



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LÍLIAN VALÉRIA CUNHA DO ROSÁRIO

**KBELA: O CABELO E A MULHER NEGRA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO**

FORTALEZA
2019

LÍLIAN VALÉRIA CUNHA DO ROSÁRIO

KBELA: O CABELO E A MULHER NEGRA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- R713k Rosário, Lílian Valéria Cunha do.
Kbela: : o cabelo e a mulher negra no cinema contemporâneo brasileiro / Lílian Valéria Cunha do Rosário. – 2019.
93 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.
1. Mulher. 2. Negritude. 3. Cabelo Crespo. 4. Cinema. I. Título.

CDD 700

LÍLIAN VALÉRIA CUNHA DO ROSÁRIO

KBELA: O CABELO E A MULHER NEGRA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr^a. Jo-Ami
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Kaciano Gadelha
Universidade Federal Rio Grande (FURG)

Aos meus pais, Vera e José.

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

A minha mãe, Vera, por ser fortaleza, verdade e amor em tudo o que faz.

Ao meu pai, José, por me proporcionar tudo o que não teve.

A minha irmã Lívia, por ser o espelho de mulher que desejo ser.

Ao Thiago, por crescer junto comigo.

Ao meu orientador Prof. Dr. Pablo Assumpção, meus sinceros agradecimentos pela paciência e pelo respeito ao meu ritmo e espaço.

Aos amigos de Fortaleza, por me ensinarem que eu sou meu próprio lar.

Aos amigos de Macapá, por me colocarem de volta ao chão quando tudo flutua.

A todas as mulheres negras do mundo.

“O silêncio não vai nos proteger.” (LORDE,
2019, p. 49)

RESUMO

A presente pesquisa discute o cabelo e a mulher negra a partir do curta-metragem *Kbela* (2015), dirigido e roteirizado pela realizadora carioca Yasmin Thayná. Através de um passeio pela presença do negro desde os primeiros cinemas realizados nacionalmente até o cinema contemporâneo, com o auxílio teórico de Noel dos Santos Carvalho, essa dissertação localiza o recorte de gênero e raça de realizadoras negras na produção de cinema negro no Brasil. A temática do cabelo crespo na obra de Yasmin Thayná é percebida como especificidade negra, visto que traços negróides são marcadores raciais importantes na vida de mulheres negras. Quanto mais distantes do padrão eurocêntrico de beleza, mais suscetíveis estão ao racismo institucional e cotidiano, bell hooks nos auxilia a compreender como a não-aceitação cabelo crespo afeta a autoestima de mulheres negras. Realizaremos uma análise fílmica no filme *Kbela* que investigará a presença do corpo negro em transição capilar. De acordo com a diretora Yasmin Thayná, o filme é dividido em três partes: *opressão, ritual, celebração*. Através dessas imagens e de outros trabalhos realizados por mulheres negras, compreenderemos esse novo olhar e, portanto, novas formas de representação negra nas artes e no cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Mulher. Negritude. Cabelo Crespo. Cinema.

ABSTRACT

The present research discusses the hair and the black woman out of the short film *Kbela* (2015), directed and scripted by Yasmin Thayná. Through the black presence inside the first national cinemas to the contemporary cinema, with the theoretical help of Noel dos Santos Carvalho, this research analyses genre and race of black filmmakers in Brazilian black cinema. The curly hair in Yasmin Thayna's work is perceived as a black specificity, since negroid traits are important racial markers in the lives of black women. The more distant from the Eurocentric pattern of beauty, the more susceptible are to institutional and everyday racism, bell hooks help us understand how the non-acceptance of curly hair affects the self-esteem of black women. The film *Kbela* will investigate the presence of the black body in capillary transition. According to director Yasmin Thayná, the film is divided into three parts: oppression, ritual, celebration. Through these images and other works performed by black women, we will understand this new look and, therefore, new forms of black representation in the arts and contemporary cinema.

Keywords: Woman. Blackness. Curly Hair. Filmmaking

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Busto de gesso com a Imagem da Escrava Anastácia	14
Figura 2 – Frame do filme <i>Barravento</i> (1962)	27
Figura 3 – Caricatura de Vênus Hortentote do Século XIX	30
Figura 4 – Cartaz de <i>Uma mulata para todos</i> (1975)	30
Figura 5 – Cartaz de <i>A mulata que queria pecar</i> (1977)	31
Figura 6 – Cartaz de <i>Piranha de véu e grinalda</i> (1982)	31
Figura 7 – Cartaz Oficial de <i>Amor Maldito</i>	33
Figura 8 – Cineastas Negros Brasileiros no Festival de Rotterdam (2019)	42
Figura 9 – Cartaz da Mostra Negritude Infinita 2017	44
Figura 10 – Cartaz da Mostra Negritude Infinita 2018	45
Figura 11 – Mapa do cinema negro no Brasil (2019)	45
Figura 12 – Frame de <i>Decolonizadas</i> (2017) Ep. 01- Fernanda	46
Figura 13 – Múmia de mais de 2 mil anos com cabelo crespo	49
Figura 14 – Atriz Jhenyfer Lauren, como Joana, tentando pintar seu cabelo	59
Figura 15 – Joana em seu teste para paqueta	59
Figura 16 – Professora de Joana pergunta: Teremos uma paqueta exótica?	59
Figura 17 – Mãe de Joana a consola e diz que quer é poder	60
Figura 18 – Pai de Joana lhe garante que apenas trabalhando duro e com alguma sorte, consegue qualquer coisa	60
Figura 19 – Irmão de Joana questiona a falta de consciência racial dos pais	61
Figura 20 – Plano geral do restaurante mostram ausência de negros no restaurante	61
Figura 21 – Manobrista negro passa as chaves para o pai de Joana	61
Figura 22 – Pai de Joana incomoda-se ao notar que aquele é o único outro negro	61
Figura 23 – Irmão de Joana com as botas que ela joga fora	62

Figura 24 – Joana com sua câmera polaroid diz que "Fotógrafos não precisam de botas".	62
Figura 25 – Plano fechado no corpo de Zózimo Bulbul / Axila	68
Figura 26 – Plano fechado no corpo de Zózimo Bulbul / Boca	68
Figura 27 – Plano fechado no corpo de Zózimo Bulbul / Nádegas	69
Figura 28 – Plano fechado no corpo de Zózimo Bulbul / Pélvis	69
Figura 29 – Personagem percebe-se escravizado	70
Figura 30 – Trabalhando em uma plantação e vestindo roupas colonizadas	70
Figura 31 – Estereótipo do jogador de futebol	71
Figura 32 – Mesmo letrado, homem negro continua com algemas	71
Figura 33 – Homem negro culto percebe-se de algemas	72
Figura 34 – Ele despe-se, e rompe as algemas.....	72
Figura 35 – Priscila Rezende na primeira ação de Bombril (2010)	73
Figura 36 – Bombril (2010) performado coletivamente	73
Figura 37 – Cena de Kbelá (2014) que faz referência a Performance de Priscila Rezende (2010)	75
Figura 38 – Performance sobre produtos no cabelo crespo	78
Figura 39 – Frame de <i>Not I</i> , de Samuel Beckett (1972)	79
Figura 40 – Performance das bocas que xingam em Kbelá (2014)	79
Figura 41 – Mulher cobre o rosto enquanto escuta xingamentos racistas	80
Figura 42 – Performance em que Isabel tira a tinta branca de sua pele	81
Figura 43 – Atrizes de Kbelá (2014) performando com tintas brancas	82
Figura 44 – Performance do <i>Big Chop</i>	83
Figura 45 – Dandara observa-se no espelho com o novo corte	84
Figura 46 – Sara Hana, atriz de Kbelá, com turbantes e trajés africanos	86
Figura 47 – Huey Newton, no final dos anos 60	86
Figura 48 – Atriz fazendo a coreografia do passinho	88

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Cor na Curadoria nos Festivais Brasileiros	38
--	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO	22
2.1	Dos primeiros cinemas ao pioneirismo de Zózimo	22
2.2	Cinema Negro nos anos 80	28
2.3	Do Fim da Embrafilme ao Dogma Feijoadá	33
2.4	Questão Curatorial	37
2.4.1	<i>O “Caso Kbelá”</i>	39
2.5	Cinema Negro com Diretoras Negras	42
3	BREVE HISTÓRIA DO CABELO	48
3.1	Cabelo Crespo	53
3.2	Crespo no audiovisual	58
4	MC K-BELÁ	63
4.1	Primeira versão de Kbelá	65
4.2	Referências de Kbelá	67
4.3	Transição como roteiro	75
4.3.1	<i>Opressão</i>	77
4.3.2	<i>Ritual</i>	82
4.3.3	<i>Celebração</i>	85
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
	REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

Uma de minhas primeiras memórias de confrontação com a negritude foi pela imagem de uma mulher negra de olhos azuis usando a máscara de flandres. Venho de uma família católica e em minha casa em Macapá, até hoje, há um pequeno busto de gesso da imagem da escrava Anastácia. Com uma história bastante conhecida, Anastácia foi uma escrava mineira que, por ser filha do estupro de uma escrava banto pelo seu senhor branco, tinha olhos azuis e chamava atenção por sua beleza.

Não existem restos mortais que comprovem a existência da escrava, o que coloca em suspenso a facticidade desta história. No entanto, a oralidade responsabilizou-se por tornar a escrava uma personalidade religiosa de devoção popular, principalmente entre a população negra brasileira. Não sei como, nem quando, a imagem foi parar no pequeno altar que existe em minha casa, ao lado de outras imagens de santos brancos. O que lembro com clareza é a aversão que sentia por ela quando criança, não entendia porque aquela imagem "feia" ficava guardada ali, entre santas angelicais e rosadas. Hoje percebo que eu não conseguia ligar o divino à negritude.

Figura 1 – Busto de gesso com a imagem da escravizada Anastácia



Fonte: Arquivo pessoal

Muitos anos se passaram, o meu processo de entendimento racial como mulher negra aconteceu e, em 2016, me deparei novamente com a máscara de flandres durante minhas pesquisas sobre trabalhos artísticos de mulheres negras, quando pude revisitar e atualizar minha relação de significância com a máscara: outrora de repúdio, agora passava a

ser de identificação.

Não se sabe o motivo exato do uso coercitivo da máscara por Anastácia, segundo Grada Kilomba (2016) os argumentos variam entre os que afirmam que a máscara era uma espécie de punição ao ativismo político da escrava no seu envolvimento nas fugas de outros escravizados, outros dizem a máscara ter ligação com a resistência dela às investidas sexuais do senhor branco, e por fim, há ainda a versão que liga o castigo como ciúme de uma senhora sobre a beleza de Anastácia. Dessa forma, a máscara utilizada pela escrava simboliza o impedimento da fala, o silenciamento negro como um todo, servindo de representação das políticas sádicas do colonialismo (KILOMBA, 2010).

Este trabalho, é, portanto, e antes de qualquer outra coisa, sobre o privilégio da fala. Sobre poder pesquisar e falar sobre o que não falei ou escutei durante anos de graduação, sobre o privilégio de ocupar um lugar em uma Universidade Pública para falar sobre mulheres negras e o cinema feito por elas. Falar também sobre cabelos como os meus, cabelos crespos, e sobre existir um filme que é importante para tantas pessoas iguais a mim.

No Brasil, mesmo predominante negro, o que se vê nos meios de comunicação segue, em sua maior parte, um padrão caucasiano, com traços finos e cabelos lisos. Na população brasileira chega a 53% a porcentagem de pretos e pardos, segundo a última avaliação do Instituto Brasileiro de Geografia Estatística - IBGE, de 2013; e, no entanto, o mesmo percentual não ocupa simetricamente os espaços das diversas instâncias da sociedade, desde faculdades e cargos públicos à representatividade no audiovisual brasileiro.

O cinema, assim como outros espaços de poder, replica a lógica dos discursos dominantes. A autoria da avassaladora maioria dos filmes consumidos no Brasil é branca, cisgênera, masculina e heterossexual; filmes dirigidos por mulheres são a minoria, e por mulheres negras então são quase inexistentes. Segundo O GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa), um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Rio de Janeiro, em sua pesquisa intitulada "A cara do cinema nacional"¹, que pesquisou produções audiovisuais de 2002 até 2012, a quantidade de atrizes negras no elenco de filmes nacionais é estimada em apenas 4,4%, enquanto a representação de mulheres negras em cargos principais em produções, como direção e roteiro, foi nula.

Dentre diversos fatores, a razão da falta de representatividade pode ser explicada, em parte, retomando-se a formação histórica colonial do Brasil, que foi fundamentalmente exploratória e escravocrata no que concerne os negros. Desde sua chegada ao país, africanos

¹ Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>>

escravizados tiveram negada toda e qualquer liberdade e autonomia, e essa herança sócio-histórica permanece conosco até hoje. Relacionado à representação na mídia, por exemplo, dialogo com o cineasta e autor Joel Zito Araújo (2000), que expõe no livro *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, que:

[...] a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a “mancha negra da escravidão”, sendo responsáveis da dificuldade de grande parcela dos afro-brasileiros em cultivar a sua autoestima. Na virada para o século XXI, passados mais de cem anos do movimento eugenista, negros e índios continuaram vivendo as mesmas compulsões desagregadoras de uma autoimagem depreciativa, gerada por uma identidade racial negativa e reforçada pela indústria cultural brasileira, a qual insiste simbolicamente no ideal de branqueamento, sendo um dos seus corolários o desejo de euro-norte-americanização. (ARAÚJO, 2000, p. 25)

Ao fazer o recorte de gênero na herança sócio-histórica brasileira da negritude, é possível analisar como nós, mulheres negras, temos nossos corpos objetificados, explorados e hipersexualizados. Araújo (2000) confirma o contexto colonial que fez com que senhores bestificassem suas escravas, abusassem dos seus corpos como propriedades de baixo valor que o imaginário daqueles tempos permitia acreditar que elas possuíam. A representação da mulher negra na mídia é, portanto, historicamente caricatural. Os personagens femininos negros na televisão e cinema populares também seguem um tom de Brasil Colônia.

Representar é criar equivalentes na experiência sensível, portanto toda representação é sempre um recorte da realidade, mas quem geralmente detém o poder de criar e gerir práticas de representação na sociedade é quem também detém o poder econômico. Segundo Moacir dos Anjos (2017)², a representação está, então, estritamente relacionada com visibilidade e invisibilidade, e é a partir de relações de força, relações não naturais, que se define quem tem competência ou não para integrar o espaço compartilhado do sensível³. Logo, quem detém poder econômico e estrutural é quem decide como e o que será representado.

Desse modo, a representação e presença, seja no parlamento, nas artes ou nos meios de comunicação, restringe-se a poucos. Isso resulta no fato de que a forma como a sociedade se enxerga é diferente da forma como a sociedade é representada. Dos Anjos (2017) ressalta ainda que a crise de representação é a crise na partilha do sensível. Para alguns de nós, desafiar a partilha do sensível hegemônica é falar de negros, mulheres, transexuais e várias outras identidades estruturalmente excluídas. Dar visibilidade a outros sujeitos é uma

² Comunicação pessoal sobre "Crise de Representação na Arte Contemporânea" proferida pelo Professor Dr. Moacir dos Anjos, na Universidade Federal do Ceará, 14 de abril de 2017

³ O autor faz referência direta a expressão do autor francês Jacques Rancière. Partilha do Sensível faz alusão a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais.

postura ativa de transformação, além de uma forma de resistência à naturalização de um modo de representar o mundo.

Representar grupos minoritários, portanto, está para além de incluí-los, é também dar-lhes o direito de fala, visto que falar também implica relações de poder. É como na ação final da performance de Michelle Mattiuzzi, onde ela retira as agulhas que prendem a máscara a sua pele, em um gesto radical e sangrento, recuperando seu poder de fala frente ao colonialismo que massacra os corpos pretos, ainda que esta fala seja condicionada a um derramamento de sangue.

Mesmo com obras potentes e impactantes como a de Michelle Mattiuzzi produzidas no cenário da arte contemporânea no Brasil, sabe-se que a presença negra nas artes, assim como a presença do gênero feminino, ainda se faz incipiente. Quando somadas, as duas categorias de opressão geram contextos ainda mais escassos na cultura do país. E essa ausência de mulheres negras no audiovisual e nas artes passou a ser percebida como pauta identitária de políticas públicas somente há pouco tempo.

O filme-objeto dessa pesquisa nasce na percepção dessas lacunas de espaços de representação para pessoas que escapam ao padrão normativo que detém os poderes econômicos estruturais. Kbelá (2015) é um filme curta-metragem sobre a negritude, o racismo e sexismo espelhados na estética negra de mulheres no contexto brasileiro. No filme, formado por performances de mulheres negras de diferentes idades, pigmentações e vivências, questões raciais e de gênero que estão completamente interligadas na sua existência e percepção de mundo refletem-se no roteiro e argumento do curta. Em poucas palavras, trata-se de uma tentativa de reconstrução da identidade negra e feminina através de um ritual de transição capilar.

Tendo o filme como ponto de partida, nessa pesquisa de mestrado, a análise de como corpos negros e femininos são representados em um cinema brasileiro recente ancora-se em elementos corporais e visuais determinantes na vida de mulheres negras ao redor do mundo: seus cabelos crespos e traços negróides que as diferenciam do padrão eurocêntrico socialmente almejado e idealizado.

O filme de Yasmin Thayná dialoga diretamente com a forma com que a construção identitária de mulheres negras acontece desde a infância. Yasmin é uma diretora negra, carioca, de 25 anos, que explora a estética e condição social de mulheres que, como ela mesma, passaram por um processo de aceitação de seus traços, pele e cabelo ao descobrirem-se negras. Em nossa sociedade forçadamente embranquecida e baseada em um pensamento de

suposta democracia racial⁴, descobrir-se negro desdobra-se em um ato político. Enegrecer o pensamento, e reconhecer muitas práticas racistas recorrentes, são elementos chave na nova forma de olhar para o mundo sob a perspectiva da negritude.

A origem desta pesquisa surge desde os passos da graduação em meados de 2014. No entanto, ali partia de um lugar e objetos audiovisuais que pensavam o negro através da perspectiva usual da sua imagem no cinema: analisava personagens extremamente hipersexualizadas e caricatas, seguindo arquétipos e o modus operandi do imaginário televisivo acerca de mulheres negras. Aqui o recorte é outro, Kbelá de Yasmin Thayná segue o caminho inverso do que propunha o objeto da pesquisa anterior. Kbelá fala sobre a desconstrução do pensamento usual sobre mulheres negras ao propor corpos performando a partir do olhar da diretora, um olhar com recortes de gênero e raça. O filme fala sobre vivências, conflitos e resistências de mulheres negras com o ponto de partida comum: o cabelo.

A representação da questão da estética corporal negra, através das especificidades do cabelo crespo, é o dispositivo utilizado na realização de Yasmin Thayná. Dele, a diretora parte para modos de socialização, representatividade e resiliência da mulher negra brasileira. O roteiro, segundo a própria criadora, é dividido em três momentos, pensados através desse dispositivo-cabelo: opressão, ritual e celebração, que serão detalhados no Capítulo 3 deste trabalho.

Conviver com a estética negra em um país mestiço e atravessado pelo racismo está para além de carregar nos traços, pele e cabelos toda ancestralidade aparente; é conviver com diferentes níveis de racismo e questões de autoestima e autoimagem desde muito cedo. A pensadora bell hooks (1995), que analisa aspectos relativos à classe, gênero, sexualidade e mídia de massa a partir do feminino, nos auxilia:

Juntos racismo e sexismo nos recalcam diariamente pelos meios de comunicação. Todos os tipos de publicidade e cenas cotidianas nos aferem a condição de que não seremos bonitas e atraentes se não mudarmos a nós mesmas, especialmente o nosso cabelo. Não podemos nos resignar se sabemos que a supremacia branca informa e trata de sabotar nossos esforços por construir uma individualidade e uma identidade (HOOKS, 1995, p.7).

Yasmin Thayná, diretora do filme, assim como tantas outras mulheres negras que também partem da experiência pessoal para suas produções e pesquisas, a exemplo de bell

⁴ Democracia racial, segundo Gilberto Freyre, era forma de descrever as relações étnico-raciais do Brasil sob suposta crença de que ações discriminatórias haviam sido superadas. No entanto, diversos autores posteriores a ele, como Jessé Souza, refutam a noção idílica que Freyre tenta construir sobre o passado escravocrata brasileiro, ao a persistência de conflitos entre diferentes grupos raciais na formação multicultural que estrutura o país.

hooks, Audre Lorde e Angela Davis, inspirou-se na reincidência de episódios envolvendo sua estética e seus cabelos ao longo da vida para escrever o conto *Mc K- Bela*⁵, que resultaria no seu filme experimental *Kbela*. De relaxamentos, alisamentos, a constrangimentos: a realizadora apoia-se em atributos da sua identidade negra para suscitar reflexões a respeito de questões de autoimagem e autoestima que afetam diversas mulheres negras sob os mais diferentes contextos convergidos em racismo.

Com a equipe por trás do filme majoritariamente negra, a proposta de *Kbela* gira em torno de políticas de afirmação racial fora e dentro das telas. Todas as escolhas formais do filme convergem para o fator determinante que são mulheres negras se representando, visibilizando e articulando voz própria em um meio e formato de produção historicamente excludente. Pensar a crise de representatividade é também pensar quem são os indivíduos por trás desses discursos que as representações simbólicas carregam em nossa sociedade. *Kbela*, por consequência, é o discurso de uma mulher negra sobre seu próprio corpo, é sua própria vivência narrada.

Apesar de ser a maior parte da população feminina do Brasil, cerca de 51,7%, as mulheres negras não são representadas no audiovisual. Iniciativas como *Kbela* são formas de romper com as perspectivas e os discursos hegemônicos (RIBEIRO, 2017). Ocupar o lugar da direção é como ocupar o lugar de fala de um filme: ao filmar corpos, ao fazer escolhas formais do que caberá ao plano, do lugar ao qual ele pertence e dos encontros que ali serão promovidos, o cinema promove uma força estético-política expressiva que se desencadeia de diversas formas. E é justamente através dessa forma estético-política como mulheres negras e jovens olham, filmam e representam outras mulheres negras, registrando as implicações que estão diretamente relacionadas a maneira de enxergar o mundo e comportar-se nele, seja a partir de sua estética, seu cabelo, identidade e autoimagem, que foram os maiores impulsores quanto à singularidade da questão a ser aqui explorada.

As especificidades da negritude aliada ao gênero feminino suscitam um olhar cuidadoso, seja através do registro de imagem ou mesmo pelas inquietações no campo da pesquisa: é preciso estar ciente do racismo estrutural que afeta essas mulheres diariamente. Djamila Ribeiro (2017) salienta o fator determinante para as mulheres negras conseguirem acessar e trabalhar sobre a experiência do racismo: delimitar o lugar de fala próprio às suas experiências vividas.

