico por meio do qual a visibilidade se exerce. Em Nicholas Mirzoeff (2011), a visualidade não designa simplesmente o conjunto do que pode ser visto, mas uma forma de autoridade que organiza o campo do sensível ao classificar, ordenar e tornar o mundo administrável. Trata-se de um regime que legitima quem pode olhar e interpretar, produzindo uma realidade que se apresenta como evidente e natural. Os regimes de visibilidade, por sua vez, correspondem aos efeitos dessa autoridade: são as distribuições concretas da aparição, que determinam quem pode emergir como sujeito reconhecível e sob quais condições de inteligibilidade.

A cultura visual moderna opera segundo o imperativo de tornar os corpos legíveis, convertendo aparência em transparência e visibilidade em critério de verdade. A visualidade, funciona como tecnologia política que regula o direito de olhar e de nomear. É precisamente contra essa autoridade que Mirzoeff formula o conceito de contravisualidade (MIRZOEFF, 2011): uma prática que reivindica o direito de olhar e de existir fora das classificações impostas, desestabilizando o monopólio da visualidade sobre o que conta como real.

Através de uma busca incessante por legibilidade, essa cultura visual sustenta uma promessa estratégica de transparência que se revela como mecanismo de captura. Ao exigir

⁵ Por “ontológica”, entende-se aqui aquilo que diz respeito às condições de possibilidade da existência e da inteligibilidade de um sujeito, e não apenas às suas classificações identitárias.

inteligibilidade total, a visualidade ativa regimes de visibilidade que delimitam, classificam e administram a experiência. Nesse quadro, a transparência opera como dispositivo de redução, ou seja, tornar visível é também tornar decifrável, traduzível, governável (GLISSANT, 2021).

Ao formular a opacidade como direito, Glissant (2021) afirma uma ética da relação que recusa a compulsão moderna pela total compreensão do outro. A opacidade é a reivindicação de existir sem ser integralmente capturado pelas categorias do olhar. Pensar a visualidade como uma tecnologia de poder implica, portanto, reconhecer que ela sustenta regimes de visibilidade orientados pela exigência da transparência.

Na medida em que os regimes de visibilidade se instauram entre o imperativo moderno da transparência e a possibilidade ética da opacidade, o cinema contemporâneo pode ser compreendido como um dos dispositivos tecnológicos onde essa tensão se materializa. Longe de constituir apenas um meio de representação, a linguagem cinematográfica participa ativamente da produção social do visível, organizando o olhar, distribuindo inteligibilidade e definindo as condições sob as quais determinados corpos podem aparecer. Ao operar como tecnologia visual e a depender de quem o produz, o cinema tende a enquadrar, hierarquizar e estabilizar os sentidos (MIRZOEFF, 2011).

A noção de matriz de dominação, elaborada por Patricia Hill Collins (2021), oferece um instrumental que ajuda a compreender que tais operações não se dão de maneira isolada ou aditiva. A matriz de dominação designa um sistema interdependente de opressões - estruturado por raça, gênero, classe, sexualidade, etc - que se organiza em múltiplos níveis (estrutural, disciplinar, hegemônico e interpessoal), produzindo posições diferenciadas de poder e vulnerabilidade. As imagens cinematográficas, além de reproduzir essas hierarquias, as reencenam e as reorganizam, articulando regimes de visualidade que tornam certos corpos excessivamente visíveis como objetos de controle, desejo ou suspeição, enquanto outros permanecem como medida implícita da norma.

Para corpos racializados e generificados sob a exigência constante de legibilidade, a transparência frequentemente opera como forma de captura e fixação identitária. A opacidade surge, então, como afirmação do direito de não ser reduzido às categorias que a matriz de dominação institui como inteligíveis. Ao tensionar a compulsão classificatória que sustenta os regimes visuais, a opacidade abre a possibilidade de uma relação que não se funda na categorização identitária do outro.

O cinema, portanto, pode tanto reiterar essa matriz - ao converter diferença em tipologia e exposição em evidência - quanto produzir fricções contravisualizantes, no sentido proposto por Mirzoeff (2011), ao deslocar o direito de olhar e reinscrever a visibilidade a partir de perspectivas que recusam a autoridade normativa do olhar hegemônico. Nesse campo de forças, raça e gênero aparecem como eixos constitutivos das formas pelas quais o visível é produzido, regulado e disputado.

No interior dessa matriz de inteligibilidade, o filme *Madame Satã* (2002), dirigido por Karim Aïnouz, pode ser lido como um campo favorável à reflexão, projetando a tensão entre arquivo e fabulação⁶. Ao buscar uma certa fidelidade às narrativas históricas disponíveis sobre a figura de Madame Satã, a obra acaba por circunscrever a personagem a um horizonte de legibilidade já estabilizado, no qual a vida é organizada segundo parâmetros reconhecíveis de identidade e coerência biográfica. Esse gesto, embora produza uma narrativa inteligível e historicamente ancorada, limita as possibilidades de imaginar Satã para além das molduras documentais, reduzindo o espaço da fabulação crítica que poderia repensar as lacunas e silêncios do próprio arquivo (HARTMAN, 2021).

Ao mesmo tempo, é fundamental reconhecer que o filme ainda ocupa um lugar decisivo na cultura visual brasileira ao inscrever, no circuito cinematográfico, uma personagem negra dissidente, escapando dos trajetos normativos de representação disponíveis à época. Sua circulação contribuiu para ampliar repertórios de identificação no campo queer, oferecendo visibilidade a uma figura marcada somente pela marginalidade.

