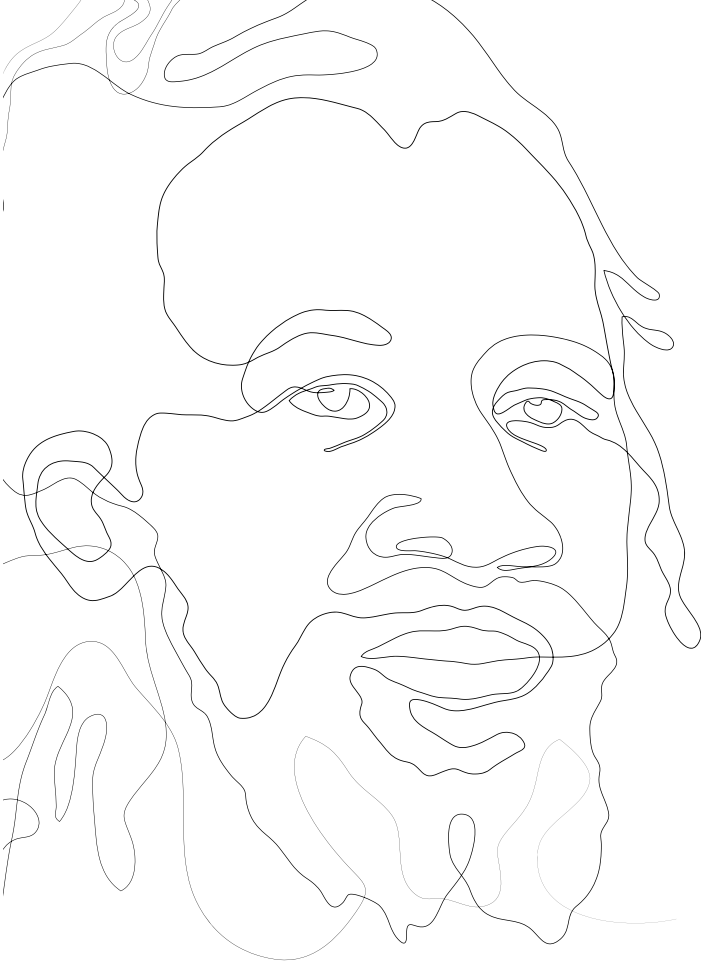


Franck Ribard (Org)

palavras e imagens de
um encontro em torno do
cinema africano

X Mostra
Internacional de
Cinema Africano



Franck Ribard (org)

2018 COPYRIGHT © PLEBEU GABINETE DE LEITURA

Projeto Gráfico Bruno Nobre
Revisão Ortográfica Carlos Mourão

Esta publicação é produto da X MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA AFRICANO e contou com financiamento da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES), PROGRAMA DE APOIO A EVENTOS NO PAÍS (PAEP).

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

P153

Palavras e imagens de um encontro em torno do cinema Africano [livro eletrônico] / Franck Ribard (organizador). - Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura/Pós-graduação em História - UFC, 2018. 140 p.

ISBN: 978-85-93619-04-5

1. História – Cinema- Africano. I. Ribard, Franck (org.) II. Título

CDD 960



Sumário

APRESENTAÇÃO_6

Isaac Garson Bernat

SOTIGUI KOUYATÉ, UM GRIOT NO CEARÁ_11

Cristina dos Santos Ferreira

MOUSTAPHA ALASSANE E O FAZER
CINEMATOGRAFICO_18

Franck Ribard

SOTIGUI KOUYATÉ E MOUSTAPHA ALASSANE:
reflexões entre história e cinema africano_31

Ana Mónica Lopes

LA GENÈSE: uma via para a resolução de conflitos_45

Sandra Haydée Petit

SONHO DE UMA CONVERSA DE QUINTAL: valores
comunitários do Griot Sotigui Kouyaté para a formulação
de um projeto pretagógico_57

Bas'llele Malomalo

KOUYATÉ KEITA: o legado do Griot, Dani Kouyaté
(1994)_76

Kleiton de Sousa Moraes

CINEMA E AUTORIDADE NO ENSINO DE HISTÓRIA
DA ÁFRICA: diálogos introdutórios sobre um modo de
proceder_89

Nayana Camurça de Lima, Túlio de Souza Muniz

BASTIDORES NEGROS, CENÁRIOS BRANCOS: obstáculos
e invisibilidades na difusão de produção negra e africana
na mídia brasileira_102

Daniel Costa Valentim, Erick Sousa de Sousa

O AFROBIT COMO MÍDIAS DE RESISTÊNCIAS: audiovisual
africano no contexto das tecnologias informáticas_124