Não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias

⁵ Disponível em: https://issuu.com/yasminthayna/docs/mc_k-bela

desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, possibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvir, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentes da hierarquia social. (RIBEIRO, 2017 p. 25)

Ela continua:

Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. (RIBEIRO, 2017, p.38)

O filme *Kbela* traz à tona assuntos precisos e necessários que são facilmente acessados por outras mulheres negras, diferente do que acontece, por exemplo, em outras produções que também abordam raça no Brasil, porém roteirizadas e dirigidas por indivíduos que não partilham do mesmo gênero e raça protagonizados em seus filmes. Ter explícito o racismo e o sexismo vistos do ponto de vista de uma mulher negra, roteirista e diretora é um dos maiores trunfos do filme: o lugar de fala que o discurso de *Kbela* carrega, ocupa e representa.

Ao compreender a representatividade dos meios televisivos como reproduções de discursos ainda extremamente problemáticos, são essas novas produções experimentais como *Kbela* que oxigenam o cinema contemporâneo brasileiro, ao passo que se mostram mais suscetíveis a uma representatividade afirmativa da mulher negra e de outros grupos minoritários. Mapeando produções e catalogando festivais, percebe-se que, mesmo destoante, há uma crescente preocupação com questões sensíveis ao gênero e à raça oriundas das Escolas de Cinema e TV pelo país, seja de acordo com a produção fílmica ou nas pesquisas sobre pensamentos racializados na perspectiva do cinema.

Não poderia ser mera coincidência histórica o fato de tantas das mulheres brancas que defendiam suas irmãs negras nas situações mais perigosas que estiveram envolvidas na luta por educação. Elas devem ter percebido como as mulheres negras precisavam urgentemente adquirir conhecimento - uma lanterna para os passos de seu povo e uma luz no caminho para a liberdade. As pessoas negras que recebiam instituição acadêmica inevitavelmente associavam o conhecimento à batalha coletiva de seu povo por liberdade. (DAVIS, 2017, p.35)

Essa pesquisa, portanto, pensa o corpo da mulher negra através da perspectiva de outro corpo e olhar negro. Acredito ainda, que meu próprio ponto de partida, como mulher negra amazônica acessando o espaço elitista da Universidade, contribui para o acesso de epistemologias racializadas e preferências por bibliografias afroreferenciadas. Como explica Angela Davis (2017), a educação de mulheres negras tem papel libertador fundamental para

uma comunidade.

2 O NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO

2.1 Dos primeiros cinemas ao pioneirismo de Zózimo

A primeira exibição cinematográfica no Brasil acontece em meados de 1896, ano seguinte à criação e primeira exibição em Paris do cinematógrafo. A invenção dos Irmãos Lumière tinha capacidade de filmar imagens em uma velocidade que, ao ser projetada, dava impressão de movimento. Os primeiros filmes franceses tinham curta duração e documentavam cenas cotidianas (CARVALHO, 2003), entre os mais notáveis estão *A chegada do trem na estação* (1895) e *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (1895).

No Brasil, seis meses após a estreia francesa, aconteceu no Rio de Janeiro a primeira projeção de filmes importados por comerciantes vindos da Europa. A novidade seguiu para as outras cidades brasileiras que comportavam sistemas de eletrificação compatível. Em 1898, surgem as primeiras imagens gravadas no Brasil, mas, ironicamente, este primeiro filme brasileiro também teve ponto de vista europeu.

De autoria de Afonso Segreto, comerciante italiano que residia no Rio de Janeiro na época, e irmão de Paschoal Segreto, dono do cinema *Paris in Rio*, as imagens da primeira gravação brasileira retratam um cais e navios de guerra atracados. Afonso Segreto estava voltando de uma viagem para Europa e de lá trouxe uma filmadora e filmes virgens para fazer as vistas animadas, pois como seu irmão era dono de um cinema, ele já possuiria lugar para exibir as imagens, além de perceber potencial geração de lucro com a comercialização de filmes regionais com valor reduzido. No entanto não há registro de exibição pública deste primeiro filme feito por Afonso Segreto (BERNARDET, 1995).

A partir de então, segue-se a produção dos primeiros registros documentais brasileiros que, semelhante ao que acontece na experiência cinematográfica europeia, dão conta de cenas cotidianas e públicas. Logo, os primeiros negros a surgirem no cinema brasileiro estão presentes neste contexto documental, visto que os autores da cena não tinham controle sobre o tráfego e o caráter da filmagem era de registro do dia-a-dia no Brasil (RODRIGUES, 2006). Conforme as produções foram crescendo, as decupagens dos filmes e processos de montagem também foram aprimoradas, os corpos que preenchiam a tela passaram a ser selecionados, e os negros desapareceram.

Documentários no começo do século tinham a função de registrar os eventos realizados pelas autoridades políticas e pela burguesia como visitas, inaugurações, festas comemorativas, desfiles de carnaval etc. De modo geral, esses filmes são retratos e discursos visuais dos poderes instituídos na política, economia e ciência da

época.

O negro aparece nele de forma lateral, estudar, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática. A impressão que temos dessas imagens é que elas "escapam" ao controle do cinegrafista. (CARVALHO, 2003, p.162)

O crescimento do cinema brasileiro avança para o começo do século XX, seguindo a modernização da jovem república. Entre 1907 e 1912, surgem vários pequenos produtores de filmes, segundo Bernardet (1995), o período ficou conhecido como a "Bela época do Cinema", que só foi possível graças a união de produtores e exibidores, em sua maioria imigrantes e comerciantes que tinham interesses econômicos na área do entretenimento. Logo, pode-se afirmar que o cinema no Brasil desde os seus primórdios foi pensado, produzido e consumido por pessoas brancas europeias e descendentes.

Após 1912, devido ao crescimento da produção norte-americana e europeia, realizadas em larga-escala, o mercado cinematográfico brasileiro perde um pouco de sua força, muitas salas de cinema aqui são compradas e tornam-se exclusivas para filmes internacionais. A produção brasileira cai bastante se comparada a quantidade numérica de filmes realizados durante a "Bela época do Cinema", mas ainda assim diversos filmes são produzidos.

O momento, por tratar de filmes mudos, ficou conhecido como Período Silencioso e segue até 1929. A participação negra nesse período do cinema nacional segue escassa, e o Brasil retratado no cinema era o reflexo de ideal social desejado, os filmes eram tão brancos que poderiam ser confundidos com produções realizadas no continente europeu (STAM, 2008).

Segundo Carvalho (2003), hoje em dia os registros desses filmes são praticamente inexistentes, pois devido a má conservação e recorrentes incêndios, poucos filmes do Período Silencioso sobreviveram. Os relatos sobre a existência e as sinopses dos filmes são encontrados em jornais da época:

[...] Como ocorreu com o cinema na maior parte do mundo, o cinema brasileiro buscava alcançar respeitabilidade burguesa, adotando clássicos brasileiros e internacionais, poucos deles tratando de temas negros. Embora o Brasil tivesse uma proporção maior de cidadãos negros e mulatos do que os Estados Unidos, essas pessoas raramente apareciam nas telas de cinema. O cinema brasileiro projetava uma visão do Brasil como ramo tropical da civilização européia. (STAM, 2008, p.123)

A partir de 1930, com o surgimento do cinema falado, é inaugurada no Brasil a Era das Chanchadas. Personagens negros surgem ganhando papéis e o registro de pessoas negras na tela de cinema deixa de ser por meros figurantes que escapam nas cenas, devido a inexistência de decupagem, para se transformarem em personagens com falas e características

próprias. Segundo Tereza Matos (2016), o período em questão coincide com a transformação de elementos étnicos relacionados à cultura negra em símbolos de identidade nacional, logo, o cinema sonoro também segue na mesma linha e incorpora elementos da cultura negra, mas o mesmo espaço não é oferecido para diretores negros, e os atores, por sua vez, ocupam espaços secundários e invariavelmente como personagens de apoio para protagonistas brancos. Refletindo a situação do negro estruturalmente no Brasil de 1930, esses personagens negros eram também retratados de forma extremamente racista e estereotipada.

As chanchadas no Brasil estenderam-se nos anos 1940 e 1950, utilizando fórmulas importadas do cinema hollywoodiano, criavam retratos de um país muito distanciado da real presença negra que não se refletia nas telas. Intérprete de diversos papéis no Cinema das Chanchadas, o ator Grande Otelo destacou-se como ponto fora da curva nesse período do cinema (CARVALHO, 2013; MATOS, 2016). Apesar de conseguir, em alguns momentos, subverter a posição de subalternidade em cenas isoladas, Otelo manteve-se refém dos estereótipos raciais na grande maioria dos papéis que representou no cinema:

Na chanchada, a dupla formada pelo branco Oscarito e o negro Grande Otelo foi outro exemplo de disputa por representação. Por um lado, ela representou o alegre convívio entre negros e brancos no Brasil da democracia racial. Por outro, revelou assimetrias, tensões e lutas travadas em torno da representação. Nos créditos iniciais dos filmes da dupla, o nome de Otelo vinha sempre depois de Oscarito. Seu salário era menor que o do parceiro. Tal situação sempre incomodou Otelo que se queixava abertamente do status subordinado dos seus personagens, segundo ele uma forma de racismo. Recusava-se a ser "escada" para as cenas cômicas do amigo e, em alguns filmes, passou a improvisar em cima do roteiro numa aberta subversão de ordem do roteiro e até de direção, uma vez que muitas cenas da dupla eram improvisadas. (CARVALHO, 2013, p. 86 -87)

Como outros atores negros atuantes do período, Otelo era consciente do jogo de representação ao qual se submetia para conseguir sobreviver no cinema brasileiro. Os filmes do período das chanchadas se apropriam da questão racial devido a mudança na mentalidade brasileira no período pós-guerra: a mestiçagem passa a ser exaltada com símbolo nacional e a democracia racial era representada "através do alegre convívio entre a favela e a cidade, negros e brancos" (CARVALHO, 2013, p. 83)

Uma das contrapartidas proveniente de atores negros que se destaca no período é o Teatro Experimental do Negro (TEN), surgido em 1944, a companhia teatral foi fundada e dirigida por Abdias do Nascimento e por mais que não tenham explicitamente se integrado ao cinema, diversos atores pertencentes à companhia conseguiram ocupar espaços no cinema e na televisão posteriormente, como Ruth de Sousa, Lea Garcia e Haroldo Costa (Ibidem, 2013). Além da ênfase na dramaturgia, Abdias do Nascimento teve extrema relevância na

expansão e valorização na cultura negra no Brasil.

Enquanto isso, de volta ao contexto cinematográfico, nos anos 1940 e 1950, a Vera Cruz, mais expressiva produtora da época, passa a criar filmes mais sofisticados, tentando desprender-se do caráter notoriamente precário das chanchadas. Segundo Matos (2016), há uma tentativa de criar a Hollywood Brasileira, repetindo fórmulas importadas de um cinema branco, no qual restavam ao negro papéis secundários relacionados à servidão e, não obstante, ao estereótipo da malandragem.

Mesmo com a ausência de personagens significativos, a música negra, no entanto, torna-se frequente nas produções e chanchadas realizados pela Vera Cruz, conferindo um caráter nacionalista do período, mesmo com a referência dramaturgica totalmente importada de criações originalmente americanas. Stam (2008) nos aponta como "[...] agentes e autores culturais são deslocados da cena e da sua autoria, dando lugar a atores e músicos brancos." (p. 157), logo, percebe-se como a presença negra era dispensável, ao passo que elementos da cultura negra eram apropriados para conferir um retrato mais "realista" do Brasil.

A imagem eurocêntrica cuidadosamente elaborada pela Vera Cruz passa a ser desconstruída na década seguinte com a expansão do Cinema Novo (1960 – 1968). De acordo com Matos (2016), atores e atrizes negros conquistam os primeiros papéis de protagonismo durante o novo período. Elementos da cultura negra, religiões de matrizes africanas, elementos da favela, além da musicalidade – esta que já era presente desde as chanchadas – foram trazidos à tona pelos novos cineastas, rompendo de vez com a inspiração hollywoodiana.

O contexto histórico por qual passava o país – desenvolvimentismo baseado na expansão capitalista, industrialização e populismo dos governos de Juscelino Kubitschek (1956-1960), seguido por Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961-1964) –, criaram as condições socioculturais para o aparecimento do novo movimento cinematográfico. Na contramão dos ideais de desenvolvimento, os novos cineastas voltavam o olhar para as desigualdades que perduravam no país há décadas:

É nesse contexto que apareceu o Cinema Novo, um movimento artístico-cultural caracterizado pelo projeto de criar um "moderno" e "autêntico" cinema brasileiro, que descolonizasse a linguagem dos filmes e abordasse criticamente o subdesenvolvimento, as desigualdades sociais, a penúria dos segmentos subalternos, as contradições e outras mazelas do país. Não é fortuito que os realizadores do Cinema Novo - como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Ruy Guerra e Valter Lima Jr. -, quase todos muito jovens, eram filiados ou simpatizantes do Partido Comunista do Brasil (PCB), com passagem pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Em comum, eles comungavam da crença de que seus filmes deveriam enfeixar a gramática do engajamento, da

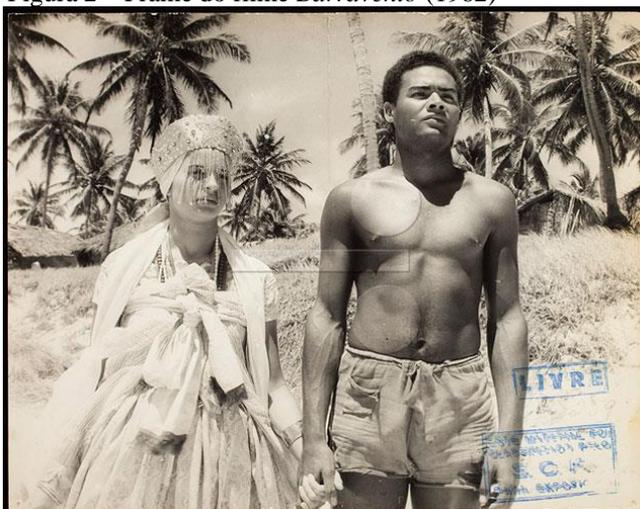
pesquisa estética, da cultura popular e do nacionalismo. (CARVALHO e DOMINGUES, 2017, p.377)

A problemática do cinema social proposto pelo Cinema Novo estava justamente na autoria dos filmes. O ponto de vista era impreterivelmente masculino, branco e de classe média. Os diretores usavam figuras negras sem muita sensibilidade em seus filmes, representados em papéis de favelados, nordestinos, sambistas, camponeses ou trabalhadores: ao negro estava reservado os tipos oprimidos. Logo, para o ponto de vista cinemanovista, a questão de classe se sobressaía à questão da negritude (CARVALHO e DOMINGUES, 2017). A visão hierárquica de opressões era característica da esquerda do Partido Comunista do Brasil, do qual grande parte dos cineastas do período eram filiados e simpatizantes:

O debate cinematográfico, naquele contexto, revalorizou o negro na cultura nacional, porém como parte de uma massa multirracial de explorados pelo sistema capitalista, em vez de destacar a dominação pelos brancos. Os problemas do negro derivariam da opressão de classe e não racial. Assim, positivado nos ideais de um projeto “nacional-popular”, o negro se tornava metáfora do povo brasileiro explorado. Isso significa que tal personagem – com sua história, cultura e identidade específicas – não era compreendido como algo que pudesse ser considerado em si, mas como aspecto de um sistema de exploração. (CARVALHO e DOMINGUES, 2017, p. 179)

Portanto, apesar de inaugurar personagens e questões da condição pós-diaspórica do negro em cena, é equivocado dizer que o Cinema Novo inaugura o Cinema Negro, uma vez que os corpos negros presentes nas narrativas eram, em grande parte, utilizados como forma de validação do discurso marxista que os cineastas do período sustentavam ideologicamente, além de ser ausente a autoria negra na direção e roteirização dos filmes do período.

Um dos exemplos mais marcantes do ponto de vista colonizado na autoria dos filmes do Cinema Novo, além da exotificação da cultura negra, encontra-se em *Barravento*, de Glauber Rocha, produzido em 1962, onde o Candomblé, religião de matriz africana, é retratado como fator de alienação na comunidade quilombola do litoral baiano onde o filme se passa. O argumento do roteiro do filme gira em torno do personagem Firmino, interpretado por um jovem Antonio Pitanga que, após anos vivendo na cidade grande, retorna à comunidade com o desejo de libertar os outros negros da alienação, subdesenvolvimento e subalternidade que, no ponto de vista do personagem, é diretamente ligado ao forte misticismo local através da prática do candomblé (Ver Figura 2).

Figura 2 – Frame do filme *Barravento* (1962)

Fonte: cinemateca.gov.br

Barravento explicita o ponto de vista do diretor sobre o modo de vida da comunidade negra desde os momentos iniciais do filme. Em forma de letreiro, Glauber Rocha nos contextualiza historicamente sobre a religiosidade na vila de pescadores, e também nos escreve que "[Os pescadores] aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam em divino." (Barravento, 1962). O discurso do diretor é reproduzido nas intenções do personagem de Firmino ao longo da história. A fim de romper com as tradições que para ele resultam em resignação e submissão econômica, Firmino tem seu clímax no arco dramático do longa ao lutar capoeira com Aruã, que no filme é protegido de Iemanjá, que ao a perder para Firmino representa a derrota da tradição frente à modernidade, credices versus ideais revolucionários.

Glauber Rocha (1963, p.131 apud XAVIER, 1980, p.54) "em *Barravento* encontramos o início de um gênero, 'filme negro': [...] desejei um filme de cultura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística". Mas apesar de bastante aplaudido e comentado, tanto o cinema de Glauber Rocha, quanto os diversos filmes integrantes do Cinema Novo, ainda não são considerados como parte do Cinema Negro Brasileiro (MATOS, 2016).

Os cinemanovistas restringiam-se à questão de classe, mas para exemplificá-la e contextualizá-la à realidade brasileira, dispõem de corpos negros, estes que acumulam opressões de classe e raça devido ao passado colonial escravista, mas, ao mesmo tempo, eximem-se da problematização de classe e raça dos próprios autores que detém o poder narrativo. Logo, com pontos de vistas e autoria extremamente brancos e colonizados, o corpo negro ainda é fetichizado, e a simples presença de personagens negros em tela não garante a

representação de narrativas negras de fato. Isto é, mesmo trazendo questões de raça, religiosidade e subdesenvolvimento, são filmes feitos por cineastas brancos, que carregam olhares muito distintos do que seria o olhar do negro praticante do candomblé, por exemplo.

O cenário começa a se modificar, no entanto, a partir dos anos 1970. Época em que o então ator do Cinema Novo, Zózimo Bulbul, dá início ao Cinema Negro como hoje conhecemos. Além dele outros diretores oriundos da comunidade negra como Valdir Onofre e, novamente, Antonio Pitanga, passam a dirigir seus próprios filmes.

[...] os filmes da década de 1970 revelam uma transformação dramática na atitude de diretores euro-brasileiros em relação à cultura afro-brasileira. Enquanto os filmes do Cinema Novo da década de 1960 às vezes enfocavam os negros sem destacar a cultura afro-brasileira, muitos dos filmes da década de 1970 fazem dessa cultura uma fonte de tudo o que é de mais vital na vida brasileira. Enquanto os filmes da década de 1960 viam a cultura através da grade da alienação, os dos anos 1970 a vêem num espírito de entusiasmo antropológico (STAM, 2008, p. 372)

Portanto, apesar de mais comentado na mídia apenas nos últimos anos, o Cinema Negro já existe no Brasil há bastante tempo, o curta de Zózimo, *Alma no Olho* (1974), é também o primeiro projeto com características afrofuturistas e experimentais produzido no Brasil. Zózimo também dirigiu outros filmes com os curtas-metragens *Artesanato do Samba* (1974), *Dia de Alforria* (1980), *Pequena África* (2001) e ainda o longa *Abolição* (1988), no centenário da Abolição da Escravatura. Se hoje vivemos um período de crescimento de filmes realizados por pessoas negras, o início deste processo está nos trabalhos e inserção do movimento negro no cinema na década de 1970.

2.2 Cinema Negro nos anos 80

Seguindo com a presença negra na cronologia da Cinema Brasileiro, o final da década de 1970 até meados dos anos 1980 foram marcados pelo surgimento da pornochanchada. Com início no Rio de Janeiro e consolidação em São Paulo, mais precisamente na Boca do Lixo, as Pornochanchadas eram comédias de cunho erótico, de baixo custo de produção e extremamente populares. A objetificação feminina era presente em expressiva maioria dos filmes do gênero, ao passo que o forte teor sexual das histórias possibilitava a presença de nudez e simulação sexual em diversos títulos da época.

A mulher negra, que até então raramente ocupava papéis com diálogos no cinema, sai do plano de fundo e ocupa o estereótipo da mulata: hipersexualizada, curvilínea e lasciva. Nas Pornochanchadas, os personagens negros ocupam papéis extremamente caricatos e estereotipados. João Carlos Rodrigues (1988) dispõe em seu livro *O negro Brasileiro no*

cinema uma importante análise dos arquétipos presentes em personagens negros no cinema. O autor divide-os em 12 tipos de arquétipos diferentes que são, por sua vez, também relacionados a divindades do candomblé. As características principais de cada um desses arquétipos confundem-se com características de divindades africanas. Existem mais de mil entidades cultuadas na África Ocidental, no entanto, com o processo escravagista, muito do conhecimento sobre essa cultura e entidades foi perdido, e no Brasil um número reduzido de entidades são cultuadas.

Os deuses de matrizes africanas, também intitulados orixás são Exu, Ogum, Oxossi, Obaluaiê, Ossaim, Oxumaré, Xangô, Oxum, Iansã, Nana, Iemanjá e Oxalá. Cada um com características e elementos predominantes, assim como a separação feita por João Rodrigues em arquétipos, que traduzem personagens com características que se repetem em personagens negros no cinema e televisão, reproduzindo estereótipos do imaginário colonizador sobre a presença negra. São eles: Preto Velho, Mãe Preta, Mártir, Negro de Alma Branca, Nobre selvagem, Negro Revoltado, Negão, malandro, Favelado, Mulata Boa e Musa.

Companheira do malandro e sua equivalente no sexo feminino, a Mulata Boazuda reúne as mesmas características dos orixás Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Yemanjá (altivez, impetuosidade) e Yansã (ciúmes, promiscuidade e irritabilidade. Em sua forma mais agressiva, pode adquirir as atitudes debochadas da Pomba Gira entidade Umbanda, paramentada como um misto de cigana e prostituta. (RODRIGUES, 1988, p.27)

No cinema da Pornochanchada, o arquétipo negro da “Mulata Boa” é o mais repetido. Internalizado no imaginário a respeito da mulher negra desde o período colonial, ele reproduz a objetificação e exotificação dos corpos negros. Esse processo de animalização do corpo negro como suporte midiático e como atrativo de audiência é processo antigo que pode ser exemplificado de diversas formas historicamente.

A primeira mulher negra que se tem notícia a ser submetida a esse tipo de “exibição” pública foi a Vênus Hotentote (ou Vênus Negra). Nascida em 1789, a jovem sul-africana foi levada aos 21 anos para Londres pelo cirurgião inglês Willian Dunlop, lá passou a realizar diversos espetáculos e aparições circenses por conta da sua aparência negra e “inusitada”. Sarah ou Saartjie, como era chamada, tornou-se famosa pelo mundo por conta dos freak-shows que era coagida a fazer (DAMASCENO, 2008). O seu próprio nome artístico, Vênus Hortentote, sugere o significado de sua identidade para os homens que pagavam para ver sua aparência, o nome Vênus vem da Deusa do Amor, Afrodite, conhecida por suas formas e beleza, enquanto Hortentote, vem de um dialeto africano e significa algo como “alguém de cultura e intelecto inferior”, segundo Oxford Dictionary Online (2013).