Contudo, o que essa visibilidade nos ensina sobre esse corpo? Essa mesma operação é atravessada por ambivalências: a escolha de um ator socialmente reconhecido como homem negro cisgênero, bem como a condução autoral de um diretor branco também situado na cisnormatividade, participam de um regime de representação que tende a reinscrever a personagem dentro de limites identitários estáveis, restringindo a abertura para leituras que a compreendam em chave de ampla fluidez.

⁶ Elaborado por Saidiya Hartman, a “fabulação crítica” designa uma prática que combina investigação histórica e especulação narrativa para lidar com as lacunas do arquivo da escravidão, buscando expor seus limites e ampliar as possibilidades de imaginar as vidas nele inscritas (HARTMAN, 2021).



FIGURA 2 – O ator Lazáro Ramos interpretando Madame Satã
FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

A primeira cena do filme se apresenta de forma precisa para materializar o início das tensões até aqui discutidas. A cinebiografia inicia-se com Madame Satã em primeiro plano, enquanto uma voz associada a uma autoridade judicial enumera sua identidade nos termos do processo: “Desordeiro. Pederasta passivo. Usa suas sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez.” (MADAME SATÃ, 2002, 1h45min).

A cena não apenas introduz a personagem; ela encena, desde o início, a violência classificatória do arquivo. A identidade de Satã é apresentada sob a forma de imputação, como se o sujeito emergisse já atravessado por um discurso que o antecede e o delimita. O enquadramento fechado intensifica essa operação: o rosto ocupa o centro da imagem enquanto a voz over fixa sua vivência em categorias morais, sexuais e raciais. A visualidade aproxima e a palavra enquadra.

Esse dispositivo inaugural dramatiza a lógica da interpelação: o sujeito é constituído na medida em que é nomeado (PRECIADO, 2022). A cena parece anunciar um gesto crítico ao expor a brutalidade do registro judicial, no entanto, ao organizar o percurso narrativo a partir dessa matriz documental, o filme mantém o arquivo como princípio ordenador da experiência. As ações e reações de Satã, ao longo da obra, passam a dialogar continuamente com essa primeira inscrição, como se a personagem precisasse negociar, confirmar ou tensionar os termos que lhe foram atribuídos.

A tentativa de subversão do diretor - ao dar corpo, gesto e espessura emocional à figura registrada - permanece, assim, ambígua. Ao mesmo tempo em que evidencia a violência do discurso jurídico, a estrutura narrativa conserva o arquivo como ponto de partida e horizonte interpretativo. A personagem surge menos como sujeito que inaugura sua própria

opacidade e mais como corpo que responde à classificação inicial, reinscrevendo-a sob a forma dramática.

Alguns minutos após a sequência de abertura, o filme desloca a personagem para o interior de um bar, onde Satã encontra sua amiga Laurita. A cena, à primeira vista, sugere um intervalo de convivialidade: dança, cumplicidade, circulação de olhares. Ao perceber a presença de um homem branco, Satã sinaliza interesse, apesar do alerta de Laurita. O gesto que poderia inscrever-se no campo do desejo é rapidamente capturado por outra gramática.

O que se organiza na cena não é apenas um encontro eventual, mas uma coreografia cuidadosamente construída pela encenação. A *mise-en-scène*⁷ posiciona o corpo de Satã como vetor de iniciativa, como aquele que observa, escolhe e se desloca em direção ao outro. O homem branco é enquadrado como objeto desse olhar - quase como presa. Há uma inversão momentânea da expectativa histórica: o corpo negro, tantas vezes situado como alvo de vigilância e captura, aparece aqui investido de potência predatória.

No entanto, essa inversão não se estabiliza. Segue a própria gramática da cena: o deslocamento para o espaço fechado do banheiro, a aproximação progressiva da câmera, o adensamento da tensão sugere que essa posição de “caçador” é frágil e reversível. O desejo que parte do corpo negro é rapidamente reinscrito em um campo de forças no qual a violência pode ser reativada a qualquer instante. O que parece configurar-se como domínio revela-se precário.



FIGURA 3 e 4 – Renatinho e Madame Satã se encontram no banheiro
FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

⁷ *Mise-en-scène*, termo de origem teatral, foi consagrado pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* como expressão da autoria do diretor. No campo cinematográfico, refere-se à disposição dos elementos visuais e performativos no quadro, por meio da qual o filme produz sentido e organiza sua experiência sensível.

A cena obviamente não elimina as hierarquias raciais, mas as dramatiza sob forma de uma oscilação. O corpo negro é momentaneamente colocado como agente, como aquele que deseja e persegue. Ainda assim, essa agência é capturada por uma leitura que prepara sua exposição ao risco. A inversão da lógica histórica da captura não chega a produzir ruptura, funciona como tensão provisória dentro de um regime imagético que continua estruturado por assimetrias raciais mais profundas.

É nesse ponto que a dimensão de gênero atravessa a cena sem substituir o eixo racial. A potência passageira atribuída ao corpo negro é organizada por uma gramática reconhecível de masculinidade: iniciativa, perseguição, condução do encontro, controle do espaço. Ainda que a figura de Madame Satã carregue uma dissidência constitutiva, a encenação reinscreve sua agência em códigos viris que apreendem essa potência como inteligível. A inversão racial - o negro como aquele que olha e avança - apoia-se numa forma de estabilização de gênero⁸.

