

Cosmovisões negras revertendo estereótipos em *O Tempo dos Orixás*

Uma reflexão sobre a representação
do Candomblé no cinema brasileiro

POR **LILIANE PEREIRA BRAGA***

TEXTO SELECIONADO NO EDITAL FILME CULTURA EDIÇÃO 64



BAHIA DE TODOS OS SANTOS

SIGNIFICADOS NO CANDOMBLÉ

Stuart Hall aponta que “conceitos que são normais e aceitáveis para a gente” podem nem mesmo encontrar palavras equivalentes que os expressem em outras culturas, o que sugere que o significado não é inerente às coisas, mas sim construído a partir de “práticas significantes” que “fazem com que as coisas signifiquem” por meio de um sistema de representação (HALL, 1997). Um exemplo importante é a noção de diabo, que emerge da cosmovisão cristã e que não encontra correspondente no pensamento religioso da África subsaariana.

Um cesto de palha envolto em tecido branco e decorado com fitas azul e rosa é levado por uma mulher negra para o oceano em oferecimento a Iemanjá, a divindade de origem Iorubá conhecida como mãe de tudo o que vem do mar. Veem-se nele, em meio a rosas brancas, uma boneca com cabelo loiro, outra com cabelos castanhos longos e lisos, aparentando origem interracial, e um terceiro boneco, que parece ser a representação de um menino indígena. Esta cena poderia retratar algum lugar do Caribe, mas se passa em Itaberá, uma ilha na Bahia. É possível inferir a relação da oferenda com a cultura sócio-religiosa do Candomblé.

Propõe-se aqui estabelecer um diálogo crítico entre o curta-metragem de ficção ao qual se refere a cena retratada, *O Tempo dos Orixás* (2014), da diretora baiana Eli-ciana Nascimento, e o trabalho do pioneiro dos Estudos Culturais, o intelectual jamaicano-britânico Stuart Hall.

No filme, a prática do Candomblé é abordada por meio da história da menina negra Lili, que visita sua terra natal junto com a sua mãe após muitos anos vivendo fora. Durante a viagem, Lili percorre uma jornada espiritual conectada às suas raízes cosmogônicas, por meio de laços ancestrais que entrecruzam três gerações de mulheres na sua família. Elas reconectam sua comunidade a valores civilizatórios presentes em conhecimentos africanos e afrodiaspóricos nas Américas, preservados por meio de sistemas de representação afro-religiosos.

No documentário “Exu e o Universo” (2022), dirigido por Thiago Zanato, a representação cristã de Exu é problematizada a partir da sua tradução como sendo o diabo, e da luta de um linguista iorubano em libertar Exu dessa representação.

Mas, afinal, o que é representação?

Para Stuart Hall, representação é essencialmente o processo pelo qual o significado é produzido entre membros de uma cultura. Envolvendo o uso do que representa coisas – línguas, sinais, imagens –, práticas de representação facilitam a construção de significado e de relações de poder que, por sua vez, permitem a formação de padrões específicos de conhecimento, os quais “se fazem enquanto verdade” (HALL, 1997).

O Candomblé tem sido caracterizado como místico, termo usado em arquivos eurocêntricos e reproduzido por literatura acadêmica, mesmo em trabalhos que buscam a “descentralização” da episteme europeia, como no caso de Stam (1997). “Místico”, palavra originada do grego “*mustikós*”, tem seu significado associado a uma doutrina religiosa e reflete o pensamento europeu, estando alheio às línguas e culturas africanas.

Um sistema de crença visto como “místico” é fixado em seu limiar quando estereotipado. Trabalhando por meio de essencialismo, reducionismo e oposições binárias, estereótipos “operam tanto por meio da cultu-



BARRAVENTO

ra, da produção de conhecimento, do imaginário e da representação quanto por outros meios”, e, com uma circularidade notória, o estereótipo “implica os ‘sujeitos’ do poder tanto quanto os que estão ‘sujeitados a ele’” (HALL, 1997). A noção de misticismo tem sido usada para enfraquecer os complexos sistemas de crença, como os de povos originários das Américas e de grupos humanos e povos da África centro-sul, bem como de afrodescendentes em diásporas.