Sarah era o corpo negro curioso e volumoso de alguém inferior, quase animalesco, foi utilizada como atração circense até sua morte.

Figura 3 – Caricatura de Vênus Hortentote do Séc. XIX



Fonte: geledes.com

A classificação científica do século XIX de pessoas não brancas como sub-humanas, contribuiu para a visão estereotipada e colonizada que ainda hoje pessoas negras carregam através de suas características e formas corporais. Tal como as personagens negras nas Pornochanchadas que carregam o arquétipo da "mulata boa", a alusão ao sexo é imediata aos poucos minutos em que somos apresentados ao filme, ou mesmo nos cartazes de divulgação. Para Janaína Damasceno (2008, p. 04), “Estereótipo e fetichismo aqui marcam o modo pelo qual foi racionalizada a existência da mulher negra e como foi legitimada sua presença nas hierarquias mais baixas do ser humano”.

Figura 4 - Cartaz de *Uma mulata para todos* (1975)



Fonte: www.bcc.org.br

Figura 5 - Cartaz de *A mulata que queria pecar* (1977)



Fonte: www.bcc.org.br

Figura 6 - Cartaz de *Piranha de véu e grinalda* (1982)



Fonte: www.bcc.org.br

Mesmo com a diferença de muitos anos, a forma como a mulher negra é apresentada nos cartazes de divulgação de filmes do período da Pornochanchada brasileira não se distancia da objetificação intersseccionada com racismo que se observa na *Vênus de Hotentote* no século XIX. A atualização encontra-se no estigma da mulata, isto é, mulher negra de pele clara, característica da miscigenação brasileira, em oposição com a pele pigmentada da *Vênus*. Em muitos dos filmes brasileiros a mulher negra de pele clara ocupa papéis de empregada doméstica erotizada, ligada diretamente a subserviência e herança escravocrata, onde mulheres escravizadas de pele clara e/ou traços finos encarregavam-se de trabalhos como serviços dentro da casa grande devido a aparência mais "agradável", isto é, mais próxima do padrão europeu. (SCHWARCZ, 1993)

Nos três cartazes dos poucos filmes do período com a presença de mulheres negras, "*Uma mulata para todos*" (1975) de Roberto Machado, "*A mulata que queria pecar*"

(1977) de Vitor Di Mello e "Piranha de véu e grinalda" (1982), (Ver Imagem X), também dirigido por Roberto Machado, percebemos o corpo negro hipersexualizado e de nádegas protuberantes (esteatopigia) que, assim como despertou fascínio no contexto colonial em Vênus Hortentote, também fora objetificado por diretores homens nas décadas de 1970/1980 no cinema brasileiro. A "mulata" dos três filmes foi representada pela mesma atriz, Julciléia Telles, que teve sua carreira marcada por papéis sexualizados.

Ainda no contexto da Pornochanchada aconteceu o primeiro filme dirigido por uma mulher negra. Adélia Sampaio dirigiu o longa-metragem *Amor Maldito*, em 1984, após ler uma reportagem do jornal carioca *O Fluminense* em 1980 que trazia a notícia do suicídio de uma mulher lésbica após o fim de um relacionamento, no qual a antiga companheira era acusada de assassinato e o caso fora levado ao tribunal. Adélia se inspirou no acontecimento para contar a história de Fernanda (Monique Lafond) e Suely (Wilma Dias), narrando o julgamento de Fernanda e retratando a sociedade brasileira da época, com a família evangélica de Suely, o advogado e mídia sensacionalistas envolvidos no episódio.

Amor Maldito foi um filme que abordou diretamente o lesbianismo em uma época conturbada do cinema brasileiro, a ditadura militar. Naquele período, a Embrafilme⁶ era a empresa responsável pela regulamentação dos incentivos financeiros para produção e distribuição dos filmes brasileiros, logo, devido ao forte conservadorismo pelo qual o país passava, o filme não recebeu orçamento, pois a empresa não compactuava com o conteúdo homoafetivo da obra, afirmando que o filme era panfletagem de "doença". Adélia realizou o filme de forma independente, em um sistema de cooperativa, em que todos recebiam apenas uma ajuda de custo.

A exibição de *Amor Maldito* foi outro desafio, o filme foi negado repetidas vezes por diversos exibidores devido ao cunho lésbico da obra. O único distribuidor a se interessar pelo tema, só aceitou circulá-lo caso o filme fosse apresentado como pornô. Foi assim, então, que o filme estreou na Galeria Olido, na cidade de São Paulo em 1984, dividindo espaço com a programação de filmes pornôs e também ganhou um cartaz sexualmente apelativo (SOUZA, 2013).

⁶ Sigla para Empresa Brasileira de Filmes S/A criada em 1969, como órgão de cooperação com o Instituto Nacional de Cinema (INC)

Figura 7: Cartaz Oficial de *Amor Maldito*

Fonte: nexo.com

O filme teve pouco público e pouca repercussão, a falta de apoio da Embrafilme foi decisiva para o mau desempenho do primeiro longa de Adélia entre espectadores e crítica, mesmo a empresa distribuindo diversos filmes da pornochanchada com conteúdo sexual explícito, feito por diretores brancos, o filme homoafetivo de uma diretora mulher e negra era controverso demais para o contexto social e político que o país passava. Adélia foi vanguardista por trabalhar com temas controversos para época e ainda por ser pioneira enquanto diretora negra.

2.3 Do fim da Embrafilme ao Dogma Feijoadá

Com o fim do Período da Ditadura no Brasil, o país passa por uma série de medidas econômicas que acabam influenciando também o cinema. A chegada da Era Collor (1990-1992) culmina na extinção da Embrafilme, empresa que tinha como objetivo produção, distribuição e exibição de filmes nacionais em circuito brasileiro para fortalecer o mercado do cinema nacional em detrimento de filmes estrangeiros, além de promover filmes brasileiros internacionalmente. Com o fim da empresa, o cinema brasileiro perdeu os incentivos e a produção anual caiu drasticamente, a produção torna-se nula no início dos anos 1990.

A produção nacional, que atingira nos picos dos anos 1970 mais de 100 filmes por ano, com uma ocupação de mercado da faixa de um terço, vai voltar a níveis insignificantes, e nesse vácuo permitir a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade

de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (TV a cores e *homevideo*), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema. (AMANCIO, 2000, p.178)

O cenário só começa a ser revertido anos mais tarde, quando novas legislações de incentivo cultural surgem, a exemplo da Lei Rouanet, de 1991, que cria o Programa Nacional de Apoio à Cultura, e da Lei do Audiovisual, de 1993, que é direcionada para o fortalecimento de produções cinematográficas no país. O novo mecanismo de produção cinematográfica Pós-Embrafilme só entra em vigor no Brasil em 1995, com o filme *Carlota Joaquina – A princesa do Brasil* da diretora Carla Camurati. Esse período de reestruturação do cinema no Brasil, entre 1995 e 2002, ficou conhecido com "retomada" e, apesar de grandes filmes terem surgido nesse momento de incentivo econômico e cultural com "diversidade na estética, na linguagem e no modo de realização dos filmes" (CARVALHO e DOMINGUES, 2018, p. 04), ainda assim não tivemos nenhum/a cineasta de longa-metragem negro/a naquele período.

Os filmes produzidos no cinema da retoma foram marcados por produções que acenam para a multiplicidade de narrativas e pluralidade temática (CARVALHO e DOMINGUES, 2018, p.05) que, no entanto, estão mais comprometidas com as regras de mercado do que com experimentações ou contestações sociais. Conforme Nagib (2002), as mazelas e contradições da sociedade brasileira, por exemplo, lhes servem apenas de ornamento e não são discutidas:

[...] no cinema da retomada, a “estética da fome” – uma alusão ao ideal de Glauber Rocha de produção de um cinema com baixo orçamento, porém engajado, tanto com as causas sociais e políticas, quanto com o processo de renovação da linguagem cinematográfica – foi substituída pela “cosmética da fome”, um discurso segundo o qual os filmes, ambientados em cenários de carências, visavam ao entretenimento e ao espetáculo agradável de se ver e não a uma reflexão contundente (BENTES, 2001, p.07 apud CARVALHO e DOMINGUES, 2018, p.04)

As questões estéticas da imagem no cinema da retomada, associadas à marcante ausência negra logo viram alvo de críticas. Em 1999, profissionais negros do audiovisual de São Paulo (Jeferson De, Rogerio de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima) passam a se articular informalmente, questionando o descompasso racial existente no meio de trabalho artístico. Então, também em 1999, parte desses profissionais articulam 1º Encontro de Realizadores e Técnicos Negros, no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, no qual se discutiu a possibilidade de haver um cinema negro. (CARVALHO e DOMINGUES, 2018)

Em 2000, a articulação é acrescida ao 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (KINOFORUM), a sessão é nomeada Dogma Feijoada⁷ – Mostra da Diversidade Negra, cujas atividades eram debate sobre a imagem do negro no cinema nacional e exibição de curtas-metragens dirigidos por pessoas negras. Liderado pelo então jovem estudante de cinema da USP Jeferson Dé (nome artístico para Jeferson Rodrigues de Rezende) o Dogma também se tornou um manifesto intitulado Dogma Feijoada – Gênese do Cinema Negro Brasileiro.

O vocábulo “feijoada”, que aparecia no nome do manifesto nacional, conferia um tom provocador e jocoso ao movimento de cineastas negros. No melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada procurava canibalizar o Dogma europeu. Se este primava pela austeridade e sisudez, aquele remetia à maleabilidade e plasticidade, significando a própria inversão de qualquer sistema rígido (Carvalho, 2014 apud CARVALHO e DOMINGUES, 2018, p.10).

Apresentado e lido na ocasião do Festival, o manifesto distinguia sete mandamentos fundamentais para a produção de um Cinema Negro:

(1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (DE, 2005, p. 96)

Na época em que foi lançado, o manifesto gerou diversas reações, visto que alguns chegaram a vê-lo como uma imitação do europeu Dogma 95, outros se incomodaram com a forma como os mandamentos poderiam cercear a liberdade artística e de criação dos autores das obras, e houve, ainda, aqueles que perceberam no manifesto um golpe de marketing para promover Jeferson Dé, o cineasta que o propôs, e por fim, ainda existiram aqueles que perceberam o manifesto como racista e excludente. (DE, 2005; CARVALHO e DOMINGUES, 2018).

No final das contas, a marca deixada pelo Dogma Feijoada esteve no crescimento do debate acerca das possibilidades de um cinema negro no Brasil, além de incluir uma sessão negra em um dos maiores festivais do país, incluiu pragmaticamente a negritude na agenda do cinema nacional. Nos anos seguintes, os cineastas afro-brasileiros envolvidos no processo do

⁷ O nome Dogma Feijoada se inspirou no Dogma 95, um movimento cinematográfico animado a partir de um manifesto publicado em Copenhague, na Dinamarca, em 1995. Seus idealizadores, os cineastas dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg, preconizavam um cinema mais realista (ou seja, sem artificialismo) e menos comercial, fora dos moldes de Hollywood. O manifesto do Dogma 95 estabelecia dez controvertidas regras de cunho técnico e estético, também conhecidas como “votos de castidade” (Trier e Vinterberg, 2000). Esse movimento ecoou no meio cinematográfico brasileiro, para não dizer no internacional. Todos os filmes que recebiam o selo Dogma 95 obedeciam rigorosamente às famigeradas regras. (CARVALHO, DOMINGUES, 2018, p.07)

Dogma formaram um grupo, o Cinema Feijoadá, e assim como no manifesto, mantiveram o tom provocador nos encontros e criações (CARVALHO e DOMINGUES, 2018), e juntos criaram um site informativo que se manteve no ar até meados de 2004, quando o grupo se desarticulou, além de juntos promoverem mostras e debates sobre a imagem do negro no cinema brasileiro.

Outra movimentação ocorrida na mesma época e inspirada no Manifesto Feijoadá, que reascendeu o debate sobre pautas identitárias no cinema nacional, foi o Manifesto de Recife, ocorrido no 5º Festival de Cinema de Recife, em 2001, onde vários atores e atrizes negros cobravam por papéis menos estereotipados no audiovisual brasileiro, além da busca por políticas de inserção de profissionais negros do cinema e em pensar uma estética brasileira plural respeitando a nossa diversidade. Apesar de trazer a capital pernambucana no nome, vários artistas de outros estados assinaram o manifesto, dentre eles Antonio e Camila Pitanga, Joel Zito Araújo, Milton Gonçalves, Norton Nascimento e Thalma de Freitas.

Diferente do manifesto anterior, este questionava a presença negra não apenas no cinema, mas também em outros lugares da mídia, como nas novelas, na publicidade e no jornalismo. O Manifesto de Recife se voltava, ainda, a questões econômicas, ao passo que reivindicava um fundo de incentivos à produção audiovisual multirracial e a abertura do mercado de trabalho para pessoas negras, seja na área técnica ou dramática no setor do audiovisual. Seguem as medidas:

- 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão;
- 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil;
- 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afro- descendentes.
- 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (DE, 2005 p. 98-99).

Ambos manifestos conseguiram bastante atenção da mídia para assuntos raciais no cinema, apesar de poucas mudanças pragmáticas. Tanto o Manifesto Feijoadá, quanto o Manifesto de Recife foram de extrema importância para as articulações que tornaram possível o cenário que o cinema negro ocupa hoje no Brasil. Em 2003, por exemplo, dois anos após o último manifesto, Zózimo Bulbul articula no Rio de Janeiro o Centro Afrocarioca de Cinema, onde são oferecidos cursos para debater e pensar o cinema negro e africano.

Em 2007, acontece, no mesmo Centro a primeira edição do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, o primeiro Festival de Cinema Negro no Brasil, que reúne cineastas afrodiáspóricos de todo o mundo. O nome do festival é uma homenagem a Zózimo pelo seu pioneirismo - ele foi o primeiro negro a protagonizar uma novela (*Vidas em Conflito*, de 1969,

da extinta TV Excelsior) e o primeiro negro a dirigir um curta-metragem nacional (*Alma no olho*, 1970), e por sua importância no movimento de valorização da negritude durante toda sua carreira até seu falecimento em 2013. O Festival foi crescendo com o passar dos anos e Zózimo não esteve presente para ver a casa cheia, mas deixou uma herança incomparável para todos os cineastas que vieram depois.

Aqui nos aproximamos do cinema negro no Brasil atual, vale frisar o contexto político-social a partir do Governo Lula, que permitiu a abertura de novas universidades, novos cursos de cinema e que, principalmente, com a ascensão da classe média, permitiu a chegada do estudante negro na Universidade, que reivindica sua representação nos mais diversos âmbitos sociais e artísticos. É a partir de então que são produzidos os curtas-metragens feitos por mulheres, por negros, indígenas, que repaginam a cara do audiovisual universitário e, futuramente, impactarão o audiovisual nacional de larga escala.

2.4 Questão Curatorial

A inserção do cinema feito por e para pessoas negras em grandes festivais brasileiros ainda é bastante recente, até 5 anos atrás era incomum ter a presença de cinema negro em premiações ao redor do país. Um dos motivos para esse fenômeno excludente é encontrado ao nos questionarmos como e, principalmente, por quem é feita a curadoria desses festivais ao longo dos anos. O GEMAA (Grupo de Estudo Multidisciplinar da Ação Afirmativa – UERJ) fez-se essa indagação após a publicação da pesquisa realizada em 2016, intitulada "A cara do cinema nacional", que analisou o gênero e a raça dos diretores, roteiristas e protagonistas dos filmes brasileiros de maior bilheteria produzidos desde a retomada, em 1995, até o ano de 2014.

Com o resultado da publicação – a percepção da sub-representação que acontece de pessoas negras e do gênero feminino, sobretudo quando estão interseccionados, isto é, mulheres pretas e pardas, assim como a redução desses grupos sociais a papéis carregados de estereótipos – ficou o questionamento sobre para onde vão os poucos filmes produzidos por pessoas negras. Sabe-se que os festivais de cinema independente são constantemente a porta de entrada para novas tendências e novos artistas no circuito artístico, logo, a baixa representatividade de mulheres e negros tanto nos filmes, quanto nas premiações, levou o grupo GEMAA a se questionar quem seleciona os filmes, as indicações e os vencedores das mostras e festivais de cinema. Por que os (poucos) filmes produzidos por grupos minoritários não entram nos festivais?

Se por um lado é necessário observar quem faz os filmes e quem aparece neles, é urgente observar quem escolhe os melhores e aptos a serem premiados e quem decide o que (e quando e como) o público verá nos festivais. Eles são uma janela importante para o audiovisual autoral e não-comercial, no qual grupos historicamente oprimidos estariam em maior número nas funções criativas do cinema. Novamente, encontramos um abismo entre os números da presença desses grupos nesses espaços e na sociedade brasileira. (MARTINS, 2018, p. 03)

O grupo de estudos GEMAA publicou em 2018 um novo boletim para analisar o perfil de quem decide quais filmes circularam no cinema brasileiro, a pesquisa foi intitulada: Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema. Foram analisados 19 festivais acontecidos do ano anterior, 2017, sendo dois voltados exclusivamente para documentários, e um voltado para documentários e filmes de caráter experimental. Outro aspecto referente a esses festivais de cinema foi o recorte específico que possuíam três dos selecionados, são eles: cinema feminino, cinema negro e cinema periférico.

Semelhante à pesquisa de 2016, na qual a presença afrodescendente encontrada por trás das câmeras foi rarefeita, o resultado da nova análise foi novamente desigual para pessoas negras. De um total de 84 curadores encontrados nos festivais analisados, mais da metade (56,6%) era composto por homens brancos, mulheres brancas vinham em seguida compondo 32,93% das mesas, e pessoas pretas, somadas, não chegaram a 4% do total. Segue o gráfico para melhor análise:

Gráfico 1 - Cor na Curadoria nos Festivais Brasileiros



Fonte: <http://gemma.iesp.uerj.br>

Vale destacar que a presença de pessoas negras que aparecem nos dados da pesquisa, mesmo pequena, ainda está relacionada aos casos dos Festivais com especificidades temáticas de negritude. Visto que os festivais com recortes minoritários de gênero, negritude e também o festival de cinema de periferia, ao serem analisados separadamente, demonstram maior diversidade. Segundo dados de GEMAA, no festival de cinema de gênero, por

exemplo, houve paridade entre os curadores, sendo um homem e uma mulher; já no festival com temática da periferia, a curadoria teve a presença de dois homens brancos, duas mulheres brancas e dois homens pardos, enquanto que o festival de cinema com recorte racial, também apresentou paridade de gênero, mas dessa vez, ambos negros. Os dados do boletim nos fazem perceber o quanto a desigualdade no cinema brasileiro se estende também ao campo curatorial. A sub-representação numérica de homens e mulheres negras indica o quanto a questão envolve, neste caso especificamente, a questão racial em detrimento da questão de gênero.

A questão é que estamos vivendo um momento em que grupos minoritários estão ganhando mais e mais espaço no audiovisual, graças a uma série de políticas públicas decorrentes de um longo caminho percorrido pelo movimento negro, filmes negros de estudantes de cursos de cinema ao redor do país estão sendo produzidos, mas além de existir esses filmes precisam ser vistos.

Se histórias mais diversas serão contadas, é preciso que olhares mais diversos analisem, avaliem, selecionem e ordenem essas histórias; bem como as premiadas. Ao mesmo tempo, com a demanda por inclusão de mais personagens negras em toda e qualquer história, a fim de que se assemelhem à realidade demográfica do país, é importante que pessoas negras dentro do campo do cinema estejam em posições nas quais possam dialogar diretamente com essas novas obras, que nem sempre estarão em convergência com as representações reivindicadas. Mas, é esse diálogo, com presença de pessoas negras e mulheres em número e posição hierárquica igual ao dos super-representados homens brancos, que fará com que o cinema nacional represente mais e melhor grupos oprimidos não só através de suas próprias vozes, mas de múltiplas vozes, realmente, diversas. (MARTINS, 2018, p.10)

Em 2018, foi aberto pela ANCINE um edital de Cinema que destina R\$ 100 milhões do Fundo Setorial do Audiovisual a projetos de longas-metragens independente, e foram adotadas cotas de raça e gênero foram na seleção dos projetos inscritos. Numericamente, pelo menos 35% dos valores serão destinados a projetos dirigidos por mulheres, e ainda 10% desse valor será reservado a diretores negros e indígenas. Existe um esforço, mesmo que a passos curtos, para mudança na cara do cinema nacional, resta saber se a mudança acompanhará esses futuros filmes nas recepções em curadorias e mostras. O filme *Kbela*, além da importância narrativa, também foi fundamental para levantar questões e repensar a curadoria de filmes negros no circuito brasileiro.

2.4.1 – O "Caso Kbela"

O filme *Kbela* de Yasmin Thayná, que será analisado com maiores detalhes nos

capítulos seguintes, foi realizado sem apoio de editais. Os 5 mil reais utilizados para realização do filme foram levantados através de *crowdfunding*⁸. De toda forma, o filme desde sua estreia conquistou grande repercussão entre profissionais do audiovisual e audiência negra, mas a recepção nos mais importantes festivais e mostras ao redor do Brasil não foi igualmente relevante. Com sessão de abertura lotada no Cine Odeon, localizado no centro do Rio de Janeiro, o filme ganhou mais três sessões extras para abarcar a demanda de espectadores sem ingresso.

No entanto, mesmo com a notoriedade das sessões esgotadas, o filme *Kbela* foi recusado/ignorado nas seletivas dos principais festivais do país em 2015, ano de sua estreia, entre eles Festival de Brasília, Janela Internacional de Recife e Kinoforum – SP. O ponto de virada na trajetória do curta-metragem acontece quando ele passa a integrar a programação de festivais fora do país, como o Festival Internacional de Cinema da cidade de Praia, em Cabo Verde, na mostra “Por um cinema negro no feminino” em 2016, e no Festival Internacional de Rotterdam (IFFR), através da curadora Tessa Boerman, que o encontra através de pesquisas na internet e o chama para participar do programa *Black Rebel*, já no ano de 2017. Apenas quando o filme foi notado por mostras internacionais, os mesmos festivais que o haviam recusado, passaram a convidar o filme nos anos seguintes para exhibições especiais.

Segundo Yasmin Thayná (2018), diretora do filme, mesmo com a problemática da questão curatorial branca, *Kbela* ancora um momento em que se começa a falar mais sobre racialidades, onde se tem mais força, diz ela que "se ele viesse um pouco antes, ele seria um pouco [o filme] *Cores e botas*, um pouco [o livro] *Um defeito de cor*, ele já vem com uma pista com asfalto, com alguma estrutura" (THAYNÁ, 2018).

A auto-organização negra no audiovisual culminou na criação de espaços e pequenas mostras para que esses novos filmes ganhassem alguma visibilidade, para que circulassem sem depender exclusivamente de curadorias brancas. Em entrevista concedida a mostra de cinema negro ocorrida em Fortaleza-CE, *Negritude Infinita*⁹, Yasmin Thayná comenta que "a gente [cineastas negros] não ia pros festivais, só fomos pros festivais porque a gente se organizou e começou a fazer nossas próprias mostras", fazendo menção ao Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, e as outras iniciativas negras que surgiram depois.