Trata-se, aqui, de perceber que a sua dissidência de gênero é parcialmente contida para que a cena produza seu efeito de força. A oscilação racial e a acomodação de gênero operam conjuntamente: a subversão de uma hierarquia histórica se realiza mediante a ativação de outra matriz normativa que organiza quem pode agir, desejar e dominar. A cena, portanto, tensiona simultaneamente raça e gênero, mostrando que a agência do corpo negro é construída dentro de um campo de forças onde ambos os regimes se entrecruzam e se limitam mutuamente. A dissidência de gênero, quando encarnada por um corpo negro, não entra na cena como diferença pura, mas já aparece racialmente codificada (SNORTON, 2017).

A terceira cena que expõe essas reflexões também acontece logo depois. Quando Satã reage ao homem branco armado que tenta levar Laurita embora do bar à força, a violência deixa de operar no registro íntimo e passa a ocupar o espaço público. Satã o afasta com golpes de capoeira que sobressaem o estímulo de defesa e tornam-se performance. A luta rapidamente se converte em espetáculo de rua, reunindo olhares, produzindo plateia, instaurando uma cena.

⁸ Para Teresa De Lauretis, enquanto o sistema sexo-gênero descreve o conjunto de mecanismos culturais (discursos, instituições, imagens, práticas) que produzem e regulam o gênero, a estabilização de gênero refere-se ao processo pelo qual essas normas passam a parecer naturais, fixas e coerentes (DE LAURETIS, 1987).



FIGURA 5 – Cena do filme Madame Satã

FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

A capoeira trata-se de uma prática historicamente associada à resistência negra, à sua malandragem e corporalidade. Ao mobilizá-la contra um homem branco armado, Satã encena uma reversão simbólica do monopólio da força. Entretanto, a sequência não se encerra na dimensão da autodefesa. Quando, ainda na rua, Satã dirige-se ao homem branco do banheiro e afirma ter agido “por ele”, a violência adquire outro estatuto. O gesto deixa de ser apenas proteção de Laurita e passa a funcionar como mensagem. A agressão converte-se em linguagem endereçada. O que se exhibe não é somente força física, mas capacidade de agir, de proteger, de assumir o lugar de quem controla a cena.



FIGURA 6 – Renatinho e Madame Satã

FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

Esse deslocamento tensiona diretamente a leitura anterior do corpo negro como “caçador”. Se no bar e no banheiro o desejo parecia organizar a aproximação, agora é a violência que funda uma espécie de pacto simbólico. Satã performa potência diante do olhar do homem branco, transformando o confronto em demonstração. A rua torna-se palco onde desejo e poder se entrelaçam, mas a hierarquia racial e de gênero ainda se confrontam.

Essa demonstração não dissolve as assimetrias que estruturam o universo do filme. O fato da cena se configurar como espetáculo sugere que o corpo negro só adquire centralidade ao tornar-se visível pela via da violência ou da performance. A agência emerge, mas sob condição de exposição. A cena simultaneamente afirma e limita a potência de Satã, dramatizando uma conquista momentânea de autoridade, ao mesmo tempo em que evidencia que essa autoridade precisa ser reiteradamente provada diante do olhar branco.

Ao organizar a narrativa cinematográfica a partir dessas marcas, a imagem produzida arrisca-se a reafirmar a lógica segundo a qual certas vivências só entram na história quando enquadradas por dispositivos de controle, tornando-se inteligíveis apenas na medida em que confirmam categorias previamente estabelecidas.

Conter a fabulação não é apenas uma escolha estética, como também uma decisão política. Essa ação preserva a autoridade do arquivo como horizonte de verdade e, ao fazê-lo, anula a possibilidade de imaginar aquilo que escapa ao registro - conflitos, ambiguidades e zonas de opacidade que não foram documentadas justamente por não serem passíveis de administração (HARTMAN, 2021).



FIGURA 7 – Madame Satã em sua casa em Ilha Grande, em 1974
FONTE - FOTO DE JORGE PETER/AGÊNCIA O GLOBO

Se os regimes de visibilidade organizam as condições sob as quais certos corpos podem aparecer, torna-se necessário indagar em que medida eles ultrapassam o plano da representação e participam da própria constituição histórica do sujeito (MIRZOEFF, 2011).

Se a racialização estrutura tanto o que pode ser visto quanto às formas pelas quais é visto, ela opera apenas como conteúdo temático das imagens ou como uma engrenagem central da modernidade visual, responsável por fixar determinados corpos em um regime de visibilidade saturada?

Quando o cinema reinscreve um corpo negro na lógica do arquivo, está apenas representando uma história ou participando da produção contínua desse sujeito como evidência ontológica? E, sobretudo, como o gênero é apreendido através das lentes da raça? De que modo a dissidência de gênero, quando encarnada por um corpo negro, é previamente capturada por um regime racial de visibilidade que condiciona sua inteligibilidade antes que ela possa se afirmar como experiência singular (SNORTON, 2017)?

2. Raça e a produção ontológica do sujeito

Frantz Fanon (2020) descreve a imposição do olhar branco sobre o corpo negro como uma operação ontológica que opera como uma “fixação” do sujeito a partir de uma exterioridade alienante. Para o autor, a colonização torna o olhar branco como o “único olhar válido”, aquele que dissectiona o corpo negro e o devolve ao sujeito de forma distorcida, fragmentada e saturada de estereótipos. Ao ser interpelado pelo “olhar imperial”, o sujeito negro não é visto como um novo homem, mas sempre como um tipo pré-definido, uma “espécie” já catalogada pela história colonial (FANON, 2020).

No contexto cinematográfico, essa dinâmica manifesta-se no que Fanon ainda chama de “esquema histórico-racial”⁹, onde a imagem do negro é tecida por “mil detalhes, anedotas e histórias” que precedem sua própria existência (FANON, 2020).

