

O APARECIMENTO POLÍTICO DE MULHERES NEGRAS EM IMAGENS CINEMATOGRAFICAS¹

THE POLITICAL APPEARANCE OF BLACK WOMEN IN CINEMATIC IMAGES

L'APPARITION POLITIQUE DE FEMMES NOIRES DANS DES IMAGES CINEMATOGRAPHIQUES

Beatriz Drosdrocky Gonçalves*
Ângela Cristina Salgueiro Marques**

RESUMO

O presente trabalho visa analisar como imagens de mulheres negras retratadas em produções cinematográficas podem promover rupturas em enquadramentos desvalorizantes, apresentando outras legibilidades e figurações possíveis. A relação dessas imagens com as narrativas escolhidas revela resistências às perspectivas historiográficas que não são capazes de fugir a estereótipos raciais. Escolhemos os filmes *Kbela* (2015), da cineasta Yasmin Thayná, e *Cores e Botas* (2010), escrito e dirigido por Juliana Vicente, para refletir acerca de como essas produções tematizam a influência que o racismo possui na vida de mulheres negras e como elas buscam sua autodefinição, a valorização de seus conhecimentos, o enfrentamento de violências e injustiças através da experiência de seus corpos. O entrelaçamento entre estética e política presente nesses filmes relaciona-se à capacidade que suas imagens possuem de transformar as condições de reconhecimento da dignidade dos sujeitos filmados.

Palavras-chave: Imagens cinematográficas. Estética. Política. Mulheres negras. Aparecimento.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze how images of black women portrayed in cinematographic productions can promote ruptures in devaluing frameworks, presenting other possible legibilities and figurations. The relationship of these images with the chosen narratives reveals resistance to historiographical perspectives that are not able to escape racial stereotypes. We chose the films *Kbela* (2015), by Yasmin Thayná, and *Cores e Botas* (2010), written and directed by Juliana Vicente, to reflect on how these productions thematize the influence that racism has on the lives of black women and how they seek their self-definition, the valorization of their knowledge, the confrontation of violence and injustice through the experience of their bodies. The intertwining between aesthetics and politics present in these films is related to the ability of their images to transform the conditions of recognition of the dignity of the subjects filmed.

Keywords: Movie images. Aesthetics. Politics. Black women. Appearance.

RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser comment les images de femmes noires mises en scène dans les productions cinématographiques peuvent favoriser des ruptures dans des cadres dévalorisants, présentant d'autres lisibilités et figurações possibles. Le rapport de ces images aux récits choisis révèle une résistance aux perspectives historiographiques qui ne parviennent pas à échapper aux stéréotypes raciaux. Nous avons choisi les films *Kbela* (2015), de la cinéaste Yasmin Thayná, et *Cores e Botas* (2010), écrit et réalisé par Juliana Vicente, pour réfléchir à la façon dont ces productions thématisent l'influence du racisme sur la vie des femmes noires et comment elles les recherchent leur définition d'eux-mêmes, la valorisation de leurs savoirs, la confrontation de la violence et de l'injustice à travers l'expérience de leur corps. L'imbrication entre esthétique et politique présente dans ces films est liée à la capacité de leurs images à transformer les conditions de reconnaissance de la dignité des sujets filmés.

Mots-clés: Images cinématographiques. Esthétique. Politique. Femmes noires. Apparence.

[1] A realização deste trabalho contou com o apoio do CNPq e da FAPEMIG.

*Graduanda em Publicidade e Propaganda pelo Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista de Iniciação Científica do CNPq.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3639-7519>
E-mail: beatrizdrosdrocky@gmail.com

**Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Comunicação Social pela mesma instituição.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>
E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

Criar imagens que não correspondem às expectativas do imaginário dominante, oferecendo-nos um inesperado movimento contra-narrativo é um gesto estético e político que tem orientado a produção de cineastas negras no Brasil. Elas se posicionam contra a violência das imagens estereotipadas e tentam mostrar as vidas de suas personagens fora dos arranjos narrativos que geralmente as aprisiona entre o silenciamento e a desfiguração, derivados da ilegibilidade destinada àqueles tidos como indignos. Por isso, mesmo no fluxo interminável de apagamento das vidas de mulheres negras por meio de enquadramentos estigmatizantes, é possível ver e tecer alguns momentos de beleza nos quais suas vidas nos alcançam e nos movem, nos afetam, nos comovem de modo a conseguirmos escutar seu apelo, atravessando e furando toda a narrativa midiática tradicional de apagamento e desrespeito. Mostrar como as mecânicas da legibilidade podem ser descontinuadas, interrompidas é o trabalho da invenção de enunciados que perfuram a narrativa desfiguradora, e criam imagens que trazem de volta as corporeidades e seus percursos transformadores.

Realizamos neste artigo uma reflexão acerca de como tais produções permitem o aparecimento político de mulheres negras na imagem, acentuando suas dimensões estéticas e políticas fabuladoras², de modo a possibilitar uma figuração digna dessas mulheres, de seus corpos, gestos e desejos. Nessa linha, discutimos aspectos que consideramos centrais nos filmes “*Kbela*”(2015), produzido pela cineasta brasileira Yasmin Thayná e “*Cores e botas*” (2010), escrito e dirigido por Juliana Vicente. Ambas essas cineastas brasileiras negras elaboram narrativas que buscam figurar o aparecimento de mulheres negras em sua dignidade, beleza, força e autonomia.

Buscamos apoio no pensamento de Jacques Rancière (2021), que conceitua o processo de aparição política dos sujeitos através de uma ruptura com a previsibilidade, da criação de uma narrativa ficcional experimental e dissidente. O aparecer envolve outra maneira de pensar e realizar uma distribuição e organização dos corpos e das capacidades, questionando as posições já assinaladas e distribuídas. Assim, “aparecer” (e fazer aparecer) não é só adquirir visibilidade, mas envolve alterar o modo como sujeitos são percebidos e reconhecidos diante dos outros, provocando outras interpretações quando eles se inserem e se definem relacionalmente em relações inesperadas. Esse gesto estético e político requer desmontar relações já dadas e construir outras: entre sujeitos, entre grupos, entre imagens.