Kbela foi o primeiro filme de cinema negro a participar de um festival internacional de cinema em um circuito valorizado como o holandês IFFR, o processo de

⁸ Financiamento coletivo para projetos artísticos ou iniciativas culturais que ocorre através de sites de arrecadação na internet, geralmente os doadores recebem recompensas criativas equivalentes a quantia doada.

⁹ Mostra de Cinema Negro em Fortaleza, cuja primeira edição deu-se em 2017, com a presença da diretora de *Kbela*, Yasmin Thayná, apresentando seu filme.

"desapagamento" (OLIVEIRA, 2019) de um filme negro que desvalorizado no Brasil e em seguida convidado para passar em festivais na Europa, demonstra o poder da curadoria para elencar prestígio e reconhecimento dentro de um circuito, logo, uma curadoria branca e masculina, que não necessariamente acessa poéticas de especificidades negras, pode invisibilizar filmes de potência inventiva e narrativas contra hegemônicas, como aconteceu com *Kbela*, um filme nacional que fala sobre cabelo crespo e sobre descobrir-se negra que precisou ir para fora para então poder circular dentre a branquitude brasileira que domina o mercado.

O "desapagamento" do cinema negro brasileiro na mostra *Black Rebels*, todavia, não se restringiu a *Kbela*. A diretora do filme, acompanhada de Bruno Duarte, um dos diretores de comunicação do filme, também levou o curta-metragem de Zózimo Bulbul para ser exibido na mostra, pois além de ser a maior referência de *Kbela*, é o filme que marca o início do cinema negro e afrofuturista no Brasil (OLIVEIRA, 2019). *Alma no Olho* (1974) também não havia circulado por festivais, sejam internos ou externos, e seguia pouco conhecido apesar de sua importância na história do cinema nacional.

Tem sido um campo delicado, de muita construção e luta, principalmente quando me deparo com uma estrutura que invisibilizou nomes como os de Zózimo Bulbul e Adélia Sampaio. Assim, fica ainda mais explícito o quanto o racismo nos mata de diversas maneiras, no tiro, na depressão, em ignorar a nossa produção, os nossos nomes, a nossa existência, até mesmo quando temos uma dimensão histórica no país, como é o caso desses dois nomes que citei. (THAYNÁ, 2018, fala oral)

O efeito da questão curatorial na visibilidade de *Kbela* reverberou nas mostras e festivais brasileiros seguintes a participação do filme no Festival Internacional de Roterdã de 2017. O Kinoforum daquele ano convidou *Kbela* para integrar uma Mostra não-competitiva (visto que o filme não poderia integrar competições pois já tinha mais de dois anos de lançado) chamada "Mulheres Negras – Mergulho Ancestral", e o Festival de Brasília, também de 2017, foi palco de debates calorosos sobre a presença negra por detrás e de frente as câmeras, resultando na criação, já em 2018, do Prêmio Zózimo Bulbul e contando com o maior número de filmes dirigidos por pessoas negras em 51 anos de festival e de curadoria feminina e majoritariamente negra.

O mais recente desdobramento do cinema negro brasileiro aconteceu no mesmo festival que impulsionou *Kbela* em 2017. Na edição de 2019, o Festival Internacional de Rotterdam criou a mostra *Soul in the Eye* (tradução para o inglês de *Alma no Olho*, uma homenagem direta para o filme de Zózimo), curada pela pesquisadora Janaína Oliveira, traz produções do cinema negro produzidas no Brasil entre 2014 e 2019. Entre os filmes

selecionados estão 4 longas-metragens e 24 curtas, incluindo o cearense *Cartucho de Super Nitendo em Anéis de Saturno* (2018), dirigido por Leon Reis, aluno da Curso de Realização da Vila das Artes – CE.

Figura 8 - Cineastas Negros Brasileiros no Festival de Rotterdam (2019)



Fonte: ficine.com

2.5 Cinema Negro com Diretoras Negras

Dentre os trabalhos selecionados para a mostra retrospectiva *Soul in the Eye* deste ano de 2019, destacam-se alguns filmes dirigidos por mulheres negras. Filmes com direção feminina no audiovisual são desafiadores por desviarem do tripé machista, racista e capitalista – visto que os obstáculos financeiros ainda são persistentes para esses grupos – e conseguirem se infiltrar nas brechas dos festivais de maior circulação. O fazer artístico de mulheres negras carrega potências transformadoras em suas narrativas (SOUZA e FERREIRA, 2017), seja por tratarem da afetividade negra, de questões familiares, ou mesmo por dialogarem com o protagonismo LGBTQI partindo de uma perspectiva afrocentrada pouco visitada no cinema brasileiro.

As formas divisibilidade e (re)existência que emergem do cinema realizado por cineastas negras, como sinônimo do conceito de "cinema negro no feminino", que, segundo Souza, designa uma concepção de cinema que floresce da territorialidade e dos princípios de coletividade e de comunidade, redimensiona o fazer cinema e possibilita as diretoras negras recriar os espaços-territórios silenciados pelo racismo e pela heteronormatividade, por meio de ensinamentos ancestrais e do respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridas, edificando, assim, formas plurais de abordar a diversidade. Por isso constitui-se símbolo de empoderamento negro feminino. (SOUZA e FERREIRA, 2017, P.176)

Os filmes presentes na mostra, além do próprio *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná, foram *Dia de Jerusa* (2014) de Viviane Ferreira, *NoirBLUE* (2019) de Ana Pi, *Peripatético*

(2017) de Jéssica Queiroz, *Pontes sobre Abismos* (2018) de Aline Motta, *Rainha* (2016) de Sabrina Fidalgo, *Travessia* (2017) de Safira Moreira e *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (2016) de Michelle Mattiuzzi. Cada um dos filmes aborda suas temáticas recortados pela vivência negra das diretoras, portanto, são filmes que merecem análises individuais. O acesso a eles, todavia, ainda enfrenta as restrições comuns a filmes do cinema negro.

Mulheres negras rompem com a perspectiva de olhar dominante no cinema, desenvolvem em suas formas de espectralidade um olhar oposicional, que reprime a maneira como são retratadas, criam o olhar opositivo (SOUZA e FERREIRA, 2017; HOOKS, 1992). E essa perspectiva de olhar, criada por bell hooks (1992), ao analisar a recepção do cinema americano por mulheres negras, fez contraponto ao clássico texto de teoria feminista no cinema chamado *Prazer visual e cinema narrativo* (1975) de Laura Mulvey, conhecido por apontar as relações de misoginia no olhar dominante e *voyerístico* que o cinema lança sobre corpos femininos. No entanto, bell hooks atualiza a análise de relações de poder ao interseccioná-la com a perspectiva racial.

A crítica feminista convencional não reconhece a espectadora negra de forma alguma. Nem sequer considera a possibilidade de que as mulheres possam construir um olhar opositivo por meio da compreensão e consciência das políticas de raça e racismo. A teoria feminista do cinema, enraizada em um modelo a-histórico e psicanalítico que privilegia a diferença sexual, ativamente suprime o reconhecimento da raça, recriando e espelhando o apagamento da mulher negra que ocorre nos filmes, silenciando qualquer discussão da diferença racial – da diferença sexual racializada. Apesar das intervenções críticas feministas voltadas à desconstrução da categoria “mulher” que ressaltam a importância da raça, muitas críticas de cinema feministas continuam a estruturar seu discurso como se ele falasse das “mulheres” quando, na verdade, fala apenas das mulheres brancas. (HOOKS, 1992, p.129)

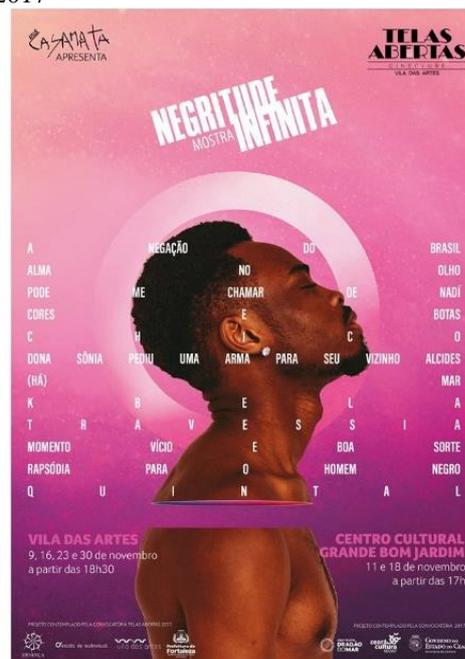
Ao demarcar a racialidade dos diferentes olhares sobre um filme, bell hooks (1992), lança uma nova perspectiva sobre o olhar do homem negro, este que na vida pública poderia ser assassinado apenas por olhar para uma mulher branca, na privacidade do cinema, poderia libertar-se da opressão que a sociedade branca lhe afligia, e "olhar" para mulheres brancas sem punições ou supervisões. Essa relação de gênero torna a experiência do olhar bastante diferente entre homens e mulheres negras, mesmo ambos a margem da representação do cinema. Por consequência, os primeiros principais diretores negros, representavam a mulher negra como objeto do olhar masculino (SOUZA e FERREIRA, 2017).

Enquanto as mulheres negras, com a intercessão de opressões e representações que violentavam suas imagens, em resposta a essa agressão "descartaram a imagem, desviaram o olhar, não deram ao cinema importância alguma em sua vida" (HOOKS, 1992, p. 130). A dificuldade de se enxergar e perceber possibilidades positivas de representação no

cinema pode ser considerado um dos fatores que amplificam persistente ausência feminina negra no cinema. Porém, segundo bell hooks, ao nos darmos conta do olhar opositivo, "ao termos coragem de olhar, nós desafiadoramente declaramos: 'Eu não só vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade'" (1992, p.126).

Enquanto realizadora audiovisual negra, acredito que este olhar opositor me levou a diferentes caminhos do decorrer do processo de pesquisa. Um deles foi a criação e curadoria da mostra *Negritude Infinita*, que nasceu em 2017, em parceria com os artistas negros Clébson Oscar, Darwin Marinho e Leon Reis, onde juntos formalizamos a primeira mostra de cinema negro no Ceará, exibindo de forma gratuita mais de 40 filmes dirigidos por diretores e diretoras negras brasileiros, cuja maioria nunca havia sido exibida em festivais e mostras de cinema em Fortaleza, mesmo anos após estreia.

Figura 9 - Cartaz da Mostra Negritude Infinita 2017



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 10 - Cartaz da Mostra Negritude Infinita 2018



Fonte: arquivo pessoal

Com o êxito das exibições e a criação de um novo espaço de debate e difusão do cinema negro na cidade, entramos em contato com várias outras pequenas e médias mostras de cinema voltadas para o público negro que desconhecíamos, logo, outra ação da mostra *Negritude Infinita* foi criar um catálogo colaborativo para esses festivais e assim potencializar produtores, curadores, coletivos produtores de audiovisual negro no Brasil, e assim difundir o Cinema Negro. O projeto, chamado MAPA DO CINEMA NEGRO NO BRASIL¹⁰, até agora conta com o mapeamento de 14 festivais e mostras, 4 instituições de cinema negro, 7 ações cineclubistas e 9 coletivos de cinema negros. Mesmo restrito a ação virtual, o mapeamento foi uma forma que encontramos de solidificar e aquilombar profissionais negros que trabalham como feito nas diferentes regiões do país, além de expor o crescimento do cinema negro no Brasil.

Figura 11 – Mapa do Cinema Negro no Brasil



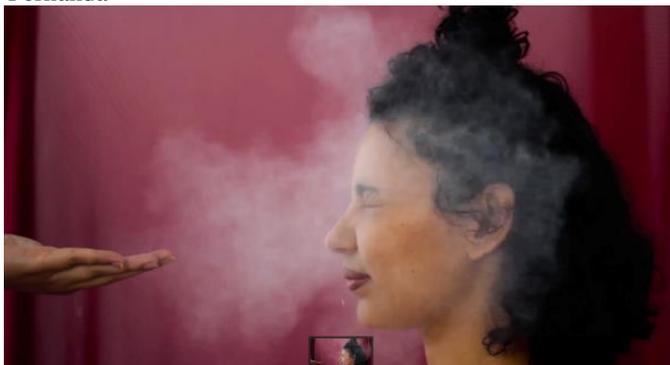
Fonte: facebook.com/negritudeinfinita

¹⁰ Mais informações em <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2018/09/20/O-mapa-colaborativo-que-conecta-o-cinema-negro-do-Brasil>

Na realização audiovisual, produzi três episódios da série *Decolonizadas*¹¹ (2017), projeto que culmina em dar voz a várias mulheres negras e transformar narrativas em videoinstalações. Mulheres decolonizadas, que aqui me refiro, são mulheres cientes às marcas da colonialidade no saber e do ser como herança desde tempos imperiais do Brasil, mulheres que apontam para suas narrativas recortadas por diferentes vivências e origens, artistas e não artistas, participando ativamente de performances em vídeo sobre suas vivencias particulares.

Dentre as convidadas, está Mery Baraka, macapaense, militante negra e participante de um grupo de Marabaixo (dança de origem escrava típica da região do Amapá), ela fala da sua pele pigmentada, seu processo de aceitação do cabelo crespo 4C e como atua através da dança e batuque como ferramenta de fortalecimento. A segunda decolonizada foi a cineasta Mylla Fox, negra, lésbica e gorda, que por ser pouco pigmentada, tem a narrativa pautada no processo de descobrimento da negritude, interseccionada pela gordofobia que a acompanha desde a infância. A terceira participante foi a fortalezense Fernanda Estanislau, mulher negra que teve a descoberta de sua negritude através da transição capilar -volta ao cabelo natural, alisado por anos - e pela sua ação na militância, que se confirma e reafirma em sua profissão de advogada e pesquisadora de assuntos pautados no racismo institucional. Todas essas mulheres refletem a decolonialidade de narrativas que o projeto e desejou ampliar.

Figura 12 - Frames 01 de *Decolonizadas* (2017) Ep. 01-
Fernanda



Fonte: vimeo.com/liliandorosario

Estar presente no audiovisual enquanto olhar curador, pesquisador, espectador e realizador negro durante os intensos dois anos de pesquisa de pós-graduação foi um processo desafiador que me permitiu expandir consideravelmente minha prática crítica de produção teórica sobre os caminhos possíveis para o cinema negro feminino. Como diz bell hooks

¹¹ Disponível em: vimeo.com/liliandorosario

(1992), contar nossa história, é um processo de contramemória que envolve conhecer o presente para inventar o futuro.

3 BREVE HISTÓRIA DO CABELO

Os usos e técnicas dos cabelos de homens e mulheres sempre estiveram presentes na história humana carregando diferentes significados, desde adorno para o rosto até símbolo de força masculina ou sedução feminina. O peso histórico que os cabelos trazem modificou-se com o decorrer dos séculos, mas desde a pré-história a preocupação em tratar e arrumar os cabelos já fora comprovada, a partir de achados arqueológicos de pentes e navalhas de pedra.

Nas civilizações mais antigas que se tem registros, como a egípcia, que teve seu apogeu há cerca de 5 mil anos, o cabelo tinha papel fundamental nas solidificações sociais e de classe entre homens e mulheres. Os egípcios faziam tratamentos e penteados no cabelo que temos referência até hoje, como tranças, cortes, raspagens, tingimentos e perucas que movimentavam o mercado.

Perucas sofisticadas demonstravam o prestígio e dinheiro que possuía a corte do Faraó; o cabeleireiro oficial também ganhava status dentre os outros integrantes da organização interna da corte, afirmando a importância do cuidado com a aparência desde aqueles tempos. Cabelos no rosto ou desarrumados indicavam sujeira e baixo status.

Para mulheres, que tinham sua rotina marcada por rituais de beleza, que geralmente eram os banhos perfumados, seguidos de massagens com óleos por todo o corpo, pintura do rosto, olhos e boca com tintas especiais e finalmente o cabelo. Este era visto também como arma de boa aparência e sedução. Thamís Cairia nos aponta aspectos da condição feminina no Antigo Egito:

A sedução dos cabelos é mencionada no papiro Harris 500, no terceiro poema, no qual o homem expressa o reflexo da sedução do cabelo de sua amada: "Meus olhos vêm no seu cabelo uma isca e fico preso na armadilha". Já no terceiro poema do Óstraco do Cairo, a amada descreve a felicidade em exibir sua beleza para seu amado, retratando detalhadamente o seu penteado: "Como é bom ir ao (rio), banhar-me diante a ti./ Deixo-te (veres) minha beleza (...) com meus cabelos trançados em dobras como juncos."(CARIA, 2013, p.96)

A textura mais comum do cabelo natural dos antigos egípcios era a crespa e, por um tempo, tornou-se bastante comum a raspagem de todo o pelo do corpo e uso de perucas de cabelo humano ou lã de carneiro, segundo a moda do período e região. No entanto, os penteados que habitam nosso imaginário quanto a esses egípcios, como os cabelos lisos e de franja em mulheres, são oriundos, basicamente, de filmes hollywoodianos que transmitiram uma falsa representação para a realidade africana.

É interessante perceber como a noção racial do Antigo Egito é, ainda hoje, pensada e transmitida de forma um tanto deturpada. Localizando-se no continente africano,

documentos antigos registrados pelos próprios egípcios descreveram a si mesmo como população negra. Segundo Diop (2013) a simbologia que o povo criou para representar-se era , := kmt ,= “os negros” (literalmente). Segundo alguns pesquisadores, eles poderiam estar referindo-se sobre terras negras e férteis vizinhas ao Rio Nilo, mas a referência mais lógica é sobre a população de pele escura que habitava o local.

O fundamental em todas essas conclusões é que, a despeito das discrepâncias que apresentam, o seu grau de convergência prova que a base da população egípcia no período pré-dinástico era negra. Assim, todas elas são incompatíveis com a teoria de que o elemento negro se infiltrou no Egito em período tardio. Pelo contrário, os fatos provam que o elemento negro era preponderante do princípio ao fim da história egípcia, particularmente se observarmos, uma vez mais, que “mediterrânico” não é sinônimo de “branco”; estaria mais próximo da “raça morena ou mediterrânica”. (DIOP, 2008, p.4)

As evidências para o Egito negro não são poucas, elas passam pelos desenhos antigos e auto-representativos aos escritos históricos arqueologicamente encontrados, mas Hollywood e a indústria cinematográfica ajudaram a reforçar e embranquecer a história do Egito Antigo no imaginário coletivo ao eleger atores brancos para viver papéis de antigos egípcios no cinema.

Figura 13 - Múmia de mais de 2 mil anos com cabelo crespo



Fonte: shuntalblack.com

Elizabeth Taylor, por exemplo, ficou eternizada como a Cleópatra, mesmo havendo evidências da origem africana da famosa rainha, e não europeia como antes se acreditava. A comprovação de sua origem negra confirmou-se partir do esqueleto de sua irmã mais nova, chamada Arsione, que foi encontrado na região da Turquia.

Seguindo a história antiga sobre cabelos, na Antiga Grécia, surgem os primeiros barbeiros (*Koureia*), onde escravizados cuidavam dos cabelos de homens e mulheres mais poderosos. Os cabelos gregos eram geralmente espessos e escuros, mulheres usavam cabelos

longos e ondulados. Nos barbeiros, o grande triunfo era descoloração e matização dos fios, os cabelos loiros eram mais valorizados na região grega, e ao mesmo tempo bastante raros naturalmente, portanto, a modificação era recorrente entre mulheres e homens gregos. Outros itens que simbolizavam poder e ideais de beleza em mulheres eram artefatos e presilhas de bronze ou prata ao longo das ondulações; a imagem angelical, alva, remetente a divindades mitológicas, era a figura idealizada entre gregos.

Enquanto egípcios e gregos usavam cabelos como artifícios de poder e destaque social, povos posteriores e de crenças teológicas judaicas, mulçumanas e católicas passaram a enxergar o cabelo da mulher como ferramenta de sedução e grande tentação para o sexo masculino, e que, portanto, deveria permanecer coberto, apenas revelado em casa entre os seus ou exclusivamente para seu marido. O lenço foi eleito para cobrir o cabelo da mulher, deixando de fora apenas o rosto. A partir da Idade Média, o catolicismo aboliu essa prática, mas ainda hoje a religião muçulmana e os judeus ortodoxos seguem com decoro a prática em seus países.

A partir do século XVIII, o capitalismo nos países ocidentais cresceu, transformando todas as relações interpessoais. De acordo com Quintão (2013), a sociabilidade se baseava na ostentação material e acúmulo de riquezas que também era refletida na aparência física das pessoas, principalmente das mulheres. Quanto mais elaborada fosse a roupa e o cabelo da mulher, maior era o status do seu marido. E foi a partir dessas transformações comportamentais de pensamento que ocorreu o surgimento de lojas de departamento, cabeleireiros e salões mais popularizados.

No contexto específico das mulheres negras, os negros da África Ocidental concentravam nos cabelos várias de suas significações religiosas, sociais e até referências à origem e delimitação geográfica a qual pertenciam. Seguindo a imensa diversidade de povos e etnias do continente africano, o apelo visual negro também é diverso e plural.

O cabelo, que pertence ao mesmo tempo à vida pública e à privada, é um dos traços fenotípicos mais marcantes e evidentes de nossa ancestralidade, denotando não apenas nossa etnia como também nosso status e pertencimento social. Ou seja, ele é uma ferramenta utilizada tanto na performance individual quanto na performance coletiva. Por isso mesmo, a ciência – particularmente a Antropologia, através da Antropometria – já se utilizou bastante do cabelo para a identificação de raças, principalmente por se tratar de um elemento mais fácil de ser analisado, por não exigir métodos fisicamente invasivos de análise, e por ser visualmente impactante, o que permite avaliá-lo e identificá-lo mais rapidamente, motivo pelo qual também foi comumente exposto em museus como evidência de raças e civilizações. Tais avaliações tornaram possíveis categorizações e qualificações para além da corporeidade e do campo científico, gerando teorias de hierarquização racial, como o ocorrido com negros e judeus, por exemplo, hierarquizados abaixo de brancos. (QUINTÃO, 2013, p.17)

Os negros que foram tirados da África Ocidental para serem escravizados no “Novo Mundo” carregaram suas características fenotípicas através de seus traços e cabelos para novos continentes. As circunstâncias nas quais foram para os novos países, como espécie sub-humana e animalésca, associou a aparência negra à “inferioridade” escravocrata à qual estavam sendo submetidos.

No século XIX, nos países americanos que ainda sustentavam a escravidão, por exemplo, o ideal de beleza assumia cabelos lisos como belos e desejados, aproximando-os às características europeias, enquanto o cabelo crespo, o nariz alargado e os lábios grossos eram associados a aparência dos escravizados e considerados feios e inferiores. Entre os escravizados recém-libertos dos Estados Unidos, por exemplo, conta-se que “o cabelo era considerado a característica mais reveladora do status de negro, mais do que a cor da pele. [...] A regra de ouro era que se o cabelo aparentasse um mínimo de cachos a pessoa seria incapaz de se passar por branca” (BYRD; THARPS, 2001, p. 17-18).

