

DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA EM CIRCUITOS COMUNICACIONAIS GLOBAIS: INSURGÊNCIAS FEMININAS DE PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS AFRODIASPÓRICAS CONTEMPORÂNEAS

EPISTEMIC DISOBEDIENCE IN GLOBAL COMMUNICATION CIRCUITS: FEMININE INSURGENCY OF CONTEMPORARY AFRICAN DIASPORA AUDIOVISUAL PRODUCTIONS

Liliane Pereira BRAGA

<lilianepbraga@gmail.com>

lattes.cnpq.br/6309841921569395

RESUMO

Partindo de vertentes de estudos pós-coloniais, propomo-nos a apreender epistemes singulares, de histórias locais em produções audiovisuais afrodiaspóricas contemporâneas, na perspectiva de surpreender produções insurgentes a dinâmicas audiovisuais eurocêntricas. Por meio de estudos em torno de diretores/produtores diaspóricos à margem do mundo cultural dominante (Haiti, Martinica, Jamaica, Barbados, Cuba, Brasil), cujas produções se disseminam pela internet, intencionamos analisar como, por meio de *underground railroads* do século XXI, as produções audiovisuais afrodiaspóricas presentes em circuitos globais de comunicação, insurgem-se a imagens euro-ocidentais que reduziram e inferiorizaram as formas plurais de ser e estar no mundo de civilizações africanas que, continuamente, se refazem em afrodiásporas nas Américas e no Caribe, como neste artigo intitulado “Desobediência epistêmica em circuitos comunicacionais globais: insurgências femininas de produções audiovisuais afrodiaspóricas contemporâneas”.

PALAVRAS-CHAVE: Cinemas Afrodiaspóricos; Cinemas insurgentes; Estudos pós-coloniais; práticas de representação; Desobediência epistêmica.

ABSTRACT

Starting from strands of postcolonial studies, we propose to apprehend individual epistemes, local stories in african diasporic contemporary audiovisual productions with a view to surprise insurgents productions to Eurocentric audiovisual dynamics. Through studies about directors / diasporic producers outside the dominant cultural world (Haiti, Cuba, Brazil), whose productions are spread over the Internet, we intend to analyze how, through "underground railroads" from the twenty-first century, african diaspora audiovisual productions presented in global communication circuits, rise up the euro-Western images that reduced inferiorized plural ways of being in the world of African civilizations, continuously remaking themselves in african diasporas in the Americas and the Caribbean. As in this article named "Epistemic disobedience in global communication circuits: feminine insurgency of contemporary african diaspora audiovisual productions".

KEY WORDS: African Diasporic Cinemas; Insurgents Cinemas; Postcolonial Studies; Representation practices; Epistemic Disobedience.



INTRODUÇÃO

Epistemes singulares de histórias locais têm cada vez mais emergidos de produções audiovisuais afrodiáspóricas contemporâneas. Trata-se de produções insurgentes a dinâmicas audiovisuais eurocêntricas, uma vez que:

[São] Insurgentes porque assinalam iniciativas históricas e ações contestatórias que sobrepõem a oposição, a resistência e a ação reativa, mostrando a capacidade de gerar propostas alternativas, interpelar as instâncias do poder dominante, incluindo o modo neoliberal capitalista, e encaminhar-se para projetos de sociedade, mas também de Estados distintos. São iniciativas e ações que não só desafiam, mas também constroem (WALSH, 2009, p. 54)¹.

Em pesquisa de doutorado em andamento, “Imagens, narrativas e saberes em circuitos da diáspora negra: novas tendências no cinema contemporâneo”, os Caribes estão em pauta: o Caribe geográfico – por meio de afrodiásporas sediadas em Haiti, Martinica, Cuba e Jamaica – países banhados pelo mar do Caribe e marcados por características culturais comuns e já historicamente estudadas/notadas. E o Caribe simbólico: o Brasil, que não integra a região geográfica conhecida como Caribe, mas para autores como Édouard Glissant (2001), o país é caribenho em suas características culturais na sua parte norte e também em parte do nordeste, chegando até a Bahia.

Neste artigo, a produção analisada provém de universo de conjunções linguístico-cultural português-brasileiro e africano-sudanesa-bantu, com a produção “O tempo dos orixás” (2014), de Eliciana Nascimento, realizada no município de Ituberá, localizado em um istmo, o qual, para se chegar, é preciso atravessar a Baía de Todos os Santos, no estado da Bahia – terra natal da diretora. Note-se que as referências são os países dos quais as produções e seus realizadores provêm, e os universos linguísticos que moldam as culturas das quais emergiram diretores(as) e produções – tal qual proposto por Walter D. Mignolo (2010) em sua gramática da descolonialidade.

