

Imagens do Atlântico Sul e do Índico: experiências estéticas nas diásporas oceânicas

Imágenes del Atlántico Sur y Océano Índico:
experiencias estéticas em diásporas oceânicas

Images of the South Atlantic and the Indian
Ocean: aesthetic experience in oceanic
diasporas

JORGE CARDOSO FILHO¹, DANIELA ABREU MATOS²

Resumo: O texto faz uma proposta conceitual-metodológica de interpretar materiais expressivos da diáspora africana a partir da perspectiva de travessia pelas águas, em suas dimensões estéticas e políticas. O Índico e Atlântico Sul são tomados como espaços do sagrado, de dor e/ou riqueza, quando pensamos a partir do processo de diáspora e conservam traços históricos dos povos africanos que foram sequestrados e escravizados, principalmente nas Américas, mas também na Ásia. Compreendemos que os oceanos revelam muitos dos traumas e dos potenciais das experiências diaspóricas no mundo.

Palavra-chave: Diáspora; Estudos oceânicos; Estética; Política.

Resumen: El texto hace una propuesta conceptual-metodológica para interpretar materiales expresivos de la diáspora africana desde la perspectiva de cruzar las aguas, en sus dimensiones estética y política. Índico y Atlántico Sur son tomados como espacios de lo sagrado, de dolor y/o riqueza, cuando pensamos desde el proceso de

¹ Doutor em Comunicação Social pela UFMG. Docente de Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB e do POSCOM-UFBA. Atualmente, desenvolve pesquisa com apoio do CNPq, sobre figuras da diáspora e do perspectivismo no Rock e Rap de Salvador e do Recôncavo. E-mail: cardosofilho.jorge@ufrb.edu.br

² Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Docente de Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB. Coordenadora do PPGCOM-UFRB. Atualmente, desenvolve pesquisas sobre as narrativas da juventude no ingresso ao ensino superior público no Brasil. E-mail: daniela.matos@ufrb.edu.br

diáspora y conservamos las huellas históricas de los pueblos africanos que fueron secuestrados y esclavizados principalmente en las Américas, pero también en Asia. Entendemos que estos océanos revelan muchos de los traumas y potencialidades de las experiencias diaspóricas en el mundo.

Palabras clave: Diáspora; estudios oceánicos; Estética; Política.

Abstract: The text makes a conceptual-methodological proposal for the interpretation of expressive materials from the African diaspora from the perspective of crossing the waters, in its aesthetic and political dimensions. The Indian and South Atlantic oceans are taken as spaces of the sacred, of pain and/or wealth, when we think from the process of diaspora and they conserve historical traces of African peoples who were kidnapped and enslaved mainly in the Americas, but also in Asia. We understand that these oceans reveal many of the traumas and potentials of diasporic experiences in the world.

Keywords: Diaspora; Oceanic Studies; Aesthetic; Politics.

Introdução

As narrativas sobre as águas e aventuras de além-mar estão muito presentes na história de diversos povos, mesmo que de culturas muito diferentes. Desde os principais mitos de origem da antiguidade grega – como a Odisséia do herói Ulisses, por exemplo – ou os mitos sobre a origem das águas, nas tradições iorubá e bakongo, nas quais muitos contos trazem a figura de Iemanjá/Kayala, como uma grande mãe d'água – a recorrência da imagem da “Mami Wata” (uma versão em língua crioula de *mother water*) foi discutida de forma profunda por Henry Drewal³ (2008) – percebe-se como os mares, rios e oceanos ocupam um papel crucial na produção das identidades.

Nesse sentido, para além de uma função sagrada (de origem da vida), os oceanos adquiriram, ao longo dos séculos, uma função econômica, na medida, por exemplo, em que era a partir deles que os reinos europeus impuseram seus processos de colonização aos povos das Américas, África e no extremo Oriente. As águas oceânicas também adquirem uma função de luto (ou dor), na medida em que, como consequência do processo de exploração econômica, estes passaram a estabelecer rotas de tráfico de povos

³ Agradecimentos ao grande mestre Maurício Lissovsky pela indicação desse trabalho no qual Drewal nos mostra, através de várias peças artísticas (esculturas, pinturas, ilustrações, etc.), como a imagem de uma Mãe d'Água com atributos e características próprias, cumpriu um papel importante em variadas produções culturais africanas e cruzou o Atlântico para ser uma musa das expressões nas Américas e no Caribe.

escravizados, deslocado-os de suas terras ancestrais e enviado-os para locais distantes. Nas condições subumanas em que eram tratados, a maior parte morria na rota e era lançada nas águas dos oceanos⁴.

Um dos episódios mais chocantes nesse sentido foi o massacre de Zong, no qual 132 escravizados foram jogados deliberadamente nas águas do oceano, por estarem adoentados e representarem ameaça para os demais. Para Christina Sharpe (2016), este episódio representa de maneira explícita a condição de mercadoria em que os escravizados foram transformados, na medida em que a lógica do capitão do navio Zong, ao ordenar o lançamento ao mar, é a de que aquele ato evitaria um prejuízo maior.