Ampara também nosso percurso a reflexão elaborada por bell hooks em seu texto “O olhar opositor de mulheres negras espectadoras” (2019), que mostra como pessoas negras podem construir um olhar que altere a maneira usual de representá-las. Seria possível, segundo ela, não apenas questionar produções cinematográficas que reafirmam posições de subalternidade a serem ocupadas pela negritude, mas fazer outras narrativas, elaborar outras formas de dizer que não trouxessem em seu repertório uma gama de estereótipos capaz de minar a dignidade das experiências, dos corpos e dos saberes produzidos por elas. Dessa forma, bell hooks nos apresenta uma demanda urgente e necessária para refletirmos acerca de como a imagem pode tornar as pessoas sensíveis à outra inteligibilidade das vidas negras, ou seja, como imagens são vetores de criação de narrativas dissidentes, desviantes e insurgentes, pois carregam discursos e sentidos que remetem a dispositivos que as ultrapassam. Tais dispositivos é que orientam e formatam nosso olhar para sermos sensíveis somente a determinados discursos, signos e equadres. O que reforça a afirmação de hooks, segundo a qual uma imagem não é apenas a materialidade que aciona nosso olhar, mas uma operação lógica que define formas de apreciação e depreciação daquilo e daqueles que se tornam visíveis. Ao lado do pensamento de bell hooks, trazemos também as contribuições de Patrícia Hill Collins e Denise Ferreira da Silva.

Acreditamos que a racionalidade ficcional da qual nos fala Rancière (2021), não ordena o mundo através de uma organização contínua e causal do tempo, rumo ao progresso e ao desenvolvimento. De modo oposto, a ficção é para ele uma possibilidade de tornar visíveis e legíveis as múltiplas temporalidades e espacialidades que coexistem em nossa experiência com as imagens. A ficção não é o que se opõe ao real, mas a racionalidade fabuladora que produz uma mudança nos modos de

ver, sentir e perceber, desnaturalizando o que possui a rigidez da norma e conduzindo à transformação dos imaginários a partir dos quais lemos, vemos e ouvimos o mundo a nosso redor. Por isso, abrir um campo de visibilidade quer também dizer alterar um determinado regime de crenças e valores. Argumentamos que é preciso criar outros modos de apresentação e aparição dos corpos que lhes permitam ocupar tempos e espaços que antes não poderiam, ou não lhes eram permitidos acessar (MARQUES; MARTINO, 2016).

Para Rancière (2021), a imagem pode ser entendida como operação que faz trabalhar um saber que escapa ao prescritivo e ao representativo, até alcançar uma dimensão imaginativa que redefine visibilidades e legibilidades. Assim, imagens são operações de desmontagem do olhar: elas se servem da lógica ficcional e do tipo de experiência que se constitui na narrativa ficcional para propor regimes de visibilidade que emancipem o espectador em seu gesto de contemplação. A emancipação do espectador está associada, segundo Rancière (2012), ao fato de que não nos posicionamos diante de uma imagem para decodificá-la segundo códigos estritos de fruição estética. Ao contrário, estamos “entre” imagens, por isso, nossa experiência com elas não segue regras, mas aceita uma mistura de temporalidades e espacialidades de maneira desierarquizada.

Rancière (2012) confere destaque a imagens cinematográficas que buscam outros modos de figurar os sujeitos, escapando de uma organização linear e causal dos acontecimentos, desafiando os destinos previsíveis, provocando uma ruptura com maneiras usuais de organizar e dispor diferentes elementos. Dessa maneira, em diálogo com Rancière, buscamos imagens de mulheres negras retratadas em produções cinematográficas que fossem capazes de romper com narrativas estigmatizantes. Partimos do pressuposto de que a maioria dos filmes que possuem ampla circulação (frequentemente associados à indústria cultural norte-americana) possui uma forma de organização narrativa que reforça estereótipos montados, remontados e reconstruídos seguindo uma orientação de desvalorização de pessoas negras (OLIVEIRA; SANTOS; JESUS, 2019). Assim, acreditamos ser importante conferir destaque a produções ficcionais que buscam ir contra essa narrativa opressora que afeta violentamente, rasura e apaga as vivências negras.

Nesse sentido, observamos que algumas produções, sobretudo aquelas feitas por cineastas negras brasileiras, fazem e refazem cenas que contribuem para uma pluralidade de identificações coexistentes, sendo elas capazes de criar, recriar e ensinar sobre a forma de operar da política das imagens (BARBOSA, 2018; SANTIAGO; FARIA, 2021). Percebemos que tais narrativas trazem consigo enquadramentos, representações e figurações que mostram a possibilidade de fraturar uma lógica opressora a partir do questionamento de uma narrativa que é, em geral, historiográfica; através da elaboração de outra visão sobre a representatividade negra, desestabilizando estereótipos raciais. Por todos esses aspectos, vê-se a importância de uma discussão que não visa opor representações consideradas boas e más, pois a dimensão política das imagens está nas operações e dispositivos que continuam organizando nosso olhar segundo uma lógica colonial, dificultando com isso a emergência de ações e aparições capazes de enaltecer a negritude e todos os seus aspectos.

A partir da leitura de Rancière (2012, 2021), acreditamos que uma imagem é política quando deixa entrever as operações que influenciam na interpretação daquilo que vemos, ou seja, a potência política está tanto nas imagens (materialidade sógnica) quanto nas relações e operações que as definem (MARQUES; MARTINO, 2016). Nesse sentido, argumentamos que, enquanto a representação estigmatizante tende a imobilizar e fixar os sujeitos em categorias que os definem e os submetem; a figuração revela o quão difícil (e mesmo impossível) é reter os sujeitos e a complexidade de suas experiências em uma imagem. Na figuração, o sujeito tem que escapar à nossa tentativa incessante de tudo categorizar, avaliar, julgar e submeter ao já familiar: ele deve permanecer estranho, infamiliar e, por isso mesmo, inquietante.

Inicialmente, partimos do ponto de que as produções cinematográficas desenvolvidas por pessoas negras, sobretudo mulheres negras, se propõem a trazer um novo olhar sobre sua representação. Ao abordar o tema da transição capilar, a narrativa construída por Yasmin Thayná em “Kbela”(2015)

ressalta experiências compartilhadas por mulheres negras quando tentam submeter seus corpos a padrões estéticos socialmente legitimados. Mas o filme faz isso elaborando imagens capazes de problematizar e desmistificar os estereótipos historiográficos das representações de corpos de mulheres negras. No filme “Cores e botas” (2010), de Juliana Vicente, o tema do racismo estrutural é abordado de maneira a buscar novas formas de fabular e representar o negro, para que o combate aos estereótipos e às injustiças raciais sejam efetivos, fazendo com que o povo negro possa ser valorizado.

