

CORPO NEGRO NA IMAGEM: À ESCUTA DE ZÓZIMO BULBUL E DE YASMIN THAINÁ

Black Body in the image: listening Zózimo Bulbul and Yasmin Thainá

Cuerpo negro en la imagen: escuchando Zózimo Bulbul y Yasmin Thainá

Luciana de Oliveira

Professora do PPGCOM/UFMG. Graduada em Comunicação Social pela PUC-MG. Mestre em Antropologia pela UFMG. Doutora em Ciências Sociais: Sociologia e Política pela UFMG.

E-mail: Luciana.lucyoli@gmail.com

Ester Antonieta Santos

Mestranda em Comunicação PPGCOM. Graduada em Psicologia pela PUC-MG. Mestre em Saberes Tradicionais do Reinado/Candomblé Angola.

E-mail: esterantonieta@gmail.com

Eduardo Antônio de Jesus

Professor titular do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Doutor em Artes pela USP.

E-mail: edujesus2010@gmail.com

Resumo

Onde e como cineastas negros e negras têm fabricado a diferença do ponto de vista da linguagem: no filme como engenho de criação e no cinema como máquina de circulação entre mundos? Em que pontos esse processo de produção cinematográfica negra afronta o racismo no Brasil ou como cinemas negros fazem resistência ao racismo construindo uma experiência outra do corpo negro? Para tanto, analisamos, sob a forma de ensaio, dois curta-metragens de ficção *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 11", 1974) e *Kbela* (Yasmin Thainá, 22", 2015), utilizando uma metodologia de traços e aproximações com intelectuais negros e negras a partir da experiência com as imagens e dados dos processos filmicos.

Palavras-chave: Cinema Negro. Racismo. Performance. Alma no Olho. Kbela.

Abstract

Where and how black directors have produced difference in the movie like a ingenuity of creation and in the cinema like machine of circulation between worlds? In what points this process of black cinema production affronts the racism in Brazil or how black directors do resistance against racism building another experience of the black body? Therefore, under the form of an essay, we have analyzed two short fictions films *Soul in the Eye* (Zózimo Bulbul, 11", 1974) e *Kbela* (Yasmin Thainá, 22", 2015) using a trace methodological approach as well an approximations with black intellectuals starting at the experience with the images and data from film processes.

Keywords: Black Cinema. Racism. Performance. Soul in the Eye. Kbela.

Resumen

Donde y cómo realizadores negros y negras están construyendo la diferencia de un punto de vista del lenguaje: en la película como un ingenio creativo y en el cine como máquina de circulación entre mundos? Cines negros hacen resistencia al racismo construyendo una experiencia otra del cuerpo negro. Es lo que queremos reflexionar, bajo la forma ensayo, sobre dos corto metrajes de ficción "Alma en el Ojo (Zózimo Bulbul, 11", 1974) e Kbela (Yasmin Thainá, 22", 2015) utilizando una metodología de trazos y acercamientos con intelectuales negros e negras a partir de la experiencia con las imagenes y datos de los procesos filmicos.

Palabras clave: Cine Negro. Racismo. Performance. Alma en el Ojo. Kbela.

Introdução

Neste artigo, propomos¹ uma reflexão que enlaça dois filmes de curta metragem, *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, II”, 1974) e *Kbela* (Yasmin Thainá, 22”, 2015), separados por uma distância temporal e contextual de mais de quarenta anos, mas afins do ponto de vista de um parentesco expressivo e político. Buscamos sublinhar em nossa reflexão o modo como os dois filmes levam o corpo negro para a linguagem audiovisual e fazem dele uma narrativa policêntrica, implicando dois pontos de insurgência, alinhando-se de maneira singular às lutas antirracistas: 1) é o corpo negro presente na (e tomando conta da) cena a novidade da experiência estética com as imagens filmicas; 2) o corpo negro torna a periferia centro, ou seja, multiplica os centros. Em *Alma no Olho*, a grande inovação estilística está em apresentar, dar a ver o corpo negro, colocá-lo em primeiro plano ocupando o quadro. A pele-tela renovada com uma imagem pouco comum que assume a performance como narrativa do trauma da escravidão e o corpo como meio a entranhar-se na imagem: o corpo preto no fundo branco e na frente da cena é o documento histórico-estético do trauma e da cura. O segundo filme, assumidamente “herdeiro” estético do primeiro, também se utiliza da performance, desta vez em sequência com distintos corpos femininos, para colocar em cena a dor entranhada no corpo da mulher negra em suas lutas cotidianas bem como o seu reverso: a possibilidade de “tornar-se negra”² ou de encontrar no corpo negro — com ênfase especial na pele e no cabelo — a força de elaboração dessas dores em reencontro consigo, com a ancestralidade africana e com outras mulheres negras.

¹ As autoras ocupam diferentes lugares de fala no texto e na vida a partir de suas condições de mulher negra, afrodescendentes branqueadas, umbandistas e candomblecista (essas identidades se cruzam de distintas formas e em diferentes matizes nas participantes dessa escritura coletiva). Nem todas fenotipicamente negras, as que são vistas como brancas reconhecem os privilégios dessa condição marcada ela própria pela ação da ideologia da democracia racial no Brasil. Optamos pelo uso do feminino genérico, não obstante o co-autor, que se reconhece e é reconhecido como homem, também não negue o lugar de privilégio que ocupa em virtude disso. Todas as autoras se reconhecem como militantes nas lutas antirracismo no Brasil e no mundo.