O filme de Eliciana Nascimento é resultado de seu mestrado em Belas Artes na Universidade Estadual de San Francisco (San Francisco State University). Trata-se do segundo curta de ficção gravado na terra natal da diretora. O outro filme – “Insurreição Rítmica” ou “Rhythmic Uprising”, lançado em agosto de 2008 – foi co-produzido por ela. Antes de se mudar para os Estados Unidos, Eliciana também fundou sua própria produtora, a Candace Cine Vídeo (o nome

¹ Traduzido do espanhol.

“Candace” é uma referência ao título dado à linhagem de rainhas guerreiras que governaram por mil anos o antigo Nordeste da África, território então conhecido como Núbia, localizado entre o Egito e o Sudão).

“O Tempo dos Orixás” (“The Summer of Gods”)² já foi exibido em festivais como Blackstar Film Festival, na Filadélfia (EUA); Festival de Cine Afro da Costa Rica; African Diaspora International Film Festival de Nova York e Festival de Cannes (Short Film Corner ou Programa de Curta Metragens), onde foi realizado o lançamento mundial do filme, em maio de 2014³.

Para analisar contranarrativas à episteme ocidentais surgidas a partir de cinemas emergentes afrodiaspóricos, este artigo reflete sobre a representação de modos de ser e estar no mundo de realizadores(as)/diretores(as) negros(as) nessas produções em contraposição a representações que se deram ao longo de diferentes períodos históricos de culturas afrodiaspóricas, a partir de cinemas de grandes estúdios de indústrias cinematográficas europeias e norte-hemisféricas. A abordagem aqui proposta é condizente com o pensamento de Stuart Hall, segundo o qual “é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos, a saber, como nos constituímos e quem somos” (2003, p. 346).

UMA ANÁLISE DO FILME “O TEMPO DOS ORIXÁS”

Orixás são divindades da África do Oeste, cultuadas no Brasil pelos povos tradicionais de matriz africana, em práticas culturais e religiosas como o candomblé⁴ e a umbanda⁵. Apesar de serem de origem iorubá (ou ketu, na nomenclatura do candomblé), são cultuadas também por povos de terreiros de matrizes congo-angola, provenientes da parte Centro-Sul do continente. O aspecto em questão é destacado situando-se esse fenômeno histórico afro-brasileiro como característica de filosofias africanas que buscam agregar em vez de fragmentar e separar (WALSH, 2009, p. 221).

² Disponível para ser baixado ao preço de US\$ 10 em: <http://www.thesummerofgods.com/>. Acesso em: 14 jun. 2015..

³ Outro filme de diretora afro-brasileira teve seu lançamento no mesmo evento, “Dia de Jerusa”, da também baiana Viviane Ferreira.

⁴ Sistema religioso autônomo e específico que ganhou forma e se desenvolveu no Brasil, a partir da Bahia, com base em diversas tradições religiosas de origem africana, principalmente da região do golfo da Guiné (LOPES, 2004, p. 162).

⁵ Religião brasileira de base africana que assimilou diversos elementos a partir de cultos bantu aos ancestrais e da religião dos orixás. É tida como sincrética com o hinduísmo, com o cristianismo e com influências da religiosidade ameríndia (LOPES, 2004, p. 662).

Assim sendo, nas Américas, membros de comunidades de terreiros foram pejorativamente chamados de “bruxos”; no Brasil, de “macumbeiros”, aprisionando a manipulação das forças da natureza em sentidos negativos – em partes, proveniente de que “magia negra” teria sido dirigida contra os brancos (MUNANGA, 2000, p. 102). No período do Brasil colonial por africanos e seus descendentes, os quais se utilizaram da manipulação de forças da natureza para se opuser às arbitrariedades que lhes eram impostas por senhores de escravos. Mas essa “alternativa” foi transformada em regra pela perspectiva masculina-judaico-cristã-euro-ocidental e as cosmogonias africanas não mais se livraram dessa carga negativa, usada para corroborar para a inferiorização e demonização perene das formas de ser e estar no mundo de africanos(as) e seus descendentes.

