

Temporalidades nas/das águas: interculturalidade a partir de Oro Mimá, de Bantos Iguape, e Velejo, de Sued Nunes*



Jorge Cardoso Filho**
Luana Souza***

Recibido: 2024-03-14 • Enviado a pares: 2024-04-12
Aprobado por pares: 2024-06-12 • Aceptado: 2024-10-29
<https://doi.org/10.22395/angr.v23n46a11>

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar uma leitura comparativa de dois vídeos produzidos no território de identidade do Recôncavo da Bahia, Brasil, de artistas também do Recôncavo, a saber: Bantos Iguape, do distrito de Santiago do Iguape, em Cachoeira, e de Sued Nunes, cantora e compositora da cidade de Sapeaçu, com vistas a compreender as relações e trocas culturais que se estabelecem entre as matrizes afros e regionais. Toma-se como fundamento metodológico o estudo comparativo dos corpos da cena /em cena e as oralidades para fazer emergir dos cliques aspectos referentes aos fluxos das águas e suas materializações nas expressões audiovisuais, assim como memórias e modos específicos de partilha. Para isso, trabalha-se com três categorias: a dimensão das águas como espelho, 2) as águas enquanto meio que possibilita a extensão dos corpos, e 3) as águas como manifestação de seres não-humanos. Como conclusões, o artigo discute as redes infraestruturais de controle de grandes espaços de água, desenvolvidas nos períodos do colonialismo e neocolonialismo europeu, reflete sobre como os rios, baías e oceanos são transformados em espaços de mercantilização e como, numa relação com expressões musicais do território do Recôncavo, esses corpos de água ganham sentidos vinculados às matrizes das culturas afro diaspóricas que fizeram morada nas cidades da região. À medida que os sujeitos das margens engendram um território criativo radical que sustenta as suas subjetividades, eles transformam um novo lugar, a partir do qual podem articular as suas próprias visões de

* Esta investigação faz parte do projeto de pesquisa *Imagens do Atlântico Sul e do Índico: experiências estéticas oceânicas*, financiado pelo edital 09/2023 probral, capes/daad, do qual fazem parte Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Universidade Federal da Bahia e Universität Bayreuth.

** Professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Doutor em Comunicação (ufmg), Brasil. Coordenador do projeto *Imagens do Atlântico Sul e do Índico: experiências estéticas oceânicas*. E-mail: cardosofilho.jorge@ufrb.edu.br, orcid: 0000-0002-4276-934X

*** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da ufba, Brasil. Mestra em Cultura e Sociedade (ufba). E-mail: luafmsouza@gmail.com, orcid: 0000-0003-2585-9885

mundo. Por fim, identifica como as multitemporalidades evocadas nos cliques contribuem, no nível simbólico, para a construção de imaginários auto-referenciados sobre a diáspora africana no Brasil.

Palavras-chave: afroamericanos; diversidade cultural; estética; música; meios de comunicação de massa.

Temporalities in/of Water: Interculturality in Bantos Iguape's Oro Mimá, and Sued Nunes' Velejo

Abstract

This article presents a comparative reading of two music videos produced in the identity territory of Recôncavo da Bahia, Brazil, by artists also from Recôncavo, namely: Bantos Iguape, from the district of Santiago do Iguape, in Cachoeira, and Sued Nunes, a singer and composer from the city of Sapeaçu. The comparative reading aims to understand the relationships and cultural exchanges that are established between Afro-Brazilian and regional matrices. The methodological basis of the study is a comparative analysis of the bodies on the scene and *oralities* to help emerge aspects from the clips related to water flows and their materializations in those audiovisual expressions, as well as memories and specific ways of sharing. As main findings, the article discusses how infrastructural networks control large spaces, starting in the periods of European colonialism and neocolonialism. It shows how rivers, bays, and oceans, are commoditized and how through musical expressions from the Recôncavo territory, these water bodies gain new meanings linked to the matrices of Afro-diasporic cultures that made their home in the cities of the region. As individuals living on the margins give birth to a radical creative territory that sustains their subjectivities, they create a new place from which they can articulate their own worldviews. Finally, it identifies how multitemporalities referred to in the clips contribute to the construction of self-referenced imaginaries about the African diaspora in Brazil on a symbolic level.

Keywords: Afro-american people; cultural diversity; aesthetics; music; mass media.

Temporalidades en/de las aguas: interculturalidad de Oro Mimá, Bantos Iguape y Velejo, Sued Nunes

Resumen

Este artículo presenta una lectura comparada de dos videos musicales producidos en el territorio identitario de Recôncavo da Bahia, Brasil, por artistas originarios, a saber: Bantos Iguape, del distrito de Santiago do Iguape, en Cachoeira, y Sued Nunes, cantante y compositora, de la ciudad de Sapeaçu, con miras a comprender las relaciones y los intercambios culturales que se establecen entre las matrices afrobrasileñas y regionales. Se toma como base el estudio comparativo de los cuerpos de escena/ en escena y la oralitura para rescatar de los clips aspectos relacionados con los flujos de agua y sus materializaciones en expresiones audiovisuales, así como memorias y formas específicas de compartir. Entre los principales hallazgos, el artículo discute las redes infraestructurales de control de grandes espacios, desarrolladas durante los períodos del colonialismo y neocolonialismo europeo, cómo ríos, bahías y océanos se transforman en espacios de mercantilización y cómo estos cuerpos de agua adquieren significados vinculados a las matrices de las culturas afrodiaspóricas que establecieron su hogar en las ciudades de la región en las expresiones musicales del territorio del Recôncavo. A medida que los sujetos marginales engendran un territorio creativo radical que sustenta sus subjetividades, transforman un nuevo lugar desde el cual pueden articular sus propias visiones del mundo. Finalmente, identifica cómo las multitemporalidades evocadas en los clips contribuyen, a nivel simbólico, a la construcción de imaginarios autorreferenciados sobre la diáspora africana en Brasil.