São muitas as lutas de afirmação das pessoas negras no Brasil. Uma das frentes mais importantes se localiza justamente no campo das imagens. Pessoas negras são “especialistas” das imagens porque, desde muito cedo, precisam lidar com o que Patrícia Hill Collins (1991) chama de “imagens controladoras”³. Imagens que aprisionam o corpo negro em certo grupo de significantes, criando uma fronteira que o segrega de espaços e o separa da possibilidade de ser reconhecido nos lugares da beleza e da “normalidade”. Forte dispositivo aprisionador da imagem do corpo negro no Brasil, servindo inclusive de gradiente amortecedor de relações raciais violentas, é o chamado mito da democracia racial: um ideal de igualdade, livre de barreiras legais de segregação que impeçam a ascensão social de negros comprovável via uma sociabilidade desierarquizada e ampliada entre pessoas negras e brancas. Nessa senda, trazemos ao plano analítico o contraponto da democracia racial, nominado por Abdias do Nascimento como genocídio da população negra (NASCIMENTO, 2017) pois a operação do racismo como uma máquina de morte, implica em duas direções: 1) assumir o caráter epistêmico das lutas políticas ligadas a uma postura intelectual antirracista, ou seja, existe um saber sendo deixado de fora na hegemonia intelectual branca que discute a questão racial; 2) assumir o racismo como dispositivo mantenedor da divisão entre as vidas que contam e as que não contam constituindo a experiência da existência daqueles e daquelas que corporalmente vivenciam a categoria mortos-vivos (MBEMBE, 2016). As reflexões da poeta e crítica literária Leda Martins (2002; 2003) sobre a performance, a memória e os saberes de inscrição corporal afro-brasileiros nos ajudam a pensar como esses saberes do corpo se tornam linguagem filmica. Já as pesquisadoras Ângela Figueiredo (2015) e Nilma Lino Gomes (2012) nos ajudam a compreender como o racismo e o

² Referência ao pensamento de Neusa dos Santos Souza (1990) quem trabalhou com a ideia de que o ser negro no Brasil é um gesto da ordem do tornar-se como construção política.

³ A autora se detém especialmente nas imagens controladoras da mulher afroamericana no contexto estadunidense, caracterizando a atuação perversa das imagens da ama de leite, da matriarca e do objeto sexual bem como os lugares de resistência coletiva e subjetiva a essas imagens bem como de construção de espaços seguros de expressão pelas mulheres negras para negá-los.

sexismo estruturais atuam do ponto de vista da subjetividade do corpo negro, especialmente o da mulher negra.

Para realizar a aproximação entre filmes e a discussão da imagem, optamos por uma metodologia do vestígio ou traço⁴, buscando metonimicamente, incidências dos modos de produção da vida e da arte negros no dever da história e da memória. Assim, guiados por uma escuta atenta dos filmes, e de cada um de seus planos — de duração estendida e mais abertos em *Kbela* ou fragmentários, rápidos e majoritariamente de detalhes em *Alma no Olho* — notar “a presença de uma ausência” (BERND, 2012, p.14-15). Falar de um cinema feito por realizadores e realizadoras negros e negras no Brasil é também operar na lógica do vestígio ou do traço já que o racismo atua também na blindagem dos caminhos de produção e acessos aos recursos⁵.

É assim que, sugerimos, parecem operar os processos criativos que arregimentam os elementos de uma memória negra ancestral no corpo negro que protagoniza os dois filmes, os quais aprofundaremos em um gesto ensaístico que os reapresenta em suas multiplicidades estético-políticas (luta antirracismo no cinema, pelo cinema e contra o “Cinema”) e sobre a presença desse corpo negro no protagonismo da cena que cria os fios e os feixes relacionais que aquilombam os dois filmes. Dividimos o artigo em três seções, além desta introdução: na primeira seção, analisamos *Alma no Olho*; na

segunda, *Kbela*; na terceira, buscamos apontar as interpelações das obras frente às questões iniciais supra apontadas.

A alma da imagem

Uma imagem desfocada de uma mancha negra contornada por um fundo branco junto com os primeiros acordes de *Kulu Sé Mama (Juno Sé Mama)*, de John Coltrane (1967), inicia o primeiro e breve plano, como todos os mais de oitenta planos que compõem *Alma no Olho*. Aos poucos, a imagem ganha nitidez, ao mesmo tempo em que surge o título, um lettering branco, sobre os olhos do ator e diretor. O filme é em preto e branco, não há cinzas.

Já nesses instantes iniciais, duas importantes homenagens-citações: a música de Coltrane (para quem o filme é dedicado) e o livro *Alma no Exílio* do black panther Eldridge Cleaver, inspiração para o título (BULBUL, 2011). A música, mais do que um pano de fundo, é personagem importantíssimo. Ela dá ritmo aos muitos movimentos do corpo de Zózimo ao mesmo tempo em que com ele dialoga, interpelando-o ou respondendo-lhe. O disco ao qual integra é considerado um dos mais emblemáticos do astral jazz, subgênero do jazz que Coltrane, junto com sua esposa Alice e um de seus parceiros de banda Pharoah Sanders, é considerado precursor do uso de percussão e

⁴ A inspiração metodológica nos surgiu a partir de um belo texto crítico ao romance “Um defeito de cor” de Ana Maria Gonçalves que fala do procedimento criativo da autora como uma operação literária pela lógica do vestígio. Como todo intento de história negra, a memória é fragmentada e as pessoas negras entramam e retecem seu passado e seu futuro a partir de pequenas pistas. Essa inspiração justifica o fato de não trabalharmos nem com um levantamento exaustivo de toda a produção cinematográfica negra, nem com um recorte temporal preciso e único.

