



Recebido em: 22/10/2019

Aceito em: 23/11/2019

Òké Aro! Estéticas, epistemologias e culturas de Oxóssi - o caso dos cinemas negros na luta antirracista

Òké Aro! Aesthetics, epistemologies and cultures of Oxóssi - the case of the black cinemas in the antiracist fight

Mestrando Marco Aurélio da Conceição Correa¹

UERJ

<http://lattes.cnpq.br/3740838877761494>

Resumo: O presente texto tem como intenção discorrer sobre o Orixá Oxóssi, encarando-o como um princípio cultural, filosófico e epistemológico como forma de fundamentar uma crítica a epistemologia ocidental, os aprisionamentos conceituais coloniais e o racismo estrutural e cotidiano da contemporaneidade. Para tal crítica irei me fundamentar em uma bibliografia teórica de autores de diversos campos, onde busco entender as dimensões da cultura nas relações sociais identitárias (HALL, 1997; 2003); de que formas elas se organizam nos cotidianos como tática política (CERTEAU, 1998); de que forma elas questionam o modelo epistemológico (ALVES, 1999) que monologicamente estrutura o racismo; e de que forma o movimento diaspórico das culturas de origem africana ressignificam em rizomas (DELEUZE; GUATTARI, 1995) o pensamento homogeneizador ocidental. Organizando assim uma caçada epistemológica adentro dos enigmas da mata em busca dos proventos necessários para se questionar o racismo. Para corporificar

¹ Mestrando e Pedagogo formado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Educador e pesquisador sobre as intercessões entre o cinema negro e o ensino das relações étnico-raciais. Publica textos em periódicos acadêmicos, revistas de comunicação e literárias. Participou da produção dos filmes *Jali*, *Pequena África* e *Paredes* da UERJ. Link do lattes: <http://lattes.cnpq.br/3740838877761494>

este ebo epistemológico (RUFINO, 2016) farei uso de produções cinematográficas dos cinemas negros da diáspora (CARVALHO; DOMINGUES, 2018; CARVALHO, 2005) que possibilitem ações através de movimentos de formação social para busca de subverter o racismo. Oxóssi é o Orixá das caças, por isso conhece todos os segredos da mata e da floresta, desvendando estes caminhos ocultos com seu ímpeto e astúcia de caçador, a divindade nos serve como um personagem conceitual (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Parto como base também da mesma maneira em que exu é incorporado em diversos escritos acadêmicos (PRANDI, 2001; AREDA, 2008; RUFINO, 2016).

Palavras chave: Cosmovisão Nagô-Ioruba; cinemas negros; estética; epistemologia; cultura política

Abstract: The present text intends to discuss the Orixá Oxóssi, considering it as a cultural, philosophical and epistemological principle as a way of substantiating a critique of Western epistemology, the colonial conceptual imprisonments and the structural and daily racism of contemporaneity. For this criticism I will base myself on a theoretical bibliography of authors from different fields, where I try to understand the dimensions of culture in the social relations of identity (HALL, 1997; 2003); in what ways they organize themselves in everyday life as a political tactic (CERTEAU, 1998); how they question the epistemological model (ALVES, 1999) that monologically structures racism; and how the diasporic movement of cultures of African origin reignifies Western homogenizing thought into rhizomes (DELEUZE, GUATTARI, 1995). Thus organizing an epistemological hunt into the enigmas of the forest in search of the necessary proceeds to question racism. To embody this epistemological epic (RUFINO, 2016) I will make use of cinematographic productions of the black cinemas of the diaspora (CARVALHO, DOMINGUES, 2018; CARVALHO, 2005) that enable actions through social formation movements to seek to subvert racism. Oxóssi is the Orixá of the hunts, so it knows all the secrets of the forest and the forest, unveiling these hidden ways with its impetus and cunning of hunter, the divinity serves to us like a conceptual personage (DELEUZE; GUATTARI, 1992). I start as a base also in the same way in which exu is incorporated in several academic writings (Prandi, 2001, AREDA, 2008, RUFINO, 2016).

Keywords: Nagô-Yoruba Cosmvision; black screens; aesthetics; epistemology; politic culture

Introdução

O presente texto tem como intenção discorrer sobre o Orixá Oxóssi, encarando-o como um princípio cultural, filosófico e epistemológico como forma de fundamentar uma crítica a epistemologia ocidental, os aprisionamentos conceituais coloniais e o racismo estrutural e cotidiano da contemporaneidade.

Para tal crítica irei me fundamentar em uma bibliografia teórica de autores de diversos campos, onde busco entender as dimensões da cultura nas relações sociais identitárias (HALL, 1997; 2003); de que formas elas se organizam nos cotidianos como tática política (CERTEAU, 1998); de que forma elas questionam o modelo epistemológico (ALVES, 1999) que monologicamente estrutura o racismo; e de que forma o movimento diaspórico das culturas de origem africana ressignificam em rizomas (DELEUZE; GUATTARI, 1995) o pensamento homogeneizador ocidental. Organizando assim uma caçada epistemológica adentro dos enigmas da mata em busca dos proventos necessários para se questionar o racismo.

Para corporificar este ebó epistemológico (RUFINO, 2016) farei uso de produções cinematográficas dos cinemas negros da diáspora (CARVALHO; DOMINGUES, 2018; CARVALHO, 2005) que possibilitem ações através de movimentos de formação social para busca de subverter o racismo. Oxóssi é o Orixá das caças, por isso conhece todos os segredos da mata e da floresta, desvendando estes caminhos ocultos com seu ímpeto e astúcia de caçador, a divindade nos serve como um personagem conceitual (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Parto como base também da mesma maneira em que exu é incorporado em diversos escritos acadêmicos (PRANDI, 2001; AREDA, 2008; RUFINO, 2016).

