

DAUGHTERS OF THE DUST: o cinema da diáspora negra na contra modernidade

Daughters of the dust: the black diaspora's cinema in the contra
modernity

Daughters of the dust: el cinema de la diáspora negra en la contra
modernidad

Marco Aurélio da Conceição Correa

Graduando em Pedagogia (UERJ)
marcao_cp2@hotmail.com

Tatiana Santos dos Reis

Graduanda em Pedagogia (UERJ)
tatiana.reis.16@hotmail.com

Resumo

O presente texto apresenta um estudo sobre os cinemas negros da diáspora considerando as questões de identidade, diferença, representação pensando em possibilidades contra hegemônicas. O estudo começa com reflexões sobre as identidades negras espalhadas em diáspora pelo atlântico negro, iremos dialogar de como os conceitos de identidade e diferença (CARDOSO JR, 2011) na diáspora negra (HALL, 2003) se formam em uma maneira contrária aos aprisionamentos do pensamento moderno e ocidental (GILROY, 2001). Elencaremos o devir negro como experiência rizomática contra hegemônica (JESUS, 2016) na perpetuação dos elos com o continente africano como forma de linhas de fuga. Encarando o cinema como um dos mais potentes artefatos criados pelo devir negro na forma de romper com as amarras da modernidade (GUÉRON, 2011), encontramos o movimento cinematográfico da virada dos anos 60 nos Estados Unidos denominado por *L.A. Rebellion* (GUIMARÃES, 2017) como uma forma de insurgência coletiva das imagens para estas estereotipações impostas para a população da diáspora negra. Através do filme da diretora estadunidense Julie Dash, *Daughters of the Dust* (1991) iremos tecer as ideias levantadas sobre identidade, memória e diáspora com algumas considerações da atlântica Beatriz Nascimento (RATTS, 2006). E para concluir fazendo mais um paralelo com a experiência cinematográfica diaspórica citaremos o também insurgente movimento contemporâneo de cineastas negras brasileiras (SOUZA, 2017).

Palavras chaves: diáspora negra, identidade e diferença, representação, cinema negro, contra modernidade

Abstract

This paper presents a study on the black theaters of the diaspora considering the issues of identity, difference, representation thinking about possibilities against hegemonic. The study begins with reflections on the black identities scattered in the diaspora by the black atlantic, we will discuss how the concepts of identity and difference (CARDOSO JR, 2011) in the black diaspora (HALL, 2003) are

formed in a way contrary to the imprisonments of thought modern and western (GILROY, 2001). We will mark the black becoming a rhizomatic experience against hegemony (JESUS, 2016) in perpetuating the links with the African continent as a form of escape lines. Facing the cinema as one of the most powerful artifacts created by the black becoming in the form of breaking the chains of modernity (GUÉRON, 2011), we find the cinematographic movement of the turn of the sixties in the United States called *LA Rebellion* (GUIMARÃES, 2017) as a form of collective insurgency of the images for these stereotypes imposed on the population of the black diaspora. Through the film by American director Julie Dash, *Daughters of the Dust* (1991) we will weave the ideas raised about identity, memory and diaspora with some considerations of the Atlantic Beatriz Nascimento (RATTS, 2006). And to conclude by making another parallel with the cinematic diasporic experience, we will cite the also insurgent contemporary movement of Brazilian black filmmakers (SOUZA, 2017).

Keywords: black diaspora, identity and difference, representation, black cinema, contra modernity

Resumen

El presente texto presenta un estudio sobre los cines negros de la diáspora considerando las cuestiones de identidad, diferencia, representación pensando en posibilidades contra hegemónicas. El estudio comienza con reflexiones sobre las identidades negras esparcidas en diáspora por el atlántico negro, vamos a dialogar de cómo los conceptos de identidad y diferencia (CARDOSO JR, 2011) en la diáspora negra (HALL, 2003) se forman de una manera contraria a los encarcelamientos del pensamiento moderno y occidental (GILROY, 2001). Elencaremos el devenir negro como experiencia rizomática contra hegemónica (JESÚS, 2016) en la perpetuación de los eslabones con el continente africano como forma de líneas de fuga. En el cine como uno de los más potentes artefactos creados por el devenir negro en la forma de romper con las amarras de la modernidad (GUERON, 2011), encontramos el movimiento cinematográfico de la vuelta de los años 60 en los Estados Unidos denominado por *LA Rebellion* (GUIMARÃES, 2017) una forma de insurgencia colectiva de las imágenes para estas estereotipaciones impuestas para la población de la diáspora negra. A través de la película de la directora estadounidense Julie Dash, *Daughters of the Dust* (1991), tejer las ideas levantadas sobre identidad, memoria y diáspora con algunas consideraciones de la atlántica Beatriz Nascimento (RATTS, 2006). Y para concluir haciendo otro paralelo con la experiencia cinematográfica diáspirital citaremos el también insurgente movimiento contemporáneo de cineastas negras brasileñas (SOUZA, 2017).

Palabras clave: diáspora negra, identidad y diferencia, representación, cine negro, contra modernidade

Introdução

O Oceano Atlântico possui em seus mares uma multiplicidade de devires, narrativas, subjetividades e estéticas que são constantemente impulsionadas pelas potentes correntes inventivas que agitam estes mares. No decorrer da história estas tensões ocasionaram inumeráveis acontecimentos que desencadeiam em nosso tempo contemporâneo. Tempos onde cada vez mais a vida é acelerada, afetando completamente nosso modo de ser. Tempos onde cada vez mais as relações de poder são assimétricas, proporcionando um cenário de desigualdades. Tempos onde cada vez mais as diferenças são subjugadas, aprisionando as identidades. Devido as questões de nossa atualidade é necessário repensar sobre os valores, os

saberes, os fazeres contemporâneos, e a diáspora africana espalhada pelos litorais através das marés do Oceano Atlântico que nos permitem levantar diversas considerações sobre o mundo após as conquistas da modernidade.