⁵ Entendemos que essa foi uma das grandes diferenças do último intervalo democrático no Brasil em relação aos outros (República Velha e 1945-1964): os intelectuais e artistas subalternizados tomaram o protagonismo da cena de produção artística e cultural brasileiras. A cena política e a cena do filme. Há que se pensar, portanto, na importância de políticas públicas para cultura que estimularam a produção artística negra (assim como indígena, de mulheres, das regiões norte, nordeste e centro-oeste) como também na importância de movimentos políticos organizados fazendo tanto o trabalho de educação política contra o racismo e a subalternização de negros e negras quanto operando na lógica das identidades para o fortalecimento da subjetivação política (FIGUEIREDO, 2015). Aliás, nesse sentido, relevar o papel de Zózimo Bulbul como um cineasta negro precursor e um dos pilares do cinema

negro brasileiro que, embora tenha trabalhado como ator de forma próxima com o grupo do cinema novo no intervalo 1945-1964, fez cinema autoral ainda nos anos de 1970 e tem alimentado toda uma produção contemporânea das jovens e dos jovens cineastas negros e negras. Nesse sentido, o papel desempenhado por Bulbul reforça também a importância da representação no sentido enfatizado por Angela Figueiredo, em carta a Judith Butler. Sem negar, por outro lado, os privilégios de Zózimo Bulbul enquanto homem. Na produção contemporânea, a maior escala de produção cinematográfica negra tem também débitos com a tecnologia digital e, por seu volume, pode ser vista como um avanço mais significativo do que os anteriores. Citamos, dentre outros vários exemplos, produções audiovisuais como *Noir-Blue*, de Ana Pi (2018); *Lápis de Cor* (2014, 13”) e *Cores e Botas* (2011, 16”), produções da Preta Porter Produtora (Juliana Vicente); *Vista a minha pele* (2008, 27”), entre outros filmes de Joel Zito Araújo; *O dia de Jerusa* (2008, 20”), de Viviane Ferreira e as diversas produções da Filmes de Plástico.

instrumentos africanos e asiáticos, além de uma espiritualidade declarada. Na faixa específica, *Kulu Sé Mama (Juno Sé Mama)*, o título entre parênteses faz clara homenagem a Juno Lewis, que escreveu a música e contribuiu com os vocais cantados (outra assinatura do jazz astral), toca uma variedade de tambores de mão, sinos e conchas da África Ocidental (MAY, 2011). Já o livro de Eldrige é uma autobiografia que começa a ser escrita na prisão, ambiente no qual ele transforma o ódio pelo sistema branco de poder em libertação das correntes de escravização em favor de uma luta política.

Alma no Olho começa a acontecer desde a censura do longa Compasso de Espera (1973), dirigido por Antunes Filho no qual Zózimo Bulbul é o ator protagonista. Nesse filme, faz o papel de um bem-sucedido publicitário que acaba se apaixonando por uma jovem branca de família tradicional paulistana. A trama o levou a ser chamado ao gabinete do ministro da justiça Armando Falcão e foi censurado. Zózimo ficou preso por algum tempo e após ser liberado, com as latas de filme virgens não usadas no longa e doadas por Antunes Filho quis fazer o seu próprio filme sobre a continuidade da escravização do negro. É um filme feito com recursos próprios e também censurado pelo governo ditatorial no Brasil, tempo no qual Zózimo parte aos EUA, indo viver em Nova Iorque. *Alma no Olho* obtém grande sucesso ao ser exibido por Zózimo no Harlem, imediatamente ganhando a identificação do público negro. Depois disso também é reconhecido em outros festivais nacionais e internacionais. Graças a Gilberto Gil, quando ministro da cultura, o filme foi digitalizado pois até então só tinha uma cópia que estava se deteriorando, e passou a ganhar ampla circulação nas redes sociais online (BULBUL, 2011).

A música astral de Coltrane, a literatura autobiográfica de Eldrige e o cinema de performance documentária de Bulbul, parecem nos lançar então à grande arena da luta política negra antirracista: o corpo. É no corpo de Zózimo, em seu personagem que multiplica tempos de memória ancestral,

que vemos transcorrer toda a história da diáspora, não restrita apenas ao período oficial do tráfico transatlântico de pessoas negras com fins de escravização, em apenas onze minutos e de forma tão pregnantemente atual. Em sua ação documental, não precisa de muitos recursos expressivos e narrativos⁶ para caracterizar as diversas formas de objetificação do corpo negro capturado, acorrentado, violentado, observado, comercializado, bem como as muitas formas de reinvenção da condição de morto-vivo (termo utilizado por Mbembe para falar da necropolítica, como veremos adiante), em que o sobrevivente busca afirmar a existência na chave de uma vida nutritiva⁷. Uma cantiga da Festa do Rosário enfatiza essa objetificação e sua tristeza: “cortaram a língua do negro, só pra ver o negro calar, se eu contar a minha história, cê vai chorar, cê vai chorar”. Mas é justamente no silêncio da palavra – condição própria da ontologia convencional do objeto – que todo o corpo de Zózimo se faz boca, língua, nariz, garganta, som... Palavra.