No campo da produção artística e literária, esse elemento traumático que fundamenta boa parte das relações modernas (sejam elas sociais, econômicas, políticas e/ou culturais) tem sido tematizado de forma constante, embora ainda sejam poucas as traduções de obras literárias sobre essa temática para o português. A tradução para português feita pela editora angolana Mayamba do livro de Wilfried N'Sondé, *Um oceano, dois mares e três continentes*, é uma exceção e se justifica pela importância que o romance tem para revelar aspectos históricos das relações entre Portugal, Brasil e Reino do Congo (que tinha um território que se estendia até o que é atualmente o norte de Angola). Mas é necessário aqui destacar também os romances de Kangni Alem, sobre o reino de Daomé (com publicação pela editora Pallas) e os trabalhos audiovisuais de Fabienne Kanor, abordando as memórias corporificadas da escravidão na Martinica⁵. Já nas obras visuais, a célebre pintura *Navio Negroiro*, de William Turner, immortalizou o massacre do Zong.

Imagem 01 – Navio Negroiro, de William Turner

⁴ Estamos seguindo aqui a sugestão de Pauline Chiziane (2020). A escritora moçambicana recebeu o Prêmio Camões 2021, do governo português, em função da importância de sua obra para a língua portuguesa e para o movimento decolonial.

⁵ A exposição do filme *The Flesh of History*, seguida do debate com a diretora, durante o Workshop *Slave Trade Memories*, em junho de 2022, no Africa Multiple Cluster of Excellence da Universität Bayreuth, está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=g_4eIMo3nOU



Fonte: Museu de Belas Artes de Boston

A hipótese que nos move é que assistimos a um conjunto de produções narrativas (em formatos expressivos diversos) que colocam em foco o legado colonial como um tema que deve ser enfrentado, não só na dimensão do trauma humano (e um eixo do antropoceno), mas também um trauma que afeta e marca o ambiente. Considerando o amplo conjunto de estudos se debruçam sobre as relações do Brasil com os países lusófonos da costa oeste da África – Cabo Verde, Guiné Bissau, Guiné Equatorial, São Tomé e Príncipe e Angola – pensamos que já há um conjunto significativo de trabalhos que lidam com o oceano Atlântico: Paul Gilroy (2012), Kim Butler e Petrônio Domingues (2020), Denise Carrascosa (2016), etc.

No entanto, as relações com o Índico são menos exploradas. Há o livro, traduzido em 2022, de Andreas Hofbauer, *Diáspora Africana na Índia*, bem como estudo sobre estética e comunicação na costa leste africana, de Rose Marie Beck (2000). Mas o movimento mais inspirador para essa proposição é feita por Ute Fendler (2018) ao pensar o oceano Índico como metáfora estética. Se tomarmos as matrizes culturais de Brasil (Atlântico Sul) e Moçambique (Índico), será possível estabelecer um desenvolvimento mais sistemático dos traumas da diáspora africana também pelo Índico e, nesse sentido, para além de um Atlântico negro, poderíamos pensar também em um Índico negro?

Deste modo, reivindicamos a necessidade de considerar as formas expressivas produzidas em territórios atravessados pelas águas como elemento fundante do ambiente natural e cultural, com vistas a compreender como as mesmas agenciam tal elemento em suas propostas estéticas. A água,

em sua materialidade, é um elemento que abunda em nosso planeta, presente mesmo nas menores trocas com o ambiente em que vivemos – saliva, suor e nos mais diversos excrementos que os seres vivos produzem. Esse elemento fundamental tem sido pensado, inclusive, como determinante para a constituição de modelos epistêmicos alternativos e amparados numa ecologia decolonial, (Krenak, 2019).

Astrida Neimanis (2017), na formulação de seu hidrofeminismo, tem insistido na ideia de que a água deve ser pensada também como um arquivo planetário – que possui os fantasmas dos seres que já foram e as sementes dos seres que serão. Afinal, a vida sai da água e continua por meio da ingestão de água, além de se relacionar com flora, fauna e com dispositivos técnicos (água move turbinas de hidrelétricas e moinhos, por exemplo).

Compreende-se que um estudo como o proposto contribui para a construção e circulação de narrativas que apresentam outros campos de ação possível e subsidia a compreensão de como, localmente e globalmente, os formatos expressivos constróem resistências e sobrevivências a partir de questões que podem se relacionar com gênero, identidade, relações étnico-raciais, ancestralidades, migrações populacionais, ecossistemas e padrões de desenvolvimento econômico, político, social e estético.

Tradicionalmente constituído sobre uma bibliografia eurocentrada, as teorias estéticas são fortemente transformadas quando pensadas por perspectivas decoloniais e por epistemologias do Sul, assim como pelos modos de vida e experiências negras e indígenas, conforme nos demonstra Helen Barbosa (2019). Ao mesmo tempo, no contexto em que as formas expressivas estão cada vez mais convergindo para o digital e a globalização atinge de forma desigual territórios diversos, as diferentes medialidades que atuam para a configuração das formas de interação são fundamentais para pensarmos os fluxos contemporâneos.