A partir da busca crítica e da investigação dessas imagens, parte-se do ponto principal de uma construção reflexiva acerca das relações de poder e de opressão expressas por meio dos enquadramentos e das resistências a eles relacionadas. Dessa maneira, por meio de uma reflexão teórico-prática busca-se realizar um estudo acerca da forma como a imagem pode tornar sensíveis e inteligíveis a nós as diferentes corporeidades e formas de vida de pessoas negras (sobretudo mulheres negras), fazendo com que tornem visíveis as operações que tensionam os apagamentos de suas vidas e experiências.

O principal objetivo das reflexões produzidas neste trabalho foi investigar o modo como a imagem cinematográfica produzida por cineastas negras pode promover rupturas em enquadramentos desvalorizantes, apresentando outras legibilidades e figurações possíveis a acontecimentos conflituais em torno do racismo. Uma imagem opera politicamente deslocando o olhar do espectador e tornando perceptíveis as hierarquias e assimetrias que os discursos dominantes se esforçam em apagar. Acreditamos que a política presente no gesto figurativo e fabulativo de produção das imagens relaciona-se com a capacidade que elas possuem de mudar os lugares e a forma de reconhecimento da dignidade dos povos negros no Brasil.

2. A imagem como operação desierarquizante

Neste artigo, consideramos a imagem como uma operação, como uma relação que sempre está em processo. Partindo da abordagem desenvolvida por Jacques Rancière (2012, 2021) e Andrea Calderón (2020) acerca das imagens, procuramos compreender como esse autor percebe nas imagens uma outra maneira de pensar possibilidades de ruptura e fratura de representações que normatizam e naturalizam preconceitos, reduzindo as chances de valorização das diferenças. Se considerarmos que as imagens não se reduzem àquilo que está visível aos nossos olhos, mas que elas fazem parte de processos de que regulam tanto as regras de sua produção quanto de sua interpretação, poderemos desenvolver uma crítica melhor amparada acerca de como as imagens interferem nas relações de reconhecimento ou desrespeito de diferentes sujeitos e experiências.

Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca e convoca (RANCIÈRE, 2012, p.96).

De modo mais amplo, parece que Rancière está interessado em como as imagens podem nos fazer pensar acerca de um reposicionamento dos corpos, de um deslocamento de avaliações muito apressadas e de julgamentos fundados em preconceitos. Ele parece querer destacar que as fabulações podem produzir deslocamentos, rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos.

Para desmontar a máquina de explicação do visível e do pensável é preciso desacelerar e deslocar o olhar, vai nos dizer Rancière (2012). E isso pode ocorrer quando fabulamos com as imagens e a partir delas. De acordo com esse autor, a fabulação pode ser entendida como a produção de novos enunciados a partir da ativação de um imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico, evidenciando as incoerências, os excessos e as injustiças das representações hierarquizantes. A fabulação precisa da ficção para alterar o modo como temporalidades distintas são articuladas, reverberando na maneira como formas de vida são apreendidas e reconhecidas. Um dos gestos principais da fabulação é procurar interpelar as imagens de maneira dialética, desconfiando da maneira como usualmente as representações tendem a apresentar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacificadas (MARQUES; MARTINO, 2016).

Sob esse aspecto, Andrea Calderón argumenta que as imagens produzidas através desse processo dialético possuem uma agência específica: elas deslocam e abrem brechas para o imprevisto, para aquilo que não foi visto ou percebido antes. A imagem é, segundo ela, um trabalho contínuo, “uma posta em relação, um processo de articulação, a introdução de um visível no campo da experiência que modifica o regime de visibilidade” (CALDERÓN, 2020, p.135). Para a autora, o fundamental da performatividade das imagens é que ela “não é o reflexo necessário de uma realidade, não se submete à lógica da representação, mas colabora na conformação de uma realidade específica.” (2020, p.70). O importante é buscar compreender o que faz as imagens funcionarem e a forma como elas afetam nossa experiência e nosso olhar.

Assim, o trabalho das imagens é aquele em prol da desmontagem das explicações previsíveis do mundo: a invenção que a arte promove pelo deslocamento das maneiras habituais de lermos e entendermos o mundo é semente da criação de um outro imaginário, de outras chaves de leitura e compreensão ativadas pela recusa da hierarquia e das desigualdades entre tempos, espaços e existências (RANCIÈRE, 2021; CALDERÓN, 2020). A narrativa ficcional, ao se desenvolver não como encadeamento de tempos, mas como relação e coexistência entre lugares e suas múltiplas possibilidades de realização, produz um trabalho dissensual que marca a criação de rupturas com o que antes era considerado inquestionável.

Nesse sentido, Rancière (2012) reconhece a existência de um tipo de imagem cuja articulação com o real é mais direta, buscando verossimilhança, uma vez que funcionam de acordo com o que o público espera. Essas seriam imagens que antecipam efeitos e que se adequariam de maneira muito próxima aos quadros de sentido legitimados. Contudo, Rancière ressalta que existem imagens que contrariam o regime representativo que conduz a interpretação: as imagens da arte operam a partir de outro tipo de dispositivo, produzindo intervalos que interrompem o fluxo consensual de legibilidade. Esse processo atua “criando um reagenciamento das imagens circulantes, fazendo aparecer um poder disruptivo de comunidade, uma capacidade de agregar nomes e personagens que multipliquem a realidade” (CALDERÓN, 2020, p.47).

O trabalho performativo e fabulador das imagens permite o aparecimento político dos sujeitos, porque contraria a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual. Acreditamos que no trabalho recente de Rancière (2012), as operações que constituem as imagens se dedicam a explorar uma tensão entre a realidade e as “aparências”: lembrando que aparência não se restringe à superfície, mas abrange os modos de tornar legível e tornar inteligível. É na exploração desse processo que conseguimos distinguir brechas e intervalos que permitem as reconfigurações e deslocamentos necessários ao olhar e à interpretação.

É importante destacar que, segundo Rancière (2021), o aparecer (*apparaître*) é um gesto estético e político que promove uma outra forma de estruturação do “pensável”, envolvendo a alteração de um regime de percepção, de leitura e de escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e se atritam. O aparecer envolve mais do que tornar-se visível ou audível, pois requer um deslocamento de nossa posição em relação ao modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo.

O aparecer é, nesse sentido, uma experiência de ruptura com uma ordem prefigurada que programa nossa percepção e nossa razão para atendermos de modo consensual a esses apelos. Assim, o “aparecer” pode ser entendido como uma prática que reconfigura a visibilidade e a inteligibilidade que medeiam nossas interações com a alteridade. Esse gesto é insurgente, porque desafia a hierarquia que atrela o olhar e a escuta a dispositivos de controle e previsibilidade.