Quando a direção de um filme como *Madame Satã* parte de uma subjetividade branca, há o risco inerente de que a câmera funcione como esse “olhar panóptico”¹⁰ que, mesmo ao tentar humanizar a personagem, acaba por fixá-la em uma taxonomia de aparência e marginalidade. Essa condição é descrita como um “complexo de inferioridade epidermalizado”, onde a sociedade dominada pela branquitude projeta no corpo negro fantasias de agressividade, feiura ou animalidade, das quais o sujeito não tem como fugir, pois está preso aos limites impostos pelo observador (FANON, 2020).

Stuart Hall (2000) utiliza o termo identidade para significar:

[...] o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos

⁹ Para Fanon, o esquema histórico racial seria uma imagem corporal constituída por ideias e atitudes coloniais em relação ao corpo colonizado (FANON, 1952).

¹⁰ Para Michel Foucault com base no conceito elaborado por Jeremy Bentham (1785), o olhar panóptico seria um mecanismo de poder baseado na vigilância constante de um poder invisível (FOUCAULT, 2014).

nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades que nos constroem como sujeitos aos quais se pode ‘falar’ (HALL, 2000, p.111-112).

As questões de representação e representatividade nas mídias, quando examinadas sob as lentes de Hall (2000), revelam uma complexidade que transcende o desejo de inclusão visual, especialmente em contextos que tentam abordar identidades marginalizadas. Para o autor, a representação não é um espelho passivo da realidade, mas uma construção ativa de sentido, um processo de “significação” onde imagens e narrativas codificam e mediam nossa compreensão do mundo, nas quais as relações de poder são reproduzidas e desafiadas (HALL, 2000). Essa perspectiva é crucial para analisar a escolha de um ator negro cisnormativo para interpretar a figura de Madame Satã.

Não se trata aqui de avaliar a interpretação de Lázaro Ramos, mas de interrogar o que essa escolha revela em termos estruturais quando sob a visão da branquitude. É imprescindível refletir sobre como a presença de um ator negro cisnormativo na dramatização dos registros históricos intensifica a tensão entre representação e reinscrição, sobretudo quando a enunciação cinematográfica permanece situada em um campo majoritariamente branco de produção e legitimação.

Nesse caso do cinema contemporâneo brasileiro, a tentativa de narrar corpos e experiências negras não rompe com a lógica do arquivo; ao contrário, reatualiza-a sob a forma do realismo que pretende ser ético a uma fidelidade histórica, dando uma ilusão de legitimidade ao que está sendo proposto. O corpo do ator negro é então convocado a funcionar como prova, garantindo autenticidade, estabilizando a narrativa como verdadeira e corporificando o passado documentado.

Se o regime racial de visibilidade antecede o sujeito e organiza as condições de seu aparecimento, é preciso observar como essa captura se estende às esferas da intimidade, do desejo e do afeto. A pré-determinação do corpo negro não se limita à classificação jurídica ou policial, estrutura também os modos pelos quais esse corpo pode ser desejado, tocado e narrado. Antes mesmo de qualquer gesto íntimo, as relações presentes na narrativa cinematográfica já se encontram atravessadas por uma economia racial que define os termos desses encontros.

Partindo das interrogativas que a cinebiografia de Karim Aïnouz abre para questionar sobre as lacunas da linguagem narrativa acerca da neutralização das consequências da estrutura racial e de gênero, é preciso reconhecer na obra as relações que materializam esses efeitos.

Não se trata apenas de afirmar que o filme “reproduz a ordem”, mas de argumentar como a tentativa de transgressão reorganiza o regime racial que a precede. A reprodução das lógicas da plantação traz a regulação dos ecos das memórias que ainda são pertinentes nas formas como os corpos tecem seus encontros. Uma matriz epistemológica que normaliza quem deseja e quem é desejado, quem cuida e quem é cuidado, quem pode exercer violência e sob quais condições essas práticas se tornam legíveis (KILOMBA, 2019).

Na narrativa cinematográfica, a relação ambígua de afeto e violência de Satã com Tabu, o cuidado devotado à criança branca, e o desejo impossível por Renatinho se tornam arranjos relativamente estáveis dentro de uma lógica que permanentemente desloca o corpo negro dissidente para a margem do reconhecimento classificatório. Este deslocamento pode ser elaborado sob a lente de Saidiya Hartman (2025), quando discorre sobre a agência do sujeito negro constantemente cerceada por narrativas que o confinam a posições predeterminadas pela herança da escravidão e do colonialismo.

Hartman (2021), ao cunhar o termo “fabulação crítica”, sugere uma abordagem para preencher as lacunas das narrativas históricas sobre a escravidão, recusando-se a tomar seus enunciados como transparências do real, o que é contrário à forma como o filme constrói ou preenche narrativamente a trajetória de Madame Satã.

Na relação com Tabu, a agressividade aparece como um traço temperamental ou uma explosão justificada pela personagem em diálogo com Laurita: “- Tenho muito ódio internalizado” (MADAME SATÃ, 2002). Ao não inscrever essa violência em uma crítica mais ampla da masculinidade racializada e da hierarquia interna às dissidências de gênero, o filme acaba por reiterar uma imagem já sedimentada do sujeito negro como irascível, desmedido e potencialmente brutal, inclusive no interior de seus próprios vínculos.