O AFROBIT COMO MÍDIAS DE RESISTÊNCIAS:

audiovisual africano no contexto das tecnologias informáticas

Cada uma dessas coisas preciosas tem dentro de si, aliás, uma virtude produtora. (Marcel Mauss)

Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros simplesmente para serem outros. (Mia Couto)

Daniel Costa Valentim⁷⁰
Erick Sousa de Sousa⁷¹

O AUDIOVISUAL AFRICANO E A EXCLUSÃO DIGITAL

O arquivo digital não é coisa inerte. Suas propriedades e constituições apresentam características múltiplas e diferentes perspectivas parecem emergir em torno desses artefatos (VALENTIM, 2017). Constituídos enquanto unidades informacionais (cuja medida é o bit), os arquivos digitais processam propriedades meramente técnicas, isto é, são unidades binárias que pretendem traduzir a comunicação para uma linguagem lógica e matemática, e que possa ser decodificada por computadores. De acordo com o Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2009, p. 297), o termo bit possui uma datação de 1948, e poderia ser definido como “dígito binário”, mas a sua definição mais precisa estaria expressa a partir de dois sentidos: “1. menor parcela de informação processada por um computador. 2. algarismo do sistema binário que somente pode assumir as formas 0 ou 1”.

Mas, como diria Manuel de Barros (2010, p. 264): “Palavras têm espessuras várias”. Então de que forma as perspectivas e os sentidos em torno da definição do que seja um arquivo digital extrapolam suas características meramente técnicas? Se, de acordo com a definição do dicionário, o bit representa “a menor parcela da informação processada”, como poderíamos buscar (se não “a maior parcela”) ao menos a parte mais expressiva da constituição desses artefatos, tendo como perspectiva as relações sociotécnicas tecidas entre os agentes e os artefatos digitalizados? Ou então de que forma poderíamos imaginar uma esfera de significação ampliada que nos permita experimentar

70. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor da Faculdade de Fortaleza (Fafor). Contato: danielvalentim@gmail.com.

71. Bacharel em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab). Contato: ericksousas@gmail.com

outros sentidos que emanam dos arquivos digitais? De fato, se aceitarmos que um arquivo digital pode transmitir algo além de 0 e 1, apenas nos resta refletir sobre as significações e expressões em torno desses objetos. Contudo, mesmo que tais entendimentos estejam vazando e escorrendo por todos os lados, eles não são dados a priori, isto é, eles são frutos de exercícios imaginativos e de conceituação vivenciados de forma prática, empírica.

Nesse sentido, debateremos as implicações da difusão de um tipo especial de mídias digitais, referimo-nos àquelas que são criadas para transmitir obras audiovisuais. Como veremos, o processo de digitalização desses conteúdos reverberou algumas mudanças importantes nesse cenário. E a principal delas se articula com a profusão de mídias digitalizadas capazes de projetar (através de computadores ou outros dispositivos) filmes, imagens, sons e textos. Mas de que forma o processo de digitalização foi capaz de expandir a nossa capacidade de experimentação de obras audiovisuais produzidas na África? Em um sentido específico, podemos perceber que existe algo de errado com a economia dos bits (NEGROPONTE, 1995). E esse problema está relacionado com o processo de exclusão digital que atua enquanto um empecilho na busca pela garantia do acesso às obras audiovisuais africanas.

De forma prática, isso foi ser observado através de um pequeno experimento social que será relatado a seguir. No início de janeiro de 2018, adentramos em uma das maiores lojas de mídias digitalizadas: a Google Play. Logo ao acessarmos o *site* (através de um *browser* de internet)⁷², nos deparamos com cinco abas, cada uma delas correspondendo a um tipo de mídia: Apps; Filmes; Música; Livros e Banca. Ao clicarmos na aba “Filmes”, somos direcionados para uma página inicial, onde estão todos os lançamentos da semana para serem comprados ou alugados. Obviamente que apenas os “Top filmes” (para usarmos uma definição da própria loja), isto é, os filmes “mais populares”, ganham espaço de destaque nessa preciosa “prateleira virtual”. Apenas obras audiovisuais de grandes estúdios de Hollywood são destacadas na página inicial. Com efeito, é nesses espaços que os “grandes lançamentos da semana” são oferecidos por preços que chegam a R\$ 35,00 (para a compra de um único filme em alta definição) ou até R\$ 19,00 (para o aluguel de um único filme em alta definição).