Oxóssi na sua atribuição nas diásporas é associado com o domínio do conhecimento e da apreciação da arte, então partirei destas ressignificações feitas pela experiência diaspórica iniciada pelo aparato do colonialismo como forma de questionar as edificações simbólicas que justificam o ato de hierarquizar as diferenças até a contemporaneidade, causando diversos cenários de injustiças e desigualdades nas sociedades oriundas do colonial. Estas ressignificações feitas pela cultura popular negra, criam um aparato teórico e estético para questionar o monologismo ocidental.

Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. E um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização (HALL, 2003, p. 341-342)

Então evocar estas produções artísticas, e principalmente os seus contextos de produção são uma forma de reverter o racismo que subjuga e inferioriza além dos próprios corpos as subjetividades. Sabemos que na contemporaneidade as produções estéticas e culturais cada vez mais se encontram presentes nos cotidianos, então buscaremos nas tessituras entre estas duas táticas que possibilitam uma ruptura com o racismo. "A expressão "centralidade da cultura" indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo" (HALL, 1997, p. 22). Os cotidianos são assim espaços/tempos que se inventam com mil maneiras de se fazer caça não autorizada (CERTEAU, 1998).

Oxóssi é um Orixá da cosmovisão dos povos Yorubá que foi trazido para o Brasil e para outros cantos das Américas escravocratas da região que hoje conhecemos como Nigéria, Benin e Togo. O Orixá é a divindade caçadora, o senhor das matas e florestas, local qual ele tem o total conhecimento, pois é aquele que por saber tudo sobre a mata e os seres vivos que a habitam, pode extrair proveito dela, de uma forma modesta, para prover o sustento de sua comunidade.

Conta um dos mais famosos *itans*² de Oxóssi que em tempos distantes o Rei Olofin contente com a fatura da colheita de inhame foi organizar uma festa para o seu povo em seu Palácio Real. Todos festejavam a prosperidade da colheita, menos as feiticeiras Àjès que não receberam parte do inhame e enviaram assim seu pássaro gigante Èlèye para acabar com o festejo. O Rei assombrado com o pássaro que botava em risco sua comemoração chamou por caçadores que pudessem abater o perigo iminente oferecendo uma riqueza em troca, diversos caçadores apareceram com seus imensos conjuntos de flechas, mas todos falharam em acertar uma única flecha no pássaro. Até que Oxotokanxoxo, o caçador de uma flecha só, decidiu aceitar o desafio do Rei. Sua mãe ao perceber que o filho se botava em risco foi ter com um babalaô para descobrir como o seu filho poderia escapar da possível morte. O sábio babalaô jogou seus búzios e receitou uma oferenda que agradasse as feiticeiras, assim a mãe seguiu os conselhos agraciando-as com sua comida predileta. Com a ira das feiticeiras diminuída o encanto que tornava o pássaro invencível se desfez e Oxotokanxoxo conseguiu abatê-lo com uma única flecha no peito. Olofin ficou agraciado com o feito do

² Os *itans* são o conjunto de lendas, mitos, contos e histórias que narram as tradições, os valores e arcabouço cultural presente no culto aos Orixás. Transmitidos oralmente de geração a geração eles sobreviveram além a força do tempo e da exploração sendo muito importantes para as comunidades de culto ao orixá até os dias de hoje. Por sua longevidade e o êxodo para outras regiões os *itans* se apresentam com diversas versões e mudanças variando o tempo e o espaço, sem alterar significativamente o seu conteúdo na maioria das vezes, mas mostrando a pluralidade e a não ortodoxia dos cultos de origem Yorubá.

caçador e o tornou rico, o povo contente por poder festejar o inhame clamou pelo caçador que passou a ser chamado de Oxóssi, o caçador popular.



Figura 1: Oxotokanxoxo e a felicidade de sua aldeia ao derrotar o temível pássaro

As principais características de Oxóssi nos ritos de matrizes africanas no Brasil são a sua representação em azul-turquesa (candomblé) ou verde (umbanda), a presença do seu *ofá* (arco), *damará* (flecha), e *erukeré* (cetro de rabo de animais), seu dia da semana é quinta feira. Oxóssi tem relações com outros Orixás nos *ítans*: de maternidade com Yemanjá; de fraternidade com Ogum e Exu; de conflito e aprendizado com Ossain e Oxumare; e de amor com Oxum e Iansã. Os filhos de Oxóssi tendem a ser calmos e reservados, por esta capacidade de concentração costumam ser inteligentes e ter sensibilidades para apreciar a arte. Apesar de reservados tem um grande senso de cautela e responsabilidade, usando os seus conhecimentos e astúcia para prover o sustento de seus próximos.

Partindo destas características de Oxóssi usarei três artefatos culturais do audiovisual na caçada que resultará no ebó epistemológico, estes são: A série *Mãe de Santo* (1990) criada por Paulo César Coutinho exibida por 16 episódios, cada um para um orixá, na Rede Manchete, focaremos no episódio de Oxóssi; o filme *Rapsódia para o Homem Negro* (2015) de direção de Gabriel Martins. Brasil. 2015 da cidade de Contagem da produtora Filmes de Plástico; e o curta metragem *Tião* (2017) dirigido por Clementino Júnior do Cineclube Atlântico Negro (CAN). Filmes que contribuem para o movimento dos cinemas negros, compondo uma estética cinematográfica protagonizada por cineastas negras e negros com narrativas e conteúdo que abordem questões pertinentes para as populações negras.