De modo mais amplo, seria possível afirmar que Rancière está interessado em como pensar acerca de um reposicionamento dos corpos, de um deslocamento de avaliações muito apressadas e de julgamentos fundados em pré-conceitos. Ele menciona que o aparecimento dos sujeitos na cena³ de dissenso ocorre a partir de uma intervenção, perturbação, deslocamento e reorganização de formas perceptivas dadas, a ponto de fazer com que indivíduos, palavras e objetos não possam mais ser inseridos no quadro sensível definido por uma rede de significações, nem encontrem mais seu lugar e seu tempo no sistema de coordenadas policiais onde habitualmente se localizam.

Quando trazemos essa perspectiva de Rancière (2012, 2021) para dialogar com as reflexões de bell hooks, queremos destacar como as imagens produzidas por cineastas negras brasileiras podem construir não só olhares opostos, mas também produzir espaços de visibilidade nos quais meninas e mulheres negras possam reconhecer-se e produzir também suas narrativas, potencializando processos de mudança social e autotransformação. Ao narrarem seus sentimentos nas imagens e em imagens, elas experimentam a própria trajetória em linguagem, avaliam reflexivamente suas experiências, mostram seus desejos e se distanciam de discursos consensuais premoldados. De acordo com bell hooks (2018), a emancipação feminina acontece pela desestabilização do olhar, a partir de debates e cenários de disseminação do pensamento feminista e do pensamento contra o racismo, sobretudo nas imagens que circulam entre nós, produzindo o imaginário político no qual circulamos todos nós.

Sob esse aspecto, podemos partir do pressuposto de que existe um racismo estrutural que perpetua a falta de representação das pessoas negras em vários ambientes, um deles é a publicidade (LEITE; SOUZA, 2019; CORRÊA; BERNARDES, 2019). Várias pessoas da indústria publicitária, segundo pesquisa feita por Leite e Batista (2019), se posicionam e empenham-se em tentar explicar o déficit ou resistência do universo publicitário em produzir discursos que sejam representativos para as pessoas negras. Isso também é muito recorrente nos comerciais veiculados por emissoras de televisão, como o comercial estrelado pela atriz Zezé Motta que não foi ao ar por ter uma protagonista negra⁴. Se essa subversão pode ter espaço na publicidade ou na televisão também, ela também é passível de ser elaborada no cinema.

O século XXI vem revelando que existem movimentos em curso, articulados por pessoas negras, para impulsionar seus pares a conquistarem espaços majoritariamente dominados por brancos como a mídia e cargos de liderança. Porém, é um pequeno passo em relação aos profundos mecanismos de violência racial atrelados a um neoliberalismo que restringe as oportunidades de emancipação e autonomia a pessoas negras. É dessa maneira que artistas vem se consolidando e criando formas de resistência para com seu povo negro. E não somente na esfera audiovisual, é existente também na esfera musical.

Na visão de Francisco Leite e Angélica Souza (2019), a geração atual apoia-se na chamada "geração tombamento", que é vista como um movimento social que reforça a valorização da estética negra como um ato político. Para eles:

A geração tombamento nasceu da expressão "tombamento" passa a ser utilizada para se referir aos jovens negros e negras, bem como a suas expressividades e comportamentos empoderados acerca do posicionamento de valorização da beleza e identidade negras a partir da estética (LEITE; SOUZA, 2019, p.166).

Bastante recente, esse movimento se solidifica a partir da força do movimento negro brasileiro diante das injustiças sociais, primordialmente o racismo, para que seja efetiva a igualdade racial no Brasil. Dessa maneira, podemos enfatizar o quanto é importante valorizar processos estéticos e políticos de questionamento do racismo, não somente no cinema, mas na música, na moda, na maquiagem e na dança, uma vez que as pessoas buscam a ruptura de representações distorcidas e o fortalecimento de uma imagem mais digna e justa dos povos negros.

O movimento vem ganhando força e mostra-se cada vez mais sólido com pessoas que se enxergam ideologicamente através da valorização política, econômica, social, histórica e cultural, por meio das roupas, dos cabelos e etc. (BARBOSA, 2018; BERNARDES, 2019). O fato de conferir visibilidade e inteligibilidade à existência do racismo emerge da necessidade da discussão sobre a representatividade negra de forma legítima, uma vez que a existência do racismo não anula a possibilidade de resistência, relevância e reafirmação da população negra para seu povo.

Diante de tais contestações, fizemos uma construção reflexiva que focaliza não só alguns enquadramentos construídos pelos dois filmes que selecionamos, mas também de determinadas cenas consideradas por nós como potentes para evidenciar o poder de fabulação e de figuração das imagens de Yasmin Thayná e Juliana Vicente. Ambas essas cineastas brasileiras negras elaboram narrativas que buscam figurar mulheres em sua dignidade, beleza, força e autonomia.

3. *Kbela* e o deslocamento do olhar

As reflexões produzidas neste tópico buscam investigar o modo como a imagem cinematográfica produzida por cineastas negras pode tornar legíveis e inteligíveis, a nós alguns acontecimentos conflituais que nos auxiliem a (re)ver a imagem, a (re)descobri-la, deslocando o olhar e tornando perceptíveis o aparecimento político de pessoas negras, além das hierarquias e assimetrias que os discursos dominantes se esforçam em apagar. Acreditamos que a política presente no gesto figurativo e fabulativo de produção das imagens relaciona-se com a capacidade que elas possuem de mudar os lugares e a forma de reconhecimento da dignidade e de aparecimento de mulheres negras no Brasil.

Entendemos que a fabulação das imagens interrompe um fluxo consensual de enquadramento e deixa margem para que, no processo criativo, elas possam suscitar outros enunciados, que vão se transformando pela apropriação dos receptores. A figuração de corpos negros na imagem promove uma outra forma de estruturação do “pensável”, envolvendo a alteração de um regime de percepção, de leitura e de escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e se atritam de modo a permitir um deslocamento de nossa posição em relação ao modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo.

O filme produzido pela cineasta brasileira Yasmin Thayná, intitulado “*Kbela*”(2015), aborda o tema da transição capilar e todo o processo ao qual a mulher negra se submete para ter seu corpo adequado a expectativas normativas de aceitação social. O documentário narra todas as etapas que a mulher negra sofre quando decide passar pela transição. Para Luana Daltro (2016), Larah Camargo Barbosa (2018) e Mayra Bernardes (2019), a transformação da construção identitária da mulher negra através da transição é um ato político. Dessa maneira, ela se empossa e se autorrealiza como forma de enaltecimento e autoaceitação.