Programas ficcionais exibidos em emissoras de TV brasileiras continuam a contribuir para a imagem mística e estereotipada das religiões afro-brasileiras. Embora expressões culturais negras derivadas do Candomblé tenham sido eleitas como símbolos nacionais no decorrer da história do Brasil – a exemplo da capoeira e do samba –, o sistema filosófico e ético brasileiro renega tais elementos, deturpando-os e negando sua existência. Analisar o imaginário que “fixa” o Candomblé como uma prática mística ajuda a entender como essa construção de significado está relacionada a um código social historicamente construído, como aponta Hall (1997, p. 22). Fixados na cultura, sistemas de representação são aprendidos de tal forma que cidadãos possam se tornar “pessoas culturadas”⁷. A teoria de siste-

mas de representação permite (1) desnaturalizar culturas herdadas enquanto “genética” e reconhecer que somos “sujeitos competentes culturalmente” (HALL, 1997, p.22); e (2) revisar a perspectiva que reduz ao místico as cosmologias de África e de diásporas que compõem essas cenas.

Uma vez que o Ocidente estabeleceu o regime racializado de representação, estereotipar tornou-se um aspecto importante dessa violência simbólica. A representação do Candomblé permite discutir as bases pelas quais se constrói uma imagem de prática inferior. Quando utilizada na análise de produção fílmica, essa perspectiva torna possível a construção e transmissão de um conhecimento corporificado, invocado aqui por meio de pedagogias performativas (ANTONACCI, 2015) de associações religiosas afrodiáspóricas.

Filmes negros brasileiros realizados por diretores negros e não negros (CARVALHO, 2005) têm seu diferencial do cinema hegemônico na maneira de contar uma história, mais do que no conteúdo da história em si. Interessa, assim, como o Candomblé desafia as representações culturais acerca de saberes negros – aos quais não se confere *status* de episteme (GOMES, 2010).

CANDOMBLÉ EM FILMES BRASILEIROS

Embora expressões culturais negras derivadas do Candomblé tenham sido eleitas como símbolos nacionais — como capoeira e samba —, o sistema filosófico e ético brasileiro renega tais elementos, deturpando-os e negando sua existência.

Historicamente, o Candomblé, quando incluído em filmes brasileiros, tem sido retratado como “magia negra” ou como um elemento coadjuvante ao desenvolvimento da narrativa. Menos de um punhado de filmes, desde o início da sétima arte, fizeram do Candomblé o centro de suas narrativas. Este foi o caso desde a “Renascença Baiana” dos anos 60, quando a redescoberta cinematográfica das riquezas culturais da Bahia começou. *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueiro Neto, e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, estão entre os exemplos mais significativos (STAM, 1997, p. 206).

A visão eurocêntrica das religiões das diásporas africanas prevalece na mídia não apenas no Ocidente, mas em qualquer lugar em que sociedades tenham sido colonizadas por países europeus. Exemplos são os filmes hollywoodianos acerca do “vodu”, que associam o sistema de crença da África Ocidental ao gênero de filmes de terror (STAM, 1997, p. 206).

Stuart Hall discute a experiência negra, em termos de “racismo cultural”, segundo a qual “as diferenças

na cultura, nos modos de vida, sistema de crenças, na identidade e tradição étnicas importam mais do que qualquer coisa que possa ser atribuída a formas especificamente genéticas ou biológicas de racismo” (HALL, 1996, p. 339). Como exemplo de diferenças que hierarquizam por meio da raça estão representações culturais de sistemas sócio-religiosos afrodiáspóricos que fixam seus significados como orais, em vez de escritos, politeístas, em vez de monoteístas, supersticiosos e não científicos (STAM, 1997, pp. 205-206).