O movimento dos cinemas negros é um movimento estético que vem historicamente atuando junto aos movimentos negros na busca dos direitos civis das populações negras da diáspora. Ou seja, apesar de focarmos aqui no contexto brasileiro, estes movimentos culturais encontram seus paralelos no decorrer da diáspora. Assim como Oxóssi se disseminou pela diáspora, as cinematografias negras foram se desenvolvendo por todas as diásporas aplacando um senso político e estético de reivindicar a luta no campo das narrativas, subvertendo as hegemonias e os estereótipos das sociedades ocidentais. No contexto brasileiro, aponta a Oliveira, que o conjunto do cinema negro

se estabelece em relação direta com as lutas dos movimentos negros (...) quando caracterizam o cinema negro como gênero cinematográfico em sintonia com os principais temas das lutas antirracistas no país. Assim, dentre os elementos dessa luta que se associam ao projeto de cinema negro no Brasil, figuram no centro do debate os conceitos em torno da consolidação hegemônica da identidade nacional brasileira empenhada em colocar o negro em posição de subalternidade e não como elemento fundamental na formação cultural do país (OLIVEIRA, 2016, p.1).

Apesar desta unidade política destas culturais representativas fica difícil de narrar uma constante estética que una os filmes destes movimentos cinematográficos. O que afirma a pluralidade destas expressões e reforça o caráter de dissenso das culturas de origem africana. Ao invés de homogeneizar as suas produções, os diferentes espaços tempos dos cinemas negros na diáspora foram se configurando através das diferenças, com os contatos e ressignificações das culturas hegemônicas. Assim como aconteceu com os cultos de origem africana. Assim, os cinemas negros

Ocorre que cinema negro se trata de um conceito em construção ou, antes, em disputa. Não apenas em função de seu caráter polissêmico, multivocal, aberto, com diferentes concepções formais e estilísticas, mas uma disputa em torno de como essa categoria analítica se conecta aos planos estético e político. Cinema negro: processo e devir. Além de nicho ou segmento específico, consiste num componente integrado ao amplo encadeamento estrutural da sétima arte. Ao mesmo tempo “dentro e fora” do cinema nacional. Daí sua conotação muitas vezes marginal, porque fundado na diferença. Uma produção que implica, obviamente, novos direcionamentos (no âmbito da distribuição, da exibição, do público e da crítica) e novas hermenêuticas de sentido à história tradicional do cinema brasileiro contemporâneo (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 13).

Este posicionamento das culturas das diásporas, é fundamentado pelas organizações civis que garantem os direitos sociais destas práticas. Como vemos com o grandioso movimento no Brasil dos grupos de culto aos Orixás que se movimentam em contrário as reações de intolerância religiosa de outras crenças

para as religiões de matrizes africanas. Ou então no caso dos cinemas negros, ou outras manifestações artísticas que estão sempre lutando por espaços de representação de reconhecimento e de financiamento público. Cada vez mais essas organizações sociais crescem e conseguem uma maior relevância no campo social conquistando vitórias para as suas práticas coletivas de expressões de origem africana.

Assim, estes três artefatos serão nossas armas para questionar e reverter o racismo, a partir das reflexões feitas através da presença de Oxóssi nesse filme iremos suscitar e prover discussões que fundamentem que os monologismos do racismo são cada vez mais insuficientes e atrasados em uma sociedade democrática.

Cultura, epistemologia e sincretismo

Irei encarar neste segmento o Oxóssi como um princípio cultural, filosófico e epistemológico, para tanto precisamos a princípio elucidar de que forma encaramos estas três formas de concepções teóricas. Começamos este giro pela concepção cultural, Oxóssi por ser um Orixá da rica matriz africana que compõe a cultura brasileira, não pode ser encarado somente como uma divindade religiosa. A sua potência faz com que a divindade se desdobre em aspectos sociais e culturais da sociedade brasileira, já que nos imaginários sociais e nas práticas de expressão cultural, o Orixá se apresenta de forma marcante. Apesar das muitas tentativas de definição de cultura que se encontra nas ciências humanas, Hall tenta defini-la da seguinte maneira:

A cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma "arqueologia". A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu "trabalho produtivo". Depende de um conhecimento da tradição enquanto "o mesmo em mutação" e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz e nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão a nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera (2003, p. 44).

Então, Oxóssi aparece nas manifestações culturais brasileiros tanto dos ritos do candomblé como em expressões artísticas e estéticas representando culturalmente o conceito em que foi ressignificado na diáspora. Como dito anteriormente, enquanto no território Yorubá este Orixá não possuía um grande

culto, o qual era restringindo a uma região específica, no Brasil ele toma outras proporções exatamente pelo contexto de seu assentamento. Além de muitos yorubanos de sua região de origem terem sido sequestrados para o Brasil, diminuindo o seu culto no continente africano, a narrativa de um rei astuto que com sua inteligência poderia vencer as adversatividades, caçando e provendo fartura para sua comunidade ganhou uma grande aderência e credibilidade entre os descendentes de africanos que viviam com os males do racismo no Brasil. Quando uma parcela da população é obrigada a viver quase em um estado de sub-humanidade é preciso encontrar nos mitos, contos e narrativas a força estética e ética de se continuar vivendo, é desta forma que o culto a um simples, porém astuto caçador retorna à dignidade para um povo oprimido.