Assim, Yasmin Thayná revela para o telespectador como é tal transição a partir dos olhos e corpo da mulher negra. Para isso, ela nos leva a enxergar o processo de dentro do filme, com enquadramentos que falam por si e reiteram suas intenções. A princípio, a cineasta estabelece a conexão conosco (enquanto telespectadores) e nos mostra como ela (enquanto sujeito) passa por situações que vão da dor até a alegria, desafiando estereótipos e paradigmas que costumam organizar imperativamente suas experiências.

A cineasta nos apresenta que é através do corpo que as vivências negras são apagadas, principalmente através do cabelo. No filme, o ato de alisar o cabelo parte da intenção do embranquecimento das vivências negras, isso fica explícito em partes do filme quando nos é apresentado uma cabeça de uma mulher. Sem corpo, a cabeça flutuante não tem vontade própria ou liberdade, fica parada enquanto duas mãos passam em seu cabelo diversos produtos que vão desde cremes a condimentos caseiros como vinagre e azeite.

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 lancinantes (OLIVEIRA; SANTOS; JESUS, 2019, p.39).

Imagem 1 - Uso de condimentos caseiros para alisamento



Fonte: Kbelá (2015).

Fica claro o quão marcante e impactante é o processo de alisamento do cabelo crespo e como ele constrange mulheres negras à submissão, à aceitação e à falta de liberdade de definir sua vontade para com o tratamento de seus cabelos (BERNARDES, 2019; CORRÊA; BERNARDES, 2019). O constrangimento às escolhas que influem no processo de autodefinição amplia o sofrimento, o menosprezo e a humilhação. Mais à frente na narrativa, Yasmin Thayná nos mostra a parte específica do processo de renúncia do alisamento que, segundo Larah Camargo Barbosa, representa um gesto ético, político e estético.

O momento do filme que demarca o processo de desembrancamento é a cena emblemática em que a atriz luso africana Isabel Zua, toda pintada de branco, retira a tinta de seu corpo com suas próprias mãos, retornando à sua pele preta e à sua identidade negra." (...) É a partir desse momento que o filme se encaminha para o processo de assumir a identidade e a estética negra, demarcando a desvinculação do olhar branco sobre esses corpos. O filme toma um ritmo mais desacelerado a partir de uma nova trilha sonora: a camada de ruídos hostis que compunha a trilha até então dá lugar ao som de uma escaleta mansa (BARBOSA, 2018, p.5).

É a partir dessa cena que Thayná procura enaltecer o processo de fabulação das narrativas de alisar o cabelo que por vezes é sofrido e degradante, mas sensato e empoderador. Em decorrência disso, o filme começa a caminhar para uma reflexão de uma ruptura entre narrativas existentes. Narrativas essas que vão de encontro às atribuições comuns aos corpos negros que nos permitem entender a construção da identidade negra e seus modos de "aparência", em que isso não se constrói sozinho mais coletivamente entre o seu povo (BERNARDES, 2019).

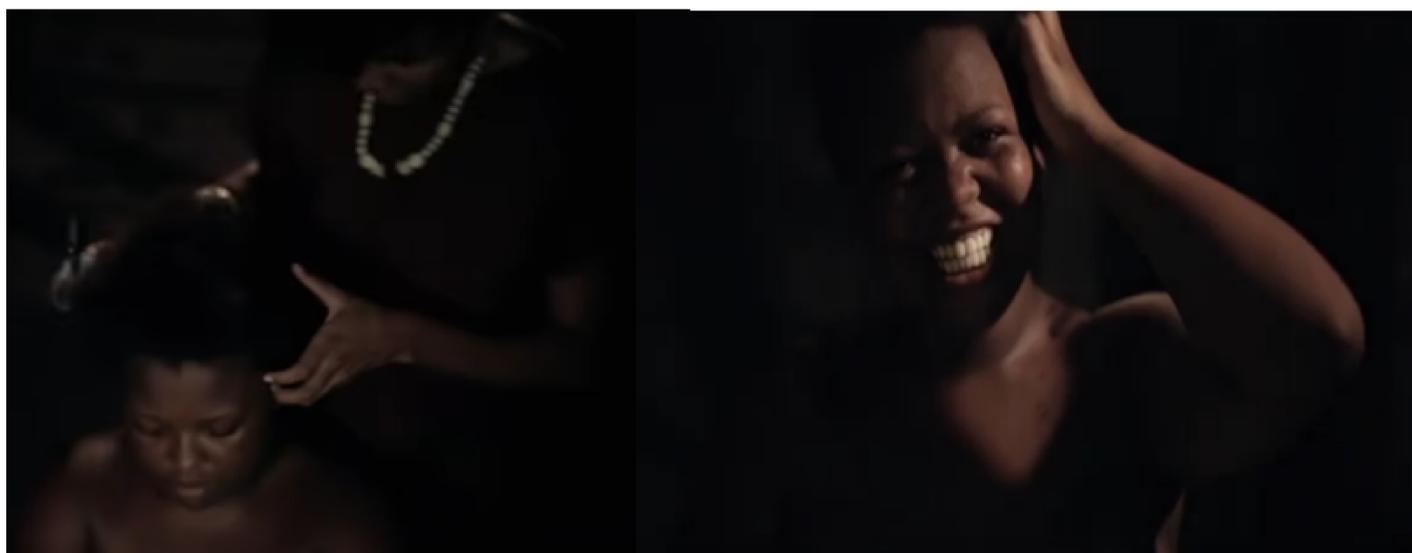
Assim como as imagens do filme, a perspectiva adotada por Rancière (2012) não opõe de maneira dicotômica aparência e realidade, ou como se devêssemos conferir mais relevância ao tipo de realidade criada pelas aparências. Na verdade, o conceito de "aparência" em Rancière não se restringe a algo ligado à apresentação pessoal ou ao modo como alguém ou algo se manifesta publicamente e materialmente. Aparecer é um gesto estético e político que promove uma outra forma de estruturação do "pensável", envolvendo a alteração de um regime de percepção, de leitura e de escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e se atritam de modo a permitir um deslocamento de nossa posição em relação ao modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo.