O movimento de desterritorialização das subjetividades negras, um atentado cruel com os sujeitos que tiveram suas liberdades tomadas para o trabalho forçado (DENER, 2012), acarretou em várias táticas de resistência pelos descendentes do continente africano que proporcionaram a criação de diversas expressões potentes para a sociedade contemporânea. Nas águas da história os poderes hegemônicos ocidentais que se consolidaram definindo como inferiores os povos africanos e indígenas, acarretaram em que as expressões culturais e civilizatórias destes grupos fossem relegadas a um espaço de esquecimento e marginalidade nos tempos contemporâneos.

Para tentar dar conta das potências que moldaram a hierarquia de um povo perante a outro e atribuir valor as culturas, as cosmovisões e as invenções dos povos que se formaram na constante interação com as diferenças e acabaram invisibilizadas, é necessário se discutir o atlântico. Reconhecendo a diáspora negra como influente nas sociedades banhadas pelo oceano vamos mergulhar e navegar nos extensos e profundos mares de conhecimentos, significados, sensibilidades e invenções do atlântico negro (GILROY, 2001).

Para se ter uma noção das dimensões do vasto atlântico negro, navegando em busca de trazer a superfície histórias submergidas e esquecidas pela dominação econômica transatlântica pelo poder colonialista, mostrar a dinâmica das relações contadas é ir além da perspectiva dos navios mercantes colonialistas; reconhecendo a ampla influência cultural, gastronômica, arquitetônica entre os portos litorâneos do atlântico. A comunicação entre os povos da diáspora negra acontecia ainda no período escravagista entre africanos e seus descendentes escravizados nas tentativas de retorno ao continente africano. Porém elas não se limitam somente a essa conexão direta, a herança ancestral perpetuada na memória no corpo cria essa conexão transatlântica entre os povos.

Para essa discussão da diáspora traremos o filme *Daughters of the Dust* (1991) de Julie Dash que retrata a presença do feminino nas comunidades afro diaspóricas que se organizaram distantes das relações de poder e exploração da dominação colonial. Como que mesma na diáspora descendentes dos continentes africanos lidam com sua ancestralidade e seguem em direção aos novos rumos da sociedade do século XIX apesar de todas as dificuldades impostas pelos poderes apáticos e dominadores. A produção do cinema negro no

seu caráter que engloba as produções africanas e diaspóricas também é um espaço de luta para as mulheres que adentram o espaço etnocentrista e masculino da produção cinematográfica. As mulheres narrarem suas próprias histórias com seus próprios protagonismos mesmo num cenário mais propício para esse tipo de produção como a industrial estadunidense de audiovisual.

A partir destas considerações iniciais sobre o atlântico e a diáspora negra, temática discutida amplamente no livro de Paul Gilroy que desenvolve o conceito contra hegemônico do atlântico negro na modernidade, é necessário pensar a cerca de como a movimentação das subjetividades negras pelo oceano atlântico, ocasionadas pelas migrações forçadas do sistema colonial escravista, afetam as hegemonias que se consolidam através do próprio sistema colonial.

Utilizei o modelo do Atlântico negro para identificar outras possibilidades e interpretações. As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia, da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir. Podemos encontrar prazer nesta história de resistência, mas, mais polemicamente, acho que deveríamos também estar preparados para lê-la política e filosoficamente nos momentos em que ela incorporou e manifestou críticas ao mundo tal como é (GILROY, 2001, p. 13).

Desta forma, trazendo as considerações iniciais sobre as identidades negras espalhadas em diáspora pelo atlântico negro, iremos dialogar de como os conceitos de identidade e diferença (CARDOSO JR, 2011) na diáspora negra (HALL, 2003) se formam em uma maneira contrária aos aprisionamentos do pensamento moderno e ocidental (GILROY, 2001). Elencaremos o devir negro como experiência rizomática contra hegemônica (JESUS, 2016) na perpetuação dos elos com o continente africano como forma de linhas de fuga. Encarando o cinema como um dos mais potentes artefatos criados pelo devir negro na forma de romper com as amarras da modernidade (GUÉRON, 2011), encontramos o movimento cinematográfico da virada dos anos 60 nos Estados Unidos denominado por *L.A. Rebellion* (GUIMARÃES, 2017) como uma forma de insurgência coletiva das imagens para estas estereotipações impostas para a população da diáspora negra. Através do filme da diretora estadunidense Julie Dash, *Daughters of the Dust* (1991) iremos tecer as ideias levantadas

sobre identidade, memória e diáspora com algumas considerações da atlântica Beatriz Nascimento (RATTS, 2006). E para concluir fazendo mais um paralelo com a experiência cinematográfica diaspórica citaremos o também insurgente movimento contemporâneo de cineastas negras brasileiras (SOUZA, 2017).