Podemos ver um pouco sobre o culto à Oxóssi no episódio dedicado a ele na série *Mãe de Santo*, os filhos de Oxóssi costumam ser pessoas introspectivas e calmas, o que pode significar para alguns frieza, o que argumenta a companheira do capoeirista filho de Oxóssi na série que adia em dar uma resposta sobre o convite dela para uma vida confortável na França. A serenidade dos filhos de Oxóssi é muitas vezes confundida com insensibilidade, mas não é verdade, já que o caçador precisa ser cauteloso, pois ele carrega uma flecha só e não pode errar, já que o sustento de seus semelhantes está em jogo. O mestre de capoeira não pode simplesmente ir para a França viver a boa vida e deixar de lado a sua comunidade que precisa de suas astutas habilidades de caça nas incertezas da floresta.

A relação de Oxóssi com a natureza também é uma das possibilidades de sua adaptação ao contexto social brasileiro, o Orixá da mata é aquele que representa não a superação e domínio do conhecimento, da tecnologia humana sobre a natureza, mas sim a sabedoria humana sobre os valores da natureza, sobre que benefícios o ser humano pode tirar da natureza caso conheça e respeite seus segredos.

O enigma da mata está presente em *Rapsódia para o homem negro*, vemos em algumas cenas do filme a presença de protagonista Odé na mata com algumas referências ao sagrado e ao secreto do culto ao caçador. Para aqueles que não conhecem os segredos presentes nos cultos de matriz africana, estas cenas podem parecer um apanhado de imagens oníricas, o que não está completamente ausente na estética do filme, mas só aqueles que conhecem os segredos da mata e dos cultos aos Orixás podem colher os frutos por eles destinados. É o que parece fazer também o introspectivo personagem Odé, amante das músicas e das artes como os filhos de Oxóssi, parece relutar para aceitar seu compromisso com o dono das matas.



Figura 2: Odé e sua mãe nas matas

É o que acontece em muitos dos *itans* de Oxóssi, ele aprende com Ossain os mistérios da mata, aprendendo os segredos de cura das folhas e plantas da natureza. Oxóssi não pretende em si ter o domínio completo das matas e da natureza com o seu arco de caça e sua sabedoria, ele sabe que é impossível de subordinar a natureza por completo as vontades do ser humano, sabe que o ser humano é elemento presente e sincrônico à natureza, ao feri-la e causar o seu desequilíbrio é o próprio ser humano que irá perder. Diferente da concepção de distanciamento e deslocamento do ser humano com a natureza das sociedades ocidentais, a concepção Yorubá pensa em uma relação de pertencimento e sincronia que é contrária a simples dicotômica proteção da natureza ou a sua total exploração.

Percebemos assim que Oxóssi não se limita somente a concepção do acontecimento cultural de sua existência e culto. Inerente ao Orixá estão presentes princípios filosóficos e epistemológicos sobre a essência de Oxóssi e da cosmovisão Nagô-Yorubá. Para uma abordagem filosófica de Oxóssi irei encarar o Orixá como um personagem conceitual que irá interceder as colocações teóricas e críticas que pretendo formular neste estudo. Para Deleuze e Guattari, estes "têm este papel, manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento. Os personagens conceituais são pensadores, unicamente pensadores, e seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramático do pensamento e intensivos do conceito" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 84).

Os personagens conceituais não são os representantes

do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os 'heterônimos' do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens (DELEUZE; GUATTARI 1992, p. 78).

Para a dupla de autores os personagens são aqueles que através deste dissenso vão constituir os conceitos que atuam como artefatos na solução de algum problema ou conflito. Desta forma, Oxóssi como um princípio filosófico dessas reflexões apontadas aqui atua como um artefato para se questionar o racismo e seus desdobramentos culturais, filosóficos e epistemológicos. A caça teórico-conceitual que faço com Oxóssi tem o único significado de aparelhar conhecimentos e táticas contrários ao racismo que subordina as subjetividades negras na hierarquia do racismo.

Odé o protagonista de *Rapsódia para o homem negro* age com este ímpeto de solucionar os problemas que afetam a sua comunidade, tendo seu irmão e mentor assassinado por defender o direito à moradia do povo, o caçador Odé vai até a reunião da empreiteira com o poder público político e de segurança que eram contrários as moradias populares e vinga a morte de seu irmão com seu *ofá*. Apesar de Oxóssi não ser um Orixá relacionado a guerra e ao combate, em muitos *itans* ele é visto como irmão de Ogum e aprende os dons da valentia e da caça com ele.

Este aparelho combativo aos monologismos do racismo não se limitam somente a caça de Oxóssi mas estão presentes em toda a cosmovisão Nagô-Yorubá, enquanto a lógica ocidental, que se diz universal, age com hierarquizações e aprisionamentos a cosmovisão dos Orixás parte que o universo todo vive em sincronia, por isso que subjugar e dominar um elemento específico em prol do outro na lógica iorubana é uma forma de causar o mal e desequilíbrio para o todo. Todo o universo africano ressoa como uma imensa teia de aranha: "não se pode tocar o menor de seus elementos sem fazer vibrar o conjunto. Tudo está ligado a tudo, solidária cada parte com o todo. Tudo contribui para formar uma unidade" (RIBEIRO, 1996, p. 19). Esta sincronicidade está presente na cosmovisão iorubana, mas também se vê presente em outras epistemologias africanas, como a bantu com o princípio de Ubuntu: "eu sou porque nós somos"