Palabras-clave: Afroamericanos; Diversidad Cultural; Estética; Música; Medios de comunicacion de massas.

Introdução

A partir das redes infra-estruturais de controle de grandes espaços, desenvolvidos nos períodos do colonialismo e neocolonialismo europeu, refletimos sobre como os rios, baías e oceanos são transformados em espaços de mercantilização e como, numa relação com expressões musicais do território do Recôncavo, esses corpos de água ganham sentidos vinculados às matrizes das culturas afro-diaspóricas que fizeram morada nas cidades da região. Tomamos como exemplo as rotas marítimas e fluviais que foram determinantes no comércio de escravizados africanos para o território de Salvador e do Recôncavo baiano (Atlântico Sul, Baía de Todos os Santos e o Rio Paraguaçu) assim como algumas expressões audiovisuais produzidas na região como vetores interpretativos para contribuir com as discussões sobre as águas como arquivo planetário multitemporal.

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. Durante o trânsito atlântico, período em que emerge a diáspora africana e no qual a história da/o negra/o africana/o fora interrompida pelos massacres do sistema escravagista, existia, entre essa população, uma forte tradição de resistência.

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 escravizados, deslocando-os de suas terras ancestrais e enviando-os para locais distantes (Chiziane, 2020). Segundo Chiziane, nas condições subumanas em que eram tratados, a maior parte de escravizados morria na rota e era lançada nas águas dos oceanos. Esses corpos pretos se esvaziavam de vida física, mas seguiam a viagem atlântica como ancestrais, guiando aqueles que sobreviveram na dimensão do invisível.

Muitas foram e são as formas que negras e negros da diáspora encontraram de reivindicar as suas identidades, seja através da reescrita das suas histórias, ou, por meio das experiências culturais que destacam traços, ritos, perspectivas, linguagens e modos de ser e estar, característicos dos países e continente que lhes despertam a sensação de pertencimento. Essas relações, atravessadas, sobretudo, pelo *banzo*, se constituem a partir das especificidades que diferenciam uma comunidade da outra, ainda que ambas estejam ligadas pelo contexto racial. A palavra *banzo* tem origem nas línguas Quicongo e Kimbundo e é comumente traduzida como um estado de espírito negro, melancolia negra, saudade do seu território de origem e de identificação. Saudade do continente africano.

As águas do rio Paraguaçu (que significa Rio Grande, na língua tupi) e da Baía de Todos os Santos guardam esses vestígios da história econômica e da escravidão na região, mas também aparecem de forma muito explícita nas expressões artísticas e audiovisuais ali produzidas. São as águas de Iemanjá, rainha do mar, cantada em versos, prosas e letras musicais, assim como águas de mamãe Oxum. São essas águas que possibilitam modos de vida, de marisqueiras, pescadores e ribeirinhos, que fazem circular axé, num movimento de biointeração (Bispo, 2015) onde as memórias transatlânticas se reeditam e geram confluências entre as cosmovisões e modos de existir dos habitantes desse território. O conceito de biointeração descreve uma contra-colonização do desenvolvimento sustentável, uma maneira orgânica de nos relacionarmos com a natureza, respeitando-a.

Para os artistas do Recôncavo baiano, a oralidade e as performances do corpo instituído pela dança, como é o caso do samba de roda, do afro-barroco, do candomblé e derivados, são caminhos para recriar a presença do passado nas espirais do tempo. Desse modo, inserimos a noção de "corpo-documento" (Ratts, 2007), elaborado por Beatriz Nascimento, como uma forma de registro das travessias memoradas por um povo que teve as origens dos seus ancestrais modificadas em um determinado período da história.

O corpo-documento é um corpo que resiste e negocia sua sobrevivência porque é marcado pelas colonialidades que foram ressignificadas ao longo das transformações sociais. Esse corpo que outrora fora marcado pela escravidão passa a documentar as desigualdades e demais opressões sustentadas contra as comunidades negras. Mas não se trata de um corpo passivo; ao contrário, ele é marcado, também, pelas estratégias de resistência. A oralitura se articula com ele pois funciona como uma das expressões desse corpo-documento em gestos, danças, expressões faciais e sons. Trata-se de pensar as modulações e estratégias de fusão e/ou fuga de significados nos corpos da cena /em cena (tanto dos músicos, quanto personagens e objetos que fazem parte dos videoclipes). Nesse sentido, corpo-documento e oralitura são fundamentais para pensarmos as coreografias, os cenários, figurinos e as letras das canções. Enquanto expressão, a oralitura inscreve-se na cena midiática contemporânea, registrando e disseminando as experiências que não foram documentadas em folhas de papel. Corpos em movimento, performando e espalhando, por meio das ondas sonoras e do gestual, aquilo que não foi dito nos livros e demais documentos escritos.

Esses corpos carregam bagagens culturais e histórias do seu território. Se movem por meio de sentimentos e cosmovisões que permeiam a sua relação com as águas. É um corpo que conta a história de uma gente, de um lugar. Um corpo que resiste às desigualdades através dos sons e expressões, e que não se esvazia porque é preenchido por memórias. A partir dos videoclipes *Oro Mimá*, do grupo Bantos Iguape,

e *Velejo*, de Sued Nunes, fazemos uma reflexão sobre esses vestígios multitemporais nas/das águas do Paraguaçu e da Baía de Todos os Santos, refletindo sobre o modo como lidam com os modos de vida, legados afro diaspóricos e rotas de controle dos fluxos, em seus gestos estético-políticos.

Metodologia

Os dois videoclipes fazem parte do corpus empírico de um projeto de pesquisa mais amplo, denominado *Imagens do Atlântico Sul e do Índico: experiências estéticas oceânicas*, conduzido em parceria com instituições de ensino brasileiras e alemãs, com apoio do edital PROBRAL 2023 – DAAD/CAPES, no qual estamos interpretando produções artísticas e culturais lusófonas diversas (filme, literatura, música, clipes) nas relações com a diáspora pelos oceanos. Assim, *Oro Mimá* e *Velejo* são representantes de um gesto poético produzido por artistas do eixo do Atlântico Sul na sua relação com Salvador e com a região do Recôncavo da Bahia.