A diáspora negra como forma de contra modernidade

A diáspora africana, originada e definida através da desterritorialização dos corpos e mentes negras é uma das ricas expressões da pluriversalidade que marca as múltiplas dinâmicas do Oceano Atlântico. Para tentar defini-la:

Por afrodiáspora se deve entender toda região fora do continente africano formado por povos africanos e seus descendentes, seja pela escravização entre os séculos XV e XIX. Ou seja, considerando a divisão do continente africano em cinco regiões - África Setentrional, África Ocidental, África Oriental, África Central e África Meridional -, podemos nomear aqui a reorganização em outros continentes como a sexta região, a afrodiáspora: a "África fora do continente", sua cultura e sua história (NOGUERA, 2014, p. 40).

Entretanto, se ater a um conceito definido e fechado de diáspora é ir em direção contrária aos questionamentos levantados na introdução. Reconhecendo que "o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença" (HALL, 2003, p.33), e que os binarismos, e as dicotomias, são uma das facetas do processo homogeneizador da modernidade é necessário ressaltar que a diáspora africana é caracterizada pela constante dos movimentos.

O pensamento moderno e os ideais universais do "iluminismo europeu incompleto e codificado racialmente" (GILROY, 2001, p. 16) no momento mais marcante de suas relações de alteridade com o "outro" - as grandes navegações - atuou de uma maneira aprisionadora das diferenças, se fixando em uma noção centralizadora e cristalizada de se encarar as diferenças. A chegada no "novo" mundo habitado pelo "outro", desqualificado e desumanizado em comparação aos modelos europeus, proporcionou o epistemicídio de milhões de seres humanos.

Tornar como válida somente um tipo de identidade, a europeia, é uma atitude contrária a própria definição do conceito de identidade e diferença, ambas se relacionam no processo de diferenciação que está por trás delas e das subjetividades (CARDOSO JR, 2011). Na formação de uma identidade onde um grupo específico possa se reconhecer como pertencente,

acontecem diversos encontros entre diferenças que definam esta identidade. Assim, a identidade provém da diferença:

Ora, então a diferença é o mais simples, o que está no começo. Um mundo entendido desse ponto de vista, não é um mundo que tem uma origem ou essência unificada a partir de um ponto inicial. O mundo das diferenças pressupõe a eternidade das diferenças. É com elas que se começa, não são uma consequência, mas um princípio. Então, a filosofia de Deleuze impõe uma conversão de nossos hábitos de pensar: entender a origem não como uma unidade que, posteriormente, se diferencia, mas como um sistema de diferenças que produz diferenças como consequência necessária. Sendo assim, impõe-se a seguinte reflexão: não é a partir do uno e do idêntico que aparecem as diferenças como simples desvios ou resistências ao movimento do mesmo. Ao contrário, a identidade, as semelhanças e as oposições são efeitos da diferença. Ela é o mais simples porque vem em primeiro lugar, tudo que é simples “difere por natureza” (CARDOSO JR, 2011, p. 4).

A identidade negra, por todos os processos históricos de desterritorialização, é formada na diáspora por esta característica do movimento. Os processos identitários de diferenciação, que afetam tanto o colonizador como colonizado, são o que marcam as relações de alteridade da modernidade. A grande diferença é que enquanto as hegemonias ocidentais tentam afixar as identidades em um único padrão, as identidades na diáspora negra se formam a partir de movimentos e encontros de fronteiras. "Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas" (HALL, 2003, p. 27).

Espalhada por todo continente americano e estando presente, em menor escala, por todo globo terrestre, a diáspora negra tem a África como potência que une toda a diversa população negra mundial. Pensando numa África onde "o termo "África" é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas". Pensando numa África diferente da visão empobrecida de uma unidade sem pluralidade, diferente de uma África idílica e como fonte de uma essência, diferente de se pensar um retorno físico as raízes cortadas pelo aparato colonial. Pensar a África aqui então seria "uma questão de interpretar a "África", reler a "África", do que a "África" poderia significar para nós hoje, depois da diáspora. (HALL, 2003, p. 40)"

A reterritorialização da África no pensamento engajado da diáspora africana é mais uma das formas contra modernas do pensamento contemporâneo. Esta forma de encarar a África nos possibilita: retrazar as origens de um povo que sempre foi visto como sem passado, sem capacidade de fundamentar a sua própria história de origem, um povo ausente de cosmogonia; pensar em outras formas de organizações sociais e de se encarar e agir com o mundo, indo em

contramão aos ideais adoecidos do individualismo e do consumismo; ir além do conceito de nações, pensar na coletividade além das fronteiras impostas pelos modelos econômicos atuais. O caráter supranacional, como dito anteriormente, é o que une a diáspora negra e que nos afirma o questionamento às hegemonias identitárias:

A propensão não-nacional da diáspora é ampliada quando o conceito é anexado em relatos ante essencialistas da formação de identidade como um processo histórico e político, e utilizado para conseguir um afastamento em relação a ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como pela natureza, ao aderir a diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada a contingência, a indeterminação e ao conflito (GILROY, 2003, p. 19).

A metáfora que melhor simboliza as dinâmicas e potências da afrodiáspora é o Atlântico Negro (GILROY, 2003). As velhas águas do Oceano Atlântico que banham os litorais afetados pelas migrações forçadas do tráfico negreiro e hoje compartilham, não necessariamente em forma física, ideias, estéticas, narrativas e lutas políticas são um ponto de confluência entre as demandas sociais de vários povos subjugados pelo sistema colonial.