A marcada diferenciação entre escravizados “mais” negros e “menos” negros foi uma realidade tanto norte-americana quanto brasileira, no período pós-escravidão. Os que tinham cabelo mais aproximado à textura do fio liso, pele mais clara e traços mais finos conseguiam trabalhos melhores, na maioria das vezes dentro da própria Casa Grande, por seus traços mais suavizados permitirem aproximação com os senhores. A aparência mais atenuada quanto a sua negritude estava diretamente relacionada ao tratamento recebido.

No mesmo período, nos Estados Unidos, Quintão (2013) sinaliza que os escravizados de cabelo liso chegavam a custar cinco vezes mais em leilões. O cabelo tornava-se, portanto, um diferencial social na vida dos negros naquele contexto colonial. No período pós-escravidão, portanto, alisar o cabelo significava um atenuante de traços negros que podia garantir melhores condições de vida para os negros, como trabalhos menos pesados em lavouras, o que nos leva a concluir que os motivos para alteração da aparência física de mulheres negras têm origem política.

O processo de apagamento de traços fenotípicos negros começou por necessidade de sobrevivência e resistência negra, e com o passar dos anos foi ganhando novas nuances e contornos quanto ao significado; ele já foi percebido como ritual de intimidade entre mulheres negras, por exemplo, em um contexto norte-americano de segregação racial, ao passo que o convívio entre negros e brancos não era tão intenso e os procedimentos químicos recebiam conotação de costume, vaidade e intimidade de mulheres negras. A autora estadunidense bell hooks (2005) aponta como sua percepção política a respeito do cabelo crespo de mulheres negras avança de acordo com a sua assimilação de práticas racistas.

Fazer chapinha era um ritual da cultura das mulheres negras, um ritual de intimidade. Era um momento exclusivo no qual as mulheres (mesmo as que não se conheciam bem) podiam se encontrar em casa ou no salão para conversar umas com as outras, ou simplesmente para escutar a conversa. Era um mundo tão importante quanto à barbearia dos homens, cheia de mistério e segredo. Tínhamos um mundo no qual as imagens construídas como barreiras entre a nossa identidade e o mundo eram abandonadas momentaneamente, antes de serem reestabelecidas. Vivíamos um instante de criatividade, de mudança. (HOOKS, 2005, p.5)

Alisar o cabelo atualmente, porém, seja no contexto norte-americano ou sul-americano, reconquistou o caráter da ação colonizadora, visto que realoca a conotação visual do corpo de forma adaptativa aos padrões de beleza eurocêntricos. Mulheres tem várias formas de expressar seus cabelos e feminilidade, porém para mulheres negras, nem sempre a escolha pelo alisamento parte da vontade individual, mas sim oriunda de um desejo de encaixar-se em um padrão ou reconhecer-se enquanto bonita socialmente ao aproximar-se do ideal branco.

Localizando o contexto em que bell hooks (2005) estava inserida, é importante ressaltar que o início de sua adolescência na década de 60 era também a época de efervescência de movimentos antissegregacionistas ao redor dos Estados Unidos. Portanto, como consequência das lutas pelos Direitos Civis, o crescimento de debates sobre estética negra e a movimentação para processos de aceitação do próprio cabelo como forma política de afirmação identitária negra são consolidados. O mais conhecido deles é o movimento *Black Power*¹², cujo visual associado inclui cabelos crespos altos e completamente naturais que reaparecem e tornam-se símbolos da onda de contracultura norte-americana, carregando lemas como *Black is beautiful*¹³. A autonomia visual do corpo negro passa a ser vista de forma positiva por muitas pessoas durante aquele novo contexto histórico-social. Como consequência, muitas mulheres e homens negros passam a reconhecer como elementos de opressão direta as ações que apagassem suas características negróides, tais como alisamento de cabelos.

O contexto do ritual havia desaparecido, não haveria mais a formação de vínculos íntimos e pessoais entre as mulheres negras. Sentadas embaixo de secadores barulhentos, as mulheres negras perderam um espaço para o diálogo, para a conversa criativa. Desposadas desses rituais de formação de íntimos vínculos pessoais positivos, que rodeavam tradicionalmente a experiência, o alisamento parecia cada vez mais um significante da opressão e da exploração da ditadura branca. O alisamento era claramente um processo no qual as mulheres negras estavam mudando a sua aparência para imitar a aparência dos brancos. Essa necessidade de ter a aparência mais parecida possível à dos brancos, de ter um visual inócuo, está

¹² No português "Poder Negro" é um movimento de libertação e autonomia do povo de descendência africana nos Estados Unidos

¹³ "Negro é lindo" é um movimento cultural americano que encorajava cidadãos negros norte-americanos a assumirem suas características negróides

relacionada com um desejo de triunfar no mundo branco. Antes da integração, os negros podiam se preocupar menos sobre o que os brancos pensavam sobre o seu cabelo. (HOOKS, 2005. p. 74)

A onda de aceitação fora rapidamente absorvida pelo capitalismo, e enquanto moda capilar, a explosão do *Black power* perdeu força em meados dos anos 1990, quando a moda lisa volta de forma sazonal e ocupa lugar como tendência da moda capilar mundial. E é essa moda dos cabelos disciplinados e com todos os fios no lugar, tanto para lisos quanto para crespos, que permanece até hoje. E os alisamentos e relaxamentos em mulheres negras das mais diferentes faixas etárias continuam.

E assim seguimos, nos transformando – conscientemente ou não – de acordo com os papéis que queremos ou precisamos exercer e os espaços que pretendemos ocupar. Para cada papel há um figurino e para cada figurino há regras a serem acatadas. No Brasil, por muito tempo pareceu existir uma preferência da mídia por cabelos loiros e lisos, ainda que esse nunca tenha sido o fenótipo dominante de nossa população. Nos últimos anos, tal cenário vem se alterando e as chamadas “minorias” têm conquistado cada vez mais espaço na mídia. Contudo, as mensagens subliminares, e às vezes nem tão subliminares assim, deixam claro que a preferência nacional continua sendo por um padrão de beleza norte-europeu (QUINTÃO, 2013, p.23).

Mulheres e homens sofrem pressões da mídia e da sociedade para adequarem-se a padrões de beleza desde muito cedo. A pressão, no entanto, é mais agravada sobre uns do que sobre outros. O recorte de gênero, classe e raça relaciona-se totalmente com essa pressão: uma mulher negra, por exemplo, precisa de muito mais artifícios para adequar-se a um padrão que exalta os cabelos loiros e lisos. E é nas especificidades desse exato recorte de gênero e raça que estamos interessados.

3.1 Cabelo Crespo

Poucas partes do corpo humano são suscetíveis de tantas mudanças ao longo da vida quanto a parte de cima da cabeça. E também são poucas as partes do nosso corpo que são capazes de nos diferir naturalmente uns dos outros quanto o cabelo. Lisos, ondulados, cacheados e crespos, são muitas combinações e estilos possíveis. Para além da estética, o cabelo também atua como construção e performance política, ele carrega na sua forma a identidade, etnicidade e ancestralidade de alguém.

A textura do cabelo, assim como a pigmentação da pele, é o instrumento de identificação racial mais aparente. Cientistas chegaram a usá-lo como principal parâmetro racial para definir e diferenciar tribos diferentes na África Ocidental do século XVIII. Hoje em dia, os cabelos ainda servem para alguns como objeto de classificação “informal” de status

social, higiene e sociabilidade: quanto mais liso, e nos casos dos que permanecem crespos, “domados”, melhor.

As mulheres são as mais envolvidas e submetidas aos padrões de beleza, portanto, pensar o cabelo como construção social, é também uma forma de combater e minimizar os efeitos de regras impostas involuntariamente dentro da cultura em que o indivíduo está inserido. O cabelo crespo é motivo de insatisfação para muitas mulheres, visto como difícil de cuidar e feio por muitos que nascem com ele. A construção do processo identitário de mulheres negras é cercada por estigmas desde a primeira infância, contribuindo muitas vezes para a não-aceitação dessas meninas desde cedo e o desejo de mudar a forma natural do seu cabelo.

A identidade negra brasileira tem necessidade de ser encarada e assimilada não só pelos próprios negros, mas também pelos que estão fora, já que a construção de uma identidade, por mais individual que seja, passa pelo convívio social do meio em que se vive, em meio a trocas, embates e absorções de informações culturais. "O racismo é uma problemática branca" afirma Grada Kilomba (2016). Desmantelar o colonialismo não é tarefa exclusiva negra, mas de toda a população, especialmente da parcela que pratica atos de racismo.

Segundo Kilomba (2016) e Ribeiro (2018), o processo violento de colonização resultou em indivíduos brancos que não se racializam. O branco é visto como norma, logo não se compreende que, assim como o negro, branco também é uma afirmação política. O indivíduo branco percebe-se como ser humano universal, creditando ao outro o lugar de alteridade e diferença. Por ver-se como norma, seus traços e características físicas também são absorvidos como padrão. E determinados tipos de cabelo, com sua força e contexto político construídos desde a antiguidade, assimilam o privilégio ou a discriminação, espelhando a relação existente entre diferentes racialidades.

No contexto nacional, os resquícios do processo de colonização europeia resultam em um racismo estruturado e enraizado na população remanescente. Aqui, é comum perceber em crianças e adultos uma identidade negra prejudicada pela ausência de assimilação de sua cultura e ancestralidade, ao passo que estão expostas ao estigma do racismo desde muito cedo. Como a pesquisadora Nilma Lino Gomes afirma:

O cabelo do negro na sociedade brasileira expressa o conflito racial vivido por negros e brancos em nosso país. É um conflito coletivo do qual todos participamos. Considerando a construção histórica do racismo brasileiro, no caso dos negros o que difere é que a esse segmento étnico/racial foi relegado estar no pólo daquele que sofre o processo de dominação política, econômica e cultural e ao branco estar no

pólo dominante. Essa separação rígida não é aceita passivamente pelos negros. Por isso, práticas políticas são construídas, práticas culturais são reinventadas. O cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como “ruim” e do branco como “bom” expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo. (GOMES, 2008, p. 03)

Quando crianças, com a identidade étnica em formação inicial, nem todos se percebem negros ao primeiro instante, pois a consciência racial de qualquer indivíduo é formada a partir de vivências acumuladas e construções coletivas. O mito da democracia racial, o processo de embranquecimento brasileiro e o racismo são fatores que facilitam a negação da identidade negra brasileira. É comum perceber negros se declararem pardos, ou “morenos” como forma inconsciente de atenuar sua cor. Assim como Simone de Beauvoir (1967) diz em sua obra clássica que “não se nasce mulher, torna-se”, no Brasil, formado por tantas etnias e sombreado pelo racismo, descobrir-se negro é também um processo (Ribeiro, 2017). E é a partir desse entendimento do “tornar-se negro” dentro do contexto de racismo, que orientamos a construção do nosso olhar para a necessidade de considerar como que a identidade se constrói no plano simbólico (SOUZA, 1990).

No recorte feminino, mesmo não se percebendo como negras, é desde a infância e na escola que as primeiras percepções negativas quanto ao cabelo podem surgir e assimilar a condição de “cabelo fora do padrão de beleza”. Mesmo com o devido cuidado da família quanto ao manuseio, a sociedade na qual essa criança será inserida também precisa estar preparada para recebe-la com toda sua negritude. Sofrer por ter cabelos com herança negra exemplifica como a suposta democracia racial brasileira não existe.

Em alguns momentos, o cuidado dessas mães não consegue evitar que, mesmo apresentando-se bem penteadas e arrumadas, as crianças negras deixem de ser alvo de piadas e apelidos pejorativos no ambiente escolar. Alguns se referem ao cabelo como: “ninho de guacho”, “cabelo de bombril”, “nega do cabelo duro” “cabelo de picumã”. Apelidos que expressam que o tipo de cabelo do negro é visto como símbolo de inferioridade” (GOMES, 2012, p. 42).

Para muitas destas meninas vítimas de racismo por conta do cabelo, as intervenções químicas começam a partir da infância. As opções são muitas, desde processos químicos como o alisamento, o relaxamento e a escova progressiva, ou processos mecânicos de calor e tração, como a escova e a chapinha. A indústria cosmética é repleta de alisantes dos mais variados modelos que prometem geralmente o mesmo tipo de resultado, que são cabelos menos “rebeldes” e mais fáceis de manusear.

É de conhecimento público que processos químicos são danosos para o cabelo por

conterem materiais desaconselhados. Por exemplo, muitos cremes alisantes mantêm em sua composição hidróxido de sódio, popularmente conhecido como soda cáustica, e em alguns tipos de escova progressiva o formol é utilizado. São processos que modificam a estrutura original do fio de cabelo, o que significa que ele só voltará a sua forma original com crescimento de novo cabelo e cortes.

Por serem irreversíveis, os processos químicos capilares comumente geram um ciclo vicioso em muitas mulheres que os utilizam. Quando a raiz capilar começa a crescer, é necessário fazer novamente o procedimento para o cabelo não ficar com duas texturas diferentes. O relaxamento pede o “retoque na raiz” a cada três meses, para que a nova parte que cresceu fique uniforme com o restante do cabelo relaxado, por exemplo.

Mesmo sendo aplicado apenas na raiz, o creme alisante também entra em contato com o restante do cabelo já alisado, e é esse excesso de produtos químicos que prejudica, resseca e danifica os cabelos quimicamente tratados. Por serem produtos extremamente tóxicos, os problemas do uso contínuo são diversos, desde queimaduras no couro cabeludo, dermatites, alopecias, quedas e quebras capilares, até o câncer.

A maioria dos relatos que ouvi em minhas entrevistas sobre algum tipo de dano físico devido aos alisamentos veio de mulheres negras, cujos produtos usados eram, em geral, à base de hidróxido de sódio. Entretanto, o formol – que ainda está presente em vários produtos comumente usados por mulheres brancas para alisamento de cabelos – também pode ocasionar lesões e queimaduras quando em contato com a pele. Lembro-me claramente de uma ex-colega de trabalho que alisava seus cabelos e também os tingia de loiro; toda vez que ela ia ao salão para tais procedimentos era possível perceber nos dias posteriores feridas bem visíveis no seu couro cabeludo e sua nuca. Mesmo assim, ela aceitava isso como normal, voltando ao salão repetidas vezes para um novo alisamento. Antes da popularização do formol e da amônia, era comum que mulheres brancas que quisessem alisar seus cabelos recorressem à famosa “pasta”, um creme à base de hidróxido de sódio, mais popular entre as mulheres negras. Uma de minhas entrevistadas, uma mulher branca de 51 anos, cujos cabelos são naturalmente cacheados (em cachos pequenos), relatou ter sofrido queimaduras ao usar tal produto. Segundo ela, que começou a alisar os cabelos na adolescência, sempre que fez alisamentos com esta química teve seu couro cabeludo queimado e ferido, “com cascas tipo pereba”, além de feridas na nuca e de sentir muita ardência no couro cabeludo. [...] Além de queimaduras e feridas, o uso repetitivo e prolongado de produtos químicos para alisamento e relaxamento dos cabelos também pode causar dermatite seborreica, alopecia, danos ao sistema respiratório e até câncer. (QUINTÃO, 2013, p.145)

Podem parecer escolhas exclusivamente pessoais e estéticas submeter-se a esses tipos de processos químicos durante grande parte da vida para aproximar-se a um padrão de beleza, ou sustentar uma aparência bem cuidada que não dê “margens” a ofensas racistas sofridas anteriormente. Mas a partir do momento que o desejo de mudança física parte da relação que se estabelece com outro, ou com a sociedade, já deixa de ser um desejo íntimo para tornar-se resposta social a opressão do racismo (Ibidem, 2013).

Quando meninas negras, ainda muito jovens, são levadas pela mãe para alisar o cabelo quimicamente, além de ato estético, é também necessariamente um ato político de sociabilidade. Ao alterar a estrutura dos fios, a mãe reforça para a filha, indiretamente, que aquele cabelo não é naturalmente bom, que precisa ser relaxado, alisado ou modificado para ficar melhor. O que certamente é intencionado como um ato de cuidado e amor, está, na verdade, obstruindo o trabalho da identidade negra de uma criança.

O cabelo é um ato político, ele carrega mensagens e é com elas que o indivíduo se apresenta para a sociedade. O conjunto visual que carregamos pode representar o que somos e que espaços ocupamos, a roupa que vestimos pode dizer muito em dado momento, mas ela pode ser trocada, rasgada ou destruída. A cor da nossa pele e nossos traços carregam a etnicidade própria que não pode ser disfarçada, mas o cabelo pode. E é por isso que as modificações químicas representam tanto politicamente.

Alguns movimentos sociais encaram o alisamento como a forma moderna e disseminada do embranquecimento racial, mas também são tolerantes a ele por acreditarem tratar-se de uma questão de escolha. O cabelo é individual e identitário, e justamente por ser o artifício físico mais maleável quanto a mudanças, todos são livres para modifica-lo como e o quanto desejarem. No entanto, é inegável o peso que o cabelo crespo de raízes negras carrega em relação a outros tipos de cabelo. Nenhuma pessoa de cabelo liso, por exemplo, deve precisar passar pelo processo de “assumir” seu cabelo natural, ou sofrer racismo travestido de bullying na escola por conta dele. Essas são especificidades da experiência negra. De toda forma, o assunto não é um consenso.

[Há um] apelo para que as mulheres negras mantenham seus cabelos “naturais”, porque se não o fazem não estariam “assumindo” sua negritude. Todavia, cabe refletir sobre quem pode afirmar que uma mulher negra que faz performance de cabelos “naturais”, com o penteado black power, é mais negra e/ou assume sua negritude melhor que aquela que alisa o cabelo? (DE PAULA, 2012, p.41)

O assunto é tão recorrente, que várias realizadoras do audiovisual vem tocando nesse tema. Inclusive, o primeiro trabalho feminino e negro a conseguir destaque em festivais foi o curta metragem de Juliana Vicente, *Cores e Botas* (2010), que abriu caminho para uma nova leva de cineastas recém-graduadas que buscam destaque para a questão racial e de autoimagem feminina em uma perspectiva micropolítica. O filme rodou o mundo contando a história de uma menina negra de classe média que, em um Brasil de meados dos anos 1990, tem como sonho tornar-se *paqueta*¹⁴, um desejo por um padrão estético que nunca alcançaria.

¹⁴ Título que recebeu o grupo de assistentes de palco dos programas de televisão da apresentadora brasileira Xuxa Meneghel, no período de anos 1984-2000. Eram todas loiras e percorriam a faixa dos 10 aos 17 anos.

3.2 Crespo no Audiovisual

A falta de representação de mulheres negras atuando em produções nacionais de maneira positiva reflete-se muito no processo de formação identitária de pessoas negras, principalmente crianças. Na sessão de estreia do filme KBELA, a diretora Yasmin Thayná (2017) conta que através de um comentário de uma senhora negra, elaborou o que para ela significava representação/representatividade de forma prática. No momento em que uma essa senhora negra foi cumprimenta-la ao final do filme disse que nunca tinha escutado o som de um cabelo crespo sendo penteado em uma sala de cinema. "É um som de pertencimento, que toca certos lugares da memória, que pessoas que não vivem aquele momento não fazem ideia do que seja, é uma outra dimensão sobre esse corpo" (THAYNÁ, 2017).

O filme *Cores e Botas* da diretora Juliana Vicente, negra e integrante fundadora da produtora *Preta Portê filmes*, é uma produção anterior a Kbelá que também serve como referência ao filme que aqui utilizo como objeto principal de pesquisa. Ao abordar especificidades da negritude e do cabelo crespo durante a infância de meninas negras - aqui através de uma narrativa fílmica clássica e formal, o filme toca, em seus 16 minutos de duração, vários temas acerca do processo de construção da negritude.

A falta de representatividade na mídia cria marcas e interfere diretamente na formação pessoal de várias crianças. Uma das cenas mais marcantes de *Cores e botas* é quando a protagonista, em torno dos seus oito anos e cabelos crespos 4a¹⁵, corta pedaços de papel *crepon* amarelo e tenta pintar o cabelo com eles até ser surpreendida pela mãe: ela quer ser lisa e loira assim como as paquitas que vê na televisão. Acompanhamos Joana concorrendo a um teste para paquita que acontecia em sua escola. As outras candidatas, crianças loiras, riem de Joana, a professora demonstra seu racismo velado ao questionar se a menina seria uma "paquita exótica".

¹⁵ A classificação da estrutura dos fios de cabelo em quatro tipos diferentes foi desenvolvida pelo Cabeleireiro Estadunidense André Walker, onde cada número serve para identificar cada tipo de cabelo (1 para lisos, 2 para ondulados, 3 para cacheados e 4 para crespos) e as letras (a, b, c) identificam atributos de cada tipo de fio. Nos cabelos lisos, por exemplo, as letras referem-se a estrutura do fio (dos mais finos [1a] aos mais grossos [1c]). Os cabelos que formam curvas, como os ondulados e cacheados, as letras referem-se à definição da curva, por exemplo, cachos mais abertos seriam 3a, e os mais fechados 3c. Já os cabelos crespos, que não formam cachos, as letras referem-se à definição da curva de forma decrescente e ao ressecamento e fragilidade que cada uma delas possui.

Figura 14 - Atriz Jhenyfer Lauren, como Joana, tentando pintar seu cabelo de loiro



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Figura 15- Joana em seu teste para paqueta.



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Figura 16 - Professora de Joana perguntando: Teremos uma paqueta exótica?



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Construir representatividade importa, como analisa bell hooks:

Falamos sobre o quanto as mulheres negras percebem seu cabelo como um inimigo, como um problema que devemos resolver, um território que deve ser conquistado. Sobretudo, é uma parte de nosso corpo de mulher negra que deve ser controlado. A maioria de nós não foi criada em ambientes nos quais aprendêssemos a considerar o nosso cabelo como sensual, ou bonito, em um estado não processado. Muitas de nós falamos de situações nas quais pessoas brancas pedem para tocar o nosso cabelo natural e demonstram grande surpresa quando percebem que a textura é suave ou agradável ao toque. (HOOKS, 1995, p.3).

No filme, apesar de Joana pertencer a uma família de pais e irmão negro, o recorte de classe cria uma espécie de bolha que impede os seus pais de perceberem questões raciais que atravessam a filha com maior clareza. Ao não ser selecionada no concurso de paqueta que estava concorrendo, a família sai para jantar e, enquanto aguardam os pedidos, ao perceber a filha chateada, o pai de Joana lhe garante que ela pode ser o que quiser, e que para isso bastavam duas coisas: trabalho duro e muita sorte, enquanto a mãe emenda falando que, como

a canção da Xuxa que a filha tanto gostava: "querer é poder". Ambos afinal carregam um discurso carregado de meritocracia.

Figura 17 - Mãe de Joana a consola dizendo que quer é poder



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Figura 18 - Pai de Joana lhe garante que apenas trabalhando duro e com alguma sorte, consegue qualquer coisa



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Mesmo pertencendo a uma classe privilegiada, e com pais aparentemente assimilados em uma sociedade branca, Joana, o personagem e alter-ego de Juliana Vicente, sofre racismo em sua escola e não partilha das mesmas oportunidades de suas colegas brancas. A diretora torna evidente a crítica quanto a posição ativa aos pais para a construção da identidade negra na infância.