Fazemos emergir, então, a partir de elementos da direção de arte, da fotografia dos clipes, das próprias letras das canções e dos corpos em cena/da cena (Bogado *et al.*, 2020), algumas imagens fundamentais que revelam essas multitemporalidades: a das águas enquanto espelho, que reflete e também distorce os legados coloniais, numa relação do presente com o passado; das embarcações enquanto extensões dos corpos que atravessam as grandes porções de água e que se constituem também como arquivo de memórias e documentação, numa relação do passado com o passado; o das águas como personificação de orixás; que se movem, dançam, no ambiente, numa relação com o futuro ancestral. Os três eixos dessas experiências com as águas identificadas no território do Recôncavo Baiano podem ser pensados como categorias amplas, possivelmente a serem identificadas e comparadas em outros territórios do Atlântico Sul e do Índico.

Operativamente, procedemos uma comparação entre os enquadramentos apresentados em sequências dos videoclipes e os corpos que emergem na cena (tanto humanos quanto não-humanos) para explicitar as emergências de transformações na relação com as águas. Os enquadramentos, cores e texturas são elementos mais próprios à fotografia dos clipes, enquanto a composição dos cenários é normalmente responsabilidade da direção de arte. Assim, a escolha de uma determinada locação à beira de um rio, a inserção de um objeto em uma cena (como um vaso de plantas) ou mesmo a confecção de uma cortina de cor específica, tornam-se importantes no procedimento interpretativo. Trata-se, portanto, de um método que promove a comparação tanto na forma quanto no conteúdo das imagens.

Já no que concerne aos procedimentos operativos de leitura das canções, destacamos o fato que a música aqui se relaciona necessariamente com as imagens dos cliques, daí a articulação entre as canções e a voz cantada, e sua performance nos corpos da cena/ em cena. Nesse sentido, as canções não funcionam apenas como arquivos mas se atualizam na medida em que são cantadas nas vozes de seus respectivos intérpretes, nos corpos do grupo Bantos Iguape e de Sued Nunes. Ambas as canções destacam o componente poético da letra durante o canto, o que nos indica a necessidade de atenção para o aspecto semântico de suas letras.

Resultados

A água, em sua materialidade, abunda em nosso planeta; é 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).

Do mesmo jeito, na formulação de seu hidrofeminismo, Astrida Neimanis (2017) 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). Também Henriette Gunkel (2021) formula questões importantes sobre essas correntes temporais que podem ser experimentadas pelas águas. Ela traz como exemplo a personagem Dana Franklin, do livro *Kindred*, de Octavia Butler e também a obra visual *O Navio Negroiro*, de William Turner, como exemplos que nos permitem observar esses efeitos temporais vertiginosos que as águas podem nos proporcionar. Aqui, mesmo que a partir de uma outra compreensão, vemos também as águas sendo pensadas tanto como espaço sagrado quanto como espaço de riqueza – tal qual vem sendo trabalhado por Pauline Chiziane (2020) na sua tríplice dimensão (sagrado, dor e riqueza) e em sintonia com o trabalho do artista visual brasileiro Arjan Martins (Figura 1) que, inclusive, é capa da edição brasileira do livro *Poética da Relação*, do intelectual martinicano Édouard Glissant.



FIGURA 1. Sem Título, 1998. Acrílica sobre tela, de Arjan Martins

Assim, seguindo nessa linha de reflexão, compreendemos que essas águas (e as profundezas de rios, mares e oceanos) guardam, de fato, um arquivo planetário, cujas articulações, tanto iniciais quanto póstumas, favorecem o desvelar de estórias, outrora submersas, mas que as correntes fazem emergir em seus movimentos sazonais. Nesse processo de revelar/esconder, é interessante observar aspectos que parecem permanecer por um determinado período como que aproveitando a corrente, havendo uma estabilização ainda que provisória.

Os refluxos e ressacas das marés, as vazantes e enchentes, contudo, fazem emergir, muitas vezes, objetos esquecidos nas profundezas desses corpos aquáticos. Antigas embarcações naufragadas ou objetos perdidos que emergem promovendo uma desestabilização e revelando outros aspectos daquelas mesmas estórias. Daí um campo muito fortuito de estudos para uma arqueologia da comunicação, articulando o campo da resistência do objeto – como pontua Fred Moten (2020) – com os estudos sobre memória e sensibilidade e os estudos oceânicos.

Assim, em um esforço ao mesmo tempo fabulativo e documental, das profundezas da Baía de Todos os Santos, fazemos emergir uma embarcação naufragada, cujas atividades vão do final do século xvii ao início do xix. Seu objetivo: promover o tráfico

de africanos escravizados na costa oeste da África e trazê-los para a Bahia colonial. Estes navios negreiros, amplamente estudados pelo campo da história das embarcações (Rediker, 2011), guardam vestígios não só da horripilante história da escravidão no Brasil, mas também das vidas das pessoas naquelas condições de subhumanas. Dos portos de Salvador, homens, mulheres e crianças dos variados grupos étnicos africanos são enviados para as vilas no Recôncavo baiano, como Cachoeira e, daí, para o sertão da Bahia. Adentrando pela foz do rio Paraguaçu, fazemos emergir, então, corvetas e escunas, usadas para subir o leito do rio e chegar à cidade portuária do Recôncavo, onde o trabalho forçado nos engenhos se iniciaria.