Essa operação torna-se ainda mais problemática quando se considera que Tabu não é apenas figura lateral, mas uma travesti negra construída como amiga, parceira e parte da família escolhida de Satã. A ambiguidade dessa relação, simultaneamente íntima e violenta, não é trabalhada como sintoma das tensões internas às dissidências racializadas, mas como dinâmica quase naturalizada entre elas. Ao não problematizar a hierarquia que se estabelece

entre um “dito” homem negro dissidente e uma travesti negra igualmente marginalizada, a narrativa reforça um olhar que organiza a diferença dentro da própria margem. A violência dirigida a Tabu não é tratada como reprodução interna da matriz de dominação (COLLINS, 2021) que articula raça e gênero, mas é absorvida como parte da intensidade dramática do protagonista. Com isso, a travesti negra torna-se superfície de descarga da masculinidade ferida, reafirmando a centralidade do sujeito masculino, ainda que dissidente, e relegando Tabu a um lugar de subalternidade silenciosa.



FIGURA 8 – Madame Satã e Tabu

FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

Essa representação se alinha com as críticas de Priscilla Layne (2018) sobre a fetichização racial e a redução de homens negros a “deviantes hipersexuais” em certas produções cinematográficas, uma imagem que é frequentemente reforçada pela indústria cultural. A ausência de mediação crítica transforma o conflito horizontal em confirmação de um imaginário que associa negritude e violência, mesmo quando o personagem é atravessado por dissidências de gênero e sexualidade, o que será tratado de forma mais aprofundada no tópico seguinte deste artigo.

Já a relação com Renatinho, homem branco que desperta o interesse de Satã ainda no início do filme, adquire uma dimensão particularmente reveladora quando lida à luz da elaboração fanoniana sobre alienação racial. O desejo existe, é visível e atravessa a narrativa como possibilidade latente; contudo, desde sua primeira formulação ele já se apresenta como problemático - sobretudo se considerarmos que, sendo Renatinho um personagem fictício, a escolha de um homem branco para representá-lo não é casual, mas estrutural.



FIGURA 8 – Madame Satã e Renatinho
FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

Ainda assim, esse desejo é sistematicamente inviabilizado pelo próprio Satã, que antecipa a impossibilidade do vínculo ao afirmar que pertencem a “mundos diferentes”. Essa afirmação não é trabalhada pelo filme como efeito de uma estrutura histórica que produz desigualdade e a inscreve no psiquismo do sujeito negro. Ao contrário, ela é encenada como lucidez amarga, como reconhecimento realista de um limite ontológico.

Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon (2020) descreve o racismo como processo de “epidermização” da inferioridade: a hierarquia racial não permanece na superfície das relações sociais, ela penetra o corpo, fixa-se na pele e infiltra-se no psiquismo. O sujeito negro passa a experimentar a si mesmo a partir do olhar do outro, vivendo numa “zona de não-ser” onde sua humanidade é constantemente negada. Não se trata apenas de exclusão econômica ou política, mas de alienação ontológica.

Quando Satã afirma que ele e Renatinho pertencem a mundos distintos, essa separação ecoa o que Fanon identifica como aceitação íntima de um esquema histórico-racial imposto. Diferentemente do sujeito branco, que dispõe de um “esquema corporal” soberano - uma relação imediata entre corpo e mundo - o negro é capturado por um esquema racial que o antecede. Ele não se movimenta no mundo como indivíduo pleno, mas como corpo já significado, já lido, já fixado (FANON, 2020).

Em outra cena, junto a Laurita, uma mulher branca, ocorre o seguinte diálogo, que reitera o que Fanon elabora:

Laurita: - Tu parece um bicho!

Madame Satã: - Eu quero me endireitar.

Laurita: - Endireitar o que? Tu já nasceu torto. (MADAME SATÃ, 2002)

O “mundo diferente”, assim como “bicho” e “torto”, não é, portanto, apenas diferença de classe ou trajetória; é a materialização do olhar que fixa o negro como alteridade radical. Fanon (2020) insiste que o olhar branco transforma o negro em objeto entre objetos, esmagando sua existência sob uma objetividade racial. Essa fixação produz um aprisionamento na própria aparência: a pele torna-se destino, e os mitos associados à negritude (instinto, excesso, descontrole) naturalizam a desigualdade como essência. No filme, a diferença de mundos é apresentada como fato incontornável, não como construção histórica e passível de crítica.

Quando se observa a relação com Laurita e, sobretudo, com a criança, a reprodução estrutural abordada no filme torna-se ainda mais evidente. O único vínculo estável, terno e não atravessado por disputa simbólica é aquele em que Satã ocupa o lugar do cuidado. Ainda que haja base histórica para a figura da mãe preta e da cuidadora negra no Brasil, o filme falha em problematizar o peso racial desse gesto. O cuidado surge como expressão quase natural de sua humanidade, mas essa humanidade só encontra estabilidade quando reinscrita no lugar historicamente destinado aos corpos negros no Brasil: o serviço, a maternagem substituta, e a disponibilidade afetiva. O afeto é permitido, mas desde que não desloque a hierarquia racial: a criança branca pode ser objeto de ternura; o adulto branco desejado, não. O cuidado é reconhecido; o desejo igualitário, suspenso.



FIGURA 9 – Madame Satã, Laurita e a criança
FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

A partir desse cuidado apresentado como expressão quase natural da humanidade do personagem, a narrativa acaba por reiterar aquilo que Grada Kilomba (2019) denuncia como naturalização do serviço em “Memórias da Plantação”. O trabalho da mulher negra foi historicamente mobilizado para nutrir a casa branca, inclusive por meio da exploração direta

de seus corpos como “mamadouros”. O que surge como ternura espontânea é, na verdade, herança de uma estrutura em que a vida negra é instrumentalizada para sustentar a vida branca, e no filme, o olhar da branquitude. A naturalização do cuidado encobre o fato de que essa função foi socialmente imposta, enquanto a subjetividade e os desejos do sujeito negro foram sistematicamente negligenciados.