Formatos narrativos emergentes

A proposta, aqui formulada, parte da relação entre mídia e formatos narrativos como conceitos importantes para interpretar as expressões culturais do Atlântico Sul e do Índico. Deste modo, compreende-se a mídia nas suas diferentes medialidades articuladoras, reivindicando interações corporais mediante recursos visuais, sonoros, táteis, olfativos e mesmo gustativos, que nos permitem apreender, compreender e, inclusive, interpretar os formatos

narrativos. Nesse sentido, mídia é mensagem porque configura a percepção e *conforma* as interações que se estabelecem entre criaturas e ambientes (DEWEY, 2005). É mensagem performativa, porque nos faz-fazer algo, nos induz a determinados comportamentos.

Na medida em que é conformadora, é possível pensar nos modos como as conformações se constituem e tornam-se convenções. Conformar é dar forma e uma forma que é repetida reiteradamente torna-se um formato. Como diria Luigi Pareyson,

formar significa por um lado fazer , executar, levar a termo, produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, figurar, saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontram as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta. Somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica. (PAREYSON, 1993, p.60)

São muitos os formatos instituídos nas/pelas medialidades e que, pela dimensão estável das experiências convencionais, são constantemente retomadas nos modos de conformar plasticamente as substâncias do mundo. Tais formatos são, inclusive, ensinados enquanto técnicas e passam a constituir o acervo cultural e artístico de determinadas expressões: formatos sonata ou canção, na música; os sonetos e os versos decassílabos, na poesia; o formato curta-metragem, no cinema. Monclar Valverde (2007) pontua que os formatos são elementos constitutivos das sensibilidades, de modo que é necessário pensar a instituição estética destes como componentes da última configuração das experiências que marcam um determinado contexto histórico cultural.

As experiências com essas diversidades expressivas tornam-se experiências humanas na medida em que são organizadas narrativamente, fazendo referência organizada aos eventos sucessivos, na tessitura da intriga, que articula também as experiências temporais – memória, atenção e expectativa, como nos ensina Paul Ricoeur (1994). No entanto, na mesma medida em que se evidencia a força explicativa dessa formulação, percebe-se também os riscos de uma estabilidade hegemônica que implique que uma unidimensionalidade de experiência se constitua, em acordo com medialidades e formatos narrativos já canônicos e que reificariam padrões de sensibilidade coloniais. É a partir da percepção desse perigo que fazemos destaque à necessidade de observar os chamados formatos narrativos emergentes, frutos de outras articulações possíveis entre medialidades e modos de narrar.

Esses formatos narrativos identificados aqui como “emergentes”, em diálogo com Raymond Williams (1979), buscam inscrever o/a sujeito narrador, a partir das suas interações com o ambiente, em um espaço-tempo que estruturalmente o exclui, tanto em dimensões socioculturais quanto em suas próprias faculdades de sentir e perceber. Apesar de reconhecer o caráter raro da prática cultural que pode ser considerada emergente, Williams argumenta sua possibilidade ao articulá-las a um movimento de experimentações de novas formas expressivas. “O que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma” (1979, p. 129).

Para além da condição emergente, Williams também destaca a importância da compreensão do funcionamento dos processos culturais, a partir da identificação dos aspectos residuais na cultura, isto é, o olhar atento para qual lugar certos elementos do passado histórico ocupam nas dinâmicas culturais. Esse lugar pode ser ativado a partir de uma incorporação e reforço do hegemônico ou também um acionamento de oposição e enfrentamento à cultura considerada dominante. Na dinâmica da experiência, essas caracterizações são tensivas e, em ocasiões, podem ser transformadoras das práticas culturais.

Esses aspectos residuais emergem ainda cotidianamente, na medida em que é preciso lidar com os traumas brutais instituídos pela colonialidade. A noção de identidade como diáspora, proposta por Stuart Hall como “condição arquetípica da modernidade tardia” (2003, p. 416) aparece como uma potente formulação para pensarmos aspectos residuais, hegemônicos e emergentes. A intensificação dos deslocamentos, a aproximação das diferenças culturais, a grande mobilidade dos sujeitos e de suas produções, entre outros fatores, permitem a expansão dessa perspectiva sob a seguinte conceituação: “Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença.” (HALL, 1996, p.74). A perspectiva dos contatos, dos deslocamentos e de sua irreversibilidade conformam a experiência diaspórica. Em várias passagens em seus textos e entrevistas, Hall afirma não ser possível voltar para casa de novo. “E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma chegada sempre adiada” (2003, p. 415). Assim, a ideia da

“viagem”, do atravessamento de espaços e tempo é condição de produção expressa em narrativas e formatos expressivos diversos.