Tanto o navio quanto as corvetas e escunas foram tecnologias importantes para o tráfico de escravizados, mas boa parte desses corpos/arquivos estão afundados nas profundezas de grandes porções de água. Nosso esforço investigativo é, desse modo, desvelar tais corpos/arquivos e interpretar como as apropriações desses objetos ocorrem nas expressões artísticas produzidas no Recôncavo, especificamente em Cachoeira. Deste modo, iremos apontar como os imaginários sobre as águas são desvelados e se contrapõem às narrativas coloniais.

Em um cenário político de constantes resistências sociais, motivadas pelos retrocessos e perdas de alguns direitos conquistados pelas minorias historicamente excluídas do processo civilizatório da sociedade brasileira – negros e indígenas –, assumir a linguagem como um lugar de luta significa reconhecer que os espaços marginalizados podem ser transformados através da prática artística-cultural, seja ela expressa no corpo ou na voz. À medida que os sujeitos das margens engendram um território criativo radical que sustenta as suas subjetividades, eles transformam um novo lugar a partir do qual podem articular as suas próprias visões de mundo.

No entanto, para compreender essas dinâmicas de relações socioculturais presentes na contemporaneidade é necessário se abrir para a escuta dessas vozes, entendendo que a cultura se dá, sobretudo, no cotidiano e na vida social. Como destacou Abdias Nascimento (2019), a política do colonialismo obliterou a história e a memória do povo negro em diáspora.

Ao contrário da ordem civilizatória que rege a cultura dominante europeia, as tradições e os saberes dos "Outros" que tiveram as suas humanidades destituídas ao longo de séculos eram e, em territórios como o Recôncavo Baiano ainda são, realidades vivas que têm suas transmissões executadas por meio dos encontros interpessoais e afetivos, ou seja, através da oralitura que é a base da comunicação e da transmissão cultural de povos negros de comunidades tradicionais. As histórias são contadas e ouvidas, repetidamente, para que não haja a possibilidade de esquecimento ou apagamento total das memórias de um povo. Trata-se de um processo comunicacional que

não se fixa nos regimes de arquivo, mas que compreendem memórias “encorporadas”, “encorpadas” e cuja força comunicativa reside na movência/fuga de uma significação aprisionante. Por isso, a própria noção de corpo-documento é tão importante. É no corpo que as memórias/sensibilidades se expressam, nos modos de agir, performar e expressar desses variados corpos.

O direcionamento de um olhar sensível para essa tradição oral que ainda pavimenta e salvaguarda a memória desses grupos corrobora para a reflexão sobre as potencialidades perdidas e/ou ignoradas em detrimento de uma gama de conceituações teóricas que instituiu a escrita alfabética como único vetor de transmissão cultural. Isto porque existe uma força eurocêntrica e capitalista que não enxerga os possíveis danos que a extinção dessas práticas traria às suas comunidades.

Nesse contexto, nosso esforço se justifica pela importância da investigação e entrelaçamento entre as formas culturais das comunidades do Recôncavo e as narrativas comunicacionais operadas por eles como ferramentas de mapeamento dos seus espaços-territórios, compreendendo que esses corpos dissidentes – marcados pelas intersecções de raça, gênero, sexualidade e espiritualidade – recriam lugares de centramentos para as suas práticas e transformam a sua linguagem em movimento dinâmico de perpetuação das suas memórias, mesmo em um contexto de grandes avanços tecnológicos. Trata-se, portanto, de um movimento cultural que, apesar de sofrer com as transformações sociais, ainda resiste ao *mainstream* e se articula em direção à salvaguarda das práticas sociais e culturais da sua comunidade.

Desse modo, entendemos a necessidade do acolhimento das complexidades sociais, compreendendo que um território não se constitui somente pelos mapas e GPS, mas também pelas insurgências de quem habita seu chão e constrói laços afetivos com ele. Esse movimento implica uma contracolonização, ou seja, a reedição de trajetórias a partir das outras matrizes, dos saberes que foram alvos de disputas desonestas por grupos dominantes que definiram a escrita como único modo de inscrição da história e impediram, por longas datas, os demais povos de acessá-la.

Discussão

Em Cachoeira, a oralidade é um dos modos de inscrições mais fortes das populações antigas – normalmente grafada nas vozes dos mais velhos/anciões e compartilhadas através das rodas de conversa, da capoeira, na religiosidade, dança e no canto. Movimentos que constituem a salvaguarda da memória populacional. Isto porque para as comunidades tradicionais a comunicação oral é o principal meio e modo de registro e disseminação dos seus saberes, além de ser um meio de expressão das suas dores, alegrias e amores. É ela a responsável por séculos de memórias que

foram e ainda são recriadas e recontadas, assegurando a continuidade das práticas, saberes-fazeres ancestrais.

A noção de oralitura presente nesta pesquisa foi incorporada pela intelectual Leda Martins e corresponde a alguns modos e meios práticos da performance nos quais o gesto e a voz articulam no corpo saberes de um determinado grupo ou comunidade. Em termos metodológicos, denomina

a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. (Martins, 2021, p.41)

Essa oralitura se dissemina por meio das sonoridades, das coreografias, traços, cores, saberes, vestes, etc.

Assim, trazemos, em um primeiro momento, o que se canta em cada uma dessas canções:

Oro Mimá (Deus é o mar)	Velejo
Quando eu era criança/ minha mãe cantava para mim	Velejo aí/ velejo lá/ que o meu navio não é mais negreiro, não
Uma canção iorubá/ cantava para eu dormir	Mas nunca vi, eu quis provar/ aquela a liberdade que anunciam na tv
Uma canção muito linda/ que o seu pai te ensinou	Eu nunca vi o rosto/ não desataram as minhas mãos
Trazida da escravidão/ e cantada por seu avô	Sangrei um mar vermelho/ a minha dor não é de papel
Era assim/ Oro Mimá, oro mi maió, oro mi maio	Não que eu tenha que seguir um horizonte/ navegamos muita mais que um
Iya Abadô, ie iei oó	Lanço o corpo de novo nas águas/ balanço
Essa canção muita antiga/ do tempo da escravidão	Desatei as correntes de novo/ meu corpo só quer navegar
Os negros em sofrimento/ cantavam e alegravam o seu coração	Não que eu tenha que seguir um horizonte/ navegamos muita mais que um
Presos naquelas senzalas/ dançando ijexá	Lanço o corpo de novo nas águas/ balanço,
Aquela canção muito linda/ com os versos em iorubá	Desatei as correntes de novo/ meu povo só quer navegar
Era assim/ Oro Mimá, oro mi maió, oro mi maio	Hummmm
Iya Abadô, ie ieió	Navegar
Oro Mimá, oro mi maió, oro mi maio	
Iya Abadô, ie ieió	
Cantava quando criança/ fiquei homem eu não me esqueci	