A sincronicidade tecida em redes da cosmovisão iorubana nos permite fazer uso de mais um conceito da dupla Deleuze e Guattari, o conceito de rizoma.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (1995, p. 36)

Ainda complementando a ideia das árvores dos conhecimentos, aponta Alves:

Esta substitui a ideia de que o conhecimento se “constrói” daquela maneira ordenada, linear e hierarquizada, por um único e obrigatório caminho, pela ideia de que, ao contrário, não há ordem nessa criação - ou que ela só pode ser percebida e representada pelo pensamento a posteriori da própria criação. A linearidade e a hierarquização dão lugar a “múltiplas conexões e interpretações produzidas em zonas de contatos móveis” (Levy, 1993). Isto tudo corresponde a um número imenso de caminhos possíveis. A grande diferença da grafia em árvore é que a grafia em rede é escrita a partir da consideração de um valor diferente, o da prática social (Lefebvre, 1983). Trata-se, assim, de dar à prática a dignidade de fatos culturais e de espaço de criação de conhecimentos, que não são “tecidos” na teoria e que são tão importantes, para os homens, como os conhecimentos que nesta são “construídos” (1999, p. 115).

Com esta metáfora sobre árvores e conhecimento, é assim que após de ter visto Oxóssi como uma expressão cultural, um conceito filosófico entramos na sua abordagem como teoria do conhecimento. A nossa contemporaneidade faz com que o acesso as informações se deem cada vez mais através das redes, podendo elas serem não físicas digitais, ou então redes físicas metafóricas onde os saberes e conhecimentos estão presentes em pessoas e em artefatos. Esta tessitura do conhecimento nas novas redes de informações não cortam os laços por completo com a lógica científica ocidental do conhecimento em árvore, o princípio epistemológico seria a astúcia do caçador de agir na horizontalidade dos rizomas e também não se perder na grande mata. Só o caçador conhece a mata, pois é aquele que precisa adentrá-la para obter os recursos que seu povo precisa, aqueles que não conhecem nem respeitam a mata não conseguem decifrar completamente seus sinais, por não respeitar a mata podem ou destruí-la pela ganância de seus recursos, assim pondo em risco o sustento de sua comunidade ou então pondo em risco a sua própria vida, pois é preciso se respeitar e conhecer a mata que nenhum mal aconteça ao caçador e provedor. É conhecendo e respeitando que o caçador consegue da natureza os recursos que sua comunidade precisa: “é a partir desta ideia que se entende que se está melhor, se sabe mais, quando atingindo o cimo, chegamos às indispensáveis folhas (que nos permitem respirar melhor), às lindas flores (que nos permitem poetizar a vida) e aos frutos saborosos (que não nos deixam morrer de fome)” (ALVES, 1999, p. 113). E estes elementos não se encontram somente nos altos galhos das árvores, como percebemos com os tubérculos, como a batata, só aquele que consegue encontrar além do que os olhos podem ver conseguem de fato contribuir para a comunidade.

Foi através dessa relação com o subterrâneo que astutamente as matrizes africanas não foram completamente suprimidas ou sublimadas pelo ímpeto colonizador ocidental. Através da astúcia, os mantenedores das ancestralidades de matrizes africanas conseguiram manter a tradição viva. Através de ressignificações, recriações, negociações e adaptações que as tradições como a cosmovisão Yorubá continua viva ainda hoje, evitando o epistemicídio dessas concepções.

Epistemicídio que no caso seria não só a morte física das subjetividades negras, mas sim a morte teórica, científica, morte de conhecimentos ao serem relegados somente como concepções religiosas, como afirma Arede: "ao modo de um epistemicídio, diz-se que Candomblé, Umbanda, Quimbanda etc. são apenas Religião e ponto, invalidando-se assim as possíveis contribuições científicas, filosóficas e a força política que esses sistemas podem ter" (2008, p. 15).

Então esta caçada epistemológica organizada aqui não tem a intenção de criar uma ruptura entre o rito religioso e os valores teóricos contidos na figura de Oxóssi, nem subjugar um ao outro, mas sim para apresentar uma outra perspectiva contida em uma visão plural de Oxóssi. Afirmando que todos seus aspectos (culto, cultural, filosófico e epistêmico) podem servir para agir contrariamente as forças que diminuem a importância das subjetividades negras.

A sagacidade do caçador também está presente no momento em que ele negocia com as forças que põem em risco o bem-estar de sua comunidade, cautelosamente ele "esconde o jogo" para manter vivo mesmo que escondido pelo véu da sincretização os conhecimentos e valores de seu culto. O caçador é aquele que conhece os segredos do invisível da mata, é aquele que sabe atirar na hora certa para derrubar o inimigo com sua única flecha.

O sincretismo foi uma forma de manter viva a tradição de origem africana dos Orixás do culto Nago-Yorubá, catolizando suas divindades em santos da igreja romana. Como vemos em diversos exemplos principalmente com Oxóssi que na Bahia é sincretizado com São Jorge, reforçando seu caráter de guerreiro, enquanto no Rio de Janeiro é sincretizado com o padroeiro da cidade São Sebastião, ficando para Ogum a relação com São Jorge na cidade. O sincretismo outrora foi uma forma de manutenção velada das tradições, dos cultos e dos ritos de matrizes africanas, mostrando como as expressividades precisaram se ressignificar na diáspora para darem continuidade e significado para o culto em terras brasileiras. Sobre esta ressignificação Stuart Hall afirma que:

A questão subjacente de sobre determinação — repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções — e talvez mais subversiva do que se pensa. Significa insistir que

na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. Assim, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas (porque não a volta para o antigo de um modo simples), mas como o que elas são — adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. Elas não são a recuperação de algo puro pelo qual, finalmente, podemos nos orientar (2003, p. 343).