A hegemonia ocidental fundada quando os colonizadores europeus se sobrepõem sobre as diferenças e homogenizam vários outros grupos étnicos, acarretando em injustiças epistemologias e sociais, como o racismo para com os povos negros do continente africano e sua diáspora. A relação assimétrica de poderes ocasionou na:

escravização de seres humanos baseado no critério racial e imprimiu no corpo negro marcas que pairam nas relações cotidianas e que produzem subjetividades que jogam a todo instante com os atributos aferidos. Essa ocorrência produz no corpo negro não somente as linhas de fuga conscientes no lido com as opressões despejadas sobre seus corpos, mas também produz novas subjetividades, híbridos indizíveis que perfaz um duplo caminho, subverte o tradicional e criam intensidades e figuras diferenciadas (JESUS, 2016, p. 106).

Para fugir do processo homogeneizador e controlador organizado pelos exploradores a partir critério racial, as populações negras que sofreram com tal ato, desenvolveram através deles, linhas de fuga a partir da diferença e repetição contra hegemônicas. São essas características que dão forma ao devir negro, que:

é o caminho do acontecimento, pois a cada acontecimento os micro-movimentos infinitesimais são produtores de diferença e repetição, todos operados na contemplação das almas que recebem a carga emocional do logos. Se tudo é movimento, não seria diferente em relação aos negros, mas a produção de subjetivação nos movimentos operados pelo corpo negro, cria diferentes linhas de fuga diante aquilo que o mundo lhes apresenta (Ibidem).

São esses infinitesimais processos do devir negro que estão presentes no ato de encarar as diásporas do Atlântico negro como forma de se pensar uma outra possibilidade a modernidade:

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia, da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir. Podemos encontrar prazer nesta história de resistência, mas, mais polemicamente, acho que deveríamos também estar preparados para lê-la política e filosoficamente nos momentos em que ela incorporou e manifestou críticas ao mundo tal como é (GILROY, p. 13).

Em contramão as hegemonias são criadas diversas formas de inventividades culturais na diáspora negra. As subjetividades negras se manifestam em vários aspectos dos planos culturais dos territórios banhados pelo Atlântico Negro. Encontrando na música um dos maiores expoentes de tal constatação (GILROY, 2003), como no rock, jazz, rap e no caso brasileiro o samba. Porém, não se limitando somente a ele, indo a várias práticas cotidianas, como a culinária, a língua, as danças e principalmente nos cultos de religiões de matriz africana, como no Candomblé brasileiro, o Candombe uruguaio, na Santería cubana e no Vodun haitiano. A organização rizomática dessas artes de fazer (CERTEAU, 2014) é o que provoca a sua longevidade, apesar das intolerâncias do racismo, e evidenciam as formas de criação dentro das relações de poder assimétricas:

Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns' com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder — sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de desapropriação (HALL, p. 34).

A criação horizontal e em redes destas inventividades culturais rompem com a verticalidade das culturas hegemônicas. Essas criações que se engendram minoritariamente, no sentido de menor ao contrário do significado quantitativo, mas pensando em menor no sentido de potência, onde:

Antes, porém, de ser caracterizada por uma expressão numérica, uma maioria é um padrão, um "Alguém" onde o senso comum aprisionou determinadas singularidades/acontecimentos e no qual os indivíduos devem-se enquadrar através da exclusão ou submissão de outras singularidades. Contudo, como a base da maioria quantitativa é um padrão restrito, os indivíduos componentes dessa maioria tornam-se, por uma razão ou outra, mal acomodados a ela sempre que algumas dessas singularidades que não cabem no padrão estabelecido escapam. Quer dizer, toda maioria fremente com a agitação em que essas singularidades/acontecimentos aprisionados fervilham (CARDOSO JR, 1999, p. 23).

Diversos fatores proporcionaram a consolidação das expressividades culturais negras no mundo ocidental (GILROY, 2003). Além das citadas anteriormente encontramos a corporeidade e a oralidade como formas de perpetuação das memórias. Inscritas no próprio corpo, como um documento, aparecendo na forma de performances, como a dança, e se manifestando oralmente, somente com as recordações guardadas na cabeça, as subjetividades culturais negras vencem as barreiras do racismo hegemônico e se perpetuam através das gerações. Corpo é igualmente memória (RATTS, 2006).

Cinema afrodiaspórico

Apresentando o caráter transgressor das subjetividades da diáspora negra nos aproximamos de um artefato específico dos devires negros: o cinema. No mesmo molde de outras manifestações culturais, o cinema da diáspora negra rompe com as epistemes modernas. Partindo novamente das considerações acerca das diferenciações que formam as subjetividades que compõem as identidades, percebemos no processo de criar imagens, do pensamento ou até estéticas artísticas, que a representação do outro vai partir de pressupostos originados nas percepções e afetos daqueles que criam a partir das diferenças. No modelo logocêntrico da modernidade que inferiorizou os diferentes, a representação do outro nas imagens mantém essa relação de poder.

O artefato tecnológico mais ambicioso desenvolvido pela modernidade foi o cinema (GUÉRON, 2011). Buscando a racionalidade a qualquer preço e por uma vontade de verdade, o cinema tentou capturar o real, o qual se demonstrou quase indivisível potencialmente da realidade criativa do cinema. Já que as imagens do cinema não são uma mera representação do real, são criações sobre a realidade a partir das subjetividades dos cineastas que as produziram. Porém, foi exatamente essa ambição que decretou "a crise do projeto racionalista do ocidente" (GUÉRON, 2011, p. 16), o cinema com seus clichês e suas falsas imagens

possibilitou uma ação transgressora que fosse além das verdades tidas como únicas e concretas da modernidade.