Adentrar na oralidade do Candomblé por meio de arquivos escritos a partir de perspectivas eurocêntricas implica enxergá-lo como “ausente de autoridade escritural” atribuída às “religiões do livro” (STAM, 1997, p. 206); em outras palavras, como tendo tido seu significado produzido a partir de uma única episteme euro-ocidental. A “naturalização” de práticas culturais das diásporas africanas e das pedagogias performativas derivadas dela como sinônimo de falta de alfabetização/letramento são aqui analisadas como uma representação cultural racializada.

COSMOVISÕES AFRODIASPÓRICAS

“Vai começar com seu calundu?”, é o que a mãe pergunta à Lili em determinada cena. No Brasil, a palavra *calundu* está relacionada a sentimentos introspectivos, como tristeza, e segue sendo usada em diferentes partes do país. Para Lopes (2003), o termo provém de *kilundu*, palavra do idioma Kimbundu que se refere à alma de uma pessoa morta que, ao “incorporar” em alguém, provoca mudanças de humor, como irritação e tristeza. A intelectual Lélia Gonzalez refere-se a essa forma presente no português brasileiro como “pretuguês” (CARDOSO, 2018). É importante lembrar que palavras derivadas do Kimbundu, Kikongo, Umbundu e Ovimbundu ouvidas em diferentes partes do Brasil têm sido historicamente tratadas como gírias, apesar de dizerem respeito a interações criativas de povos de tradições orais, forçados ao letramento escrito.

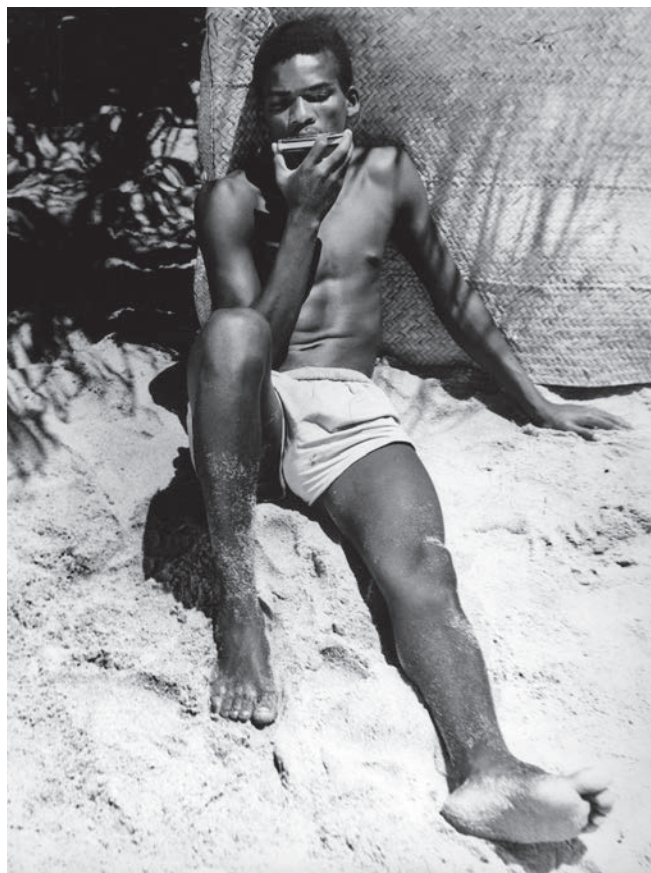


FOTO: ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

BAHIA DE TODOS OS SANTOS

Na cena inicial do filme, a figura que representa um indígena é um dos itens da cesta de palha para Iemanjá. Em outro momento, as orações de Dona Rosa são dirigidas aos caboclos. Eles são considerados os guardiães da terra e se tornaram uma importante parte do Candomblé, seja de nação Congo-Angola ou Ketu, sendo conhecidos também como espíritos indígenas e “encantados” (PINTO, 2016), a depender da tradição. Ser praticante de Candomblé é estar “em relação” (GLISSANT, 1996) com forças espirituais de diferentes etnias africanas e ancestrais de Abya Yala/Américas. Isso permite que se compreenda um aspecto importante de identidades políticas derivadas desta relação. Falar das presenças africanas lado a lado com presenças de povos originários produz exemplos de interculturalidade atemporal entre populações que re-existem em condições de subjugação transatlântica. Desde a chegada africana a Abya Yala, ancestrais indígenas têm sido reverenciados por afrodescendentes e por terreiros de Candomblé de Pindorama/Brasil.