Na produção de Eliciana Nascimento, o que se apresenta é um olhar feminino sobre uma comunidade em que as cosmogonias afrodiáspóricas (porque já em relação com as cosmogonias afro-ameríndias) protagonizadas por mulheres permeiam a vida de diferentes gerações de pessoas comuns (a criança, sua mãe e a mãe-de-santo da comunidade), que – no curta-metragem – são vistas como que em um “close”, do qual se podem depreender outros saberes, conhecimentos vivenciais-corpóreos (como mostram as cenas performático-musicais-ritualísticas), que envolvem a indissociabilidade entre seres humanos e natureza, mundo visível e invisível, relações essas que, ao estarem em equilíbrio, evitam que possíveis males atinjam a comunidade e seus membros.

O filme abre com a voz em *off* da personagem principal e cenas de muita beleza: a floresta – local sagrado, biblioteca viva na Terra, conforme a visão de Muntu (ser humano) na filosofia Bantu⁶ –, com todo o seu verde, acolhe e inclui os telespectadores nesse pluriverso⁷. Pessoas de diferentes idades estão reunidas, vestindo roupas brancas – a cor reverencial aos ancestrais –, que fazem refletir a luminosidade do dia. Uma auto-representação reparadora de imagens construídas por Ocidentais invisibilizadores de outras cosmogonias/cosmovisões. A protagonista do filme fala de memórias que a seguem por todo lugar: memórias afrodiáspóricas. Uma performance-oferecida para a Orixá Oxum envolve sons produzidos por palmas e percussão em uma cachoeira.

⁶ Fu-Kiau, 1991, p. 2.

⁷ Cf. Mignolo (2010) e Walsh (2009).

As cenas do filme vão transcorrendo lentamente e os quatro elementos estão presentes como manifestação de um “estar no mundo” e uma socialização circular: terra-natureza-base-chão, vento-ar-respiração, água-limpeza, fogo-calor-aconchego-acolhimento. Como nos adverte Hampâté Bâ (1982), “a ‘cultura’ africana não é algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular de mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem”⁸.

O mar – como lugar-símbolo do início de tudo – é reverenciado na figura de Iemanjá: “foi no mar que tudo começou e é por isso que cuidam do mar”, é a frase proferida por Lili no momento da oferenda à divindade da água salgada.

Em exemplo de cena em que os enigmas de Exu provocam à reflexão de Lili, com relação às indissociabilidades humanos-cosmos-natureza e vida-e-morte, a câmera focaliza o chão, os pés de Exu estão pisando sobre a terra, Lili aparece caminhando pela mata, em outro caminho. A risada alta de Exu é ouvida por ela, sem que ele possa ser visto. Lili olha ao redor e, quando vê a imagem dele e ouve sua risada, mexe a cabeça para os dois lados, usando o gesto (próprio de linguagens corporais afrodiáspóricas) em sinal de inquietação com suas atitudes.

Lili encontra um mokã (fio de um grosso trançado de palha) de Iemanjá na mata e o veste em seu pescoço, como em reconhecimento por um presente sagrado que a natureza-cosmos está lhe ofertando. Quartinhas de barro estão no chão da mata e aparecem no primeiro plano, com Lili ao fundo. A mata no chão é roxa, a mata atrás de Lili é verde, e a cena é composta com as mesmas cores dos fios de conta usados no pescoço pela avó de Lili, a mãe-de-santo⁹ do terreiro da comunidade retratada, Dona Rosa.

A cachoeira – habitat de Oxum na natureza – entra no quadro. Ouvem-se pássaros e os sons tilintantes que denotam a presença das forças cosmogônicas invisíveis. Veem-se os pés descalços de Oxum caminhando em direção à câmera. Ouve-se a cantiga em tributo desse Orixá e só então seu rosto pode ser visto, emanando luz dourada, como suas vestes.

A Oxum que se vê é, na verdade, uma visão de Lili – mostra-nos a câmera que acompanha a jovem menina seguindo os passos da Oxum. As vestes de Oxum estão envoltas em

⁸ Grifo do autor.

⁹ Sacerdotisa-chefe de um terreiro de umbanda ou candomblé no Brasil, termo decorrente de tradução inexata da palavra em iorubá, lalorixá (LOPES, 2004, p. 407).

palha – vegetais já não verdes; matéria que se transfigura em nova vida, como os ancestrais – e os passos dela são mostrados em câmera lenta, com leveza, suavidade, próprios dessa divindade cujo domínio está ligado à maternagem.

Essa cena e todo o desenrolar da história mostra ao telespectador que a criança Lili tem o dom da comunicação com o mundo invisível. E é por meio dela que lemanjá cobra a realização de sua festa àquela comunidade, dando continuidade à tradição. Para apurar esse dom, Lili precisa passar por rituais iniciáticos pelos quais se conecta com o mundo invisível, bem como pelos ensinamentos necessários para dominar esse dom. A figura de Exu no filme, com seu jogo de meias-palavras, ditos incompletos, enigmas que Lili se vê intrigada a desvendar, ajuda a desenvolver sua perspicácia diante de surpresas da vida, denotando outras formas de conhecer/acessar informações importantes.