A transgressão dos padrões imagéticos do cinema do ocidente, com suas narrativas que inferiorizavam e não contemplavam as diferenças de gênero, de sexualidade, de raça e de etnia, aconteceu não somente numa crítica intelectual aos modelos padronizados de Hollywood, nem com as produções do alto escalão artístico dos cinemas europeus. Ao possibilitar a criação de imagens e sons em movimento pelas narrativas dos grupos marginalizados, outras estéticas, epistemes e tradições foram trazidas à tona, reconfigurando as formas de produção e questionando certos valores hegemônicos (GUÉRON, 2011).

A cada nova conquista na democratização dos meios de produção e distribuição cinematográfica, os cineastas afrodiaspóricos encontravam novas formas de trazer seus questionamentos para seus filmes. Desde a origem do cinema aconteceram diversas criações na diáspora negra que buscavam pelo protagonismo negro nas telas. Um dos marcos foram as rupturas acontecidas no decorrer da década de 60, principalmente, as lutas pelas liberações anticoloniais dos países africanos e com o fervor da guerra fria que reverberava no mundo todo. Nas telas do cinema muitas produções foram importantes para a diáspora africana: Ousmane Sembene¹ dirigia o primeiro longa-metragem da África negra, *La noite de...* (1966); Zózimo Bulbul² surge no movimento do Cinema Novo como um expoente sendo pioneiro no cinema negro brasileiro gravando *Alma no Olho* (1973); nos Estados Unidos explode o comercial e controverso movimento do *blaxploitation*³ onde Gordon Parks grava o famoso *Shaft* (1971). Neste momento diversos cineastas africanos, caribenhos, afro americanos, afro brasileiros e vários outros constituintes da diáspora negra começam a produzir seus filmes e depositar subjetividades, memórias e questionamentos afrodiaspóricos neles.

¹ Pioneiro do cinema africano, o cineasta senegales foi o primeiro africano negro a gravar um longa-metragem no continente utilizando uma língua nativa, o wolof. Seus filmes se tornaram referência por toda a diáspora negra e por cineastas das esferas marginalizadas da produção audiovisual.

² O ator, roteirista, produtor e diretor de cinema carioca Zózimo Bulbul se tornou uma referência na produção cinematográfica brasileira por ser um dos primeiros negros a conseguir produzir, independentemente, filmes que abordem a história e a cultura negra. No final de sua carreira conseguiu consolidar um dos sonhos, a realizar do Festival de Cinema África, Brasil e Caribe organizado pelo Centro AfroCarioca de Cinema. Com seu falecimento em 2013 o festival passou a se chamar Festival de Cinema Zózimo Bulbul.

³ Movimento cinematográfico do início da década de 1970 encabeçado por cineastas negros produzindo, filmes com apelo acessível para o público negro norte americano. A popularidade do movimento acabou indo além do mercado afro americano conquistando diversas audiências. A maioria dos filmes se situa em bairros pobres das grandes metrópoles explorando os temas da criminalidade, violência e justiça social.

Enquanto isso, timidamente, um grupo de cineastas negros estudantes da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) começa a questionar o sistema de produção cinematográfica estadunidense. O que unia estes cineastas aos outros movimentos sociais diáspóricos da época eram que suas "práticas culturais e formas de representação têm em seu centro o tema do negro, pondo o problema da identidade cultural em questão" (HALL, p. 68, 1996). Desta forma os cineastas desse movimento que ficou conhecido como *L.A. Rebellion* se posicionavam "contra o quase século de imagens que os precedia, esse espelho embaçado de Hollywood em que, na maioria esmagadora do tempo, negros e negras não podiam se reconhecer" (GUIMARÃES, s/p. 2017). Os cineastas da *L.A. Rebellion* assim como vários outros da afrodíaspóra, procuravam criar, através de suas imagens, narrativas e sons, outras representações para os corpos e as subjetividades negras.

Os cineastas do movimento que se destacaram foram: Charles Burnett, Haile Gerima⁴ e Julie Dash. Diferentes entre si e nas propostas estéticas e políticas que almejavam, a junção que entrelaçava todo esse movimento cinematográfico se deu além do espaço/tempo que os unia. Assemelhavam-se na forma de produção onde os filmes eram "realizados quase sempre com orçamentos mínimos e equipes formadas pelos colegas da universidade, muitas vezes realizadores que desempenhavam funções técnicas e artísticas nos *sets* uns dos outros" (GUIMARÃES, s/p. 2017). O forte cunho crítico do movimento e a situação em que os jovens cineastas estavam inseridos fez que os filmes buscassem estéticas experimentais, se distanciando das concessões do cinema de apelo comercial, fazendo com que os filmes circulassem majoritariamente em espaços culturais e artísticos.

Além das similitudes nas propostas políticas perante as identidades e a situação da produção e distribuição cinematográfica, os filmes da *L.A. Rebellion* se relacionam com a diáspóra africana no tráfego de imagens e sons pelo Atlântico Negro. Haile Gerima, nascido na Etiópia, traz para o movimento suas subjetividades herdadas do continente africano. Vários outros filmes fazem uso da herança estética, cultural e religiosa que impregna os roteiros, figurinos, direções de arte e trilhas sonoras. O que mais uma vez une os singulares filmes do movimento é a pluralidade da "presença da cultura africana como ponto de ancoragem fundamental" (GUIMARÃES, s/p. 2017). Para a América Latina em geral, críticos do

⁴ Cineasta etíope radicado nos Estados Unidos onde iniciou a sua carreira cinematográfica junto ao movimento da *L.A. Rebellion*. Não se limitou ao movimento americano se torando referência para o cinema africano ao produzir filmes em seu país natal.

movimento citam filmes latinoamericanos que fazem lidar com a questão negra. Nomes como Nelson Pereira dos Santos e Sara Gómez aparecem como referência.