Não podemos afirmar que o Oxóssi de que falamos atualmente é o mesmo que fora cultuado outrora em África, na sua transcrição pelo atlântico negro ele foi constantemente recriado e ressignificado se sincretizando com as influências católicas, com as crenças indígenas nativas, que é o caso dos caboclos. Mas não podemos falar também que não há nenhuma relação com o Oxóssi de hoje em dia com a África, o que foi conveniente a muitos cultos com a proposta de se consolidar no mundo branco brasileiro se desafricanizando, como fez em certos cultos de Umbanda. Reforçar o caráter africano de Oxóssi não é manter uma tradição congelada, mas sim dar movimento e continuidade à uma tradição. Precisamos encarar a cultura

como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural e desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o "lugar". Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, e claro, tem seus "locais". Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos mapear e mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade-sem-começo (HALL, p. 36-37).

Na série *Mãe de Santo*, o episódio dedicado a Oxóssi vemos algumas referências a luta contra a sincretização que buscava apagar as raízes do Orixá nos cultos mais plurais, como a Umbanda. Vemos um Babalorixá, filho de Oxóssi que se organiza com seus fiéis a lutar contra a desafricanização do Candomblé. É citado também a decisão da Mãe Stella de Oxóssi de ir contra a sincretização em tempos atuais, na vida real a Iyalorixá também lutou e defendeu o caráter africano do candomblé, que através da sincretização encontrava maior aceitação pelas camadas das classes médias.

Com o filme *Tião* podemos pensar um pouco mais sobre o sincretismo de Oxóssi com o padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, nesta narrativa renasce bem no monumento para São Sebastião no bairro da Glória um indivíduo de pele negra vestido com vestes romanas, um misto de Oxóssi com São Sebastião. Este circula pela cidade até ser alvejado por tiros, simbolizando a morte do santo por flechadas, um dos motivos que fez se associar as duas figuras religiosas.



Figura 3: *Tião* reencarnado em frente à estátua do padroeiro carioca

Desta forma vemos que personagens da sacralidade encontram a materialidade através da relação com o território, causando diferentes significações através dos diferentes espaços tempos que seus significantes ocupam.

Estética como artefato político

A flecha de Oxóssi, apesar de ser única, é sempre certa. Neste segmento a caçada seguiu na direção de abater os males que assolam a comunidade que cultua Oxóssi. Não uma caçada num tom de mera conquista, mas de prover o bem-estar a um coletivo injustiçado historicamente. Assim como os filhos de Oxóssi amantes das artes e do conhecimento, nossas armas serão as estéticas produzidas por artistas negros que buscam uma outra forma criativa de narrar a existência das populações de origens africanas. Mais especificamente iremos focar em como os filmes do movimento cinematográfico dos cinemas negros atuam como uma arma contra o racismo. Como afirmava o cineasta pioneiro no cinema negro brasileiro, Zózimo Bulbul, o cinema é uma arma e nós sabemos usá-la.

O cinema é uma estética de criação que parte das sensibilidades do real humano para poetizar os acontecimentos em forma de imagens e sons em movimento. Os cinemas negros, desta forma, são como cineastas negros da diáspora africana³ estetizam suas emoções, dores, imaginações e desejos. Indo em contramão a um movimento histórico de representações do grande cinema calcadas em estereótipos, sub-representações e ausências. Estes filmes passam por um movimento de ascensão nas salas de cinema e festivais Brasil e mundo afora, embasados por um crescimento de crítica cinematográfica e acadêmica, como vemos com os estudos de Noel de Carvalho (2005) e muitos outros cineastas/críticos/pesquisadores. Reforçando que a proposta dos cinemas negros não é se ater a uma suposta essencialidade na criação cinematográfica humana, nem reforçar dicotomias presentes em ideologias do pensamento ocidental, sua principal posicionamento é buscar uma forma de narrar as histórias dos povos de origem africana que reforce e realce todas as subjetividades presentes na existência negra.

Não só no cinema encontramos esta forma de expressividade, típica da diáspora africana, que contesta e reconstitui as culturas hegemônicas do ocidente. Que "em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção a fala; em suas inflexões vermiculares e locais; em sua rica produção de contra narrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical" (HALL, 2003, p. 342), e em muitas outras formas do que podemos tecer como expressões culturais negras, que nos "tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que e diferente — outras formas de vida, outras tradições de representação" (HALL, 2003, p. 342).

É o que acontece em *Tião*, ao surgir aos pés da estátua de São Sebastião, o protagonista transita por diversas regiões da grande metrópole Rio de Janeiro, como se estivesse perdido no tempo, mas não totalmente no espaço. O protagonista vai em direção à Zona Norte carioca em um dos trens da Central do Brasil, apesar de ser um espaço/tempo de indiferença por causa de sua superlotação cotidiana, a presença de Tião causa um espanto, principalmente por suas vestes de caráter romano. O protagonista, que podemos chamar de Tião, também sofre com o espanto, ele parecia conhecer a cidade, mas não a sua faceta

³ Diáspora africana encaramos aqui como as populações, seus fluxos sociais, culturais e estéticos presentes no espaço/tempo que é preenchido por pessoas com origens africanas. Englobando e enredando desde os guetos do Harlem, os migrantes africanos de Londres, as tribos do interior do continente africano, aos quilombos do nordeste brasileiro e muitas outras composições sociais constituídas de pessoas negras.

moderna em que as pessoas são divididas de maneira ainda mais agressiva pelo poder de direito ao espaço.