Oro Mimá (Deus é o mar)	Velejo
Aquela canção iorubá/ que não sai de dentro de mim	
Oro Mimá, oro mi maió, oro mi maio	
Iya Abadô, ie ieió	
Oro Mimá, oro mi maió, oro mi maio (2X)	
Iya Abadô, ie ieió	
Deus é o mar, Deus o maior	
Deus é o maior, me ajudou a vencer	
Oô Iya Abadô, ie ieió	

Ambas as canções narram memórias. A primeira delas narra acontecimentos já vividos, quase que contando um "causo". Esses acontecimentos remetem às tradições de uma determinada família, cantando uma canção de origem iorubá para crianças. Uma canção tão bela e marcante que permanece no corpo do eu lírico, mesmo na sua vida adulta: assim *Oro Mimá*, expressão de origem iorubá, se transforma em *Deus é o mar* – pelo próprio processo de transformação da língua no processo de diáspora iorubá no Brasil. Esses modos de transmissões de saberes ancestrais são muito comuns e ainda vivos em territórios quilombolas, como na comunidade de Santiago do Iguape, região banhada pelas águas do Paraguaçu e pelas conexões com a ancestralidade banto e iorubá.

Já *Velejo* narra suas memórias de uma forma entrelaçada com as angústias presentes. A possibilidade de velejar, antes restritamente vinculada ao processo traumático da escravidão, agora é tomada como metáfora para ir além de horizontes possíveis, um ato que liberta de correntes simbólicas e imaginárias. O lançamento do corpo nas águas, que também fora prática usual dos navios negreiros durante o tráfico de pessoas escravizadas, é ressignificado na letra da canção, de modo a implicar uma relação com o movimento das águas. As águas que, em outrora, representavam o fim de uma vida decretado pelas mãos coloniais, tornam-se morada de boas e novas histórias. Velejar significa recomeçar, expandir-se em novas e ricas experiências.

Destacamos que nas equipes de produção dos dois videocliques estão presentes estudantes e/ou egressos do curso de Cinema e Audiovisual do Centro de Artes, Humanidades e Letras, campus Cachoeira/São Félix, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Em *Oro Mimá*, assinam a direção do clipe Camila Yallouz, Elen Linth e Lamonier Angelo – três estudantes da UFRB na ocasião da produção do clipe, embora Camila e Elen tenham terminado seus cursos na Universidade Federal Fluminense. Em *Velejo*, a direção geral é assinada por Vinny Nepomuceno, egresso do curso de Cinema e Audiovisual e também mestre em Comunicação pela UFRB, mas há também outras pessoas com relação com a universidade na equipe: Luciana Brasil,

Giovane Alcântara, Lucas Amorim, Danielle Almeida, Leilane Fernandes, entre outras. Tais presenças nos indicam o envolvimento de estudantes do território na produção da narrativa audiovisual sobre os processos de travessia nas águas, já na articulação de suas experiências pessoais com os saberes aprofundados durante os cursos na UFRB, o que demonstra a política educacional como uma estrada de saberes que enlaça territórios nacionais.

Por sua vez, no âmbito do processo de encenação dos clipes, queremos destacar os corpos em cena/da cena que emergem como centrais em cada uma das expressões. Para além dos elementos narrativos e musicais dos videocliques, os elementos de direção de arte, fotografia e iluminação que são empregados para a composição das cenas desempenham um importante papel para revelar as relações que os corpos mantêm entre si. Evidentemente, as águas já aparecem em ambos como elemento central (Veja Figura 2 e Figura 3).



FIGURA 2. Frame dos clipe Oro Mimá. Fonte: YouTube



FIGURA 3. Frame do clipe Velejo. Fonte: YouTube

Nos vemos aqui inseridos, em termos visuais, na mesma rede de infraestrutura que outrora conduziu corpos escravizados para o Recôncavo. Na imagem de *Oro Mimá*, estamos no distrito de Santiago do Iguape, pertencente a cidade de Cachoeira, localizado na Baía do Iguape (uma baía dentro da Baía de Todos os Santos) (Figura 2). Já é uma região onde as águas de vários rios chegam ao mar. Com uma tonalidade pastel, a cena parece imitar uma fotografia antiga, uma imagem com certa nostalgia de um modo de vida. Em *Velejo*, a cantora Sued Nunes está sentada, dentro de uma jangada, às margens do rio Paraguaçu, nas imediações da Pedra da Baleia, no bairro da Faceira, em Cachoeira (Figura 3). Entoa os versos da canção olhando para o horizonte, como se vislumbrando um ponto em devir. As variadas cores do céu sugerem um entardecer e a câmera, em contraplongée, mira não só o corpo da cantora, mas o da própria embarcação de onde ela fabula a travessia.

Percebemos, no entanto, que não é apenas a água como elemento que emerge como aspecto importante da cenografia, mas as próprias embarcações. Barcos, jangadas e canoas compõem as cenas dos dois vídeos, mas não mais em um contexto de dor e sim expressando um modo de vida (de pescadores, marisqueiras e ribeirinhos, por exemplo). O objeto que outrora expressa o colonialismo é, nos vídeos, expressão do modo de vida afro diaspórico no Recôncavo da Bahia, em uma perspectiva decolonial. Trata-se de um movimento de retomada e ressignificações.