Prescindindo dos testemunhos orais e dos arquivos, o filme é feito com apenas um ator negro, uma música negra, alguns elementos cênicos brancos, o recurso à performance e alguns elementos do teatro e da mímica, bem como os engenhos de filmagem e montagem pensados pelo diretor. Tais elementos são suficientes porque a história que se conta está contida no corpo negro, é parte de um saber afectivo fundado na experiência que, do ponto de vista da linguagem, se mostra majoritariamente pela alternância de primeiríssimos planos e primeiros planos. Toda a história da diáspora habita o corpo negro. Os onze minutos se expandem à maneira do tempo mítico espiralar (MARTINS, 2002), não cronológico, fazendo com que, por meio do encontro de nosso olhar com a imagem do ator/diretor, irrompa uma experiência forte de todos os sentidos com o tempo longo da escravização que interrompeu vidas e trajetórias na África ancestral⁸ e fez e faz criar outras Áfricas nas Américas, sob muitas formas de violência e de invenção. Uma

⁶ É bom lembrar, por exemplo, que essa é toda a busca de Eduardo Coutinho, referente no cinema documentário brasileiro: livrar-se de quase tudo e ainda assim ter um documentário. *Jogo de Cena* (2007) e *Últimas Conversas* (2015) são exemplares da culminância dessa busca.

⁷ Exemplos dessa reinvenção são as muitas criações religiosas, artísticas, míticas reinventadas no Brasil. As festas do Rosário, as guardas, marujadas, umbanda, candomblé ketu, candomblé angola, xangô, vudu e o culto aos eguns são fenômenos de resistência cultural, política, linguística e espaços importantes na consolidação da luta por direitos.

⁸ Ricardo de Moura (2017) enfatiza que a ancestralidade negra não é uma pertença ao passado, mas uma aposta, um devir, “que está a anos luz à frente da atualidade”.

elaboração sensível da história marcada pela performance do corpo negro diante da câmera e também por trás dela.

Yasmin e Zózimo nunca se encontraram pessoalmente. Mas as imagens do filme dele encontraram-se com a jovem cineasta e, além de produzirem forte identificação, ensinaram a ela que "viver e permanecer vivo é ter alma no olho" (THAYNÁ, 2018).

Kb_elo_ela / Kbelo_bela / Kbella

São exatos 4⁹53 em quatro planos que re-apresentam as experiências de sofrimento de mulheres negras em forma de imagens: a hormonização do corpo negro transgênero, o corpo decepado por um saco marrom ou por um saco de lixo preto⁹, o corpo da mãe negra acéfala em contraponto com o corpo da filha que é só uma cabeça portadora de cabelos crespos que precisam ser alisados ou "domados", o choro convulso e solitário, o desejo de "branquitude" para escapar à dor. Em todos os planos iniciais, as imagens fazem experimentar a violência de inúmeras formas de ruptura com a subjetividade: o corte da dissociação entre a experiência do corpo e a experiência do gênero, o sufocamento da palavra e a desconexão entre a palavra que não importa e que é lixo, a desconexão da linhagem e a ruptura do amor com as ancestrais como caminho de subjetivação. O resultado das formas extremas de violência — não da ausência de palavras, mas da ausência de escuta — o choro, a dor lancinantes¹⁰.

"Bombril, Assolan, Biro Biro, Drogba do Chelsea e outros apelidos maldosos já me renderam boas horas de choro no cômodo que ficava no meio do corredor da minha casa, lá no número 216 da Vila Iguaçuana" (THAYNÁ, 2012). Este pequeno excerto é do conto MC_Kbela de Yasmin Thayná¹¹,

idealizadora e diretora de *Kbela* (22", 2016), que caracteriza a obra filmica que decorre do conto como um "filme-instalação". Produzido com apenas R\$ 5 mil, conseguidos em um financiamento coletivo, *Kbella* é feito do entrelaçamento de uma história em fragmentos que remete às muitas histórias de mulheres negras no Brasil, às histórias dos corpos das atrizes no set de filmagem e da própria história da diretora inscrita no conto, no corpo e no filme, que funciona como um dispositivo de memória no qual, tal como adverte seu slogan, vivencia-se "uma experiência audiovisual sobre ser mulher e tornar-se negra". A experiência do sofrimento da mulher negra e a beleza do ver-se negra e, como mulher negra, ganhar força.

Nessa experiência, a relação de sofrimento com o cabelo crespo é fundamental, como o é também a afirmação de si e o tornar-se negra pelo cabelo por um lado, e, por outro, a reposição de questões com centralidade no corpo negro da mulher negra, as diferenças que se multiplicam e não se subtraem, como no caso da mulher negra lésbica ou trans. Como afirma Nilma Lino Gomes (2012, p. 1), a partir de sua pesquisa em salões étnicos, "o cabelo crespo, visto socialmente como estigma, é transformado, não sem contradições, em símbolo de orgulho e afirmação étnico/racial". A linha divisora do filme é uma interessante estratégia de montagem que faz "desembranquecer" o corpo negro: a mesma tinta branca que busca cobrir a pele negra, no estalar de um frame, opera a volta do tempo, a reparação da memória ancestral e da história.