Assim o caçador se depara com a vida marginalizada no Complexo do Alemão, que apesar de suas dores ainda pulsa vida através das artes, das danças do passinho do funk. Tião, amantes das artes como no arquétipo de Oxóssi logo consegue acompanhar os rápidos movimentos proferidos pelos passos de dança dos meninos do Alemão. Tião retorna ao centro da cidade, dessa vez em Santa Teresa e se depara agora com outra expressão cultura, o samba. Mais uma vez o protagonista consegue acompanhar os passos da dupla de Mestre Sala e Porta Bandeira e corteja os dois com a benção daquele que aprecia os conhecimentos ocultos dos movimentos das artes. Tião reproduz o movimento do xirê para Oxóssi emulando o ato de soltar flechas, evocando assim que não existe tanta diferença quanto se parece do samba para os toques do candomblé.

Porém, Tião parece não ser presente aquele tempo e acaba sendo encontrado por mais uma das balas perdidas que alvejam o Rio de Janeiro. Desfalecendo aos pés de seu padroeiro de forma semelhante em que o Santo foi derrubado pela primeira vez, outrora por uma flecha agora por uma bala. *Tião*, o filme, joga com as subjetividades e experimenta evocar Oxóssi e seus princípios em diversos momentos, corroborando com as colocações sobre as culturas negras feitas por Hall, a cultura negra apesar das tentativas de e cristalização sempre continua seu devir, seu movimento, se agenciando através destes agentes de cooptação, ressignificando assim a experiência social negra.

É o que tento fazer no decorrer deste texto, imbricar as experiências criativas das expressões estéticas negras através dos acontecimentos do cotidiano. A vida não só imita arte, é impossível dissociar os acontecimentos cotidianos da criação artística, da mesma forma que é impossível dissociar a criação de seu caráter político, de seu caráter de acontecimentos social. Estas são as armas de Oxóssi nesta caçada, as artes que o caçador se arma. Filmes que questionam e ressignificam a experiência negra são o arco e a flecha que abatem esteticamente e epistemologicamente o racismo. São táticas do cotidiano do caçador, como aponta Michel de Certeau:

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral uma grande parte das "maneiras de fazer": vitórias do "fraco" sobre o mais "forte" (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de "caçadores", mobilidades da mão-de-obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos como bélicos. Essas performances operacionais dependem de saberes muito antigos. Os gregos as designavam pela *métis*. Mas

elas remontam a tempos muito mais recuados, a imemoriais inteligências com as astúcias e simulações de plantas e peixes. Do fundo dos oceanos até as ruas das megalópoles, as táticas apresentam continuidades e permanências. Em nossas sociedades, elas se multiplicam com o esfarelamento das estabilidades locais, como se, não estando mais fixadas por uma comunidade circunscrita, saíssem de órbita e se tornassem errantes, e assimilassem os consumidores a imigrantes em um sistema demasiadamente vasto para ser deles e com as malhas demasiadamente apertadas para que pudessem escapar-lhe. Mas introduzem u movimento browniano neste sistema. Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição (1998, p. 47).

O filme *Rapsódia para o Homem Negro* de Gabriel Martins talvez faça uso desta tática de arte dos caçadores. Odé, o protagonista, filho de Oxóssi, parece não querer aceitar a sua missão e as responsabilidades presentes em seus compromissos com as artes e a música como afirma sua irmã, filho de Ogum que luta na militância e nas ocupações pelo direito de morar. Sem poder agir, nem negociar na luta neoliberal da exploração imobiliária, Odé usa suas flechas para trazer prosperidade a sua comunidade. "Cada vez mais coagido e sempre menos envolvido por esses amplos enquadramentos, o individuo se destaca deles sem poder escapar-lhes, e só lhe resta a astúcia no relacionamento com eles, "dar golpes", encontrar na megalópole eletrotécnicizada e informatizada a "arte" dos caçadores" (CERTEAU, 1998, p. 52).

Os golpes de Gabriel Martins em seu filme são sutis no significado, mas potentes na mensagem, não é uma revolta armada dos subjugados que o diretor quer incitar, mas sim provocar no imaginário de uma população que certas ações são mais do que injustas, são uma continuidade do genocídio e do epistemicídio colonial. Ele sabe que existe uma tensão e um fervor ocasionado pelas relações raciais, ao invés de aceitar a confusão que levam ao comodismo ele incita a inquietude através de sua arte carregada de simbolismo e política, "como o caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre uma pista, ri, faz "golpes", ou então, como jogador, deixa-se prender aí. Ora perde aí as seguranças fictícias da realidade: suas fugas o exilam das certezas que colocam o eu no tabuleiro social" (CERTEAU, 1998, p. 269).

O caçador é aquele que sabe usar a sua flecha mais do que os outros acreditam que pode ser possível. é aquele que provém a sua aldeia com o que é necessário, seja sustento para a fome, seja axé para as almas, seja conhecimento paras as mentes, seja coragem para a revolta. É o que fazem as produtoras de *Tiã*

e *Rapsódia* respectivamente, o Cineclube Atlântico Negro (CAN) é um dos mais tradicionais cineclubes cariocas proposto a analisar a questão racial no cinema, idealizado por Clementino Junior o grupo já vem assinando mais uma dezena de filmes nos últimos anos; a Filmes de Plástico também tem a mesma longevidade, encabeçado por cineastas como Gabriel Miranda e André Novais Oliveira, os filmes da produtora de Contagem tratam das experiências corriqueiras do cotidiano, sempre lidando com questões pontuais da nossa sociedade contemporânea. Ambas produtoras, como muitas outras iniciativas organizadas por cineastas negros vem nos últimos anos conquistando espaços em festivais, salas comerciais e salas de universidades e cursos de formação Brasil e mundo afora.