Finalmente, é a viagem em geral que é tomada como metáfora do caráter necessariamente móvel da identidade. [...] A viagem proporciona a experiência o não sentir-se em casa que, na perspectiva da teoria cultural contemporânea, caracteriza, na verdade, toda identidade cultural (SILVA, 2000, p. 88).

Assim, a condição de estranhamento, o não sentir-se em casa, torna-se material expressivo para criação e inventividade nas diversas situações do cotidiano. Está em cena a experiência, explicitada fortemente a partir das lutas pós-coloniais, de uma inserção múltipla que não aceita binarismo espaciais (aqui e lá) nem temporais (antes e depois) e está atravessada por relações de poder que se expressam a partir de dimensões raciais, de gênero, de classe, de sexualidades, etc. de forma interseccional.

Esse movimento de formular sentidos a partir do que alguns autores e autoras identificam como margem (HALL, 2003; KILOMBA, 2019. HOOKS, 2019), está assentado em uma possibilidade criativa que, segundo Grada Kilomba (2019), permite a imaginação não apenas de novas respostas, mas, significativamente, de novas perguntas que são capazes de desorganizar autoridades e discursos hegemônicos e propor lugares fora da ordem predefinida. "Assim, a margem é um local que nutre a nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos". A percepção e o entendimento desse habitar fronteiro é o que, para a autora, criam a possibilidade de devir como um novo sujeito e, desse modo, tensionar e desorganizar a lógica colonial.

O sujeito que vive a experiência de habitar o “entre” é capaz de elaborar um modo de olhar e intervir que reflete sua condição de “estrangeiro familiar”, há, portanto, uma força disruptiva possível porque articula espaços e tempos diferentes, essa liminaridade constitui, desse modo, potência de transformação. No debate que Kilomba traz a partir de bell hooks, ela está preocupada em pensar as repercussões desse habitar nas margens, na formação dos sujeitos que ali estão e, portanto, em suas capacidades de leituras críticas e complexas que levam em conta uma experiência que olha de fora pra dentro e de dentro pra fora, produzindo algo que não é apenas a junção dessas duas visadas, e sim a criação de um novo “lugar”. Esse lugar, por esse desarranjo e por sua complexidade, pode ser produtivo de novos arranjos. bell hooks define como “um lugar de abertura radical”, porque é exatamente onde raça, gênero, sexualidade, classe, entre outros marcadores, são questionados,

desafiados e reconstruídos. Esse circuito dentro-fora-dentro-fora a que são submetidas vidas e corpos não hegemônicos constitui movimentos de opressão e resistência, indissociáveis e inter-relacionados.

Diante dessa perspectiva, não podemos perder de vista o risco da romantização que Grada Kilomba, ainda no diálogo com bell hooks, destaca. Atenção crítica e reflexividade são movimentos fundamentais nesse olhar produtivo para os espaços-tempo de encontro.

Falar sobre margem como lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro? No entanto, bell hooks argumenta que este não é um exercício romântico, mas o simples reconhecimento da margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local. (KILOMBA, 2019, p. 68).

Assim, propomos pensar, a partir de materialidades expressivas produzidas no trânsito, nas potencialidades, mas também nos desafios e mesmo nos constrangimentos e dores de habitar esse lugar. Compreender essa experiência que Stuart Hall também descreveu, a partir da sua própria vivência, como “estar na barriga da besta” (1996) se referindo à sua vida na diáspora sendo jamaicano, em território inglês.

Poéticas oceânicas do Atlântico Sul ao Índico (e vice-versa)

Moçambique é banhado pelo oceano Índico. O Brasil é banhado pelo oceano Atlântico. Ambos os territórios possuem uma forte relação histórico-cultural com essas águas – seja em função de festas populares tradicionais, dos aspectos comerciais e/ou turísticos ou mesmo em inspirações artísticas de variadas espécies. Nosso exercício inicial é pensar a recorrência da imagem das águas em expressões artísticas destes territórios de lusofonia⁶, a despeito dos processos violentos de imposição da língua Portuguesa como idioma oficial, que tomam as poéticas oceânicas como formas de sobrevivência e outras construções de imaginário na afrodiáspora, trabalhando nos interstícios e nas brechas da instituição colonial.

Os oceanos ora aparecem como fonte/inspiração, ora como horizonte de chegada, ora como lugar de trauma. Desse modo, nos questionamos em que

⁶ Atualmente, a CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) é composta por nove Estados-Membros – Portugal, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste. A despeito da língua Portuguesa, devemos pensar nas similaridades e diferenças das táticas de sobrevivência cultural afro**diaspóricas desenvolvidas nestes territórios e em suas relações futuras e ancestrais.

medida é possível observar os fluxos poéticos que tomam essa estética das águas como um elemento de suas matrizes expressivas. Esses movimentos poéticos não são considerados aqui como invariavelmente romantizados, tampouco como vinculados exclusivamente ao trauma da escravidão, mas seguindo movimentos e ambivalências, nos quais matizes desses extremos podem coexistir.