Aqui as embarcações são meios de produção do sustento e de garantia da própria sobrevivência desses corpos, “Deus é o mar/ Deus é o maior/ Me ajudou a vencer”, na voz do Bantos Iguape. São tomados também como um objeto que permite sonhar e levar para outros espaços “desatei as correntes de novo/ meu povo só quer navegar”, como canta Sued em sua canção.

Outra imagem que nos chama muito atenção é a da igreja de Santiago do Iguape, refletida e distorcida pelas águas, em *Oro Mimá* (Figura 4). Essa encenação é convidativa à reflexão, pois mostra a igreja ao espectador de forma não direta, como se não fosse possível olhar diretamente para o legado colonial e da tradição católica que foi imposta na região do Recôncavo, assim como em toda a América Latina. Olhar para a igreja é, portanto, olhar para um reflexo torto, é olhar pelo viés a partir dos quais os legados coloniais foram incorporados, banhadas de sentidos na relação com as diásporas e com os povos indígenas que habitam o Recôncavo, no primeiro momento.

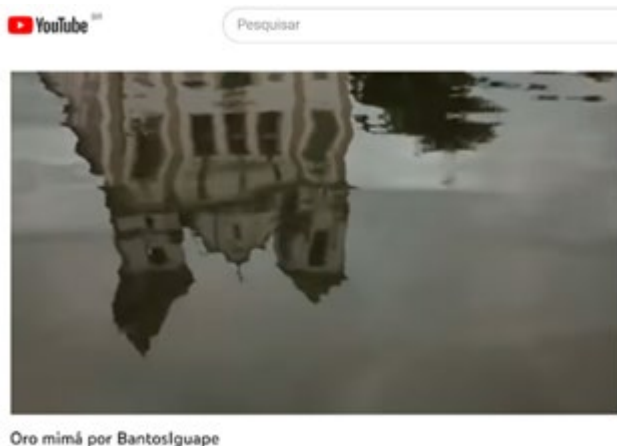


FIGURA 4. Frame de *Oro Mimá*. Fonte: YouTube

Leda Maria Martins destaca, em seu *Afrografias da memória* (2018), o modo como variados gestos de relação entre as culturas ameríndias e afrodiaspóricas foram genericamente denominadas de sincretismo ao lidarem com as tradições católicas araguaçu. A autora destaca como essa denominação negligencia processos complexos de resistência, assimilação e/ou de deslocamento de forças entre as epistemes afro diaspóricas, ameríndias católicas, como se todas estivessem em condições similares de simetria política. No videoclipe, a imagem distorcida da igreja é um gesto desestabilizador, que nos coloca nesse movimento sutil de enfrentamento de um legado constante, mas que pode ser transviado pela linguagem do colonizado. Na sua “adormecida” língua aragu, o eu-lírico da canção nos envolve “Oro Mimá, oro mi maió, oro mi maio/ Iya Abadô, ie ieió” e constrói uma ambiência na qual a igreja é parte de sua tradição e seu modo de vida, transfigurando aquele espaço no seu próprio ambiente ancestral.

Outro aspecto que destacamos é a questão de gênero presente nos clipes. A ação em *Oro Mimá* é quase que exclusivamente guiada pela relação entre meninos (que parecem ser herdeiros do legado aragu apresentado pela canção) – exceção para uma única menina, que se junta aos meninos no processo de aprendizado musical, levando o agogô, enquanto os demais assumem as percussões, instrumentos que nas tradições religiosas de matriz africana eram conduzidos e tocados exclusivamente pelos Ogãs, autoridades masculinas.

Já *Velejo* tem sua ação marcada pelo protagonismo feminino, tanto pela voz que canta quanto pelos corpos que integram a ação e, ainda que não se expressem através da voz, fazem ecoar a matripotência – uma experiência que fora negada pelo ocidente e um conceito de Oyèwúmi (2021) que descreve os poderes espiritual e material da mulher, no que tange o papel da procriação. Para a intelectual africana, quem procria

é fundadora da sociedade humana. As fabulações narrativas se distanciam pelos corpos que habitam a cena.

As canções confluem, também, com a filosofia africana *ubuntu* (eu sou porque nós somos); uma compreensão que emerge da construção simbólica do termo quilombo que evoca a necessidade de existirmos e resistirmos enquanto coletivo, comunidade. Embora as memórias expressas nas sonoridades e imagens poéticas dos audiovisuais em questão nos direcionem às lembranças subjetivas do eu lírico, tratam-se, portanto, de memórias que perpassam por corpos diversos, atravessados pelas experiências com e após a escravidão. Corpos negros, banhados pelas águas de um mesmo território, ainda que estas sigam fluxos distintos, mas, em suas andanças se mantêm em confluência.

Utilizamos, aqui, o termo confluência porque corroboramos com a perspectiva filosófica do mestre Nego Bispo, ao afirmar que:

um rio não deixa de ser um rio quando conflui com outro rio. Ao contrário: ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a confluência, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura! Ando me sentindo no colo da ancestralidade e quero compartilhar isso. (Santos, 2015, p. 4)

Considerando que, embora as águas de ambas canções pertençam à mesma nascente, elas desagüam em perspectivas distintas que confluem quando banham vivências e experiências subjetivas e coletivas atravessadas pelas mesmas correntes de violências, nesses casos, o colonialismo e suas ferramentas de opressões. Ao mesmo tempo que essas águas demarcam o lugar da dor, elas se apresentam como a cura para essas feridas. Elas oferecem colo e sentido para as presentes e futuras travessias. Essas lembranças, relatadas de formas diversas nas canções, nos mostram que o futuro é, sim, ancestral, como nos ensinou Ailton Krenak, reforçando que “todos aqueles que somos capazes de invocar como devir são nossos companheiros de jornada, mesmo que imemoráveis” (Krenak, 2022, p. 11); e que as águas são guardiães de memórias.