As palavras da menina Lili às vezes são ouvidas como traquinagens de criança, mas são, a todo tempo, respeitadas pelos adultos: vê-se a criança tendo lugar em protagonismos sociais com comunidades de cosmogonias afrodiaspóricas.

Observa-se mulheres preparando farinha de mandioca artesanalmente, dona Rosa usando plantas medicinais para curar machucado em criança ferida, imagens de santos católicos compondo o altar no barracão/ambiente sagrado, reza reverenciando os caboclos (ancestrais indígenas), conhecedores dos “códigos” (Fu-Kiau, 1991) necessários para humanos transitarem nas florestas... Saberes que têm como protagonistas figuras femininas e que estão espalhados em Brasil/Brasis, em Caribe(s), América(s)... Mas que lidos pela “univisão” da colonialidade do ser e do saber (MIGNOLO, 2010, p. 112) como “populares”, “folclóricos”, “sincréticos”, são entendidos como inferiores e, por isso, desprezados. Também, com eles, são reprimidas as subjetividades de seres que foram racializados para serem segregados, para que se sentindo distantes de formas outras de estar no mundo, melhor acatassem a forma una-naturalizada do normativo humano-branco-euro-cristão-ocidental. Como bem nos lembra Catherine Walsh, “ao instalar a racialização como classificação social, os colonizadores primeiro e as classes da elite depois, puseram em suspeita permanente a humanidade dos negros” (2009, p. 220).

A presente discussão inclui racialização que fixa representação inferiorizante, negativa da pessoa negra. Segundo Hall (2003) há uma conexão entre representação e poder, cuja natureza

precisa ser mais aprofundada. O poder da representação é definido pelo autor como o poder de marcar e classificar, um poder simbólico.

O poder, parece, tem que entender-se aqui não só em termos de exploração econômica ou de coerção física, mas também em termos culturais e simbólicos mais amplos, incluindo o poder de representar a alguém o algo de certa forma dentro de certo “regime de representação” (...) A estereotipação é um exercício chave de violência simbólica (HALL, 2010, p. 431)¹⁰.

A esterotipação de que fala Hall aprisionou a imagem de negros (as) em inferiorizações históricas, em sublimações de subjetividades, às quais insurgem-se produções audiovisuais afrodiáspóricas contemporâneas como “O Tempo dos Orixás”, o qual realiza uma “dissidência de dentro” que, conforme discussões trazidas por Mignolo, perfazem as únicas possibilidades àqueles que gostariam de ter outras alternativas aos próprios objetivos da modernidade (MIGNOLO, 2006, pp. 668-670)¹¹, essa mesma que impõe a colonialidade do ser e do saber.

Os saberes afrodiáspóricos encontram-se em cosmovisões da África subsaariana que se resignificaram em práticas culturais nas Américas e no Caribe, em manifestações tradicionais no campo da espiritualidade (candomblés, umbandas, tambores-de-mina, xangôs, batuques...) e manifestações tradicionais no campo das artes cênico-musicais (capoeiras, maracatus, jongos, reisados, congadas, moçambiques, os bumba-meu-boi...) que incluem também o cinema – visto por Hall (1996) como forma de representação capaz de nos constituir como sujeitos.

Na cena final, a voz de Lili, em *off*, diz: “sei que não vou lembrar todas as histórias que ela – a avó – me contou. Mas de uma coisa eu me lembro: nunca devemos esquecer de onde viemos. Pois é no passado que vamos encontrar forças para criar o futuro”. Ouve-se então uma cantiga de nação ketu – os atabaques são tocados com aguidavis e não com o toque direto das mãos – e, ao fundo, o povo-de-santo parte em direção à praia, carregando balaios ou cestos de vime e arranjos de flores nas mãos, todos trajando branco, sendo que as mulheres estão vestidas com suas saias rodadas e seus panos-da-costa, em trajes de baianas¹² – aqui, não o adjetivo pátrio, mas o substantivo que nomeia as filhas-de-santo e sua forma específica de ser e estar no mundo, circunscrita no pluriverso cultural afrodiáspórico-brasileiro.

¹⁰ Tradução de texto originalmente em espanhol.

¹¹ Grifos do autor.