Trabalhos iniciais nesse sentido já vêm sendo produzidos por diferentes pesquisadores/as, como no trabalho de Bogado e Cardoso (2021) por exemplo, no qual parte da obra da produtora Rosza Filmes é interpretada a partir da permanência das águas nos diferentes filmes (não apenas na temática, mas como elemento da mise-en-scene). Ou nas reflexões que vêm sendo promovidas no Africa Multiple Cluster of Excellence, da Universidade de Bayreuth, a partir do workshop Intermedial Indian Ocean (FENDLER & VIERCKE, 2021).

Ao pensar nessas imagens do Índico, Ute Fendler (2018) encontra um conjunto de escritoras que lidam de forma recorrente com a ideia de mar preto (kalapani, em hindi), e a crença de que o mar é “habitado por seres malvados, e que a travessia do mar significa perder a sua filiação a determinada classe social” (p. 43). Interpreta essa recorrência em contraste com a experiência de turistas que visitam as ilhas do oceano Índico, para os quais o mar é azul, e que apontam para suas capacidades de trânsito entre os espaços do colonizador.

No romance Soupir (2002), os turistas aparecem nesse mundo ilhado. Há uma confrontação entre a miragem do oceano azul dos turistas e a realidade carregada de memórias do oceano preto. Mais uma vez, os habitantes se focalizam na terra. O litoral é reservado aos europeus, o que de certo modo caracteriza o movimento colonizador de criar uma rede que permite controlar grandes espaços, ou criar uma periferia pelo centro. (FENDLER, 2018, p. 45).

Como destacado pela escritora Paulina Chiziane (2020), o mar é um espaço múltiplo (do sagrado, de riqueza e de dor) que permite um conjunto amplo de elaborações e usos expressivos, a depender do que se pretende enfatizar. Na sua escrita, Chiziane faz questão de destacar o protagonismo feminino e os grupos que estão excluídos de narrativas, que não possuem “voz”, “espaço” na circulação mais ampla. No seu trabalho “A voz do Cárcere”, a autora trabalha com narrativas de mulheres encarceradas, enquanto o parceiro de escrita, Dionísio Bahule, foca nas narrativas de homens. Para ela, é fundamental refletir sobre como o encarceramento de mulheres produz um novo trauma, não somente pessoal, mas para toda a família daquela mulher. “Quando uma

mulher é presa, a família se destrói completamente. Quando um homem é preso, a família sofre, mas continua” (CHIZIANE, 2021).

Para nós, a mulher a que aqui Chiziane se refere pode ser pensada a partir da imagem da Mãe d'Água, como o local sagrado, cuja profanação traumatiza ambientes, subjetividades e suas relações. Em seu livro, a mulher, tal qual a Mãe d'Água, é quem guarda outra vida em seu corpo (em um ambiente prioritariamente aquático, o útero materno, onde uma outra vida se envolve em líquido) e, nesse sentido, desenvolve um forte elo de estabilização para as redes do viver⁷.

A obra de Mia Couto também nos oferece pistas para pensarmos essa poética oceânica. Como um dos escritores moçambicanos que primeiro adentrou no universo cultural brasileiro, Couto considera que o modo como a língua portuguesa foi transformada no Brasil, pela forte contribuição africana e indígena, é uma herança da relação com as águas, mas sobretudo de sua escassez. Couto celebra como um dos principais articuladores desse modo de dizer, que traduz uma experiência brasileira da língua, a obra de Guimarães Rosa, sobretudo *Grande Sertão: Veredas*. Mas, para além de Guimarães Rosa, a precariedade experimentada com a escassez de água também emerge na literatura de Graciliano Ramos, Euclides da Cunha⁸ e Rachel de Queiroz⁹. O sertão brasileiro é um dos territórios em que a água é mais rara e que, em sua escassez, faz emergir um ciclo muito potente de transformação.

Mas é no trabalho do escritor Marcelo Panguana, *Os Ossos de Ngungunhana*, que vemos essa poética oceânica emergir de forma mais aterrorizante. O conto narra o retorno dos restos mortais do imperador de Gaza, território entre o centro e sul de Moçambique, que se encontrava em um cemitério açoriano, para Maputo. No entanto, o mar para os ngunis, etnia ao qual o imperador pertencia, é proibido, um elemento tabu que não deve ser atravessado. Nesse sentido, o conto demonstra como o oceano assombra o séquito do imperador, tanto na sua captura e deportação para Portugal e, em

⁷ Essa função não deve ser entendida de forma essencial, pois mesmo corpos que não acolhem outros corpos em um útero podem desempenhar a função de estabilização nas redes do viver. Um ogã ou taata, batendo atabaque para um orixá ou nkisi, age desempenhando o papel dessa estabilização, mesmo que momentaneamente, tornando possível o fluir do axé.