O sopro de insurgência do amor mútuo une mulheres que se curam a partir de sua própria dor. Antes separadas, agora elas são um coletivo de mulheres negras a se desembranquecer, se fortalecer e a curar seus corpos e suas histórias. Não é à toa que a transição do sofrimento ao reinventar-se como negra, é o plano em que uma jovem negra faz um corte de cabelo e sob

⁹ Além da forte sensação de clausura e mesmo de sufocamento, o saco de papel marrom rememora os testes de cor da pele que são documentados pela historiadora Audrey Elisa Kerr (2006), a partir de relatos orais na cidade de Washington/EUA, enfatizando a ação do colorismo como forma de divisão interna das comunidades afro-americanas. O teste do saco de papel marrom servia como crivo de negritude — entendendo que a pele mais clara abria possibilidades de privilégio — e garantia entrada de negros de pele escura em certos lugares como igrejas, reuniões e festas, impedindo, de outro lado, a entrada de negros de pele clara. Ver também: https://en.wikipedia.org/wiki/Brown_Paper_Bag_Test.

¹⁰ O desdém pela palavra e pelas formas expressivas das pessoas negras, no filme expressados em seus efeitos subjetivos mais profundos, também é notável em termos estruturais como anota a poeta e ensaísta Leda Martins (2003) ao avaliar a ausência das oralidades negras e de outras formas de grafar que também fazem memória, narrativa e poesia como "a voz e o corpo desenhados nos âmbitos das performances da oralidade e das práticas rituais".

¹¹ O conto *McKbela* foi publicado inicialmente numa coletânea de contos da Festa Literária das Periferias (FLUP). Está disponível em: https://issuu.com/yasminthayna/docs/mc_k-bela. Acesso em 01/07/2018.

um clima de intimidade e confiança recíproca, a cabeleireira entoa duas belas canções enquanto faz o corte: “A prece do pescador”, de Mariene de Castro, e uma cantiga sagrada em língua Iorubá, em tributo à orixá das águas, Yemanjá, que compõe a performance musical de Mariene¹² no mesmo tema. Nessa atmosfera preenhe de intimidade entre duas mulheres negras, a que corta o cabelo confessa: “Eu sempre rio quando me vejo no espelho”. O riso, em princípio parece um ato descontrolado de um não-saber frente à própria imagem, torna-se, no plano, o riso da felicidade com o cabelo e o corte — em sentido psicanalítico — operado com o trauma. Uma espécie de renascimento acionado no tempo mítico do ventre da mamãe sereia, a grande mãe, Yemanjá. Essa é a operação central em *Kbela* que reativa uma ancestralidade silenciada, porém viva como potência no cabelo e no corpo. Em sua pesquisa etnográfica em salões de beleza negra, a educadora e antropóloga Nilma Lino Gomes mostra, por meio de relatos e experiências vividas, como o “ser negra” se faz por um fio de ancestralidade que conecta o Brasil e a África (GOMES, 2012). Já a mestra Pedrina de Lourdes dos Santos (2016), intelectual reinadeira de Minas Gerais, enfatiza como o pensamento mágico de diversas matrizes em África descobriu, muito antes da ciência ocidental, que um fio de cabelo contém toda a pessoa, fazendo alusão à descoberta do DNA.

A equipe, composta majoritariamente por mulheres negras, filmou em dois dias num velho casarão no Bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, após um primeiro intento de filme que foi integralmente roubado junto com a mochila e os equipamentos da diretora. A relação entre o filme de Zózimo e o filme de Thayná, para além do parentesco estético e político assumido¹³, especialmente, no modo como colocam o corpo diante da câmera em gestos performáticos que rememoram a histórias e as experiências vividas, ainda têm em comum um histórico de precariedade que não nos parece mera coincidência. Um é feito de restos de outro filme, o outro de seu próprio roubo.

No dispositivo, a performance como linguagem e o corpo-cabelo da mulher negra como imagem devolvem ao cinema seu gesto mais radicalmente experiencial, posto que relacional, e volta-se, politicamente, para as identificações de outras mulheres negras e desidentificações perturbadoras para aquelas e aqueles que não detêm essa experiência. Afinal de contas, na perspectiva específica das mulheres, as estruturas rebatem na subjetividade, retroalimentando, do ponto de vista da linguagem cinematográfica, o engendramento entre memória e performance. Em uma reflexão de Yasmin em fala pública, diz ela:

a própria escolha estética do Kbela, por ser um filme que não privilegia, que não tem ali a atuação formal como as que se tem nas ficções, mas que traz a performance como uma linguagem de uma possibilidade, isso não foi escolhido à toa. O próprio trabalho feito com a direção das atrizes foi um trabalho feito de ativar as memórias que esses corpos traziam. Então mulheres negras – mulheres, homens, pessoas que não se identificam como homem e mulher – pessoas em geral carregam memórias, memórias da infância, da juventude, enfim, você vai vivendo a sua vida e você carrega memórias, traumas, lembranças, sente o cheiro e cheiros lembram pessoas, encontros, situações. Então o trabalho de direção e de escolha da forma, a estética como um modo que o filme se apresenta, foi feito muito daí. De ativar essa memória não só como uma história ficcionada, mas como uma história trabalhada no próprio corpo, então a performance é um ótimo suporte pra fazer isso. Porque aquelas mulheres, quando... [liam, no caso, o conto McKbela, que é] história de uma menina negra que se percebe como mulher negra pelo racismo: pela cabeça queimada, dos processos de alisamento, enfim de refletir sobre as situações racistas vividas na escola e perceber que, quando uma mulher

¹² Ê nijé nilé lodô. Yemanjá ô. Acota pê lê dê. Iyá orô miô.