¹² Segundo Lopes (2004, p. 91), “o traje, que vestia as negras de ganho na época colonial, estilizado e difundido pela cantora Carmen Miranda, a partir dos anos de 1940, tornou-se a representação simbólica da imagem da mulher brasileira”.

Usando no pescoço fios de contas de acrílico com cores relacionadas às divindades, ou de sementes, como forma de ligação com o divino/invisível; invocando Deus em outras línguas, outras configurações culturais (Nzambiapungo, Orumilá); relacionando-se com o tempo e com a natureza de forma integrada – ao ver o mundo como sagrado por carregar ambos, vida e morte, em perfeito equilíbrio para manter toda existência nele em movimento (FU-KIAU, 1991, p. 8)¹³, povos afrodiaspóricos têm posto em prática a pluriversalidade como projeto universal (MIGNOLO, 2010, p. 113), com os cinemas plurais de realizadores(as) de universos linguísticos afrodiaspóricos, têm contribuído para evidenciar epistemes singulares de histórias locais e para driblar o que os autores Ella Shohat e Robert Stam (2006) chamam de triunfo da imagem eurocêntrica. Seguindo palavras/falares de Antonietta Antonacci,

(...) músicos, coreógrafos, artesãos de sons, em vibrantes mobilizações, desde muito dispõem de suas virtuosidades artísticas, produzindo criativas ações e representações a partir de seus universos, pluralizando vozes e sujeitos na política. Festas, celebrações, teatro, cinema entre africanos e herdeiros ganham sentido em seus horizontes, em escuta de ritmos e gestos politicamente descartados e folclorizados (ANTONACCI, 2015, pp. 343-344).

Vozes do circuito comunicacional global – porque circulando na grande rede mundial de computadores – que se insurgem ao status quo do saber imperial ao fazer emergir saberes de histórias locais e representações afrodiaspóricas que, como em “O tempo dos Orixás”, afirmam a existência de universos linguístico-culturais plurais.

CONSIDERAÇÕES

A desobediência epistêmica do filme “O tempo dos Orixás” consiste em apresentar outras formas de ser e estar no mundo, para além da forma euro-ocidental-iluminista-cartesiana-patriarcal. Cenas e passagens descritas neste artigo apresentam mulheres adultas, uma menina e orixás femininos como protagonistas da narrativa – a exceção de Exu, força-dual representada por uma criança. Ensejos cuidadores emanam todo o tempo dessas mulheres que ouvem atentamente o que é dito pelo mundo visível (reunindo-se reinos animal, vegetal e mineral) e pelo mundo invisível, sem desprezar nenhuma informação, na contramão do que diz a cartilha da razão instrumental.

¹³ O mundo natural carrega vida e morte em equilíbrio. A função humana é mantê-lo (FU-KIAU, 1991).

Esses circuitos comunicacionais globais potencializados pelos usos da internet favorecem o surgimento de mais (porque antes já estavam presentes) insurgências femininas com suas filmografias afrodiáspóricas em que se podem surpreender produções que se contrapõem a dinâmicas audiovisuais eurocêntricas e apresentam outras formas de produção e transmissão de significados, apresentam políticas outras de representação de povos da afrodiáspora espalhados por Américas e Caribes – geográficos e culturais. Como esse que a Bahia – tal qual aponta Glissant (2001) – permite que se possa entrever.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo: Educ, 2015.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *A visão bantu kongo da sacralidade do mundo natural*. Tradução: Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. *Self Healing Power and Therapy*. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em: <http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2015.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad.: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2001.

HALL, Stuart. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. RESTREPO, Eduardo; WALSH, Catherine y VICH, Victor (ed.). Bogotá: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; Popayan: Enviñon Editores, 2010.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: SOVIK, Liv (org). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p.68-75, 1996.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org). *História Geral da África*. São Paulo, Ática/UNESCO, 1982, vol. 1.

LOPES, Nei. *Enciclopédia da Diáspora Africana*. São Paulo, Selo Negro: 2004.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: Ediciones Abya-Yala, Universidade Andina Símon Bolívar, 2009.



*Artigo recebido para publicação em 01 de julho de 2015
Aprovado para publicação em 15 de agosto de 2015*

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

BRAGA, Liliane Pereira. Desobediência Epistêmica em Circuitos Comunicacionais Globais: Insurgências Femininas de Produções Audiovisuais Afrodiaspóricas Contemporâneas. (Dossiê Sexualidade, Gênero e Corpo no Cinema). *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 15, n. 01, p. 11-20 de 168, jan./jun., 2015. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/view/187/showToc>> Acesso em: < inserir aqui a data de acesso >