⁸ Importante destacar que *Os Sertões* é uma obra que revela uma mentalidade racista e colonial que opera na narrativa de Euclides da Cunha – que chega a caracterizar uma suposta “gênese do jagunço” como um tipo colateral dos paulistas.

⁹ A importante escritora do regionalismo modernista brasileiro, consagrada em *O Quinze*, foi uma grande colaboradora do golpe militar de 1964, que colocou o Brasil em uma ditadura.

seguida, Açores, como no retorno dos seus restos mortais para Maputo, atravessando o Atlântico e o Índico.

Para além das expressões literárias, queremos pensar as medialidades e formatos narrativos que engajam os territórios de Moçambique e Brasil, atravessados por essas influências com lógicas de composição que exploram formas de sentir e perceber dos entre-lugares e dos fluxos e trânsitos. Pensamos aqui em expressões audiovisuais que articulem visual e sonoro, focando as imagens das águas, pela sua abundância ou escassez, fluidez, acolhimento e/ou revolta, relações com imagens do feminino, do trauma e/ou da exploração, etc. Nossa hipótese é que tais expressões contemporâneas se servem também do acervo já construído pelos formatos narrativos da literatura, fazendo-os operar numa lógica de oralitura (MARTINS, 2021) – garantido assim o predomínio da dimensão da performance e da oralidade nas experiências. Desse modo, mantemos o foco de estudos no eixo das medialidades e formatos narrativos.

Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas africanos inseminaram o corpus simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o imbondeiro africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações. (MARTINS, 2021, p. 31).

Daí a consequência de propor a encruzilhada enquanto operador conceitual para pensar esses trânsitos e movências afrodiaspóricas nos territórios de lusofonia. Leda Martins vai destacar, inclusive, como os vários sentidos da palavra “sincretismo” acabam por aplanar a profundidade dos movimentos táticos produzidos pelas narrativas, gestos, imagens e performances.

Rastreamos percursos das imagens, não só sociais, mas também seus percursos culturais, políticos e, sobretudo, estéticos. Nesse sentido, as poéticas oceânicas encontram uma contraparte nos céus, nos astros e suas movências. Assim, as águas também aparecem de forma recorrente como imagens astrológicas em constelações diversas de estrelas que serão fundamentais para a identificação das imagens produzidas entre os fluxos diaspóricos entre Moçambique e Brasil.

As águas não são pensadas aqui na busca de uma continuidade com o passado, pois a história não é um *continuum*, e as identidades são atravessadas pelas múltiplas vivências territoriais. As imagens oceânicas diversas expressam mudanças e permanências, mas que tiveram sua origem na brutalidade da experiência diaspórica imposta pelo colonizador. Em uma

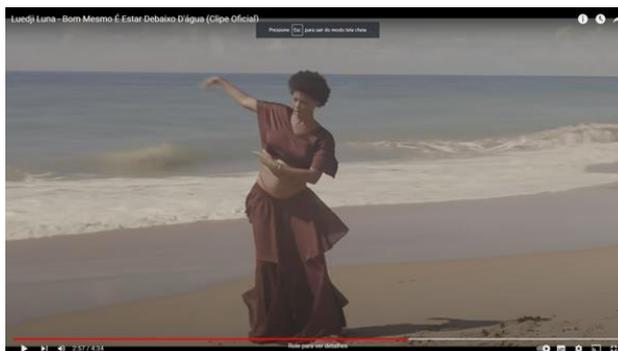
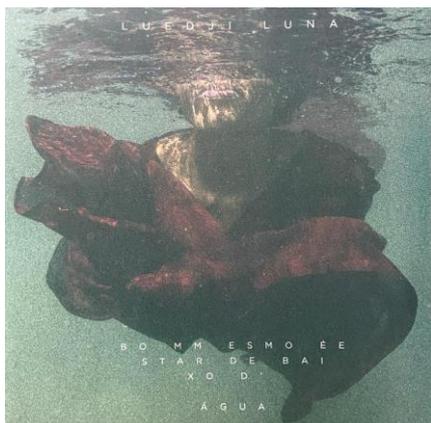
análise da obra da Rosza Filmes, produtora de cinema da região do Recôncavo da Bahia, Angelita Bogado e Jorge Cardoso Filho (2021) apontam para o modo como as águas aparecem em quatro longas-metragens¹⁰, de forma associada à figura feminina, e comentam, a partir da relação de chegada no local de destino, como os processos de diáspora estão necessariamente articulados com as tensões entre acolhimento e rejeição.