No filme, a resolutiva para a questão de Joana surge com seu irmão, o único na família a compreender e afirmar que Joana nunca vai ser paqueta, durante o mesmo jantar ele questiona os pais se eles não conseguem perceber que não são iguais as pessoas do meio em que vivem.

Figura 19 - Irmão de Joana questiona a falta de consciência racial dos pais



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Figura 20 - Plano geral do restaurante mostram ausência de negros no restaurante



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

A cena seguinte à crítica do filho reafirma o direcionamento político do roteiro quanto ao questionamento da representação negra, ao mostrar o pai deparando-se com o único negro presente no restaurante (e no filme) além da família. Este ocupa um lugar de subalternidade que é o lugar que costuma ser delegado a pessoas negras em espaços de classe alta: motorista de estacionamento.

Figura 21 - Manobrista negro passa as chaves para o pai de Joana



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Figura 22 - Pai de Joana percebe que aquele é o único outro negro do lugar



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

No final das contas, Joana desiste da futura carreira de paqueta e a diretora a exhibe com um súbito interesse pela fotografia. Joana joga fora suas botas e cd`s da Xuxa e começa a fotografar tudo o que está a sua volta, uma referência direta à própria diretora Juliana Vicente, que assim como Joana, encontra nas imagens uma maneira de narrar seu próprio ponto de vista sobre o mundo e criar novas histórias.

Figura 23- Irmão de Joana com as botas que ela joga fora



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Figura 24 - Joana com sua câmera polaroid dizendo que "Fotógrafos não precisam de botas"



Fonte: Curta-Metragem Cores e Botas (2010)

Cores e botas, à época em que foi idealizado, foi vendido para a pitching¹⁶ da faculdade de audiovisual em que Juliana Vicente estudava, a FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado, como um filme de humor. Apenas esse e mais dois filmes foram selecionados para serem realizados. Juliana costuma afirmar que foi uma forma de "rackear o sistema", e fazer o filme acontecer. Apenas depois de pronto que seus professores e amigos perceberam o real teor crítico e racializado que o filme carregava. A sátira vendida como a "menina negra quer queria ser branca" transformou-se no filme-chave que abriria as portas para uma série de outros trabalhos de diretoras negras falando sobre si.

¹⁶ Processo de seleção de argumentos e ideias de roteiro.

4 MC-KBELA

A narrativa do filme *Kbela*, sobre descobrir-se negra e em meio às questões sobre o cabelo e o corpo de mulheres negras, parte diretamente da experiência vivida pela diretora da obra, Yasmin Thayná. Com 25 anos de idade, mais de 10 filmes, e dois livros, sendo o primeiro lançado quando ela tinha apenas 14 anos, a cineasta nasceu em Nova Iguaçu, baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, embora o lugar onde de fato tenha passado sua infância tenha sido a Vila Iguaçuana, na Região de Santa Rita também subúrbio do Rio de Janeiro. Apesar de ter estudado a vida inteira em escola pública, o ensino superior de Yasmin foi na graduação em Comunicação Social da PUC-Rio.

A obra mais reconhecida de Yasmin, o curta-metragem *Kbela*, passou por uma longa trajetória antes de chegar ao seu formato original. De início, a inspiração de Yasmin começa na literatura. Ela participou de diversos projetos ofertados pela comunidade em que morava quando ainda criança. Aos 16 anos, entrou para um programa de roteiro na Escola Livre de Cinema, através do Programa Pontos de Cultura implementado pelo Governo Lula em 2004, e seguiu nesse caminho da escrita até o surgimento da história de *Mc K-bela*, possivelmente inspirado em um dos apelidos que a futura cineasta manteve quando mais jovem, *Mc Cabelo* (daí então a origem da grafia de *kbela*).

Escrito no ano de 2012, o conto *Mc K-bela* foi publicado no livro "Flupp - 43 novos autores" durante a FLUPP, Festa Literária Internacional das Periferias, um projeto sem fins lucrativos que objetivava o incentivo e o fortalecimento da literatura e leitura em comunidades cariocas. O festival teve sua primeira edição ocorrida no Morro dos Prazeres, no Rio de Janeiro em 2012, mesmo ano em que *k-bela* foi publicado, e caminha para sua sexta edição em 2018. Os contos e produções da FLUP, incentivavam artistas e escritores experientes ou não para debater, experimentar e produzir dentro das mais diversas linguagens e estilos. A narrativa escolhida por Yasmin foi a autobiográfica. Em seu texto, ela contava a trajetória de seu corpo negro a partir de reflexões sobre o cabelo, explicando como seu percurso que culminou em uma transição capilar, fora antes marcado por uma infância de apelidos maldosos. O texto também foi adaptado para o teatro e utilizado pelo diretor Anderson Barnabé no Home Theatre – Festival Internacional de Cenas em Casa.

Desde a primeira série do Ensino Fundamental, tomando leite pela manhã dentro de um refeitório onde a brincadeira se chamava tiro-ao-cabelo, que, lógico, era o meu, bolinhas de papel sempre me atingiu. O pior era quando uma dessas bolinhas sujas com papel de caderno Kajoma amassado pelo Kichute, já aos três anos de passagem por todos os meus irmãos e primos, atingia meu prato de plástico azul marinho cheio de sagu. (THAYNA, 2012)

Narrativa de agressões racistas a respeito do cabelo na primeira infância se confundem com a história de diversas outras meninas negras ao redor do país. Diane Lima, diretora criativa, professora e curadora, criou em 2015 a *hashtag*¹⁷ #DeixaoCabeloDaMeninaNoMundo¹⁸ a partir de sua fala em um TedxSãoPaulo, onde relata que sua mãe, há mais de 20 anos, na cidade de Novo Mundo, há 350 km da capital baiana, disse “se a menina quer deixar o cabelo solto, deixa o cabelo da menina no mundo”. Diane, mulher negra pouco pigmentada de cabelo 4c, conta que quando pequena as pessoas ao seu redor sempre queriam prender seu cabelo ou nele fazer trancinhas, mas a postura de sua mãe a incentivou a optar pelo cabelo natural e “no mundo”.

Diane e Yasmin assemelham-se na trajetória e no desdobramento em seus trabalhos na vida adulta por experiências racistas relacionadas ao cabelo durante a infância, no entanto, enquanto Diane tem uma postura afirmativa quanto a seus traços negroides desde cedo por incentivo familiar, Yasmin passa por mais experiências negativas com seu cabelo e passa a melhor assimila-lo apenas na fase adulta.

No conto Mc-Kbela, ela narra sobre as vezes que chorou por brincadeiras e apelidos racistas como Bombril, Assolan, Biro Biro, Drogba do Chelsea, que outras crianças lhe davam na escola em que passou a vida inteira. Ao ficar mais velha a opressão ganha novos contornos e ela passa aos procedimentos químicos.

Quando mocinha, comecei a passar de tudo no cabelo: henê, pente quente, bobs. Com a modernidade, escova progressiva, chapinha, permanente afro, guanidina. Entre esses produtos, todos foram sessões de tortura estética. Pode ser tenha ficado apresentável e deixado o cabelo sem volume durante algum tempo, mas eu me sentia feia e triste. (THAYNÁ, 2012)

O ritual descrito por Yasmin em seu conto, faz parte da história de diversas mulheres negras. bell hooks (2005) afirma que a obsessão de algumas dessas mulheres sobre seu cabelo e a manutenção de alisamentos é produto da insegurança incentivada pela sociedade branca sobre os corpos de cor. A autora seguiu por anos o ritual de alisar seu cabelo por todas as manhãs de sábado com várias outras mulheres negras em sua casa, ela pontua, inclusive, sobre como passar a alisar o cabelo podia ser percebido como uma transição para a adolescência, assim como Yasmin recorre aos alisamentos quando vira "mocinha".

Não íamos ao salão de beleza. Minha mãe arrumava os nossos cabelos. Seis filhas:

¹⁷ Conhecido no Brasil como Jogo da velha, *Hashtags* são utilizadas para categorizar conteúdos publicados em redes sociais.

¹⁸ A *hashtag* #DeixaoCabeloDaMeninaNoMundo entrou para os TrendingTopics do twitter após a apresentação de Diane no TedxSãoPaulo, a partir de então transformou-se em uma campanha de compartilhamento de fotos para mães e crianças crespas, artistas também criaram desenhos e ilustrações o que alavancou a tag redes sociais por mulheres de todo o Brasil, inclusive celebridades.

não havia a possibilidade de pagar cabeleireira. Naqueles dias, esse processo de alisar o cabelo das mulheres negras com pente quente (inventado por Madame C. J. Waler) não estava associado na minha mente ao esforço para sermos brancas, de colocar em prática os padrões de beleza estabelecidos pela supremacia branca. estava associado somente ao rito de iniciação de minha condição de mulher. Chegar a esse ponto de poder alisar o cabelo era deixar de ser percebida como uma menina (a qual cabelo pode estar lindamente penteado e trançado) para ser quase uma mulher. Esse momento de transição era o que eu e minhas irmãs ansiávamos. (HOOKS, 2005)

Percebe-se que a transição para a adolescência de mulheres negras em países que sofreram processo de colonização, como no caso aqui citado pela norte americana bell hooks e a brasileira Yasmim Thayná assemelham-se quanto a autorização para modificações e intervenções estéticas no corpo. hooks (2005) percebe as tranças como símbolo e sua inocência, juventude, meninice, enquanto que o gesto de alisar o cabelo a confere a condição de mulher.

O conto de Yasmin traz uma perspectiva um pouco diferente sobre o início desse processo de alisamento. Enquanto o mesmo ritual que bell hooks observa por toda a infância e anseia fazer parte é comemorado quando alcançado, ele é visto como tortura desde cedo para Yasmim. Ainda que a diferença geográfica e geracional entre a primeira, nascida em 1992 e a segunda de 1952, condicionem essa percepção, Bell Hooks abandona o ritual de alisamento anos mais tarde.

O episódio que faz Yasmin romper com os alisamentos aos quais se submetia também é descrito no conto. No natal de 2010, um procedimento de relaxamento que ela fazia nos cabelos não deu certo e provocou uma grave queimadura em seu couro cabeludo. A dor e o ferimento, que levou mais de 20 dias para curar, deixaram a certeza de que ela nunca mais voltaria a recorrer a procedimentos químicos invasivos. Após o período de recuperação, Yasmin então realiza o *Big Chop*, ou grande corte, que se refere a quando a parte alisada ou com química de um cabelo é cortada, deixando apenas o cabelo natural. É só a partir de então, com a mudança estética, que Yasmin reconhece-se politicamente enquanto mulher negra.

Nunca fui tão linda. Todos os dias olha no espelho grande na sala de minha casa, que reflete uma imagem brilhosa dos produtos orgânicos de um alquimista que aperfeiçoa o meu cabelo com shampoo usados por sensações. Cabelo sem química, sem dor, ausência total de culpa e desespero estético. Negra eu sempre fui, mas foi ali que me tornei, reconheci e aceitei como mulher negra. (THAYNÁ, 2012)

4.1 Primeira versão de Kbelá

O processo de realização da obra audiovisual Kbelá demorou cerca de quatro anos para ser finalizado, ao contar sobre a maneira que o filme fora construído, Yasmin Thayná

costuma dividi-lo em duas partes, antes e depois do roubo. A primeira versão de Kbelá foi executada de maneira bastante simples, consistia em uma leitura dramática do conto Mc-K-bela em um plano fixo com fundo neutro, feito por 30 mulheres negras pré-selecionadas, na antiga fábrica da Bhering, na Zona Portuária do Rio.

Na época, Yasmin trabalhava em uma Startup no Rio de Janeiro como estagiária, e precisou ir a São Paula a trabalho para a produção de um evento. Ela aproveitou a ida à cidade para levar o recém-filmado trabalho para uma amiga animadora fazer uma animação em uma determinada cena. No dia de sua volta, um domingo, Yasmin carregava em uma mochila o computador, onde também estava o backup do curta e o HD com a outra cópia do material. Sua casa, na periferia do Rio de Janeiro, ficava distante do aeroporto e Yasmin precisava fazer uma caminhada razoável até a parada de ônibus que levaria até lá. Nesse trajeto ela sofreu um assalto violento e teve seus pertences levados. Apesar da experiência traumática e do esforço da equipe "em vão", Yasmin também afirma o quanto o projeto ganhou força ao ser repensado e refeito.

Eu acho que o filme não era nem um filme, era um suspiro do que poderia ser, ainda era uma experimentação, não tinha muita certeza do que era, não tinha roteiro direito, aí demorei depois disso mais dois anos pra refilmar, foi aí que o filme ganhou força, pesquisa, encontro com as pessoas." (THAYNÁ, 2017)

O processo criativo do Kbelá pós-assalto foi, segundo a autora, melhor estruturado em diversos aspectos. O amadurecimento de Yasmin enquanto realizadora e roteirista refletiu-se tanto na logística de produção e pensamento de direção de arte, como na pesquisa e roteirização sobre performatividade negra no cinema. O primeiro filme que pouco contava com ações, dá espaço ao novo Kbelá cercado de performances em um roteiro bem amarrado. O departamento de arte também ganha uma nova dimensão durante a refilmagem do projeto: a direção artística, maquiagem e figurino, que antes não existiam, tornam-se fundamentais para contar aquela história.

Segundo Yasmin, o primeiro passo para realização da nova versão de Kbelá foi contar com o maior número possível de pessoas como apoio. Inspirada nas palavras da cineasta negra Adélia Sampaio¹⁹, Yasmin realizou o que ela costuma chamar de "ajuntamento", ao passo que conseguiu 60 pessoas para sua equipe sem verba alguma.

O processo de escolha das atrizes veio desde o primeiro projeto, quando foi realizada uma chamada nas redes sociais para mulheres negras que tivessem histórias sobre transição capilar e desejassem participar do projeto audiovisual. No terceiro dia da postagem

¹⁹ Primeira diretora negra na direção de um longa-metragem, o filme de romance lésbico *Amor Maldito* (1984).

no ar, mais de 100 emails lotavam a caixa de mensagens da chamada. Yasmin conta que percebeu ali a dimensão que o projeto poderia alcançar, por aquele ser um assunto pouco pautado, mas que gera muita identificação.

Na refilmagem, cerca de dez atrizes estão em cena, e nenhuma assume o papel de protagonista, uma vez que são narrativas e performatividades diversas que atravessam todos os corpos em cena. Entre as atrizes e não-atrizes participantes, está a estudante de pedagogia e militante transfeminista²⁰ Maria Clara Araújo, que veio de Pernambuco especialmente para atuar no filme. Yasmin conta que fez questão que Maria Clara participasse de seu projeto porque não acredita que a única forma de ser mulher seja a cis.

4.2 Referências de Kbela

As referências utilizadas no processo de criação do filme Kbela de Yasmin Thayná caminham por diferentes linguagens. Na linguagem do audiovisual, a principal referência que a diretora utiliza é, sem dúvidas, o filme *Alma no Olho* (1973), dirigido, encenado e roteirizado pelo multiartista Zózimo Bulbul. Yasmin chegou a afirmar que Kbela era o contexto feminino do corpo no filme de Zózimo:

“Kbela” é fruto de muitas coisas, mas carrega na sua essência ‘Alma no olho’. É graças a esse filme, que vi, revi, revisitei – e faço isso até hoje –, que fui capaz de atingir a experiência do cinema. Esse filme é escola pra mim. É por meio dele que posso recontar a minha história, de quando o tornar-se negra foi possível para mim, agora não mais somente pela experiência do racismo, mas por poder transicionar, sentindo imagens feitas por um negro que eu nunca abracei, não tive o prazer de conhecê-lo em vida, mas que me ensinou que viver e permanecer vivo é ter alma no olho. (THAYNÁ, 2018)

A narrativa de *Alma no Olho* é bastante simples e não por isso menos genial. O curta experimental é sobre o homem negro através de séculos de história, desde a liberdade na África até a pós-colonização no Brasil. Quando rodou o curta, Zózimo estava trabalhando como ator em outro filme chamado “O compasso da espera” (1973) dirigido por Antunes Filho, e nesse set conseguiu alguns restos de negativo para gravar seus ensaios. Foi então que decidiu também usá-los para fazer um curta-metragem com experimentações. No livro “Zózimo Bulbul - uma alma carioca”, ele mesmo explica como deu-se o processo:

“Peguei a sobra do negativo preto e branco do filme ‘Compasso de Espera’, e usei para fazer o ‘Alma no olho’. Naquela época tinha um preto e branco especial. O filme colorido estava chegando ao Brasil, todo mundo fazia preto e branco e os

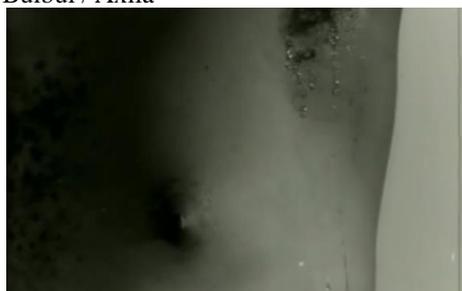
²⁰Transfeminismo é uma corrente do Movimento Feminista que diz respeito a questões de pessoas transgênero.

diretores de fotografia tinham o domínio do preto e branco. E esse negativo era da Kodak, se chamava Plus X e 4 X, o filme saía do preto para o branco e não passava pelo cinza, e é o que se vê no ‘Compasso de Espera’. Tem muito pouco cinza, como no filme ‘Alma no olho’. O que é preto é preto! O que é branco é branco! É o Plus X, e esse filme de repente sumiu. Eu e o diretor de fotografia, eu e ele, só com uma câmera que um amigo meu me emprestou, o Noberto, no estúdio dele em Botafogo, num sábado à tarde, aí ficamos até meia noite, por aí, fazendo ‘Alma no olho’ [...]” (BULBUL, 2013 apud DE, 2014)

O filme, que ganhou o Prêmio Embrafilme e VI Jornada de Curta- Metragem de Salvador, Bahia, em 1977, acontece em uma espécie de quarto completamente branco onde o ator e diretor realizam uma série de performances ao som de John Coltrane²¹ utilizando o corpo como dispositivo. A cena inicial é um plano muito fechado focando os olhos do cineasta; o desconforto da proximidade brusca nos sinaliza que será através daquele corpo e daqueles olhos que seremos guiados durante os onze minutos de curta.

O contraste dos olhos e boca extremamente brancos de Zózimo com sua pele negra super pigmentada prendem a atenção do espectador para a série de experimentações que vem a seguir. Planos fechados de partes do corpo de Zózimo são apresentados: boca, dentes, costas, nádegas, axila, suor. Estamos cada vez mais perto. O personagem aparece com adereços que sugerem sua localização em algum lugar no continente africano. Ele segue livre e está feliz.

Figura 25 - Plano fechado no corpo de Zózimo
Bulbul / Axila



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

Figura 26 - Plano fechado no corpo de Zózimo
Bulbul / Boca



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

²¹ Músico e saxofonista norte-americano, *Alma no olho* é dedicada a ele nos créditos iniciais.

Figura 27 - Plano fechado no corpo de Zózimo Bulbul / Nádegas



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

Figura 28 - Plano fechado no corpo de Zózimo Bulbul / Pélvis



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

O filme usa como referências do livro “Soul Ice”, de Eldridge Claver, líder dos Panteras Negras²², portanto, a temática da liberdade é por diversas vezes suscitada. Após o primeiro ato do filme em que o corpo de Zózimo goza dos prazeres da vida em sua terra, ele é capturado e trazido para o Brasil como escravizado, o ator passa a usar algemas para indicar sua nova condição. Depois da negação e desespero, a performance muda de tom e Zózimo aparece com vestido com uma camisa pela primeira vez, como se estivesse, aos poucos, assimilando a nova cultura e sofrendo o processo de colonização.

Assim, a relação entre escravidão e liberdade é construída não somente pela belíssima interpretação de Zózimo Bulbul, mas também pela visão dos espectadores, já que o texto filmico não se constrói pela linguagem oral, exigindo daquele que o assiste uma maior atenção e uma interpretação mais autônoma do conjunto da obra. (FRESQUET; ROSA, 2017, p.431)

²² Partido e Movimento Revolucionário e de caráter comunista norte-americano, que lutava por direitos civis da população negra do país.

Figura 29 - Personagem percebe-se escravizado



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

Figura 30 - Trabalhando em uma plantação e vestindo roupas colonizadas



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

A interpretação e corporeidade de Zózimo nos permite formar imagens através de referências que construímos sobre a identidade negra, porém, aqui, a intencionalidade do autor é justamente ressignificar esse imaginário que cerca corpo negro masculino. No terceiro ato do filme, a linha histórica do negro brasileiro chega no período da pós-escravidão, Zózimo, então, repentinamente percebe-se livre, e assim como os escravizados recém-libertos do Brasil Colonial, não sabe muito bem como proceder na nova condição.

A partir de então, a narrativa é construída por vários planos rápidos das identidades possíveis que esse homem pode adquirir: sambista, pugilista, malandro, jogador de futebol, pedinte, assaltante – este que em seguida é detido pela polícia; Zózimo se apropria de diversos estereótipos de identificação historicamente relacionados a homens negros e reflete que todas as diferentes personas ainda carregam as algemas da escravidão, não são livres.

Figura 31 - Estereótipo do jogador de futebol



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

Figura 32 - Mesmo letrado, o homem negro performando por Zózimo continua utilizando algemas



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

Percebo um parentesco poético entre Alma no Olho e Kbelá. A performatividade dos corpos femininos negros em Kbelá espelha-se no modo de pensar a desconstrução de estereótipos do corpo masculino em Alma no Olho. Enquanto o primeiro usa o cabelo como ligação à experiência vivida entre mulheres negras, Zózimo multiplica-se em vários e usa a liberdade como artifício de conexão entre várias identidades masculinas, em um contexto brasileiro repleto de resquícios da escravidão.

Tanto as primeiras personagens, em seu estado de plena liberdade, quanto as últimas que se apresentam aprisionadas, são elaboradas com e pelos corpos. O caráter produtivo das personagens do filme tem nas corporeidades o elo que relaciona o passado e o presente, a antiguidade e o contemporâneo. Assim, o corpo é o princípio da possibilidade para pensar as imagens. (FRESQUET; ROSA, 2017, p.433)

O ato final de Alma no Olho é a celebração da liberdade, o personagem intelectual, representado na figura 18, é o primeiro a perceber a presença das algemas e tenta livrar-se delas, porém, mesmo despindo-se das roupas que mimetizam seu colonizador, ele não consegue retirá-las. É como se ele precisasse voltar ao seu estado inicial, rememorando suas origens, para conseguir libertar-se de fato.

Figura 33 - O homem negro culto percebe suas algemas



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

Figura 34 - Ele despe-se, e rompe as algemas



Fonte: Fotoframes de Alma no olho (1973)

A alusão ao rompimento com a colonialidade como ferramenta de libertação que Zózimo propõe em seu filme pode ser relacionado a várias instâncias de pertencimento do corpo negro no contexto pós-diaspórico brasileiro. A cena final do filme concentra-se na quebra de estereótipos sobre subjetividades e masculinidades negras construídas a partir do olhar do branco, e na transformação do indivíduo negro através da reconexão com sua ancestralidade.

Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja a carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria - A cripta viva do capital. Mas - e esta é a sua manifesta dualidade-, numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo. (MBEMBE, 2017, p.19)

Outra grande referência creditada ao filme Kbelá, porém dessa vez na linguagem da performance, é o trabalho "Bombril"²³, da artista e performer negra Priscila Rezende. Realizada pela primeira vez em 2010, a performance segue a linha de trabalho da artista visual ao tratar de temas relacionados ao corpo de mulheres afro-brasileiras e como eles são

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tsfErSKpunc>

percebidos socialmente.

A ação em "Bombril" segue uma única instrução simples: em um lugar público, lavar panelas com o cabelo. Durante a infância, muitas meninas negras recebem apelidos racistas por conta do cabelo, Bombril é um dos mais utilizados popularmente, fazendo relação a textura de cabelos extremamente crespos (4c), ao produto utilizado para ariar panelas.

A performance de Priscila Rezende tem duração de uma hora, ela veste roupas que fazem alusão a vestimentas usadas por mulheres negras durante o período da escravidão brasileira, adicionando, assim, mais uma camada ao contexto de submissão da proposição. Segundo Renata dos Santos (2017), os cabelos crespos na performance de Rezende "são conexos, assim, à aspereza e subalternidade que a sociedade brasileira reservou às negras como numa continuidade perversa dos afazeres do lar durante o extenso período de escravidão". (p. 26)

Figura 35 - Priscila Rezende na primeira ação de Bombril (2010)



Fonte: youtube.com

Figura 36 - Bombril performando coletivamente (2015)



Fonte: youtube.com

A artista, então, transforma o próprio cabelo em Bombril e o utiliza para lavar panelas em locais públicos, chamando a atenção dos transeuntes. Em Kbelá, a ação de lavar panelas com os cabelos é reatualizada em uma das cenas do curta durante o bloco do roteiro

em que é realizada uma transição capilar. Geralmente, os marcadores físicos de negritude que mais se aproximam ao continente africano, e assim afastam-se do padrão de beleza europeu, como pele pigmentada, textura do cabelo crespo, lábios grossos, narizes largos, quadris e nádegas volumosas, são os elementos corporais mais utilizados para ofender e inferiorizar mulheres negras, e, por conseguinte, são os mais comumente modificados em intervenções estéticas. Em relação a isto, a pesquisadora e também artista visual Renata do Santos escreve:

Somando o capitalismo enquanto sistema econômico ao paradigma grego de sociedade, privilegiam-se peças fundamentais ao funcionamento do *modus operandi*: oferta, demanda, preço, investimento e lucro. Dessa situação, elas são transferidas às relações sociais no capitalismo que estão engendradas no que oferecemos, em como pagamos e como lucramos. Portanto, nossas imagens apresentadas ao mundo passam ao status de mercadoria negociável, especialmente se inseridas no padrão de beleza dominante. Logo, o modelo grego de Belo fundamenta esse padrão ainda hoje. Policleto (c. 460 e c. 410 a.C.), estabeleceu que as proporções perfeitas são a de um corpo que possui sete cabeças. De corpos levemente roliços, antiguidade clássica, para os esbeltos, atualidade, o padrão de beleza incorporou ser branco/a e ter cabelos lisos. Reforçando o ideal de Belo arrolado na branquitude, há ainda ampla literatura enaltecendo peles alvas e longos cabelos dourados. Desde cedo, meninas negras educadas nos países ocidentais/ocidentalizados ouvem contos infantis de origem europeia que focam nestes atributos como indispensáveis à beleza. (DOS SANTOS, 2017, p.22)

Retorna-se aqui, à problemática da ausência de referenciais positivos para meninas negras durante a infância, aliada às marcas que a agressividade do racismo estrutural provoca na vida adulta de muitas mulheres. Yasmin (sobrenome), diretora de Kbella, relata no conto Mc K-bella, que dá origem ao filme, que também recebia o mesmo apelido relacionando seu cabelo ao produto de limpeza quando menina.

Um dos elementos que impactam neste contexto são os cabelos lisos como marcadores de beleza. Processos de dor, sofrimento e negação são inerentes recursos usados para que cabelos crespos aproximem-se dos fios lisos, e as sequelas nessas mulheres extrapolam os limites do corpo físico. Enquadrar-se é um objetivo, pois, afastar-se dele também pode significar excluir-se dos mercados, como o de trabalho e de relacionamentos, provando que as implicações às que não se adéquam são muitas. (DOS SANTOS, 2017, p.21)

Mesmo em países do continente africano, os marcadores de beleza inspirados em padrões europeus agem sobre as mulheres. De acordo com Lucilene dos Santos da Silva (2014), os produtos de clareamento de peles encontram um comércio poderoso em países como Nigéria, Quênia, Congo e Camarões. Segundo os usuários, que são em grande maioria mulheres, a pele escura é um obstáculo em diversos segmentos da vida, pois desde oportunidades de trabalho até as relações amorosas, as preferências são por mulheres de pele mais clara.

No contexto brasileiro, o processo de colonização seguido da mestiçagem

compulsória²⁴, gerou um ideal de *embranquecimento* no imaginário da população. Se no século XIX, quanto mais clara a pele do negro, mais ele tinha condições de ascender socialmente, no século XXI o cenário é ainda semelhante, porém agora adiciona-se a essa equação o estímulo do uso de procedimentos químicos e estéticos para aproximar-se do padrão de beleza eurocêntrico e cada vez mais afastar-se da identidade negra.

[...] a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a “mancha negra da escravidão”, sendo responsáveis da dificuldade de grande parcela dos afro-brasileiros em cultivar a sua autoestima. Na virada para o século XXI, passados mais de cem anos do movimento eugenista, negros e índios continuaram vivendo as mesmas compulsões desagregadoras de uma autoimagem depreciativa, gerada por uma identidade racial negativa e reforçada pela indústria cultural brasileira, a qual insiste simbolicamente no ideal de branqueamento, sendo um dos seus corolários o desejo de euro-norte-americanização (ARAÚJO, 2000, p.25).

A performance de Priscila Rezende, referenciada no filme de Yasmin, procura trazer reflexões e confrontar o espectador quanto à sua própria visão discriminatória sobre os corpos de mulheres negras que sofrem pela dupla opressão, racismo e machismo. As ações são propositalmente desconfortáveis, e falam diretamente de opressões que são replicadas ainda hoje. O cabelo tem papel fundamental na construção da feminilidade dos corpos e, para algumas crianças negras, a autoimagem e autoestima já são criadas por ataques racistas e pejorativos.

Figura 37 - Cena de Kbelá (2014) que faz referência a Performance de Priscila Rezende



Fonte: youtube.com

4.3 Transição como Roteiro

²⁴ Enquanto ex-colônia recém-liberta, muito questionava-se sobre a identidade nacional que estava sendo construída no Brasil. Com a expressiva quantidade de ex-escravizados, somada aos povos indígenas sobreviventes à exploração no país, a parcela branca e detentora dos poderes encontra-se em menor número e passa a adotar medidas para conter o crescimento da população negra. A mestiçagem seria uma maneira de "clarear" aos poucos a população brasileira, segundo o filósofo Emanuel Mariano, a função atribuída à mestiçagem agora estaria na possibilidade de domesticar o caráter agressivo e insubordinado do ex-escravizados, e ainda funcionaria como um elemento de nexos sociais entre as várias raças que ali estavam presentes. Com o fim da exportação de escravizados, e o incentivo da migração de mão-de-obra europeia assalariada, o pensamento era de tornar a identidade nacional o mais branca possível em poucas gerações.

A sinopse de *Kbela* na divulgação oficial do curta-metragem é de "uma experiência audiovisual sobre ser mulher e tornar-se negra" e, ao investigar as nuances do filme a fundo, percebemos diversos elementos presentes na estrutura do roteiro que nos ajudam a entender a construção dessa identidade negra pensada pela diretora. Yasmin, idealizadora do projeto, conta que de início queria fazer um filme que falasse sobre corpo, porém, a partir da sua ligação com a literatura e relação de descoberta da negritude a partir da transição capilar, refletidos em seu conto *Mc K-bella*, ela decide utilizar o cabelo como dispositivo fílmico.

Depois da primeira tentativa de realização do filme, suspensa em função do roubo do material bruto durante o assalto, Yasmin decide seguir em frente com o projeto e refilmá-lo, porém, dessa vez, com um argumento e roteirização mais amadurecidos. Então, dois anos mais tarde e após o roteiro passar por treze tratamentos diferentes, a estrutura do filme passa a caminhar por três arcos diferentes para falar de corpo, cabelo e negritude a partir da intersecção entre gênero e raça.

Segundo a diretora, ao eleger o cabelo como dispositivo, a estrutura do roteiro passa a ser construída para pensar esse próprio dispositivo fílmico a partir da transição capilar. Logo, o que transita o filme é esse ritual, a passagem de um cabelo colonizado à uma forma natural, e como o corpo negro assimila esse processo. Com um roteiro falando de transição, o ritual passa a também ser o elemento chave para criação da narrativa.

Ele [*Kbela*] é um ritual, eu acredito no cinema como um ritual, eu quero fazer que os meus filmes sejam um ritual, como eu estava fazendo um filme-dispositivo, que é o cabelo, não era só colocar uma performance atrás da outra, era como eu ia pensar o roteiro do filme a partir do próprio tema, que é a transição. (THAYNÁ, comunicação pessoal, 2017)

As imagens que assistimos em *Kbela* são situações muito presentes na vida de indivíduos negros. Todas as performances do filme carregam elementos e ações que estão na memória coletiva das mulheres negras. Desde o processo de seleção das atrizes do filme, onde cada uma delas deveria ler o conto que baseou o filme e dali criar uma cena, percebeu-se que eram narrativas que se repetiam, a grande maioria das mulheres negras carrega alguma história de racismo a partir do cabelo. A força do filme está na identificação que ocorre com os relatos e vivências que são espelhados.

Dessa maneira, para a diretora, as imagens que foram pensadas e criadas através de experiências reais tornam-se muito mais importantes do que seguir uma dramaturgia clássica para cinema. Interessava muito mais criar situações de performances do que criar, exatamente, um texto dentro de padrões narrativos mais usualmente utilizados nesse modelo

de criação. O cerne da poética era muito mais à vontade das atrizes performarem suas memórias. Logo, somando-se esse desejo com a inspiração do filme-performance de Zózimo Bulbul, as imagens para o roteiro de Kbelá começaram a ganhar contornos mais nítidos.

O filme é dividido em três atos bem definidos, os quais Yasmin costuma denominar: *opressão, ritual e celebração*. Na primeira parte, diferentes performances representando opressões diretas que mulheres negras sofrem no decorrer da vida, em seguida há o *ritual*, com *big chop* e fim da transição capilar, que é seguida pela *celebração* desse novo corpo a partir da música, dança e ancestralidade. A transição capilar é representada como renascimento.

4.3.1 Opressão

Para desvendar o código do filme, faz-se necessário pensá-lo nos diferentes momentos em que ele foi estruturado. No primeiro deles, chamado pela autora de *opressão*, são performadas diferentes narrativas de racismo vivenciadas por mulheres negras. O filme começa dentro de uma sonoridade violenta (realizada de forma *freestyle*²⁵, durante a pós-produção) que dá o tom preciso da intensidade que essas formas de opressões diretas atingem indivíduos de pele negra.

A cena de abertura apresenta Maria Clara Araújo, mulher *trans*, olhando fixamente para a câmera; ela tem uma colher nas mãos e a leva até a boca com seu conteúdo. Sobre o peito, escapa uma tatuagem onde se lê "*No se nace mujer, se llega a serlo*"²⁶, a famosa frase de Simone de Beauvoir, grafada aqui em espanhol, que nos situa quanto ao processo de construção de identidades múltiplas que propõe a narrativa de Kbelá.

Ao fundo, durante todo o bloco *opressão*, escutamos sons e ritmos de jazz aliados a uma captação ambiente de sonoridades urbanas, batuques e vozes femininas, que mistura xingamentos sussurrados de apelidos pejorativos escutados por mulheres negras, criando uma atmosfera de desconforto e confusão. É como se entrássemos na cabeça dessas mulheres, e sentíssemos com elas as mesmas aflições.

Na performance seguinte observamos duas mulheres, uma delas apenas com a cabeça aparente e ao lado de uma série de produtos cosméticos. A segunda mulher, que está sentada ao lado da primeira, começa a colocar todos aqueles produtos em sua cabeça de forma

²⁵ A sonoridade de Kbelá no primeiro bloco foi feita do estilo livre, durante duas horas em estúdio assistindo às imagens.

²⁶ Frase traduzida ao português "Não se nasce mulher, torna-se", está presente na publicação de 1949, *O segundo sexo*, é atribuída quanto ao processo de socialização feminina.

agressiva, a mulher que tem o cabelo "tratado" apenas tem o olhar apático. Aqui, a diretora transforma situações cotidianas que as mulheres negras enfrentam no seu dia-a-dia e transfigura para a linguagem da performance, a ação ao vivo gravada, sem repetição de tomadas. São referências sobre racismo, como exemplifica Yasmin:

Durante a vida inteira nós precisamos tratar o cabelo, tem que estar o tempo todo melhorando, não podendo ser você, enfim. Colocar de um tudo naquele cabelo para ficar melhor. Esse corpo negro tem que estar o tempo todo sendo domesticado, seja dentro de uma empresa, quando você tem que alisar cabelo, seja por você ser escuro demais, ai você é seguido em uma loja. Então o tempo todo você tem que tomar cuidado para não ser confundido com bandido ou então sobre essas castrações, sobre essas situações que se você bobear, você deixar de ser você, há um processo de embranquecimento. (THAYNÁ, comunicação pessoal, 2017)

Figura 38 - Performance sobre produtos no cabelo crespo



Fonte: Kbelá (2015)

Memórias compartilhadas a partir da experiência da dor, os cuidados invasivos com cabelos crespos para "domá-los" geralmente modificam sua textura de forma irreversível. Se bell hooks (2005) narra em *Alisando nossos cabelos*, suas memórias com o uso do pente quente pelas matriarcas de sua família, Yasmin relembra a experiência de dor no seu processo de relaxamento que causou uma ferida no couro cabeludo. Mulheres negras conectam-se com a performance que o filme registra, por partilharem de memórias de tentativas de embranquecimento ao longo da vida através da rejeição e negação de suas texturas crespas.

Renata dos Santos (2017) compreende que, na arte contemporânea, a linguagem da performance autoriza as (os) artistas a repensarem o olhar social que recai sobre seus corpos negros e a carga negativa que os acompanha. Carga esta que é percebida na ação seguinte, onde bocas exclamam diversos xingamentos racistas e sexistas que mulheres negras escutam em sua trajetória escolar (e, às vezes, na vida adulta) como macaca, pixaim, assolam, carapinha. O plano fechado da boca com o fundo preto é um referencia ao trabalho *Not I*²⁷, do dramaturgo Samuel Beckett.

²⁷ Monólogo escrito em 1972, onde apenas uma boca em um fundo preto são os elementos da composição, que narra a história de uma mulher abandonada por seus pais.

Figura 39 - Frame de Not I, de Samuel Beckett (1972)



Fonte: Fotoframe de Not I (1972)

Figura 40 - Performance das bocas que xingam em Kbelá (2015)



Fonte: Kbelá (2015)

As performances seguem revelando opressões, Nas cenas seguintes, embaladas pela mesma sonoridade dos apelidos racistas que as bocas revelam, percebemos mulheres negras escondendo o rosto com sacos de papel ou sacos de lixo. A construção do corpo negro, a partir da ótica branca, opera de jeitos tão perversos que a rejeição por traços negroides presentes no rosto de mulheres negras, como seus cabelos crespos e feições grossas, caminham lado a lado com a hipersexualização que desses corpos. É um corpo desejado e fetichizado para fins sexuais, mas para nada além disso.

O estigma da solidão da mulher negra é bem elaborado por Ana Claudia Lemos Pacheco (2013). As narrativas dos desejos e da criação do amor entre pares são entrelaçadas por hierarquias raciais e de gênero, portanto a discriminação e preconceito sofridos na esfera social e política por mulheres negras, reflete-se no campo da afetividade. A solidão que mulheres negras enfrentam na vida escolar, por vezes, segue com elas até a vida adulta.

Figura 41- Mulher cobre o rosto enquanto escuta xingamentos racistas



Fonte: Kbelá (2015)

A hipersexualização de mulheres negras, seguida pelo preterimento amoroso são formas de ação do racismo e sexismo combinados, segundo Sueli Carneiro (1995). A autora relata que para homens negros, mulheres negras são entendidas como "fusas", enquanto mulheres brancas são "monzas": uma vez que esse homem ascende socialmente, ele troca seu carro velho, por um carro mais valorizado.

No mercado afetivo, mulheres negras não são vistas como sujeitos para relacionamentos estáveis: 52,52% das mulheres negras no Brasil experimentam o "celibato definitivo" (segundo dados do IBGE), envelhecem sem nunca participarem de uniões concretas. Ao passo que 70% dos brasileiros casam-se com pessoas da mesma cor, ou seja, brancos com brancos. A conta não fecha ao analisar dados da população negra. Essas mulheres são preteridas por brancos e negros, estes últimos que, ao ascenderem socialmente, também "trocam" suas companheiras (ALVES, 2010)

A insatisfação com a autoimagem de mulheres negras na vida adulta é também reflexo da solidão e preterimento que elas experienciam em diversos cenários. A afetividade de indivíduos negros pós-diáspora é marcada pela rejeição e dificuldade de expressar sentimentos. bell hooks (2000) nos auxilia a elaborar a percepção do amor por pessoas negras ao conectar a dificuldade afetiva à experiência da escravidão, ela diz:

Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa habilidade de querer e amar. Nós negros temos sido profundamente feridos, como a gente diz, "feridos até o coração", e essa ferida emocional que carregamos afeta nossa capacidade de sentir e conseqüentemente, de amar. Somos um povo ferido.

Continua:

De uma maneira geral, muitos negros passaram a acreditar que a capacidade de se conter emoções era uma característica positiva. No decorrer dos anos, a habilidade de esconder e mascarar os sentimentos passou a ser considerada como sinal de uma personalidade forte. Mostrar os sentimentos era uma bobagem. (HOOKS, 2000,

p.26)

Em *Kbela*, mesmo a transição capilar sendo a base do arco dramático do roteiro, as performatividades das mulheres negras refletem formas de afetividade presentes na memória corporal das atrizes. O autocuidado sugerido com a aceitação do cabelo também é uma forma de amor.

A performance seguinte é literalmente a ação de "desembranquecer". A atriz e performer portuguesa, residente no Brasil, Isabel Zua, realiza a ação de retirar a tinta branca do corpo. A performance era, originalmente, composta pelo ato de passar tinta branca pelo corpo, contrastando com a pele negra super-pigmentada da atriz. Porém, no processo de pós-produção, a cena foi experimentada no modo *reverse*²⁸ pelo montador do filme, Rafael Todeschini e acabou ganhando um novo significado.

Sobre o processo de realização do filme e liberdade de experimentações pela equipe, Yasmin costuma dizer que não enxerga nenhum dos membros apenas como técnico, todos são parte criativa. Era uma equipe afinada, "isso para mim é muito importante como diretora, tratar todos como cabeças pensantes, como artistas, como pessoas que podem contribuir para aquele processo"(THAYNÁ, comunicação pessoal, 2017). Na cena em questão, por exemplo, o montador acabou interferindo e gerando um novo material e novas significações.

Figura 42 - Performance em que Isabel tira a tinta branca de sua pele.



Fonte: *Kbela* (2015)

A mesma atriz que aparece chorando na cena anterior, agora atua como sujeito ativo ao retirar a tinta branca que cobre todo o seu busto. *Despintar-se de branco*, aqui, remete ao processo de descolonização. Grada Kilomba (2016), artista e performer portuguesa, entende descolonização como uma forma de dismantlar o colonialismo, devolver ao negro a

²⁸ Efeito de edição em que é a imagem ou vídeo é refletido, o frame final torna-se o primeiro.

humanidade que lhe foi violentamente retirada durante o processo de escravidão e até hoje transparece na vida social e afetiva. Para ela, descolonizar-se é um processo contínuo de indagações quanto a realidade.

Parte do processo de descolonização é se fazer essas questões. É perguntar, às vezes é não ter a resposta, mas fazer novas perguntas. Quando eu trabalho, eu sou a favor de criar novas questões e não necessariamente de encontrar as respostas. Às vezes nós estamos à espera de fazer perguntas muito divinas que ninguém pode responder, fazemos perguntas que são muito absolutas a espera de uma receita, de uma resposta absoluta. E isso é uma contradição do processo. (KILOMBA, 2016)

No processo de descolonização, o corpo negro atua em novas categorias; desmistificar, reconquistar uma presença, isto é: afirmar o corpo negro. Assumir a dimensão racial do corpo como gesto de ruptura, resistência, luta e combate – a alteridade sobredeterminada convertida em autodeterminação identitária. (CESAR, 2017)

Figura 43 - Atrizes de Kibela performando com tintas brancas



Fonte: Kibela (2015)

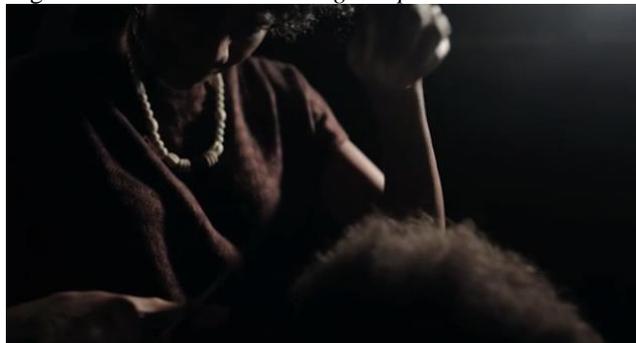
Ao despir-se da alteridade colonizada, os corpos negros em Kibela se reconhecem, de fato, enquanto negros, dessa forma, atingem novos patamares no processo de transição que indica o roteiro. O procedimento da descolonização de saberes é percebido e ativado, a ação física é elaborada e chega o momento de livrar-se, simbolicamente, do último elemento de opressão e manutenção de colonialidade que resta: o cabelo com químicas.

4.3.2 Ritual

O apagamento do bloco das opressões de Kibela dá lugar à performatividade da aparição na segunda parte do filme (CÉSAR, 2017). Nomeado pela diretora de *Ritual*, o segundo momento do curta cria uma atmosfera intimista e sensível. A confusão do batuque misturado com jazz da primeira parte é substituída pela melodia tranquila de uma escaleta,

instrumento utilizado como elemento de transição entre os dois momentos. Em uma performance não ensaiada, a ação base do ritual é um corte de cabelo, dispositivo do filme.

Figura 44 - Performance do *Big Chop*



Fonte: Kbelá (2015)

A atriz Dandara Raimundo, que é quem tem o cabelo cortado em cena, já havia passado por uma transição capilar anteriormente, mas precisou voltar a alisar o cabelo para conseguir um emprego. Durante a imersão do processo de Kbelá, ela decidiu dar um basta com os procedimentos químicos e cortar a parte alisada mais uma vez.