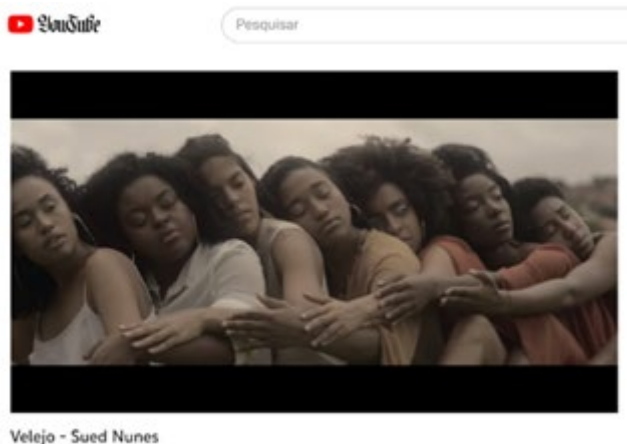


FIGURA. 5: Frame do abraço feminino, em *Velejo* Fonte: YouTube

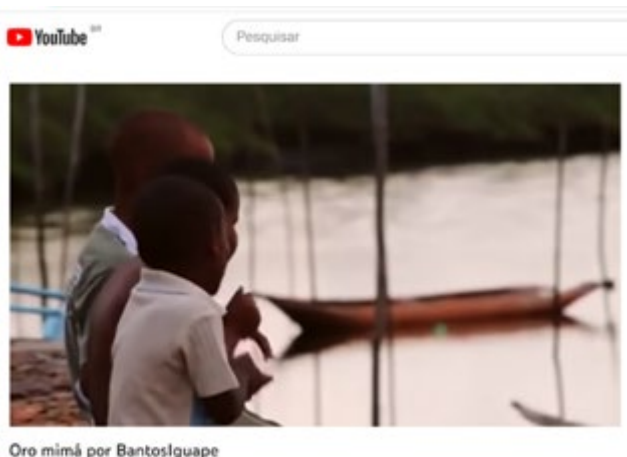


FIGURA 6: Frame das crianças observando o mar, em *Oro Mimá*. Fonte: YouTube

Considerando as tradições religiosas afro diaspóricas que são centrais no território do Recôncavo, tanto as crianças (Vunji) como as mulheres (Yabás) possuem papéis de destaque na configuração social. Ambos os cliques lidam com esses corpos, trazendo-os para a centralidade de nosso olhar e análise. As crianças se apresentam, no videoclipe, em uma dimensão constante de brincadeira e ludicidade, inventando regras e formas de diversão que se relacionam com a correria, as imitações, a dança e o aprendizado de tocar os instrumentos com os mais velhos. Em cada encontro dessas crianças com uma situação parece haver margem para uma interação forte e singularizante, que valoriza o que está ocorrendo ali. É como se elas estivessem sempre abertas ao singular daquele encontro – com outra criança, com o mar, com os atabaques e agogôs. Em uma das sequências do clipe, as crianças, como que em um

lampejo, correm para os instrumentos que outrora estavam sendo tocados pelos mais velhos e dão um tom da musicalidade – instituindo assim a circulação do axé na roda espiralar do tempo.

As mulheres, por sua vez, se unem e se protegem mutuamente, criando uma rede de cuidados que sustenta e motiva as fabulações, em *Velejo*. Enquanto corpo singular, Sued canta suas aspirações, enquanto corpo coletivo, as personagens se apoiam e se acolhem mutuamente, constituindo uma espécie de rede de corpos. Essa rede de corpos nos lembra também as relações que se estabelecem entre as yabás das águas: Nanã Buruku, yabá das águas profundas, que se encontra com a terra e com a lama; Iemanjá, yabá das águas médias, com os mistérios e belezas que ali habitam, a mãe dos orixás; Oxum, yabá do espelho d'água e das águas doces. As três estão envolvidas com o mesmo elemento fundamental, mas tecendo relações específicas a partir de suas próprias características. Onde quer que uma delas esteja, traz consigo a força e a presença das demais. Gesto similar ao encenado pelas mulheres no clipe de Sued. Suas bailarinas expressam corpos-documentos por meio da dança corpos em contato com as águas. Corpos que enxergam, no balanço do rio, uma liberdade possível; resignificam o contato com as águas e desejam, apenas, navegar livremente e sem dor.

A encenação de Sued Nunes, por exemplo, revela as memórias de um corpo que traduz em palavras e gestos performáticos aquilo que a impede de caminhar livremente e experimentar o ideal de liberdade apresentado nos livros e televisão: Não desataram as minhas mãos/ Sangrei um mar, um mar vermelho/ A minha dor não é de papel, não. No entanto, ao mesmo tempo que Sued relata as marcas do colonial em sua existência, ela negocia a sua sobrevivência e a de seu povo: Não que eu tenha que seguir um horizonte/ navegamos muito mais que um/ Lanço o corpo de novo nas águas, balanço/ Desatei as correntes de novo/ meu povo só quer navegar.

Conclusões

Retomamos aqui as três categorias propostas na metodologia, 1) dimensão das águas como espelho, 2) as águas enquanto meio que possibilita a extensão dos corpos, e 3) as águas como manifestação de seres não-humanos), para fazermos emergir as relações culturais das comunidades do Recôncavo e as matrizes afro-diaspóricas. Na dimensão das águas como espelho, que reflete ao mesmo tempo que distorce legados coloniais, identificamos nos cliques a ambivalência de corpos que representam o colonial, mas de uma forma turva e sem nitidez. Em *Oro Mimá*, a Igreja de Santiago do Iguape, o monumento que é símbolo do período colonial se reflete nas águas do Paraguaçu de forma distorcida, funcionando como metáfora visual dos variados processos sincretismos aos quais a religião católica também foi submetida no Brasil. Por sua vez, a metáfora viva na letra de *Velejo* faz o termo “navio” ser banhado

com um sentido diferente daquele relacionado aos navios negreiros do passado colonial brasileiro e reflete a possibilidade de fabular outras imagens e futuros.