¹³ *Alma no Olho* é uma das referências para um projeto que envolveu muita pesquisa. Segundo Thayná, a pesquisa acerca do cinema negro para o filme foi tão extensa e envolveu tantos encontros com diretores negros invisibilizados na história do cinema brasileiro que rendeu um outro empreendimento: a plataforma Afroflix com o objetivo de fazer circular esse patrimônio imaterial pouco conhecido.

negra lia aquele conto, ela dizia: essa é minha história. Então essa história do racismo, ela é muito coletiva e é muito em comum. Por exemplo, um xingamento comum que qualquer menina de 7 anos hoje escuta, que eu ouvi há 10 anos atrás é: cabelo de bombril, assolan, cabelo de pixaim, esses nomes racistas. Porque o racismo é um sistema que se reproduz em grande escala e durante muito tempo, ele é estrutural: então você vai viver isso em comercial, você vai ver isso nas bibliografias, você vai ver isso na medicina, na ciência... No cinema!

Se o racismo é um sistema com vida própria e dispositivos de ação biopolíticos, é claro que ele está sempre pronto para atuar. Por isso, a passagem na construção da mulher negra não é totalmente sem altos e baixos. Daí o plano que, em citação à performance “Bombril” (2010) da artista mineira Priscila Rezende, o cabelo negro é literalmente utilizado para lavar vasilhas¹⁴. Mas logo em seguida, os turbantes, as maquiagens e as roupas de rainhas africanas cobrem os corpos das atrizes, ecoando uma relação positiva com as ancestrais e, junto com isso, a cura no campo da memória. A música agora é *Rainha*, composição de Céu, performada por Izabel Zua, e as belas rainhas reinventadas apresentam-se poderosas e autoconfiantes para conduzir ao final (em aberto) do filme em cena de canto, tambor e dança.

Em uma entrevista Thayná explicita as referências que manejou no filme, entre elas *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul:

A referência máxima é o cineasta e ativista do movimento negro Zózimo Bulbul [1937-2013] e a linguagem que ele usou no filme Alma no olho, de 1974. Também teve influência de videoclipes da cantora de soul Laura Mvula, textos da ativista americana Bell Hooks, músicas da Nina Simone e do John

Coltrane e a performance Bombril, da artista mineira Priscila Rezende. (THAYNÁ, 2016)

Por tudo isso, *Kbela* é uma densa experiência sensível dos dilemas de um modo de existência calcado na capilarização. Ele é capilar em termos de todas as lutas da mulher negra que na finura do fio pode render efeitos ambíguos de subjetivação política: tanto a finura da subjetividade em seus efeitos perversos — a solidão da mulher negra e a baixa estima — quanto o poder da cabelereira espessa que dá força e que produz em sua “condição leonina”¹⁵ um outro modo de posicionar-se frente à branquitude opressora.

Os filmes, o cinema e as lutas antirracistas

Em nosso intento de construção de uma reflexão por traços ou vestígios, alguns pontos nos chamam especial atenção. Ao colocar os dois filmes um ao lado do outro, são sobre os seguintes traços que escutamos dos filmes na relação com as lutas antirracistas: um toca a representação/representatividade e outro, o próprio cinema, ajudando-nos a elaborar as questões iniciais que nos moveram. De algum modo, caminhamos pelo que Achille Mbembe (2018), ao descrever a chamada “razão negra”, chama de dois textos trançados que ditam “o que é esse” — um discurso objetificador sobre ser negro/negra — e o “o que sou eu” — as tentativas de respostas e resistências à objetificação e a luta com “o que é esse”, manejado por um padrão de branquitude supremacista, que existe como experiência de aprisionamento para a pessoa negra num devir próximo ao da selvageria ou não-humanidade. Ambos delineiam a subalternização e sua inseparabilidade entre a constituição dos Estados modernos, da razão moderna, do racismo e da qualificação entre vidas que valem e outras que não valem.

Uma colaboração importante para pensar sobre esse ponto, a conformação da razão negra e as estratégias de construção de uma outra subjetividade, é a da socióloga Angela Figueiredo (2015), ao defender a importância da identidade nos estudos de gênero, raça e classe e nos processos

¹⁴ A atriz fala sobre a performance apresentada no Memorial Vale em Belo Horizonte aqui: https://www.youtube.com/watch?v=lHV2_5naHH8.

¹⁵ Referência ao trabalho fotográfico da artista sul-africana Zanele Munholi “Hail Dark Lioness” (2018) no qual ela performa uma série de auto-retratos que transformam objetos e situações de opressão em matéria de criação de auto-definição contra as imagens controladoras do corpo da mulher negra.

de subjetivação política aportado por conquistas do movimento negro pela via da afirmação racial. Tais construções coletivas ajudam a redefinir o que é feio e o que é belo, o que, no caso do Brasil, em muito deve aos movimentos negros e suas iniciativas de afirmação do cabelo crespo, da beleza dos traços do corpo negro e das roupas que alimentam um imaginário positivo de África e das africanidades (PINHO, 2006; FIGUEIREDO, 2017), trazendo ganhos de autoestima e, conseqüente disso, possibilidades concretas de autodefinição (COLLINS, 1991) da pessoa negra.