No lugar de discursos de causalidade e de apagamento das sutilezas e texturas das experiências, essas operações de aparecimento de corpos negros nas imagens nos auxiliam a encontrar os elementos que permitem produzir uma aproximação, um avizinhamo mais demorado entre espectador e alteridade presente na imagem. Imagens de avizinhamo (interpelação pelo olhar direto para a objetiva, por exemplo) despertam no espectador novos modos de percepção da imagem, do texto, dos corpos e das múltiplas espacialidades e temporalidades da cena a partir da qual figuram e se erguem, dialeticamente e de sensualmente, os rostos que nos interpelam.

Em outra cena, uma das mais fortes do filme, uma mulher sentada em uma cadeira tem seus cabelos cortados por outra mulher em pé. Todas as duas mulheres negras, em um senso coletivo, fazem com que a mulher do cabelo cortado, que, olhando no espelho se sinta renovada e liberta. No artigo: *A construção identitária da mulher negra em “Kbela”*, Barbosa (2018) identifica que tal cena traz a tona uma ressignificação do alisamento, fazendo com que narrativas pré estabelecidas, se dissolvam, conduzindo uma nova experiência coletiva e ancestral, em um processo de fortalecimento mútuo e de constituição de um novo círculo de acolhimento. Sob esse viés, há a reiteração da existência de um sofrimento que sai do lugar comum e faz com que agora a mulher torne-se negra, nesse espaço de proteção, refúgio e transformação:

Em um clima de intimidade e confiança recíproca, a cabeleireira entoava 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 Mariene no mesmo tema. Nessa atmosfera preta de intimidade entre duas mulheres negras, a que corta o cabelo confessa: “Eu sempre rio quando me vejo no espelho.” O riso, que 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 – operando 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. (OLIVEIRA; SANTOS; JESUS, 2019, p.40).

Imagem 2 – Corte de cabelo e autodefinição



Fonte: *Kbela* (2015).

As atrizes que performam essa cena elaboram seus corpos, elaboram identidades que devem existir socialmente através de uma imagem destinada a ser pública e alcançar o cuidado de si mesmas e o cuidado “umas com as outras”. Esta relação entre o sujeito que fabula e ficciona sua realidade, clarifica o sentido da imagem enquanto estratégia de construção e reinvenção de papéis. Assim, o aparecer nas imagens envolve uma operação delicada de questionar o enquadramento hierárquico e consensual, de interpelá-lo em busca das fissuras que indicam que a moldura não consegue determinar de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos.

Diante de tal cena, é evidente a força da coletividade em assumir suas raízes. Elas fazem isso a partir do momento em que se conectam e se encontram em consonância a suas crenças e atribuições humanizando todas essas relações e quebrando os estereótipos acima delas enquanto promove a aceitação da identidade negra. Nesse sentido, o fato de ser uma mulher que corta o cabelo da outra mulher expressa a potência da coletividade e acolhimento, enquanto faz com que a história dela seja palco e exemplo para outras histórias e práticas de resistência. É dessa maneira que a mulher negra no centro de tais fabulações ocasiona representatividade, resistência e resiliência, pois ao mesmo tempo em que sofre o corpo negro reaciona com luta, enfrentamento e posteriormente liberdade.

4. O constrangimento imposto pelas “imagens de controle”

É através de quinze minutos e cinquenta e seis segundos, que a cineasta Juliana Vicente, nos mostra de forma gentil e cirúrgica o sonho de uma criança. O curta-metragem “*Cores e botas*” (2010) escrito e dirigido por Juliana Vicente, conta a história de Joana, uma menina negra com um sonho: ser paqueta do programa de televisão da apresentadora Xuxa. O curta nos apresenta uma realidade muito conhecida de pessoas negras: o racismo que opera desde a infância. E ainda que “*Cores e botas*” (2010) e “*Kbela*” (2015) abordem duas protagonistas em idades e realidades diferentes, elas têm muito em comum.

Tânia Cruz (2014) localiza a elaboração do racismo desde a infância e argumenta que os preconceitos sofridos por crianças não eclodem de uma hora para outra, mas sim se originam de uma construção social, vivenciada e difundida na escola, no bairro, na rua e em inúmeros locais. Dessa maneira, é nítido que crianças negras se vejam imersas em um mundo de julgamentos e estereótipos que as fazem experimentar e sofrer racismo desde tão pequenas.

Para Sueli Carneiro (2005, p. 70), “uma das características do racismo é a maneira pela qual ele aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva para os racialmente hegemônicos o privilégio de ser representados em sua diversidade”. A autora afirma que a branquitude é, com frequência, representada por sua diversidade e complexidade, ao passo que a negritude é apresentada por uma única imagem, como se todas as pessoas negras pudessem ser representadas por uma só. Ao mesmo tempo, Denise Ferreira da Silva (2014) nos ajuda a pensar como essas narrativas únicas e invariáveis produzem cenas e contextos que servem para reafirmar e justificar como os corpos de pessoas negras, os territórios que habitam e a vida que “escolhem” viver já estão envoltas em condenações morais violentas. Para ela, o poder regulador do Estado e das instituições sociais e midiáticas controlam os significados que podem ser atribuídos às suas existências:

O mesmo campo de estudos que nos dá as estatísticas dos crimes, geralmente utilizadas em discursos para aumento da presença (jurídica ou biopolítica) do Estado, também nos tem trazido uma abordagem da subjugação que inscreve a diferença cultural (moral) como uma expressão e produtora dos “males sociais” ou “deslocamentos sociais” (“crimes”, “lares chefiados por mulheres”, “famílias instáveis”, “drogas”, “dependência de ajuda do Estado”, etc.) encontrados nesses territórios. [...] ante essas estruturas, esses sujeitos raciais subalternos não são ninguém, são não seres (SILVA, 2014, p.98 e 100).

O filme de Juliana Vicente conta não uma história de assujeitamento, mas de valorização das diferenças e singularidades que criam autodefinição e autodeterminação, sem se renderem às imposições identitárias externas e institucionais da racialidade como “estratégia política e simbólica moderna de apagamento” de sujeitos negros, construídos discursivamente como incapazes, inadequados e precários (SILVA, 2006, p.70).

O filme nos mostra como a construção social do racismo pode se dar a partir da imposição de “imagens de controle” (COLLINS, 2019, p.45), ou seja, imagens “negativas da condição de mulher negra promovidas pelos brancos, sustentando práticas sociais discriminatórias”. Para Collins, mulheres negras desenvolvem processos de autodefinição para reformular o lugar ocupado pelos saberes e experiências de matriz africana em suas trajetórias de modo a lutar contra imagens de controle centradas no “aparato conceitual do grupo dominante, pondo em xeque concepções de feminilidade do tipo ‘boneca Barbie’, pressupostas nas experiências de mulheres brancas de classe média” (2019, p.71). O sonho de Joana está fortemente desenhado de antemão pela imposição dessa imagem de controle desenhada a partir do ideal branco acerca do corpo feminino “aceitável”, naturalizando as opressões interseccionais e a depreciação das corporeidades negras.