A mesma cabeleireira que corta o cabelo de Dandara em cena foi quem cortou o cabelo de Yasmin aos 18 anos, quando ela fez sua própria transição capilar. A diretora conta que segurava um espelho exatamente como Dandara; a performance foi como uma transferência. "A palavra de ação para a cena foi: 'Carla canta aquelas músicas que você cantou aquele dia para mim' Saiu todo mundo da equipe [da locação e] só ficou o som, câmera, eu e as duas." (THAYNÁ, comunicação pessoal, 2017)

As músicas para as quais Yasmin se refere são canções para Yemanjá. No filme, a cabeleira começa a entoar cantos enquanto desembaraça os fios de Dandara. Em uma performance de cuidado e referenciando a ancestralidade africana, a performance é capturada pela câmera que age quase como uma intrusa em um momento de intimidade. Dessa vez, o ritual para com o cabelo crespo é diametralmente oposto à performatividade agressiva em que o cabelo é tratado na primeira parte, com cremes e azeites colocados na cabeça da mulher negra de forma áspera. No ritual, há cumplicidade e zelo entre as identidades negras.

Figura 45 - Dandara observa-se no espelho com o novo corte



Fonte: Fotograma de Kbelá (2017)

É importante criar narrativas positivas sobre determinadas realidades e aspectos do corpo e vivência negros que sempre foram tratadas com muita violência (THAYNÁ, 2017). Nesta que é a única cena falada do filme, as duas conversam enquanto o cabelo se transforma; em seguida, entoam juntas um canto para o Orixá em iorubá²⁹, que, segundo Amaranta César (2017), nos remete à africanidade como repositório identitário através do canto vindo de vozes sempre silenciadas, numa reapropriação política da ancestralidade. Diferente de *opressão*, no *ritual* há leveza, há sorriso; o filme traz essa ideia de que a transição capilar, de alguma forma, é também renascer, é tornar-se negro. Descolonizar corpos negros e ressignificar elementos da negritude que são marcas físicas para o racismo, como o cabelo, é uma resposta direta para o colonialismo que persiste dominando corpos e subjetividades.

Ainda durante o *ritual*, há a cena que faz referência à performance *Bombril* (2010) de Priscila Rezende, onde uma mulher negra lava panelas com os cabelos, substituindo a esponja de aço (ver figuras X e X). Por alguns segundos, a cena se desloca do momento de *ritual* para mulheres negras. No processo de montagem do filme, a cena da performance de *Bombril* quase caiu por esse motivo.

Segundo Yasmin (2017) o montador a questionava sobre o motivo de manter aquela cena como parte do *ritual*, já que ela remetia às performatividades da opressão, as quais estavam concentradas na primeira parte de filme. Yasmin afirma que decidiu manter ali para manter os pés no chão quanto à condição do negro no Brasil: mesmo com saberes descolonizados, mesmo reconhecendo a ancestralidade, a opressão ainda vai existir, o que muda é a forma que lidamos com ela:

eu não quero romantizar o processo de transição. Se você deixar de alisar o seu

²⁹ Língua secular falada no sudoeste da África.

cabelo não quer dizer que todos os seus problemas estão resolvidos, você pode até virar uma rainha, mas o racismo vai continuar agindo sobre você. Você vai ter que lidar com ele para o resto da vida. (THAYNÁ, 2017)

4.3.3 Celebração

O processo de transição em que é baseado o roteiro de Kbelá termina na celebração da ancestralidade através da dança. Depois de passar pela *opressão*, seguida pelos *rituais* em que a mulher se torna negra (SANTOS, 1983) e (RIBEIRO, 2017), há a *celebração* a partir da dança (THAYNÁ, 2017). No início do terceiro e último bloco, a atriz Isabel Zua canta a música *Rainha*³⁰, composição da cantora Céu, cujo refrão homenageia a África.

Dê água *pra* Ela beber
 Dê roupa *pra* Ela vestir
 Saúde *pra* dar e vender
 Dê paz *pra* Ela descansar
 Adubo *pra* Ela crescer
 Dê rosas *pra* Ela enfeitar
 África,
 Cadê
 Seu trono de Rainha
 Cadê
 Dona da Realeza
 Cadê
 Mãe da matéria-prima
 Cadê
 Vai levar a vida inteira pra lhe agradecer
 (Céu, 2005)

Com a entoação de Zua como plano de fundo, a sequência inicial desta terceira parte do curta mostra diferentes amarrações de turbantes presentes em culturas africanas sendo feitos em cada uma das mulheres de Kbelá, elas enfeitam-se com estampas e adereços que remetem à ancestralidade negra para celebrar a conclusão do ritual de transição. Planos rápidos exibem cada uma das atrizes e suas indumentárias sentadas em uma grande cadeira de palha, fazendo referência aos Panteras Negras, através da foto icônica de Huey Newton³¹.

³⁰ Música presente no álbum de estreia da cantora e compositora paulista Céu, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y1ukK4Z3aTI>>

³¹ Um dos fundadores do Partido dos Panteras Negras, assassinado em Oakland em 1989

Figura 46 - Sara Hana, atriz de Kbelá, com turbantes e trajes africanos



Fonte: Kbelá (2015)

Figura 47 - Huey Newton, no final dos anos 60



Fonte: gettyimages

Celebrar, para negros no pós-diáspora, acontece, na maioria das vezes, através de uma mistura de música, dança e sincretismo religioso (RAMOS, 1979). Negros tiveram sua cultura e religiosidade proibidas por senhores portugueses no período da escravidão no Brasil, portanto, valeram-se do sincretismo religioso para continuar a venerar suas entidades através de santos de origem católico-cristã já venerados no Brasil Colonial.

Dito isto, no curta, em seguida à música letrada de Céu, o que toma conta da musicalidade durante os créditos finais do filme é o batuque. Enquanto, três mulheres negras começam a tocar seus tambores, as outras performers que participaram do filme entram em quadro dançando. O ritmo contagiante que fecha o filme é, segundo a diretora, a vontade de mostrar como a ancestralidade é algo que acontece em vida, algo que está presente no que se

cria hoje. (THAYNÁ, comunicação pessoal, 2017). É a África presente.

O folclore negro-brasileiro de origem *Yoruba* é riquíssimo. A dança e a música saíram dos *Candomblés*, construíram as festas profanas ou *afochés* e se espalharam em todos os atos da vida dos negros brasileiros. Entre os sudaneses da Costa dos Escravos todas as cerimônias religiosas e “ritos de passagem” são acompanhados de danças e músicas rituais. Os festejos dos candomblés de origem yoruba são inseparáveis do canto e da dança (RAMOS, 1979, p. 195)

Celebrar para cultura afrodiáspórica é uma forma de canalizar dores, homenagear antepassados e afirmar resistências culturais. Manifestações sincréticas negras que misturam dança e religiosidade remanescentes do período escravocrata ainda são encontradas por todo o Brasil, principalmente na região norte e nordeste, onde concentra-se a maior quantidade de negros e pardos autodeclarados, segundo dados do IBGE. A exemplo, no estado do Amapá, ainda é presente a prática e celebração da festividade negra do Marabaixo³², que tem caráter religioso, mas ainda assim é marcada pela musicalidade através do batuque, das ladainhas criadas por antepassados escravizados e presença de gengibirra³³ para acompanhar os vários dias de festejo.

A celebração com as danças antigas africanas no encerramento de Kbelá é, ainda, uma maneira de resposta à representação negativa que o negro recebe no cinema brasileiro. Ao exibir o negro em celebração, Yasmin procura romper com o estereótipo de personagens negros que usualmente vivem personagens carregados de sofrimento, e principalmente, marginalizados, cuja imagem e representação é construída a partir da concepção e ponto de vista masculino hegemônico.

No meu filme não vai ter pessoas negras mortas, eu quero mostrar pessoas negras vivas. Se você for em uma comunidade, a crise *tá* lá instaurada há muito tempo, só que sempre tem feijoada, tem alegria, tem sorriso, e eu acho que nós precisamos criar essas narrativas da felicidade também, sabe? (THAYNÁ, comunicação pessoal, 2017)

O som da batida ancestral é, aos poucos, substituído pela batida de funk. O ritmo do *passinho*³⁴, então, toma conta da atmosfera e as atrizes seguem a dançar adaptando-se à

³² Maior manifestação cultural e folclórica do Estado do Amapá, realizada em comunidades afrodescendentes. O ciclo do marabaixo dura aproximadamente sessenta dias e envolve missas, novenas, procissões e os conhecidos bailes populares onde a participação da comunidade é maior. Nas rodas de marabaixo, toca-se batuque e dança-se em rodas com pequenos passos que remetem aos pés acorrentados dos ancestrais. A festividade é mantida, principalmente, por descendentes de escravizados da região.

³³ Bebida de gengibre e cachaça tradicionalmente distribuída à comunidade durante as festividades do Ciclo do Marabaixo. Inicialmente, tinha função de fortalecer a garganta dos cantadores das ladainhas de marabaixo, uma vez que a festa durava, e ainda dura, muitos dias.

³⁴ Coreografia que mistura outros estilos de dança como *break*, hip-hop e frevo originada em bailes funk e favelas cariocas, foi amplamente disseminada através de vídeos compartilhados em redes sociais.

nova musicalidade. Uma nova mulher negra surge em cena especialmente para fazer a coreografia do *passinho*: em *Kbela funk* também é percebido como ancestralidade.

Figura 48 - Atrizes fazendo a coreografia do *passinho*



Fonte: *Kbela* (2015)

A celebração e o filme encerram-se em conjunto com as atrizes olhando para a câmera. *Kbela* despede-se de forma parecida com a qual inicia, através de olhares fortes, fixos para o espectador. Desta vez, porém, a angústia que o olhar da atriz trans Maria Clara Araújo revela ao abrir o filme é substituída pela firmeza dos olhares de várias mulheres negras alertas, que conheceram as piores faces da opressão, mas não passaram por nenhuma outra novamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre racismo é dolorido. Audre Lorde (2019) costumava dizer que sua forma de responder ao racismo era com a raiva. Ela demorou anos para lidar com essa raiva que a cercou durante seu crescimento. Raiva do silêncio, da estereotipização, da exclusão, dos privilégios não questionados. Diferente de Audre Lorde, eu costumava ignorar a raiva - não é fácil lidar com racismo carregando estereótipo da *angry black woman*³⁵ - mas a raiva mesmo quando ignorada, não se dissipa por completo, ela permanece ali.

É comum para nós jovens mulheres, negras ou não, procurar alternativas de distração na literatura ou no cinema. No entanto, essa distração passa a virar incômodo quando se compreende nossa existência dentro de um sistema em que sexismo e racismo são primários, estabelecidos e propriedades necessárias de lucro (qi, 2019) logo, tudo o que consumimos faz parte desse sistema que nos oprime. A crise de representação que vivemos atualmente é facilmente percebida em tudo o que consumimos dentro do mercado audiovisual, além de, claramente, ser a base das diversas instâncias de poder político (DOS ANJOS, 2017).

Em um país formado por 54% de pretos e pardos (IBGE, 2016), o poder político e econômico é concentrado em mãos brancas. O audiovisual, portanto, desde seu surgimento no Brasil, segue esta mesma cartilha. A presença do negro no cinema foi mínima e extremamente estereotipada no início do cinema em terras brasileiras, pois, além de importar o modelo europeu de produção, a estética do embranquecimento também virou regra em um país miscigenado como o Brasil.

Nos primeiros filmes nacionais, que eram de natureza documental, os corpos negros que apareciam nas telas estavam ali em decorrência da ausência de decupagem ou roteirização por parte dos diretores, eram simples transeuntes caminhando sem dar-se conta que eram capturados pela câmera. Esses pequenos filmes do começo do século XX, que em sua grande maioria não sobreviveu aos anos de má conservação, registravam o cotidiano do Brasil naquele período. Apenas anos mais tarde, na década de 30, que o negro ganhou pequenos papéis, sempre bastante estereotipados.

É no período das Chanchadas, com a genialidade e multidisciplinaridade do artista Grande Otelo, que alguns personagens secundários negros ganham destaque na historiografia negra do cinema. O período é seguido, então, pelo surgimento do Cinema Novo, já durante os anos 1960, notável pela fetichização da pobreza através de corpos negros problematizados sob

³⁵ No português, *mulher negra raivosa*, é o estereótipo da mulher negra raivosa, agressiva, facilmente irritável, que fala alto e/ou de forma incisiva. Geralmente, vistas como incapazes de discursos eloquentes e racionais.

a ótica de diretores brancos (MATOS, 2016).

Na década seguinte, mais precisamente em 1974, acontece o marco inicial do que viemos a chamar de Cinema Negro. O primeiro filme dirigido pelo até então ator, Zózimo Bulbul, chamado *Alma no Olho*, foi o a primeira obra audiovisual a disputar narrativas dominantes através do ponto de vista de um diretor negro. O filme experimental narra em 11 minutos as inconstâncias e transformações do negro durante seu processo de ascensão social no Brasil.

A obra de Zózimo até hoje ressoa no cinema contemporâneo feito por mulheres negras. A diretora fluminense Yasmin Thayná constantemente relata o quanto as referências do seu trabalho de maior notoriedade, o curta-metragem *Kbela* (2015), mesmo surgido décadas depois, tem no filme de Zózimo sua maior inspiração. *Alma no olho* e *Kbela* podem ser correlacionados pela forma como se apropriam do imaginário sobre o negro e também sobre a cultura afro-brasileira, partindo, no entanto, da perspectiva de gêneros diferentes.

Enquanto *Alma no olho* faz um resgate da historicidade e vicissitudes do homem negro através dos séculos, em uma performance que passa pelo Brasil Colônia até a contemporaneidade, *Kbela* fala sobre se descobrir mulher negra através da performatividade e materialidade de um elemento comum a grande parte de mulheres negras ao longo dos tempos: o cabelo crespo.

Cabelo este marcado como herança escravocrata de um passado colonial não tão distante, é percebido por muitos como "ruim", rendendo a mulheres negras apelidos e outras formas de racismo durante a infância, além de negação cosmética na vida adulta. É importante perceber como para além da estética, o cabelo crespo atua como performance política para mulheres negras, ao passo que carrega a ancestralidade e etnicidade de alguém de forma extremamente aparente. Logo, procedimentos químicos para mudar a estrutura do cabelo crespo também podem ser entendidos como violentas formas de opressão, negação de etnicidade e identidade negra.

O filme *Kbela*, então, tem como narrativa principal o pertencimento da identidade da mulher negra através da materialidade do cabelo crespo. No filme, Yasmin Thayná percorre por suas memórias processos de embranquecimento, comuns a mulheres negras, ao passar por procedimentos químicos para "domar" desde a infância os cabelos crespos através do uso de alisantes. De acordo com a diretora e roteirista do filme, Yasmin Thayná (2018), o curta metragem experimental é dividido em três momentos: o primeiro deles fala da *opressão* e racismo estrutural que mulheres negras atravessam durante suas vidas, a negação dos traços negróides em detrimento do padrão de beleza europeu; o segundo momento acontece, então,

como um *ritual* de aceitação através da transição capilar, do retorno ao crespo e às raízes negras. Quando a negritude é reencontrada, a *celebração* entre mulheres negras acontece através da dança e nas homenagens às raízes africanas de antes da diáspora.

Filmes dirigidos por mulheres negras carregam em seu olhar a sensibilidade para questões raciais, como na afetividade e estética que em nós, espectadoras negras, alcança a sensação de pertencimento que para a branquitude sempre esteve posto em qualquer simples filme. Antes de *Kbela*, e mesmo passando por uma graduação de cinco anos em cinema, eu nunca havia assistido um filme que colocasse em evidência meu cabelo crespo ou meus traços negróides. O filme foi um divisor de águas em minha trajetória, seja como pesquisadora ou espectadora, o olhar opositor (HOOKS, 1992) que a narrativa carrega é uma arma poderosa sobre a mediocridade dos filmes brancos que falam sobre a perspectiva negra a partir de diretores brancos, por exemplo.

Filmes como *Kbela*, *Cores e Botas* e *Alma no olho*, que caminharam conosco ao decorrer deste trabalho, carregam contranarrativas que são cada dia mais precisas nos tempos sombrios que vivemos. Não há como falar de questões sociais, sobretudo no Brasil, sem falar de racismo, visto que a escravidão foi o evento histórico que fundamentou nossas relações sociais. Logo, enquanto não é superado, o racismo tem necessidade de ser pauta, o cinema negro precisa ser visto.

Angela Davis, em sua passagem por Salvador no ano passado, em 2018, fez uma fala na UFBA – Universidade Federal da Bahia³⁶, onde disse, dentre outras coisas, que quando uma mulher negra se movimenta, toda a estrutura se movimenta com ela. Acredito que a potencialidade do cinema negro contemporâneo está nesse poder da movimentação, desde os encontros que o cinema provoca, até os atravessamentos que a voz, do olhar, e cabelo ancestral de mulheres negras provocam.

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6CdrOqPE7Rs>

REFERÊNCIAS

- ALMA NO OLHO. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: [s. n.], 1973. 1 vídeo (11 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m3LcVNbFLW4>. Acesso em 5 de janeiro de 2019.
- ALVES, Claudete. **Virou regra?** São Paulo: Scortecci, 2010.
- AMOR maldito. Direção: Adélia Gonçalves. Rio de Janeiro: [s. n.], 1984. 1h 16m.
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha, Salvador – BA: [s. n.], 1962, 1h 20m.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** A experiência vivida (Vol. 2). 2.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 2008.
- BYRD, Ayana; THARPS, Lori. **Hair story: untangling the roots of Black hair in America.** New York: St. Martin's Press, 2001.
- BULBUL, Zózimo [et al]. **Zózimo Bulbul: uma alma carioca.** Jefferson De (Organização de textos). Rio de Janeiro, RJ: Centro Afro Carioca de Cinema: Fundação Palmares, 2014.
- CARIA, Thamís Malena Marciano. Aspectos da condição feminina no antigo Egito. In: **Revista Mundo Antigo** – Ano II, V. 02, N° 01. Rio de Janeiro: UFF, 2013.
- CARNEIRO, Sueli. Gênero, raça e ascensão social. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 544-552, 1995.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Imagens do negro no cinema brasileiro: O período das chanchadas.** n°12, Cambiassu, Maranhão, 2013. Disponível em: <http://www.cambiassu.ufma.br/cambi2013.1/cinema.pdf>. Acesso em 09 fev. 2019
- CARVALHO, Noel dos Santos. **O negro no cinema brasileiro: O período silencioso.** Plural; Sociologia, USP, São Paulo, 10: 155 - 179, 2003
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 377-394, Abril 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000100377&lng=en&nrm=iso. Acesso em 09 fev. 2019.
- CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista ECO-Pós**, [s.l.], v. 20, n. 2, p. 101-121, set. 2017. ISSN 2175-8689. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/12493/8743. Acesso em 28 mai. 2018.

CORES E BOTAS. Direção: Juliana Vicente – São Paulo: [s. n.], 2010. 16 min.

DAMASCENO, Janaína. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: caso da Vênus Hotentote. In: FAZENDO GÊNERO 8 - CORPO, VIOLÊNCIA E PODER, Florianópolis: [s.n] 2008.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DÉ, Jeferson. **Dogma feijoada**: O cinema negro brasileiro. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2005.

DE PAULA, Rogéria Costa "**Corpo negro** - mediações e performances de raça". In: III Simpósio Nacional Discurso, Identidade. Campinas: UNICAMP, 2012

FERREIRA, Ceíça; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re) existência para mulheres negras. IN: HOLANDA, Karina; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org). **Feminino e Plural**: Mulheres no Cinema Brasileiro. São Paulo: Papyrus, 2017

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. In: **Currículo sem Fronteiras**, v.12, [s. l.: s. n.] p. 98-109, Jan./Abr.2012.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural? In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 40-51, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, bell. Alisando nossos cabelos. **Revista Gazeta de Cuba** – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em 02 jan. 2018.

HOOKS, bell. **Black Looks**: Race and Representation. Boston: South End, 1992. Tradução do inglês: Maria Carolina Morais. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Acesso em 02 jan. 2018.

HOOKS, bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos feministas**. No2/95. vol.3. 1995.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo 2010**. Rio de Janeiro, 2010.

KBELA. Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro: [s. n.], 2015. 22 min.

KILOMBA, Grada. **O racismo é uma problemática branca**. [s. l.: s. n.] 30 de março de 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematica-branca201d-uma-conversa-com-grada-kilomba>. Acessado em: 24 de maio de 2018.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MARTINS, Cleissa Regina. Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema. **Boletim GEMAA**. Rio de Janeiro n. 05, 2018. Disponível em: http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2018/06/Boletim_05_2018.pdf. Acesso em: 09 fev 2019.

MATOS, Teresa Cristina Furtado. Cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente: o lugar da memória e a questão racial. **Análise Social**, Lisboa: [s.n.] n. 218, p. 170-190, mar.2016. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732016000100007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 09 fev. 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**, São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MUNANGA, Kabengele. **Redescutindo a mestiçagem no Brasil**. Identidade Nacional versus Desigualdade. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal Fluminense, 2004.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo, Editora 34. 2002

OLIVEIRA, Janaina. **Rotterdam e o Cinema Negro Brasileiro**: O começo de tudo. [s.l.: s.n.], 2019. Disponível em: <http://ficine.org/rotterdam-e-o-cinema-negro-brasileiro-o-comeco-de-tudo-parte->. Acesso: 09 fev 2019

PACHECO, Ana Claudia. **Mulher Negra**: Afetividade e Solidão. Bahia: EDUFBA, 2013

QUINTÃO, Adriana Maria Penna. **O que ela tem na cabeça?** Um estudo sobre o cabelo como performance identitária. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2013.

RAMOS, Artur. **O folclore negro do Brasil** – demopsicologia e psicanálise. Rio de Janeiro: Livraria Editora do Estudante do Brasil, 1979.

RIBEIRO, Djamilla. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Editora Letramento, 2017.

ROSA, Fábio José Paz da; FRESQUET, A. M. **A estética negra de Zózimo Bulbul em cena**: novas possibilidades para pensar currículo, cinema e formação de professores. **EDUCAÇÃO TEMÁTICA DIGITAL**, v. 19, [s.l.: s.n.] p. 415-432, 2017.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **Rapunzel, cabelos que tocam o céu**: a arte contemporânea como tratamento artístico/cosmético/estético dedicados aos capilares crespos. *In*: Revista Estúdio, artistas 20 sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (20), outubro-dezembro. 20-29. 2017

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças** – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Luciane Ramos da. **Yellow Fever**: notas sobre a despigmentação artificial de pele

entre mulheres negras *In: Revista O Menelick 2oAto*. Outubro de 2014. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/especial/YELLOW-FEVER/>. Acesso em 25 de janeiro de 2018.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. 204 f., il. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUZA, Neusa. **Tornar-se negro**. São Paulo: Graal, 1990

STAM, R. **Multiculturalismo Tropical**: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros, São Paulo, Edusp. 2008

THAYNÁ, Yasmin. **Ele nos ensina a ter alma no olho**. [s.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/Ele-nos-ensina-a-ter-alma-no-olho>. Acessado em 24 e maio de 2018.

XAVIER, I. Barravento: Glauber Rocha 1962: alienação vs. identidade. **Discurso**, nº13, [s.l.: s.n.], 53-86, 1980.