A herança que os cinemas modernos africanos e latino-americanos legaram à geração da *L.A. Rebellion* pode ser identificada em traços recorrentes como o recurso à imaginação mítica, a construção de alegorias, a incorporação de discursos revolucionários à banda sonora dos filmes, o gosto pela colagem ou a constante mobilização da montagem vertical. Mas esse legado também se expressa na identificação de uma utopia comum: a luta anticolonial, que tanto para os cineastas do “Terceiro Mundo” quanto para os afro-americanos, nas ruas de Dakar como nas de Havana ou do bairro de Watts, é uma questão de forma. Lá ou aqui, não há luta sem descolonização do olhar (GUIMARÃES, s/p. 2017).

Filhas das poeiras de um passado distante

Para amarrarmos a discussão levantada até aqui sobre as identidades na diáspora e a sua representação nos cinemas afrodiaspóricos espalhados pelo atlântico negro trazemos à tona um filme de Julie Dash, uma das cineastas da *L.A. Rebellion*. *Daughters of the Dust*⁵ (1991) é o primeiro longa-metragem dirigido por Julie Dash. O enredo do filme se concentra em três gerações de mulheres de uma comunidade *Gullah*⁶ das ilhas marítimas do sul dos Estados Unidos e as tensões entre a família que em parte decide se mudar para o norte.

A trama do filme começa com a chegada dos membros da família Peazant que já migraram para o continente: Viola, uma cristã fervorosa e Yellow Mary, uma mulher livre que traz sua amante Trula. Os contrastes - frequentes no decorrer da narrativa - já se desdobram na chegada das duas. Apesar das duas terem contato com o urbano e o moderno as duas mulheres se diferenciam nos modos de agir, uma ao aceitar os métodos cristãos repudia as tradições da ilha, enquanto a outra desiludida com a cidade procura encontrar-se com o passado.

O contraponto da migração da família para o norte é a figura da matriarca Nana Peazant. Nana é a anciã do vilarejo e a detentora dos saberes tradicionais africanos perpassados geração a geração, desde a chegada dos escravizados africanos nesta terra. O território ocupado pela família Peazant muito se assemelha aos quilombos conhecidos por nós brasileiros, o vilarejo isolado dos *Gullah* é um território de resistência e memória. Resiste as

⁵ Filme disponível no site de streaming *Netflix* com o nome de *Filhas do Pó*. Acesso em 25/12/2017.

⁶ Os *Gullah* são descendentes de africanos escravizados que se localizam tanto nas ilhas marítimas como no continente dos estados da Carolina do Sul e Geórgia. Relativamente isolados do resto da sociedade americana esse povo conseguiu manter forte as suas tradições culturais africanas, chegando até a desenvolver uma língua crioula própria, o *Gullah*.

pressões das sociedades ocidentais de discriminar e inferiorizar a experiência negra e mantém viva a memória do continente mãe, a África (RATTS, 2006).

O local onde a família vive é o *Igbo Landing* ponto histórico no folclore norte americano. Conta a lenda que naquele local escravizados da etnia igbo recém desembarcados do navio negreiro tiveram uma visão sobre o seu duro furo no trabalho forçado nas lavouras e decidiram dar meia volta em direção ao oceano. Ainda algemados em conjunto o peso das correntes de ferro fez com que os igbo se afogassem no mar atlântico. O suicídio coletivo desse grupo de escravizados virou um mito de resistência para a comunidade afro americana e alimenta o sonho de retorno às origens como forma de se libertação dos personagens do filme.

O sobrenatural é um outro ponto de atrito da narrativa de *Filhas do Pó*, as crenças ancestrais africanas de Nana entram em conflito com a cristandade das mulheres Gullah que tiveram contato com o continente branco. Nana segue o chamado das almas antigas, aquelas que diferentes dos igbos que se afogaram escolheram viver, sua intenção não é desconsiderar toda as influências modernas, mas sim manter viva a ancestralidade dos antepassados. É neste ponto que a matriarca se conecta com o presente.



O casal Eula e Eli e uma estátua em memória ao evento *Igbo Landing*

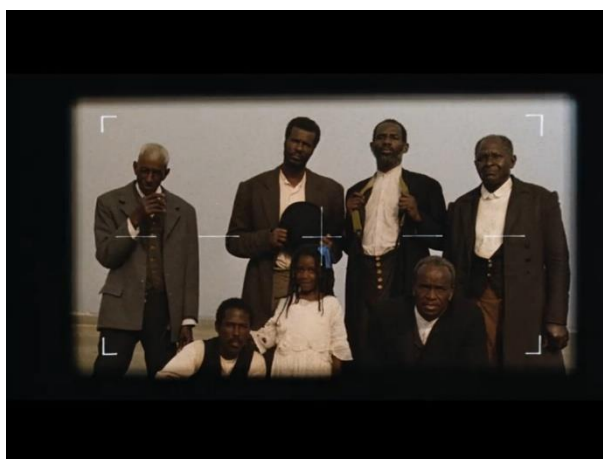
A migração para o norte pode romper da família suas ligações com as antigas heranças, por isso a preocupação de Nana de que os que forem migrar carreguem da forma que puderem e pra onde eles forem os legados africanos. Não somente através de símbolos materiais como tufo de cabelo ou antigos charmes, carregar a memória na cabeça e no corpo é uma forma de se manter viva a tradição da família. O corpo é documento na experiência diaspórica. Em seu movimento, tanto na primeira migração forçada em direção as Américas como nas seguintes

migrações pelo novo território em busca de vida melhor, o corpo guardou as tradições e memórias africanas, a sua forma de resistir e se sentir pertencente, apesar das distâncias e adversidades, são com as memórias guardadas no corpo, um documento de identidade:

As mulheres e os homens africanos viveram uma travessia de separação da “terra de origem”, a África. Nas Américas, passaram por outros deslocamentos como a fuga para os quilombos e a migração do campo para a cidade ou para os grandes centros urbanos. Para Beatriz Nascimento, o principal documento dessas travessias, forçadas ou não, é o corpo. Não somente o corpo como aparência – cor da pele, textura do cabelo, feições do rosto – pelas quais negras e negros são identificados e discriminados (RATTS, 2006, p.69).

No meio de um fluxo do pensamento percorrendo sobre a importância dos nomes dos familiares, Nana cita o nome dos orixás Xango, Obalotá, Oya-Iansã, Iemanjá e Exu Elegba, mostrando a atlanticidade das divindades iorubanas.

A anciã parece ter uma ligação espiritual com a filha do casal Eula e Eli. A criança ainda não nascida é um ponto de inflexão do filme. Atuando como uma presença transcendente a criança atua em momentos do filme como narradora, mas também como personagem interagindo com as outras personagens. Nana e a criança são conectadas porque a senhora é a última das antigas e a criança a primeira das novas, conectadas pela água salgada de seus sangues. O útero, a tumba, os antepassados e o oceano são o que regem as relações entre as elas.



Os homens da família Peazant e a criança que ainda não nasceu

A narrativa do filme segue de uma forma não linear e atemporal, intercalando os dramas de vários integrantes da família até o último banquete de despedida da grande maioria de seus

membros rumo ao norte do continente. O almoço se encerra com uma performática declaração de Eula sobre o destino das mulheres Peazant. Fazendo um desabafo sobre a sua gravidez, originada pelo estupro por um homem branco, Eula conta como as mulheres da família são afetadas pela culpa e o pelo sentimento de desgraça que os homens que as abusaram e acorrentaram seus pés. Apesar da dor de lidar com esse sofrimento angústias do passado, é preciso que as mulheres aceitem os fatos e sigam em frente suas jornadas. O passado é o seu dono. As cicatrizes devem ser vestidas como uma armadura para a proteção futura. Todas elas são filhas das coisas antigas e empoeiradas que Nana, a matriarca, guarda como herança do passado.



As mulheres da família Peazant juntas

Daughters of the Dust (1991) é o primeiro filme distribuído comercialmente pelas salas de cinema norte americanas dirigido uma diretora negra. Só a sua concepção é um marco para o cinema, a sua realização se assemelha com o cenário de produção cinematográfica para as mulheres negras da diáspora. Comparando diretamente com o cenário brasileiro, os boletins do Grupo de Estudos Multidisciplinares da ação afirmativa (GEMAA)⁷ evidenciam o cenário de desigualdade da participação das mulheres negras na produção cinematográfica. Porém atualmente esse cenário se encontra em mudança, as cineastas negras estão em movimento para produzir seus filmes, criando "uma cinematografia fora da estereotipia, revelam visões de mundo, incentivando assim leituras afetivas, políticas e geográficas, (...), na corporeidade como possibilidade de ressignificar conceitos de amor, afeto e identidade." (SOUZA, 2017, p. 14).

⁷ <http://gema.iesp.uerj.br/category/boletins/>

Assim como Julie Dash as cineastas negras brasileiras estão redefinindo o cinema e repensando os territórios onde estas mulheres e homens negros estão inseridos com toda a sua historicidade, que através destes filmes

possibilita recriar os espaços-territórios do racismo e da heteronormatividade. Na territorialidade estão firmados os princípios de coletividade e comunidade. É a territorialidade que dimensiona o fazer cinema. (...) as diretoras negras trazem para seus filmes os ensinamentos ancestrais, demonstram que a territorialidade do fazer cinema é demarcada pelo respeito às experiências de vida da comunidade onde estão inseridas. (...) desse modo, a territorialidade pode ser percebida como espaço de práticas culturais e sociais. mais que isso, apesar de todas as tentativas de silenciamentos, diretoras negras produzem um cinema de arte com temas plurais que compõem a diversidade humana, colhidos nas experiências individuais ou coletivas (SOUZA, 2017, p. 14).

É importante falar sobre diversidade no cinema e, sobre o movimento que existe para fazer com que ocorra essa diversidade. Em meio um cenário onde o machismo e o racismo agem como ferramentas de exclusão das mulheres e dos negros, falar sobre diversidade no cinema é abrir espaço para um conjunto de ações e de ideias que podem afetar às pessoas de múltiplas formas. Essas representações e sentimentos serão transmitidos ao fazer cinema com outros olhares, com técnica é claro, mas trazendo em pauta a cultura dos povos negros, a questão de gênero, das mulheres como têm feito muitas diretoras negras brasileiras. Na intenção de dar novos significados geográficos, construir afeto, identidade, incentivar diferentes leituras de mundo e de espaços, ampliando as informações e a maneira de ser alcançada. Essas diretoras negras fogem do olhar estereotipado e inovam em suas criações.