Estes filmes abordados aqui se configuram como um ebó epistemológico como apontado pela Pedagogia das Encruzilhadas de Rufino (2015), é uma contribuição epistemológica para a prática antirracista.

O ebó, se configura como o conhecimento praticado, os ritos de encanto e as tecnologias codificadas nos cruzamentos de inúmeras sabedorias negro-africanas transladadas e ressignificadas na diáspora, tem como efeito operar na positivação dos caminhos. Ao incidir sobre seu alvo o afeta, conferindo a ele mobilidade, dinamismo e transformação. O ebó epistemológico, nesse sentido, compreende todas as operações teórico/metodológicas que vem a produzir efeitos de encantamento nas esferas de saber (RUFINO, 2016, p. 10)

Da mesma forma que Oxotokanxoxo, o caçador popular do famoso *itan* audiovisualizado no episódio de *Mãe de Santo*, derrotou a ameaça à sua comunidade com uma flecha só apenas por causa do ebó feito por sua mãe após seguir as oferendas do babalaô de Orunmila, só é possível reverter o racismo institucional, estrutural e histórico brasileiro caso os saberes, os conhecimentos e as táticas sejam compartilhadas e oferecidas por toda a comunidade que busca as justiça nestas situações.

Considerações finais

Este texto teve como propósito não forjar um conceito, ou criar uma nova máxima filosófica, mas sim discorrer, como uma caçada, pelos caminhos de Oxóssi como forma de possibilitar reflexões, questionamentos e críticas a hegemonia racista que assola os campos culturais, epistemológicos e estéticos brasileiros. Dentre essa relação "por "epistemológico" nos referimos à posição da cultura em relação às questões de conhecimento e conceitualização, em como a "cultura" é usada para transformar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo" (HALL, 1997, p. 16), ou seja é impossível se falar em mudanças sociais

sem se debruçar sobre os conceitos de cultura, estética e conhecimento. Dentro da cosmovisão Nagô-Yorubá, também é impossível de falar em bem-estar de uma comunidade e de mudanças sociais sem se aportar da figura de Oxóssi e suas ressignificações contemporâneas na diáspora.

Através das estéticas dos produtos audiovisuais apresentados aqui pretendo deixar este ebó epistemológico para todos aqueles que buscam a transformação social, sendo eles professores, estudantes, pesquisadores, cineastas, cientistas ou então meros admiradores das artes como os filhos de Oxóssi. Os cinemas negros têm como proposta a transformação das imagens e dos imaginários dos povos do ocidente, não em uma forma de mudança completa de paradigma:

As culturas emergentes que se sentem ameaçadas pelas forças da globalização, da diversidade e da hibridização, ou que falharam no projeto de modernização, podem se sentir tentadas a se fechar em torno de suas inscrições nacionalistas e construir muralhas defensivas. A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de "pertencimento cultural", mas abarcar os processos mais amplos — o jogo da semelhança e da diferença — que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse e o caminho da "diáspora", que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna. Isso pode parecer a princípio igual — mas, na verdade, é muito diferente — do velho "internacionalismo" do modernismo europeu (HALL, 2003, p. 46-47).

Estas relações que proponho nos possibilitam compreender o mundo da mesma forma que a pluralidade sincrônica da cosmovisão Yorubá propõe, em relação do único com o todo, da mesma forma também que a diáspora africana se configurou no restante do mundo se ressignificando através das diferenças, aceitando o outro como um contribuinte na construção de uma sociedade xenofílica e polirracional. Onde o dissenso, a diferença e o constante devir são movimentos em direção a uma sociedade justamente democrática.

Referências

- ALVES, Nilda. **Tecer conhecimento em rede**. In: ALVES, N.; GARCIA, R. L. O sentido da escola. Rio de Janeiro: D, P & A, 1999. p. 111- 120.
- AREDA, Felipe. **Exu e a reescrita do mundo**. Revista África e Africanidades - Ano I, n. 1, maio, 2008.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro**. In: Jeferson De. (Org.). Dogma Feijoada o Cinema Negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. **DOGMA FEIJOADA: A invenção do cinema negro brasileiro**. RBCS Vol. 33 nº 96. 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer.** 3ª ed., Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Introdução: rizoma.** In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Personagens conceituais.** In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é filosofia? Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 81 – 109.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** Revista Educação e Realidade, v. 22, n. 2, 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva.** In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167- 212.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade.** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio- out/2012, p. 62-73.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: **O cinema negro no feminino do 'Dogma Feijoadá' aos dias de hoje.** In: Avança Cinema: Conferência Internacional, 2016.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: Pertencimento, corpo-dança afro ancestral e tradição oral, contribuições do legado africano para a implementação da lei nº 10.639/03.** Fortaleza: EdUECE, 2015.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu.** Revista USP, São Paulo, nº 50, pp. 46-65, 2001.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil: Os iorubás.** São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhas.** Seminário dos Alunos PPGAS-MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade.** Petrópolis. Vozes. 1988.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos Orixás.** Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. -4 a ed. -Salvador: Corrupio, 1997.