Os padrões dominantes de beleza – em particular a cor da pele, as características faciais e a textura do cabelo – são um exemplo específico de como as imagens de controle depreciam as afro-americanas. [...] No pensamento binário que sustenta as opressões interseccionais, as loiras magras e de olhos azuis não poderiam ser consideradas bonitas sem o Outro – as mulheres negras com características tipicamente africanas: pele escura, nariz largo, lábios carnudos e cabelo crespo. [...] Independentemente da realidade subjetiva de qualquer mulher, esse é o sistema de ideias com o qual ela se depara (COLLINS, 2019, p.166-167).

Para tentar realizar o que considera “seu sonho”, a protagonista decide fazer um teste para ser paqueta no programa. Muito feliz e decidida, ela tem apoio de sua família e quer fazer o teste. O curta-metragem nos apresenta como Joana foi muito bem em sua apresentação, desempenhando a coreografia com graça e desembaraço. Porém, Joana não passa no teste por ser negra. A cineasta consegue transmitir a frustração de Joana quando sua amiga passa no teste e ela não, uma vez que foi Joana quem ensinou para ela toda a coreografia.

Imagem 3 – Sonho de corresponder a um ideal de beleza



Fonte: “Cores e botas” (2010)

Mais à frente, a protagonista ainda triste, vai até seu quarto, pega as botas que usou para apresentação e as joga fora. É nesse momento que Juliana Vicente nos mostra as nuances do racismo interseccional e o curta quebra paradigmas ao indicar o início do processo de autodefinição de Joana, ou seja, de sua busca por uma autoimagem que não seja ditada pelas imagens negativas da condição de menina negra. Com uma câmera na mão, ela fotografa as botas e diz que fotógrafas não precisam de botas. Assim, ela redefine seu olhar para si mesma, como menina-mulher que produz imagens e como sujeito político autônomo que aparece ao recusar uma definição de beleza pautada pelo binarismo (meninas brancas x meninas negras) e fabular um processo de construção da beleza como a experiência em devir:

Afirmar que as mulheres negras são “lindas” e as brancas são “feias” apenas substitui um conjunto de imagens de controle por outro e não questiona a estética masculinista eurocêntrica. Fazer isso seria simplesmente inverter o pensamento binário: para que um indivíduo seja considerado bonito, outro indivíduo – o Outro – deve ser considerado feio. [...] Partindo de perspectivas de influência africana, a beleza das mulheres não se baseia apenas em critérios físicos, porque mente, espírito e corpo não são vistos como separados e opostos. Ao contrário, tudo isso é fundamental na avaliação estética dos indivíduos e de suas criações (COLLINS, 2019, p.286-287).

Imagem 4 – Fabulando a beleza como aparecimento político



Fonte: “Cores e botas” (2010).

Joana não se rende ao papel depreciativo que as imagens de controle lhe oferecem: ela afirma que a beleza não é inerente, mas se afirma com a capacidade de criar, de ser capaz de produzir beleza, de inventar outras imagens e olhares que projetem seu futuro em devir, como possibilidade aberta, como um aparecimento autônomo. É diante disso que percebemos como a cineasta nos apresenta uma nova realidade, uma realidade que não se resume à superação, mas que reinventa a própria experiência a partir de um cuidado consigo mesma que envolve aceitação, autodefinição e enaltecimento, assim como visto em *Kbela*. É desde a infância que o racismo deve ser combatido e, nas palavras de Nogueira e Alves (2019), a força mais poderosa contra o racismo permanece sendo a capacidade de fabular outros imaginários políticos na infância. Tal premissa é mais do que urgente para trazer novas formas de combater o racismo, de subverter a relação ao que negros e negras são apresentados no cinema de forma que a fabulação da imagem tanto em *Kbela* quanto na história de Joana, seja cumprida e efetiva.

No lugar de discursos de causalidade e de apagamento das sutilezas e texturas das experiências, é preciso apostar na escolha de outro enquadramento para “ler” os enunciados imagéticos, para abrir intervalos narrativos que permitam duas ações simultâneas: criar uma narrativa intervalar e através dos intervalos, permitir aos espectadores uma outra forma de legibilidade do tempo e do comum (COLLINS, 2019). A tarefa de assegurar as articulações, as redes de solidariedade e amizade, por exemplo, é importante matéria de produção do comum para essas pessoas: há um trabalho paciente de tessitura constante dos laços, de uma coletividade partilhada, mas também de sabedoria, que consiste em aproveitar-se dessas articulações para alterar a situação de vulnerabilidade em que se encontram permitindo a sobrevivência e a emergência de transformações.

As imagens cinematográficas conferem a cineastas negras possibilidades de intervir no modo como, nas imagens, são possíveis as negociações com os espectadores. Isso faz com que elas sejam imagens performadas que interferem no pensamento e no imaginário, que tensionam a experiência ética (sempre singular) que preserva as diferenças e a experiência normativa, dos quadros que apagam e emudecem aqueles que não se adequam a padrões vigentes.

A função figurativa das imagens tem a ver com a ruptura com as linguagens e os espaços hegemônicos, de maneira a tornar visível a dignidade de pessoas negras e abrir brechas para o imprevisto. Os dois filmes analisados mostram como a figuração e a fabulação dialetizam o visível quando desafiam a lógica da representação (que segue a norma, as expectativas a serem cumpridas) e trazem a lógica da sensação (olha para o intervalo entre imagens, suas configurações e funcionamentos) para o primeiro plano. A figuração não se confunde com a representação, porque não se apresenta como a imagem representativa de coisas, mas como seu próprio movimento, como uma experimentação, uma composição de forças que criam formas de aparecimento distanciadas do silêncio que aprisiona, tornando possível o contato com o inusitado e com a criação singular de maneiras transformadoras de existir.

5. Considerações finais

Este artigo buscou trazer fabulações que fossem capazes de romper com os estereótipos acerca de mulheres negras, promovendo outras possibilidades de aparecimento político em produções cinematográficas também dirigidas por mulheres negras. Tanto em *Kbela*, quanto em *Cores e Botas*, as produções se propõem trazer uma nova forma de fabulação ficcional, capaz de permitir um questionamento das explicações previsíveis acerca do racismo e da opressão interseccional. De forma extremamente potente, as obras revelam ao público a influência que o racismo tem na vida de pessoas negras e como elas buscam desafiá-lo a partir de sua autodefinição, da valorização de seus conhecimentos, o do enfrentamento de violências e injustiças através das experiências de seus corpos.