As lutas por representação nos espaços de visibilidade têm conformado um amplo espectro de estudos da comunicação e do audiovisual no que tange às lutas por equidade. As análises, dirigindo-se majoritariamente a objetos em relação com processos midiáticos, de midiatização e de mediação, têm construído uma densa crítica no que tange às formas disciplinares e diagramáticas de controle biopolítico em suas conseqüências coletivas e subjetivas bem como aos problemas da representação de grupos sociais subalternizados e lugares de fala, discursos hegemônicos ou das disputas por visibilidade ou mesmo das possibilidades criativas no interior das interações comunicacionais em nível micro. É claro que uma presença positivada do corpo negro na forma de imagens é sugestiva de um empoderamento das pessoas negras. Porém, é importante de novo enfatizar que o problema do racismo estrutural vivido historicamente no Brasil é relacional.

Portanto, é preciso não esquecer ou minimizar a força do trauma histórico da escravidão. Tal procedimento é notado nos dois filmes que passam pela positivação sem esconder a história, as experiências da violência e o trabalho coletivo de elaboração do trauma. Nesse ponto, há uma crítica político-epistêmico que nos parece importante e que não pode ser menosprezada no que diz respeito ao papel das imagens em seu alcance e potenciais de mudança do racismo estrutural presente em ambos os filmes, mesmo com a distância temporal que os separa. O diálogo com o tema da representatividade é de extrema relevância e deve ultrapassar o pensamento que a associa a uma relação de identificação com determinada representação cultural, construída socialmente como um lugar de legitimação pelo direito de falar pelo outro, seja na instância política partidária ou na simbólica, envolvendo permanentemente disputas de saberes e poderes. A via da

performance — eixo central de aproximação entre os dois filmes — como recurso expressivo é fundamental para enfatizar que não se trata de “consertar” a representação ou de apresentá-la sob a forma de uma denúncia teatral, mas de curar o trauma no que tange à condição de possibilidade de uma outra subjetivação para o corpo negro em relação direta com a dor e o amor.

Nisso reside a lógica de fabricação de diferença dessa luta quando tratada não só na superfície da imagem, mas como uma luta nos corpos, trazendo os conhecimentos dos intelectuais de dentro (diretor e diretora portadores de corpos negros e de vidas negras) aproxima essa luta do corpo de uma luta na linguagem e na experiência estética. Então não se trata apenas de “reparar” a representação — compreendendo-a como algo essencial —, mas de “reparar” a relação, já que o racismo é relacional. Nesse sentido, os filmes e o caminho analítico de seus traços, nos fazem corroborar a hipótese de Leda Martins:

o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição do conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66)

O cinema pode ser uma fábrica de representações naturalistas, objetivistas e ocupar um lugar de poder na reprodução do racismo estrutural seja por via de um regime de visibilidades pleno de imagens controladoras do corpo negro seja como arena de disputas nos campos da narrativa da história e da memória que se valem de apagamentos, invisibilizações e omissões. O cinema pode ser, por outro lado, uma máquina de circulação entre mundos. A luta que vemos nos filmes é também uma luta contra o cinema (no primeiro

sentido) pelo cinema (no segundo sentido) como via de garantir um outro modo de ver-se e de ser visto e, assim, um outro modo de evidenciar as violentas relações impostas por um padrão de branquitude, tomando o ponto de vista negro — a negritude — como referência. Por isso, alinhamos os dois filmes com as lutas antirracismo no cinema, pelo cinema e contra o “Cinema”.

Suely Rolnik, ao dizer dessa forma da subjetividade que se dá por fora ou para fora em direção ao outro, chama a atenção para:

Um outro tipo de experiência que a subjetividade faz de seu entorno é a que designo como “fora-do-sujeito”, é a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente. (...). Somos tomados por um estado que não tem nem imagem, nem palavra, nem gesto que lhe correspondam e que, no entanto, é real e apreensível por este modo de cognição que denomino “saber-do-corpo”. (ROLNIK, 2019)

Por diferentes caminhos e com diferentes densidades, os filmes operam a obviação das violências da opressão branca contra pessoas negras, lançando mão desse saber do corpo. O corpo negro investido de camadas brancas — sejam eles os objetos de violência do branco no corpo negro (e isso ocupa centralmente a narrativa-performance *Alma no Olho*), sejam eles o corpo negro que busca refúgio no branqueamento como fuga do sofrimento (ponto de virada em *Kbela*). Assim, os dois filmes operam o que J. Mombaça chamou de redistribuição da violência junto às suas audiências majoritariamente brancas dos circuitos de circulação em face dos contextos de mudança forjados pelos ativismos negros contemporâneos no Brasil:

(...) os ativismos do lugar de fala estão operando um movimento denso de redistribuição da violência, o que significa que, ao marcar o não marcado, estamos fazendo com que o modo como a violência foi socialmente distribuída seja bagunçado, projetando sobre as

posições até então isentas dessas marcas e, portanto, desigualmente inscritas como parte privilegiada do mundo como o conhecemos, a responsabilidade de confrontar a violência que dá forma a seu conforto ontológico. (MOMBAÇA, 2017)

O olho sem alma é o olho do morto, ou do “muçulmano”, do sobrevivente, como tão bem o anotou em sua análise Giorgio Agamben (2008) da experiência nos campos de concentração de judeus e dos testemunhos de sobreviventes. Em um dos planos de *Alma no Olho*, Zózimo assume a posição muçulmano, na qual o corpo se dobra sobre si embrionariamente. Interessante pensar como Agamben e Mbembe ampliam tanto a condição produzida pela razão negra quanto a produzida nos processos concentracionários para uma condição geral do contemporâneo. Isso nos faz repensar possibilidades de alianças entre realizadores e audiências, de modo particular, e entre humanidades de maneira mais geral, já que a reparação e o reconhecimento são, como destacamos, processos relacionais de cura, especialmente aquela da ferida colonial.