Quando se fala em espaços de agenciamento, fala-se das mulheres que se olham e ao se olharem agem de maneira com que seus trabalhos e pesquisas possam ser agenciados para se tornarem mais evidentes. São pessoas negras que se olham, olha o outro, olha a si mesmo, nomeando o que vê. Existe um trabalho para que isso aconteça, e assim os filmes vão ganhando destaque pela qualidade, maneira que é produzido, divulgação. Isso causa a expansão do filme, atraindo mais público e olhares para o que está sendo ou que foi produzido.

No filme *As mina do rap* (2015) de Juliana Vicente, em um determinado momento, a MC Gra fala sobre a importância de se profissionalizar. “Perceber o que é se profissionalizar dentro de qualquer área foi muito importante para mim, eu entendo o lance de profissionalizar a sua imagem”.

Podemos concluir que a profissionalização é importante, as técnicas são importantes e essenciais, além da sensibilidade, criatividade e capacidade das diretoras negras. Todo esse conjunto faz parte de diálogos que vão sendo trocados e que vão se firmando, causando a participação de mulheres negras no cinema de maneira que podemos hoje perceber o resultado contínuo florescendo. Hoje temos mais, amanhã teremos ainda mais.

Mulheres negras no cinema resistem e existem, criando e recriando fazendo cinema, construindo uma nova cena. Seguindo o legado de Adélia Sampaio, a primeira diretora negra brasileira que conseguiu realizar um longa metragem.

Considerações Finais

Com estas tessituras levantadas percebemos como o movimento é uma frequente na diáspora negra. Movimento que retirou a força as primeiras subjetividades do continente africano, mas que não aprisionou elas por completo, movimento que mesmo que impar e singular consegue se constituir, além das fronteiras nacionais, de uma forma coletiva pelos litorais do oceano atlântico. O cinema, constituído de imagens em movimento, apesar de sua modernidade inerente conseguiu através da diáspora, manter ao mesmo tendo as âncoras nas raízes africanas ir em direção a questionar as singularidades aprisionadoras da ocidentalidade. A experiência das africanidades se reconstitui nos movimentos da diáspora questionando a sua própria forma de defini-la. Dando espaço então para a herança, a corporeidade, a oralidade, a coletividade e as diferenças. Assim, "as identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera" (HALL, 2003, p. 44)

Referências bibliográficas

ALVES, Nilda. **Redes educativas, fluxos culturais e trabalho docente** – o caso do cinema, suas imagens e sons. Rio de Janeiro: ProPEd/UERJ, 2011. (Projeto de pesquisa, entre 2012 e 2017; financiamento: UERJ, FAPERJ, CNPq).

CARVALHO, Noel dos Santos. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – inventor do cinema negro brasileiro. **Revista Crioula**. n12. nov 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858/60904>> Acesso em: 13 mai 2017

DENER, Washington. O comércio de almas e corpos: uma pequena história do tráfico. In: GONÇALVES, M. A. R.; RIBEIRO, Ana Paula (Org.). **História e Cultura Africana e Afro Brasileira na Escola**. Rio de Janeiro, Outras Letras 2012.

FRESQUET, Adriana; ROSA, Fábio José Paz da. A estética negra de Zózimo Bulbul em cena: Novas possibilidades para pensar cinema, currículo e formação de professores. **ETD - Educação Temática Digital**. Campinas. v.19 n. 2. abr/jun 2017 Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8647577/15706>> Acesso em: 13 mai 2017

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUERÓN, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU editora, 2011.

GUIMARÃES, Victor. Pedra na vidraça (uma introdução à L.A Rebellion). **X Janela Internacional de Cinema de Recife**. 2017 Disponível em: <<http://www.janeladecinema.com.br/2017/pedra-na-vidraca-uma-introducao-l-rebellion/>> Acesso em: 25 dez 2017

HALL, Stuart. Da diáspora: **Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Disponível em: <<https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/da-diaspora-stuart-hall.pdf>> Acesso em: 7 dez de 2017.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Nº24. 1996. Disponível em : <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RevIPHAN&PagFis=8699&Pesq=>>> Acesso em: 25 dez 2017.

MUNANGA, Kabengele. **Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje?** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 62, p. 20–31, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n62/2316-901X-rieb-62-00020.pdf>>. Acesso em: 6 mar. 2017.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia. **Griot**, v. 4 n.2, p.1-19. Dezembro. 2011. Disponível em: <<http://www.academia.edu/24801938>> Acesso em: 19 Jul 2017

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas, Biblioteca Nacional, 2014.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. **REBECA** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. VOL. 5, N. 2 •

REBECA 10 - JULHO - DEZEMBRO 2016. Disponível em:
<<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/376/226>> Acesso em: 28/04/2017

RATTS, Alex. **Eu Sou Atlântica**: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento. Imprensa Oficial: São Paulo, 2006. Disponível em:
<<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>>
Acesso em 25 dez 2017

RODRIGUES, José Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. 3. ed: Pallas, 2011.

SOUZA, Edileuza Penha de. Diretoras Negras: Construindo um Cinema de Identidades e Afeto. In: FREITAS, Kênia. ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de (Org.). **Diretoras negras no cinema brasileiro**. Caixa Cultural. 1ª Edição. Rio de Janeiro. 2017.