PERFORMATIVIDADE

O Tempo dos Orixás retrata uma criança confiante que, encorajada por adultos, percorre por si só a misteriosa floresta. Primeiro, Lili aparece na companhia de sua mãe. Em seguida, sua avó lhe pede que encontre sozinha o caminho de volta da floresta para levar folhas específicas, necessárias para o uso em receitas de medicina tradicional.

O filme mostra uma organização comunitária que ocorre liturgicamente, na qual o consenso é mediado pelo sagrado, como referido por Muniz Sodré (1998). Nos lugares em que essa cosmologia está mais atrelada às atividades cotidianas, os modos de vida e de ser têm sido mais ligados ao Caribe, em formas culturais “criolizadas”, discutidas por Glissant (1996).

No curta-metragem, durante a iniciação de Lili, uma mulher negra dança ritualmente o que se popularizou como “balé afro”, e os tambores podem ser vistos e ouvidos pela audiência. A comunidade do Candomblé, com seus anciãos, adultos e jovens, vai à beira-mar dançando e cantando em uma língua usada liturgicamente, mas não falada no Brasil, para a cerimônia de encerramento da oferenda a Iemanjá. A dança é

parte crucial na história parcialmente lembrada, já que “frases e fragmentos de suas danças permaneceram e sobreviveram como vocabulários coreográficos e fenomenológicos de sua identidade original e história cultural” (IROBI, 2012, p. 277). O mesmo pode ser dito a respeito do uso de línguas, ou reminiscência de línguas, africanas enquanto linguagem litúrgica em comunidades de Candomblé – a exemplo do Iorubá, do grupo étnico-linguístico da África Ocidental, e do Kimbundu, pertencente ao complexo linguístico-cultural Bantu, na África Central.

Através de sua performatividade imersa em cosmologias plurais, povos africanos e comunidades afrodiáspóricas têm resistido à incorporação total em identidades, signos e modos de representação europeus e sul-americanos, como pontua Irobi (2012, p. 278). Performatividade essa que acontece a partir do corpo como principal capital cultural (HALL, 2003), em reversão ao conhecimento racializado (HALL, 2016) que animaliza, objetifica esse mesmo corpo, por meio de um regime de representação da diferença que opera tanto pelo genético/biológico como pelo cultural. ■

Através de sua performatividade imersa em cosmologias plurais, povos africanos e comunidades afrodiáspóricas têm resistido à incorporação total em identidades, signos e modos de representação europeus e sul-americanos.

REFERÊNCIAS

* **LILIANE PEREIRA BRAGA (NDEMBWEMIN)**, AFRODIÁSPÓRICA E CANDOMBLEZEIRA, NATURAL DE PYRATYNYNGA, DOUTORA EM HISTÓRIA SOCIAL PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, INTEGRANTE DO CENTRO DE ESTUDOS CULTURAI AFRICANOS E DA DIÁSPORA (CECAFRO-PUC/SP). ESTE ARTIGO É PARTE DE SUA PESQUISA DE DOUTORADO DEFENDIDA EM 2017 SOB O TÍTULO “CINEMATOGRAFIAS AFRODIÁSPÓRICAS: IMAGENS E NARRATIVAS SOB REGIMES DE ORALIDADE”, QUE UTILIZA FILMOGRAFIAS DE BRASIL, JAMAICA, CUBA E HAITI, DESCENTRANDO A LETRA ESCRITA COMO FONTE DE PESQUISA EM ABORDAGENS DECOLONIAIS DE HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE.

ANTONACCI, ANTONIETA. *MEMÓRIAS ANCORADAS EM CORPOS NEGROS*. SÃO PAULO: EDUC, 2015.