Interessante notar que na interpretação de Butler e Domingues (2020), o ponto de chegada da semente é o útero materno, espaço repleto do líquido original que nos banha, ainda antes do nascimento. Nas religiões de matrizes africanas, muito presentes no Recôncavo da Bahia, as orixás Iemanjá, Oxum e Nanã são as iabás que possuem relação direta com as águas. Iemanjá com as águas salgadas, os mares; Oxum com as águas doces e cachoeiras; Nanã com os mangues, a lama. As três iabás são também mães. Iemanjá, mãe de todos os orixás. Nanã, mãe de Obaluaê e Oxumaré. Oxum, mãe Logunedé. Mesmo aquela que não possui filhos ou filhas, possui as tempestades como fenômeno associado, Iansã (BOGADO & CARDOSO FILHO, 2021)

A chave de leitura que os autores apresentam relaciona as águas com as imagens de orixás das religiões de matriz africana no Brasil. Essas águas são moradas dessas orixás, assim como cada uma delas (rios, cachoeiras, mares, chuva, manguezais) são as próprias orixás. Este aspecto, que não aparece na proposição interpretativa de Neimanis (2017), por exemplo, deve ser explorado para pensar em outras repercussões de um hidrofeminismo.

Nessa mesma chave, podemos acionar como exemplo o álbum da cantora baiana, Luedji Luna, *Bom Mesmo é estar Debaixo d'Água*, em que as referências às águas e sua relação com as mulheres é o fio condutor. O título nos leva à capa, em que Luedji aparece nadando, imersa nas águas. Na imagem, especialmente seus lábios estão em destaque, já seus olhos ainda estão na superfície, há também um destaque para a composição da cena com os tecidos de cor vermelha das suas roupas que dão movimento à imagem. O videoclipe da canção homônima ao álbum nos parece uma síntese de uma relação de acolhimento e aprendizado com as águas, em que o corpo de Luedji grávida performa movimentos na área da praia e também em longos mergulhos no mar. O tempo e os movimentos das águas oceânicas são trazidos pelas imagens e pela letra da canção que diz: “Eu danço a dança das tuas marés/ Eu danço a tua dança /Eu danço a tua dança, ia, ia/ Você maremoto, você maré mansa/ Você poça d'água, ia, ia”. Há uma certa indissociabilidade entre o corpo e o mar com quem ela dança, no qual ela mergulha e aquele que ela carrega ao trazer para cena sua gestação.

¹⁰ Os longas-metragens são: *Café com Canela* (2017); *Ilha* (2018); *Até o fim* (2020) e *Voltei!* (2021).

Imagem 2: Capa do Álbum e frame do Videoclipe

Fonte: Captura de imagem dos autores

Tanto no que concerne às águas como orixás quanto nas águas uterinas como uma dimensão de recepção da semente, pensamos que também será possível encontrar outras imagens das águas em contextos da diáspora africana no Índico e a recepção de suas práticas nas lógicas entre acolhimento e rejeição. Assim, uma determinada expressão produzida por músicos em Moçambique, isoladamente, pode nos revelar pouco sobre o manejo da língua portuguesa como “forma de dizer” emergente no mundo globalizado, mas quando colocamos em relação com expressões musicais do Brasil (e mais adiante, de países da costa oeste africana, como Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau), esse conjunto começa a nos revelar recorrências transnacionais, emergências que são consequências dos processos afrodiaspóricos pelo Atlântico e pelo Índico.

Em uma pequena entrevista, concedida ao professor e pesquisador Cláudio Manoel Duarte, o músico moçambicano Matchume Zango¹¹ comenta algumas de suas experiências musicais com a timbila (ou mbila), instrumento similar ao xilofone com uma textura metálica, que é característico do sul de Moçambique. No seu depoimento, o músico revela como a sonoridade do instrumento possibilita uma trânsito para outros territórios, na medida em que a timbila é incorporada por gêneros musicais como a música eletrônica. Zango também lembra da relação forte com o xitende, instrumento similar ao berimbau brasileiro, reforçando, em nosso entendimento, mais um dos movimentos de sobrevivência afrodiaspórica nos territórios de lusofonia – seja ele na costa do Índico ou do Atlântico.

Explicitando, desse modo, a potência do espaço de trânsito entre experiências vividas em diferentes territórios, que se tornam, desse modo, um

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=boGTmwtwQGE&t=184s>

único, porém diverso, espaço de lutas e contestações. Essa articulação nos permite dar ênfase às relações, como pontua Edouard Glissant em sua *Poética da Relação*¹², que contribuíram para os processos de criouliização do ocidente e abolição das trajetórias – sobretudo aquelas que insistem nas relações cujos vetores são sempre centro/periferia.

A palavra do poeta leva da periferia à periferia, reproduz o rastro do nomadismo circular, sim: ou seja, ela constitui toda periferia em centro e, mais ainda, abole a própria noção de centro e periferia, aquilo que germinava no impulso poético de um Segalen. Kateb Yacine, Cheikh Anta Diop, Léon-Gontran Damas, e todos aqueles que eu não saberia nomear (GLISSANT, 2021, p.54).

Essa poética oceânica é, portanto, um esforço de compreender os trânsitos expressivos diaspóricos com o Índico e o Atlântico Sul, tradicionalmente tratados como periferia pelo Norte Global, mas que formulam, em suas línguas “portuguesas” próprias, articulações expressivas e culturais que revelam movências comuns.