Ainda que existam registros históricos indicando que Madame Satã trabalhou como babá, o ponto central desse artigo não é verificar a fidelidade factual do filme a esses arquivos, mas interrogar o modo como o próprio recurso ao arquivo opera politicamente. Como aponta Hartman (2021), a História não é um repositório neutro de verdades sobre o passado, mas uma tecnologia de poder que produz e delimita aquilo que pode ser conhecido sobre corpos racializados. Os vestígios documentais sobre sujeitos negros são frequentemente atravessados pela lógica da propriedade, da vigilância e da punição. O silêncio e a escassez não são acidentes, mas efeitos estruturais da violência que organizou a produção desses registros. Assim, o fato de haver evidências de que Satã trabalhou como babá não esgota a questão, pelo contrário, exige que se pergunte sob quais condições esse dado tem sido produzido, preservado e transmitido.

2. Em corpos negros, a raça dita o gênero

Em sua crítica à “política colonial da representação” e ao “multiculturalismo neoliberal”, Silvia Rivera Cusicanqui (2025), elabora que ao invés de verdadeiramente empoderar, tais movimentos silenciam as múltiplas dimensões da subjetividade e experiência do sujeito representado, oferecendo uma nova roupagem para manutenção do colonialismo. Ela argumenta que a inclusão superficial de uma “representação” pode acabar por confinar os sujeitos a “peculiaridades e estereótipos”, despolitizando suas demandas e negando-lhes a plena agência de narrar suas próprias histórias (RIVERA CUSICANQUI, 2025).

A encenação de uma figura como Madame Satã por uma equipe que reproduz as hierarquias de poder que a personagem supostamente deveria subverter, arrisca uma representação que serve mais aos interesses da hegemonia e da produção global de sentido imposta por narrativas ocidentais do que a uma genuína descolonização das formas de ver e narrar. É preestabelecida, no entanto, a perspectiva dominante, efetivamente reduzindo a complexidade da subjetividade dissidente.

C. Riley Snorton (2017) projeta uma elaboração que potencializa o deslocamento da análise do filme do plano de representação para o da produção histórica de inteligibilidades. Pensar Madame Satã não apenas como narrativa sobre um sujeito dissidente, mas como parte de um arquivo de visibilidade racial-generificada, implica reconhecer que o cinema poderia aqui operar como uma tecnologia de contra-arquivo - reconfigurando a memória e abrindo fissuras nas classificações herdadas -, mas acaba como extensão da gramática estatal, reinscrevendo as condições sob as quais certos corpos se tornam legíveis. A questão deixa de ser “quem é Satã?” para tornar-se “que regime de percepção o filme ativa ao torná-la visível?”.

Baseando-se em Hortense Spillers, Snorton (2017) argumenta que na escravidão atlântica, a “carne” dos corpos cativos era desprovida de gênero, tornando-se fungível, isto é, intercambiável e explorável, e sujeita a experimentação, o que impossibilitava a diferenciação de gênero e a própria humanidade. Este quadro onto-epistemológico de fungibilidade é central para entender por que o corpo negro se tornou uma superfície de experimentação e substituíbilidade (SNORTON, 2017).

Snorton (2017) demonstra que aquilo que o arquivo da escravidão nomeia como “travestimento” atravessa uma mobilidade de gênero que aparece como espetáculo e como prova de desvio porque o corpo negro já foi produzido como superfície de experimentação e substituíbilidade. A escravidão atlântica instituiu um regime de desgenerificação no qual a diferença sexual foi redistribuída segundo as exigências da exploração.

Aplicada ao cinema, essa perspectiva desloca a análise do nível identitário para o nível ontológico: não importa apenas se o personagem é homossexual, travesti ou não, mas que futuro de existência o filme torna imaginável para ele.

Uma das sequências que muito chamam atenção nesse sentido ocorre ainda no primeiro ato. Trabalhando como ajudante de Vitória, performer dos bares da Lapa dos anos 1930, Satã permanece no camarim após o número e, em um momento de suspensão da vigilância, veste as roupas da artista e ensaia gestos diante do espelho, experimentando corporalidades possíveis. A entrada repentina de Vitória reconfigura imediatamente a cena para uma infração. Interpelada, Satã reage com constrangimento, retirando as roupas e prometendo não repetir o gesto, enquanto Vitória responde com acusação: “- Tu acha que tu é quem? Fica me imitando desse jeito. Bem que me avisaram: não confie nesse preto.”



FIGURA 10 – Madame Satã e Vitória

FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

A “mutabilidade de gênero do corpo negro” colocada por Snorton (2017) surge como uma potencialidade (a experimentação corporal) mas é imediatamente corrigida e vigiada. A acusação de Vitória (“Tu acha que tu é quem?”) pode ser lida como a imposição de um regime de percepção que nega a possibilidade de uma fluidez de gênero para o corpo negro.

A sequência evidencia que a experimentação corporal de Satã manifesta a historicidade de uma subjetividade já marcada pela instabilidade imposta aos corpos negros, enquanto a reação de Vitória reinscreve essa mesma instabilidade no campo da vigilância e da contenção. O que emerge na cena e é redistribuído ao longo do filme materializa na narrativa que a fluidez de gênero, quando atravessada pela racialização, é simultaneamente contida e controlada, não há espaço para fabulação.