Por fim, quando se fala em direitos humanos, é preciso lembrar que humano não é uma coisa só. Vale lembrar que os negros, as negras, os indígenas, as indígenas, as mulheres, as experiências não-binárias de gênero em face dos modelos hegemônicos nas arenas de visibilidade e construção do olhar em geral, são excluídos ou subalternizados na luta política nos termos que o moderno produtor do unitário a erige. Todo regime político/econômico e social tem também uma política de subjetivação. Portanto, a política não é só o que acontece nas esferas de coordenação da vida coletiva, mas, antes, a política é a vida. *Alma no olho* e *Kbela* reafirmam, antes de mais, uma outra política na qual a arena é o corpo do homem negro e da mulher negra, forjando uma crítica experiencial de dentro do filme às imagens controladoras forjadas a partir do mito da democracia racial no Brasil. Uma crítica subjetiva e vívida, que nos coloca a todxs em risco.

Referências

AGAMBEN, G. O que resta de Auschwitz. São Paulo, Boitempo, 2008.

BERND, Zilá, Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea [en linea] 2012, (Julio-Diciembre) : [Fecha de consulta: 15 de junio de 2018] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127334004>> ISSN 1518-0158.

BULBUL, Zózimo. Alma no Olho [filme]. 11", Rio de Janeiro, 1974.
_____. Entrevista concedida ao Programa 3 a 1 da TV Brasil [2011]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gx4WzZt5ssM> Acesso em 14/06/2018

COLTRANE, John. Kulu Sé Mama (Juno Sé Mama) [música]. Los Angeles, Impulse!, 1967.

FIGUEIREDO, Ângela. Carta de uma ex-mulata a Judith Butler. Periódicus – Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, n. 3, v. 1, mai.-out. 2015. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus> Acesso em 18/11/2017.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Disponível em <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Corpo-e-cabelo-como-s%C3%ADmbolos-da-identidade-negra.pdf>. Acesso em 13/08/2018.

COLLINS, Patricia Hill. Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. Routledge, 1991.

KERRI, Audrey Elisa. The Paper Bag Principle: Class, Colorism, and Rumor and the Case of Black Washington, University of Tennessee Press, 2006.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. Performance, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte, Departamento de Letras Românicas/PosLit, 2002.

_____. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MAY, C. John Coltrane: Kulu Sé Mama. Disponível em: <https://www.allaboutjazz.com/john-coltrane-kulu-se-mama-john-coltrane-by-chris-may.php> Acesso em: 15/06/2018.

MBEMBE, Achilles. Necropolítica. Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 32 | dezembro 2016.

MOMBAÇA, Jota. Notas estratégicas quanto ao uso político do conceito de lugar de fala. 2017. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>> Acesso em: 4 set. 2018.

MOURA, Ricardo de. Formação Transversal em Saberes Tradicionais [Aula]. Disciplina Catar Folhas: saberes e fazeres do povo de axé. Belo Horizonte, UFMG, 2017.

MUNHOLI, Zanele. Hail the Dark Lioness. New York, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro. São Paulo, Perspectiva, 2017.

PAPER BAG TEST. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Brown_Paper_Bag_Test. Acesso em: 18/01/2018.

PINHO, Patrícia. Afro-aesthetics in Brazil. In: Nutall, Sarah (ed.). Beautiful Ugly. Cape Town, Duke University Press/Prince Klaus Fund Library/Kwela Books, 2006.

ROLNIK, Suely. A Hora da Micropolítica. Entrevista concedida a Aurora Fernandez Polanco e Antonio Pradel. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html?forceDesktop=1>. Acesso em: 11/08/2019.

SANTOS, Pedrina de Lourdes. Formação Transversal em Saberes Tradicionais [Aula]. Disciplina Catar Folhas: saberes e fazeres do povo de axé. Belo Horizonte, UFMG, 2016.

SOUSA, Neuza Santos. Tornar-se Negro no Brasil: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. São Paulo: Graal, 1990.

THAYNÁ, Yasmin. Kbelá. [filme] 22", Rio de Janeiro, 2016.

_____. Diálogos Ausentes [vídeo]. Rio de Janeiro, Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISBD6P3sDdA> Acesso em 15/05/2018.

_____. O Negro no Cinema Brasileiro. [vídeo]. Rio de Janeiro, Itaú Cultural, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ehWiOHSyWag&t=462s>. Acesso em: 15/05/2018.

_____. Ele nos ensina a ter Alma no Olho. Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/Ele-nos-ensina-a-ter-alma-no-olho> Acesso em 13/08/2018.

_____. Negra com orgulho. [Entrevista concedida a] Lia Hama. Revista TPM, São Paulo, nº 166, 2016.