Considerações finais

A importância teórico-prática deste empreendimento está relacionada a sua capacidade de identificação de elementos constitutivos das práticas poéticas que se desenvolvem nos diferentes territórios e o potencial da ampla divulgação de tais práticas como formas de resistência e/ou celebração desenvolvidos na dinâmica da diáspora africana, como forma de se mover e insurgir na/contra as hegemonias coloniais impostas historicamente.

Compreende-se, desse modo, que a identificação de tais práticas poéticas podem contribuir para o desenvolvimento de ações educativas inclusivas, decoloniais, que contemplem os modos de vida e formas de expressão desenvolvidas pelos agentes concernidos nos respectivos territórios, seus saberes, técnicas e identidades. Nessa perspectiva, o olhar reflexivo aqui proposto contribui para a articulação das investigações com eixos estético-políticos definidos de maneira inter-relacionados, mostrando como transformações nos modos de sentir e perceber estão emaranhados com transformações na cultura, política e ambientes com o quais as interações se estabelecem.

¹² A edição brasileira dessa obra traz na sua capa a obra de Arjan Martins, artista plástico carioca que trabalha com as temáticas da diáspora africana numa chave expressionista. A própria escolha da pintura de Martins para a capa do livro de Glissant revela mais das relações e aberturas que são experimentadas na triangulação do Atlântico Sul, África, Europa e América – como também o faz Wilfried N’Sondé.

Bibliografia

ALEM, K. **Escravos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011

BARBOSA, Helen. **Escrevivências de cantautoras negras baianas – a experiência estética genderizada e racializada a partir dos trabalhos autorais de Manuela Rodrigues, JosyAra, Larissa Luz e Luedji Luna**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia. 232 f. 2019

BECK, Rose Marie. Aesthetics of Communication: texts on textiles (Leso) from the East African Coast (Swahili). **Research in African Literatures**, vol 31, n. 04, pp. 104-124, 2000.

BOGADO, Angelita & CARDOSO FILHO, Jorge. Águas da baía e do Paraguassú: paixão e política na obra da Rosza Filmes. **ANAIS DA XXX COMPÓS**. Sao Paulo, 2021, p. 1-18. Disponível em: [ÁGUAS DA BAÍA E DO PARAGUAÇU: paixões e política na obra da Rosza Filmes | Galoá Proceedings](https://www.galoa.com.br/proceedings/aguas-da-baia-e-do-paraguassu-paixao-e-politica-na-obra-da-rosza-filmes/)

BUTLER, K & DOMINGUES, P. **Diásporas imaginadas**: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CHIZIANE, Pauline. **Conferência de abertura do VI Congresso Internacional sobre Culturas**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=408V3uNal5I&list=PLi-zUOp-BLf-qfhRub3R07-AhnDuong2zf>

CHIZIANE, Pauline & BAHULE, Dionísio. **A voz do Cárcere**. Maputo: Gala, Gala Edições, 2021

DREWAL, Henry. Mami Wata: arts for Water Spirits in Africa and Its Diasporas. **African Arts**, Summer 2008, p. 60-83.

DEWEY, Jonh. **Art as Experience**. New York: Perigee Books, 2005.

FENDLER, Ute & VIERCKE, Clarissa. **Intermedial Indian Ocean**. Workshop, Bayreuth, 2021. Disponível em: <https://www.africamultiple.uni-bayreuth.de/en/Important-Dates/2021-11-13-Inter-medial-Indian-Ocean/index.html>

FENDLER, Ute. O “Black Ocean” azul. **Remate de Males**, UNICAMP, Campinas, vol. 31, n. 01, p. 42-53, jan/jun 2018.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

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

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

KANOR, Fabienne. **The Flesh of History**. 35min, Orleans, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021

NEIMANIS, Astrida. **Bodies of Water**: Posthuman feminist phenomenology. London/New York: Bloomsbury, 2017.

N’SONDÉ, Wilfried. **Um oceano, dois mares, três continentes**. Luanda: Editora Mayamba, 2019.

PANGUANA, Marcelo. **Os ossos de Ngungunhana: estórias**. Maputo: Imprensa Universitária; Universidade Eduardo Mondlane, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Estética – teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa** – tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Denise. Diáspora no Atlântico e regresso triunfal do imperador Nguni ao oceano Índico em “Os ossos de Ngungunhana” (2004), de Marcelo Panguana. **Revista Mulemba**, vol 14, n. 01, pp 30-41, jan/jun 2016.

SHARPE, Christina. **In the Wake: On Blackness and Being**. Durham: Duke University Press, 2016.

SILVA, Tomás Tadeu. A Produção social de Diferença. In: SILVA, Tomás Tadeu (org.) **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000 p. 73-102.

VALVERDE, Monclar. **Estética da Comunicação**. Salvador: Editora Quarteto, 2007

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

Recebido em: 27-03-2023

Aceito em: 26-05-2023