Quando a representação se realiza sob a gramática institucional da indústria cultural, ela pode converter a diferença em valor simbólico circulável, transformando dissidência em capital estético. É nesse ponto que a imagem corre o risco de operar como adereço multicultural do neoliberalismo: não porque inclua, mas porque inclui sob a condição de neutralizar a dimensão estrutural do conflito (RIVERA CUSICANQUI, 2025). A alteridade aparece domesticada; a violência histórica é evocada, mas convertida em textura narrativa.

A representação, assim, funciona no reconhecimento, classificação e redistribuição do corpo negro dissidente dentro de um horizonte inteligível ao público majoritário, mantendo a assimetria entre quem narra e quem é narrado.



FIGURA 11 – Madame Satã e Homem Branco no bar
FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

Nas sequências finais do filme, após a performance festiva no aniversário de Laurita, em que Satã ocupa o centro do quadro vestida, cantando e irradiando uma alegria que reorganiza momentaneamente o espaço do bar, a cena desloca-se para um registro de tensão. A entrada de um homem branco interrompe a atmosfera celebratória e reinstala o regime de interrogação que continuamente persegue o corpo negro dissidente. A pergunta “ - Tu tá vestido de homem ou de mulher?” funciona como dispositivo classificatório, exigindo que o corpo se submeta ao binarismo que estrutura sua inteligibilidade. O filme, nesse momento, expõe a interconexão intrínseca entre gênero e raça como sistemas dinâmicos e interseccionais de poder (COLLINS, 2021).

A indagação sobre a roupa de Satã demonstra como a racialização antecede e condiciona a leitura de gênero. Para corpos negros, a categoria de gênero é frequentemente lida através de uma suspeição racial preexistente. A dissidência de Satã não é vista como uma variação de gênero, mas como uma “exacerbação de uma alteridade já marcada como excesso” ¹¹. O insulto racializado que acompanha a pergunta (“- Tem mais merda na cara... viado!”) reforça que o que está em jogo é a captura de Satã como um corpo negro fora de lugar, cuja própria existência é desafiadora para as normas hegemônicas.

A resposta de Satã “- Eu sou bicha porque eu quero e não deixo de ser homem por causa disso” introduz uma fratura na lógica interpelativa. Ao afirmar simultaneamente a dissidência sexual e a permanência da condição masculina, ela recusa a equivalência

¹¹ Para Teresa De Lauretis, a zona do excesso do gênero se apresenta como um trauma produzido por aquilo que o sistema sexo gênero não pode completamente representar (DE LAURETIS, 1987)

automática entre homossexualidade e desmasculinização. Contudo, essa recusa não dissolve o regime que a convoca; ela o tensiona por dentro. A enunciação reivindica agência, mas permanece formulada nos termos do próprio pacto binário que a cena impõe, dentro, ainda, da conformidade viril elaborada em outras cenas do filme. O gesto é afirmativo, porém inscrito em uma gramática que continua a exigir definição.

A *mise-en-scène* reforça essa assimetria: quando Satã sai de quadro, a câmera permanece com o homem branco, que recebe tempo de tela enquanto é acolhido com compaixão pelo dono do bar. A violência simbólica é redistribuída como mal entendido, como excesso de sensibilidade da vítima ou como simples conflito circunstancial. O enquadramento desloca o centro afetivo da cena, reinscrevendo a autoridade branca como eixo de estabilidade narrativa. A exclusão visual de Satã antecipa sua reinscrição jurídica, onde a narrativa visual trabalha para justificar a subsequente criminalização, em vez de questioná-la.

O disparo que encerra a sequência surge como culminância de um processo contínuo de interpelação e cerco. Ainda assim, o filme retorna à cena inicial: Satã presa, acompanhada pela voz over que a qualifica como criminosa, fechando o arco sob a rubrica da delinquência. O gesto reativa o arquivo penal que atravessa a narrativa desde o início: a dissidência de gênero e a insubordinação racial são, em última instância, absorvidas pela figura do criminoso.

Essa sequência explicita o que o filme nunca abandona: a visibilidade de Satã é permanentemente mediada por um regime que a captura como raça antes de qualquer outra inscrição e que só tolera sua ambiguidade de gênero enquanto espetáculo controlado. O binarismo de gênero, nesse contexto, funciona como um instrumento de controle racial. A visibilidade de Satã é permanentemente mediada por um regime que a captura como raça antes de qualquer outra inscrição. Sua ambiguidade de gênero só é tolerada enquanto espetáculo controlado. Quando essa ambiguidade confronta diretamente a hierarquia racial, recusando a humilhação e reivindicando dignidade, o dispositivo narrativo a reconduz à ordem punitiva. A oscilação entre performance e criminalização demonstra a forma como o sistema pune aquilo que insiste em não caber nas categorias estabelecidas.



FIGURA 12 – Madame Satã

FONTE - MADAME SATÃ (2002), DE KARIM AÏNOUZ

Após o retorno à cena da prisão, acompanhada pela voz over que enumera crimes e fixa Satã na gramática penal, instaura-se uma inflexão decisiva para a finalização do último ato. Uma segunda voz emerge, agora a da própria Madame Satã, narrando sua própria história. A sobreposição sonora desloca o eixo da autoridade narrativa: se antes o corpo era descrito a partir do arquivo policial, agora ele se enuncia. Essa fratura não elimina o enquadramento jurídico que o precede, mas introduz um ruído no interior do regime de classificação que o filme vinha reiterando.

Visualmente, a operação se intensifica. Enquanto a voz de Satã assume a condução do relato, imagens sobrepostas apresentam sua figura já investida da persona performática, não apenas a artista que conhecemos diegeticamente, mas a imagem que ela própria constrói como destino e projeto. Essa imagem, além de um recurso estético, materializa uma disputa ontológica. Entre o corpo aprisionado e a figura exuberante que ocupa o palco, o filme encena duas formas de existência concorrentes: a do sujeito capturado pelo Estado e a da subjetividade que se produz na cena, no artifício, na fabulação.