No que se refere à segunda categoria *as águas enquanto meio que possibilita a extensão dos corpos*, o recurso visual e cênico dos dois clipes é similar: intercalar o rio e as embarcações com cenas das narrativas dos clipes. Desse modo, barcos, mangues, cachoeiras cumprem funções não só cênicas mas também narrativas, como personagens dos dois videoclipes. O recurso expressivo aqui já não é a metáfora, seja ela visual ou semântica, mas a subjetivação desses seres não-humanos que agenciam e contribuem para os variados sentidos que emergem daquelas cenas.

Finalmente, a terceira categoria, que pensa *as águas como manifestação de seres não-humanos*, no nosso caso, os orixás, os clipes expressam os corpos negros, infantis (Vunjis) e/ou femininos (Yabás), ambos relacionados às ações inventivas da brincadeira, da dança, de tocar instrumentos musicais e de cantar. Nesse sentido, uma relação que se estabelece é entre essas forças sagradas e atividades lúdicas, que fazem vibrar outros corpos. Parece ser por meio da sonoridade que as vibrações põem em contato com esses seres não-humanos, encantados – seja a sonoridade dos atabaque e agogô, que as crianças aprendem com os mais velho, seja na sonoridade da rio e da cachoeira, onde as mulheres se banham.

Nos parece fundamental enunciar esse gesto transfigurador formulado na prática poética que observamos nos dois clipes. Ao fazerem emergir outras narrativas possíveis para os mesmos corpos em cena/ da cena que compuseram parte da história da diáspora africana nas Américas, os artistas Bantos Iguape e Sued Nunes promovem uma transfiguração daqueles corpos de água – o rio Paraguaçu, a Baía de Todos os Santos e o próprio Atlântico Sul. Nesta figuração transformada, as águas não são espaço de dor exclusivamente, mas espaço do sagrado e de riqueza (Chiziane, 2020), além também de espaço de elaboração de fabulações para um grupo de artistas que se relaciona com os desafios presentes das juventudes negras, quilombolas, indígenas e trans nos ambientes hegemonicamente ocupados pela branquitude.

Os próprios saberes das religiões de matriz africana, fortemente presentes em *Oro Mimá* e de maneira menos explícita em *Velejo*, constituem uma parte desse movimento de visibilização dos legados afro-diaspóricos na construção de um cotidiano de cidades como Salvador e da região do Recôncavo baiano e de matrizes de pensamento nagô, banto, jeje e baongo presentes nesses espaços. Os clipes acessam, de modo dialógico, elementos das práticas afro com suas reinvenções, ora distorcidas, ora estendidas, ora como expressão de forças não-humanas, na dinâmica do acolhimento no Recôncavo. É possível identificar esses sentidos na fotografia, performance, e na própria direção de arte dos clipes, como tentamos demonstrar.

O papel desenvolvido pela política de educação denominada REUNI (Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais), de 2007, foi fundamental para abrir campos onde esses saberes passassem a ter seu protagonismo reconhecido e efetivamente apresentado em produções artísticas, científicas e culturais, como já demonstrado em estudo sobre a produção audiovisual da UFRB (Bogado; Cardoso Filho, 2021). Passados já mais de 18 anos da implantação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, é possível perceber conjuntos potentes de fabulações em circulação sobre os papéis que grupos sociais tradicionalmente subalternizados desempenham nessa dinâmica cultural e econômica. Mesmo que ainda haja muito a ser feito para efetivamente reparar os danos produzidos pela política racista de exclusão que predomina desde o projeto colonial, compreendemos que as multitemporalidades evocadas nos cliques contribuem no nível simbólico para a construção de imaginários auto referenciados sobre a diáspora africana no Brasil.

Referências

- Bogado, A. & Cardoso Filho, J. (2021). Águas da baía e do araguaçu: paixões e política na obra da Rosza Filmes. In *Anais do 30º Encontro Anual da Compós*, 2021, São Paulo. Acesso em: 30 jan. 2024. <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/aguas-da-baia-e-do-paraguacu-paixoes-e-politica-na-obra-da-rosza-filmes?lang=pt-br>
- Bogado, A., Alves Junior, F., & De Souza, S. (2020). Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de imagem no documentário contemporâneo. In G. Almeida, & J. Cardoso Filho *Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas* (pp. 265-280). Appris.
- Buttler, E. O. (2017) *Kindred*. Rio de Janeiro: Editora Morro Branco.
- Chiziane, P. (2020). Conferência de abertura do vi Congresso Internacional sobre Culturas. <https://www.youtube.com/watch?v=408V3uNal5I&list=Pli-zUOp-BLf-qfhRub3R07-AhnDuonq2zf>
- Gunkel, H. (2021). Alien time. Being in vertigo. In H. Gunkel & A. Hameed (Eds.), *Visual cultures as time travel* (pp. 59-75). Goldsmiths, University of London, Sternberg Press.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.
- Martins, L. (2018). *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá* (2ª ed.). Perspectiva e Mazza Edições.
- MARTINS, L. (2021) M. Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Moten, F. (2020). A resistência do objeto: o grito de Tia Hester. *Revista Eco-Pós*, 23(1), 14-43. https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2020/10/fred-moten_a-resist%C3%Aancia-do-objeto.pdf
- Nascimento, A. (2019), *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Perspectiva.

Neimanis, A. (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Bloomsbury.

Oyèwúmi, O. (2021). *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Bazar do Tempo.

Ratts, A. (2007), *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial.

Rediker, M. (2011), *O navio negreiro: uma história humana*. Companhia das Letras.

Santos, A. B. dos (2015). *Colonização, quilombos: modos e significados*. UnB/INCTI.