As duas produções nos revelam como as relações que produzimos entre imagens e experiências nos ajudam a nos orientarmos para conferirmos sentido às nossas experiências e emoções. Sob esse aspecto, as imagens possuem uma agência: elas deslocam e abrem brechas para o imprevisto, modificando o regime de visibilidade. Imagens podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades que ainda não tinham sido imaginadas pelas pessoas. Nesse sentido, elas também têm a capacidade de interromper os fluxos midiáticos consensuais, de gerar conflito, de trazer outras visibilidades para o debate social, provocando polêmicas.

Esse é um aspecto importante, uma vez que as transformações promovidas pelas imagens configuram visibilidades que interferem na forma como algumas questões são percebidas e pensadas na sociedade. As imagens configuram, assim, uma operação crítica, que rearticula relações de poder, alterando imaginários e desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência. “A imagem não é uma reprodução, mas um plano de conexão que abre e trabalha, exercitando modos de não adaptação ao sistema dominante, onde se criam imprevistos” (CALDERÓN, 2020, p.45).

Em momentos específicos – frequentemente ligados a acontecimentos de ruptura - a imagem pode se desprender da redução de um esquema naturalizado para liberar outras operações imaginárias, bagunçando a lógica da representação e desafiando certas normas de ordenamento. Mas geralmente as imagens são utilizadas para reafirmar imaginários, ideologias e esquemas de tipificação do real. Essa oscilação entre a ruptura e a reafirmação de determinados imaginários, percepções e campos comuns de conhecimento é o que torna a imagem uma operação deslizante entre a representação naturalizante e a representação desestabilizadora. É central buscar compreender o que faz as imagens funcionarem, como dão vida a uma visualidade distinta e a forma como elas afetam nossa experiência e nosso olhar.

Acreditamos ter evidenciado alguns aspectos importantes acerca de como imagens de mulheres negras retratadas em produções cinematográficas produzidas por cineastas negras podem promover rupturas em enquadramentos desvalorizantes, apresentando outras legibilidades e figurações possíveis. Quando as imagens não se limitam a reproduzir algo, mas instauram dúvidas, trazem questionamentos e alteram regime de visibilidade e padrões interpretativos até então vigentes. Ainda que esse apelo possa ser produzido com fins comerciais, podem produzir fissuras nas hierarquias e assimetrias dominantes, ampliando as possibilidades de invenção de práticas de liberdade capazes de transformar e redefinir o campo de ação possível, tanto para as mulheres negras, quanto para outros grupos sociais, em uma dinâmica de autoconstituição existencial e de constituição da autonomia política e relacional. Construir e conduzir a própria história não é algo que se conquista isoladamente. As histórias de mulheres negras contadas nos filmes aqui estudados mostram que construir uma nova realidade para si mesma não se resume à superação, mas requer reinventar a própria experiência a partir de um cuidado consigo mesma que envolve autodefinição e emancipação, concebidas como operações vitais contra o racismo, contra o ódio e a estagnação. Uma das forças mais potentes contra a política de morte permanece sendo a capacidade de fabular outros imaginários políticos, outros arranjos estéticos e táticas de (re)existências possíveis.

Referências

BARBOSA, Larah. A construção identitária da mulher negra em Kbelá. **Anais do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, Intercom, p. 1-10, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0378-1.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2022.

BERNARDES, Mayra. ESSE BOOM É NOSSO?. Discursos sobre a transição capilar na publicidade de cosméticos. 2019. **Dissertação de mestrado em Comunicação Social**. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CALDERÓN, Andrea Soto. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORES e Botas. Direção: Juliana Vicente. **Fotografia: Lucas Rached**. 16 minutos, 2010.

CORRÊA, Laura Guimarães; BERNARDES, Mayra. “Quem tem um não tem nenhum”: solidão e sub-representação de pessoas negras na mídia brasileira. In: CORRÊA, Laura (org.) **Vozes Negras em Comunicação: mídia, racismos, resistências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 153-182.

DALTRO, Luana Mendes. Yes, we can: a transição capilar da mulher negra na mídia tradicional e nas redes sociais. **Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia)** - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

HOOKS, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019, p.214-240.

KBELA. Direção de Yasmin Thayná. Produção de Talita Arruda. Roteiro de Ana Paula Mansur. Rio de Janeiro, 2015. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNln5v-3cE&t=787s> Disponível em: 07 set. 2020

LEITE, Francisco; BATISTA, Leandro. **Reflexões, Caminhos e Desafios publicidade antirracista**. São Paulo: ECA-USP, 2019.

LEITE, Francisco; SOUZA, Angélica. Publicidade “tombamento”: entre as tentativas de refletir e refratar a realidade racial brasileira na mídia. In. CORRÊA, Laura Guimarães (Org.). **Vozes Negras em Comunicação: mídia, racismos, resistências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 153-182.

MARQUES, Angela; MARTINO, Luis. Mídia, ética e esfera pública. In. **Políticas nas imagens, imagens políticas: uma ética do olhar**. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2016. p 232-246.

NOGUEIRA, Renato; ALVES, Luciana. Infâncias Diante do Racismo: teses para um bom combate. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p.1-22, 2019.

OLIVEIRA, Luciana; SANTOS, Ester ; JESUS, Eduardo. Corpo negro na imagem: à escuta de Zózimo Bulbul e de Yasmin Thayná. **Esferas**, v. 1, p. 35-45, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. Belo Horizonte: Quixote + Do, 2021.

SANTIAGO, F; FARIA, A. Feminismo negro e pensamento interseccional: contribuições para as pesquisas das culturas infantis. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 42, p.1-18, 2021.

SILVA, Denise Ferreira da. Ninguém: direito, racialidade e violência. **Meritum**, v. 9, n. 1, p. 67-117, 2014.

SILVA, Denise Ferreira da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 61-83, 2006.

Zezé Motta relata "luta grande" para negro ser protagonista em novelas. Acesso em: <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/10/estou-comecando-o-ano-com-o-pe-direito-diz-zeze-motta-sobre-papel-em-o-canto-da-sereia.htm?cmpid=copiaecola> Disponível em: 15 maio 2021.

Artigo recebido em: 03 mar. 2022. | Artigo aprovado em: 25 abr. 2022.