Os letreiros que recortam a tela com informações sobre prêmios conquistados em concursos de carnaval culminando com a data de sua morte, ampliam essa tensão. Ao inserir dados que escapam ao arco trágico predominante, o filme abre uma brecha temporal: a vida de Satã não se reduz ao itinerário sofrimento-tragédia-punição. Há reconhecimento, circulação pública, êxito. No entanto, essas conquistas surgem como fragmentos, quase notas de rodapé visuais, sobrepostas a um imaginário já saturado pela delinquência. O que se



oferece ao espectador é a possibilidade de imaginar outra curva narrativa, mas não sua plena realização.

Essa ambivalência diz muito sobre o alcance da fabulação permitida pela obra. A voz própria e a imagem performática sugerem uma reinscrição da existência para além do arquivo criminal, contudo, elas aparecem como camadas que se adicionam, não como estrutura que substitui o enquadramento anterior. O filme autoriza a especulação sobre uma vida de invenção e reconhecimento, mas mantém como moldura a inteligibilidade jurídica que a precede. A fabulação finalmente torna-se possível, porém condicionada.

2. Considerações finais

O direito a olhar não é simplesmente uma questão de montagem de imagens visuais, mas sim uma questão acerca das bases sobre as quais tais montagens são capazes de se fazer percebidas como representações de um dado evento que façam sentido. (MIRZOEFF, 2016, p. 745 - 768)

As escolhas formais observadas nas cenas analisadas evidenciam que a fidelidade ao arquivo não é um gesto neutro, mas uma operação que organiza a legibilidade do corpo representado. Isso porque o arquivo, especialmente quando tratado de vidas negras atravessadas por regimes de punição, marginalização e vigilância, não é um reservatório transparente de fatos, mas o resultado de práticas institucionais que decidiram o que deveria ser registrado, sob quais categorias e para quais finalidades. Ao recorrer a esses registros como fundamento de autenticidade e ponto de partida para a ficção, o filme reinscreve a personagem em uma moldura previamente administrada pelo Estado, pela polícia, pelo judiciário e pela imprensa - instâncias que historicamente produziram narrativas sobre esses corpos a partir do controle e da subjugação (HARTMAN, 2025).

Nesse sentido, a legibilidade não se limita à visualidade técnica do enquadramento ou da narrativa, mas envolve a repetição de uma gramática documental que transforma a experiência vivida em caso, desvio ou exemplaridade. O que aparece como fidelidade ou ética histórica pode, assim, reiterar os limites impostos por um arquivo que já nasceu como instrumento de captura, no qual alguns corpos são reduzidos ao que pode ser documentado, e sempre sob condições de coerção.

Mesmo em narrativas que pretendem ser éticas ou reparadoras, o olhar de um diretor branco recai sob o olhar da branquitude que trata o corpo negro como um objeto de estudo ou

espetáculo, servindo a um propósito social do ponto de vista de uma posição privilegiada, sem romper a barreira entre sujeito e objeto. Essa exploração do olhar fílmico muitas vezes fixa práticas e corpos em mapas culturais pré-estabelecidos, impedindo que a “opacidade” (GLISSANT, 2021) e a verdadeira agência do sujeito negro floresçam plenamente fora da projeção branca e binária.

O resultado é uma economia afetiva em que o corpo negro dissidente de Madame Satã pode ser complexo, carismático e até fascinante, mas permanece circunscrito a limites muito precisos. Ela pode cuidar, proteger, ser leal, assim como pode desejar, mas nunca realizar.

O filme humaniza Satã ao mesmo tempo em que delimita rigorosamente o campo de sua possibilidade ontológica. A igualdade afetiva com o homem branco permanece como um espectro, jamais como um horizonte concreto. A relação com a criança branca estabiliza sua dimensão afetiva, mas o faz dentro de um arranjo racial historicamente consolidado. A tensa relação com Tabu reforça a ideia de desmedida, sem que nada disso seja friccionado formalmente ou discursivamente.

Já a sequência final não resolve a complexidade entre captura e excedente, ela condensa. Ao sobrepor prisão e palco, crime e prêmio, morte e celebração, o filme expõe o limite do dispositivo cinematográfico diante de uma figura cuja ontologia histórica não se deixa estabilizar. O que resta ao espectador é a percepção de que há muito mais vida do que aquela que o arquivo permite narrar. A especulação sobre conquistas e potência não é plenamente desenvolvida, mas tampouco é anulada: ela persiste como camada vibrátil, como aquilo que insiste em sobreviver à tentativa de fixação definitiva, e essa possibilidade está para além da obra cinematográfica.

Referências

- AÏNOUZ, Karim (Dir.). **Madame Satã**, 2002.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. Contribuição de Winnie Bueno. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.
- DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HARTMAN, Saidiya. **Cenas da sujeição: terror, escravidão e criação de si na América do século XIX**. São Paulo: Fósforo Editora, 2025.
- HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAYNE, Priscilla Dionne. **White Rebels in Black: German Appropriation of Black Popular Culture**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a olhar**. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, nov. 2016.
- MIRZOEFF, Nicholas. **The Right to Look: A Counterhistory of Visuality**. Durham: Duke University Press, 2011.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociologia da imagem: olhares ch'ixi a partir da história andina**. São Paulo: Elefante, 2025.
- SNORTON, C. Riley. **Black on Both Sides: A Racial History of Trans Identity**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.