CARDOSO, CLAUDIA PONS. AMEFRICANIZANDO O FEMINISMO: O PENSAMENTO DE LÉLIA GONZALEZ. *REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS*, FLORIANÓPOLIS, N. 3, P. 965-986, SET/DEZ. 2014. DISPONÍVEL EM: <HTTPS://PERIODICOS.UFSC.BR/INDEX.PHP/REF/ARTICLE/VIEW/36757/28579>.

CARVALHO, NOEL. ESBOÇO PARA UMA HISTÓRIA DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO. IN: DE, JEFERSON. *DOGMA FEIJOADA: O CINEMA NEGRO BRASILEIRO*. SÃO PAULO: IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO, 2005.

GLISSANT, ÉDOUARD. *INTRODUCTION À UNE POÉTIQUE DU DIVERS*. PARIS: GALLIMARD, 1996.

GOMES, NILMA LINO. INTELECTUAIS NEGROS E PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO: ALGUMAS REFLEXÕES DO CONHECIMENTO SOBRE A REALIDADE BRASILEIRA. IN: SOUSA SANTOS, BOAVENTURA; MENESES, MARIA PAULA (ORGS.). *EPISTEMOLOGIAS DO SUL*. SÃO PAULO: CORTEZ, 2010.

HALL, STUART. *CULTURA E REPRESENTAÇÃO*. RIO DE JANEIRO: ED. PUC-RIO; APICURI, 2016.

HALL, STUART. *DA DIÁSPORA: IDENTIDADES E MEDIAÇÕES CULTURAI*. BELO HORIZONTE: EDITORA UFMG, 2003.

HALL, STUART. RACE, CULTURE, AND COMMUNICATIONS: LOOKING BACKWARD AND FORWARD AT CULTURAL STUDIES. IN: STOREY, JOHN. *WHAT IS CULTURAL STUDIES: A READER*. NEW YORK: ARNOLD, 1996.

HALL, STUART. THE WORK OF REPRESENTATION. IN: HALL, STUART (ED.). *REPRESENTATION: CULTURAL REPRESENTATION AND SIGNIFYING PRACTICES*. CALIFORNIA: SAGE, 1997.

IROBI, ESIABA. O QUE ELES TROUXERAM CONSIGO: CARNAVAL E PERSISTÊNCIA NA PERFORMANCE, ESTÉTICA AFRICANA NA DIÁSPORA. TRADUÇÃO DE VICTOR MARTINS DE SOUZA. IN: ANTONACCI, ANTONIETA; AZEVEDO, AMAILTON. *DIÁSPORAS. PROJETO HISTÓRIA: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL*. SÃO PAULO: EDUC, 2012. DISPONÍVEL EM: HTTPS://REVISTAS.PUCSP.BR/INDEX.PHP/REVPH/ARTICLE/VIEW/9857 .

LOPES, NEI. *NOVO DICIONÁRIO BANTO DO BRASIL*. RIO DE JANEIRO: PALLAS, 2003.

PINTO, VALDINA OLIVEIRA; HARDING, RACHEL E. AFRO-BRAZILIAN RELIGION, RESISTANCE AND ENVIRONMENTAL ETHICS: A PERSPECTIVE FROM CANDOMBLÉ. IN: CHAPPLE, CHRISTOPHER (ORGS.). *WORLDVIEWS: GLOBAL RELIGIONS, CULTURE, AND ECOLOGY. SPECIAL ISSUE: ECOWOMANISM: EARTH HONOURING FAITHS*. LOS ANGELES: LOYOLA MARYMOUNT UNIVERSITY, 2016. DISPONÍVEL EM: HTTP://BOOKSANDJOURNALS.BRILLONLINE.COM/CONTENT/JOURNALS/15685357/20/1>

SODRÉ, MUNIZ. *SAMBA: O DONO DO CORPO*. RIO DE JANEIRO: MAUAD, 1998.

STAM, ROBERT. *TROPICAL MULTICULTURALISM: A COMPARATIVE HISTORY OF RACE IN BRAZILIAN CINEMA AND CULTURE*. NORTH CAROLINA: DUKE UNIVERSITY PRESS, 1997.