72. Fonte: <<https://play.google.com/store?hl=pt-BR>> (Acesso em: 2 jan. 2018).

Contudo, como buscamos traçar a representatividade do audiovisual africano disponíveis em mercados oficiais

online, usamos uma barra de pesquisa para inserir o termo “África” e pesquisar conteúdos relacionados. O resultado dessa busca revelou uma importante dimensão de exclusão digital que apontamos neste artigo. Nenhum dos resultados destacados como “mais relevantes” em nossa busca eram obras audiovisuais produzidas na África. Na realidade, todos os filmes recomendados para compra ou aluguel eram obras de Hollywood que tratam sobre temas africanos, mas que dificilmente poderiam ser consideradas (a partir do entendimento que buscamos nesse artigo) **audiovisual africano**. Será que o audiovisual africano se resume a animações como O Rei Leão, Tarzan ou Madagascar 2? Do mesmo modo, será que não existem obras mais representativas do cinema africano dentro do gênero “Drama”, do que filmes de grandes estúdios norte-americanos como Diamante de Sangue, Jardineiro Fiel ou África dos meus sonhos? Mas o que essa exclusão digital representa?

De acordo com Anthony Wilhelm (2002), o debate da exclusão digital dificilmente poderia ser resumido a fatores econômicos (um dos aspectos dos “indicadores da exclusão”), isto é, aquele que considera somente problemas financeiros e a falta de acesso aos equipamentos como uma das principais fontes do apartheid digital. Na verdade, a exclusão digital possui nuances mais complexas e sutis e esse debate necessita de um mergulho aprofundado em temas os mais diversos, por exemplo: renda, educação, ocupação, raça e etnia, idade, gênero e geografia. De acordo com esse breve relato, identificamos a falta de disponibilidade aos conteúdos audiovisuais produzidos na África enquanto uma das marcas da exclusão digital. Mas como podemos ter acesso à essas mídias? Por onde andam os bits capazes de projetar o audiovisual africano? Como é possível comprá-los ou alugá-los? Será possível baixar ou compartilhar esses filmes através da internet?

O debate proposto neste artigo pretende refletir sobre uma imagem de pensamento que denominamos **afrobit**⁷³ (ou simplesmente “África bit”). Em breves palavras, o que estamos propondo como afrobit pode ser definido como um arquivo digital capaz de projetar africanidades através de um computador digital – seja através de conteúdos sonoros, visuais, textuais e/ou imagéticos. Dito de outro modo, o afrobit é um conceito que entende o bit informacional enquanto uma unidade capaz de projetar diferentes perspectivas e cosmologias africanas, através da transmissão de signos e expressões artísticas. Assim sendo, o afrobit será destacado para fazermos uma alusão à importância do bit capaz de projetar (através das mídias digitais)

73. De acordo com Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 124-125), todo conceito é antes de tudo uma “imagem de pensamento”. Mas isso não nos autoriza a dizer que um conceito é apenas uma “metáfora” ou uma “representação”. “A noção de conceito supõe uma imagem do pensamento como atividade distinta da cognição, e como outra coisa que um sistema de representações [...]. Nem representações, individuais ou coletivas, racionais ou (‘aparentemente’) irracionais, que exprimiriam parcialmente estados de coisas anteriores e exteriores a elas; nem categorias e processos cognitivos, universais ou particulares, inatos ou adquiridos, que manifestariam propriedades de uma coisa do mundo, seja ela a mente ou a sociedade. Meu objeto são os conceitos indígenas, os mundos que eles constituem (mundos que assim os exprimem), o fundo virtual de onde eles procedem e que eles pressupõem. Os conceitos, ou seja, as idéias e os problemas da ‘razão’[...], não suas categorias do ‘entendimento’.”

a África e suas diferentes cosmologias e perspectivas. Deste modo, buscamos contribuir com debates nos campos das ciências sociais e das artes. Nessa linha argumentativa, entendemos a proposta do afrobit como uma experiência de ressignificação criativa no espaço digital.

Mas como podemos perceber a real singularidade do bit africano? E qual a importância de debatermos sobre ele? De antemão, explicitamos que o afrobit pode estar associado a uma zona de resistência, na medida em que ele é capaz de expressar cosmologias africanas circunscritas a partir de um olhar descolonial. Mas antes de prosseguirmos, vale refletir e traçar um breve sobrevoo aos limites, possibilidades e diferenças da lógica descolonial e pós-colonial, e suas implicações políticas no “cinema negro”. Por hora, vale destacar que essas experiências, metodologias e estéticas ensaiam um movimento contrário na “lógica” da representação discursiva-estética.

Com efeito, o afrobit que nos interessa é exatamente aquele que exhibe uma África fora dos padrões do olhar colonizador, isto é, uma visão que desafie imagens essencialistas e preconceituosas sobre o continente africano. Nesse sentido, produções audiovisuais atuam enquanto estéticas artísticas fundamentais para a projeção das cosmologias africanas anticolonialistas. Por definição e caráter de escolha, esse será o tipo de afrobit que nos interessa.

Contudo, assim que identificamos uma definição um pouco mais precisa do que compreendemos enquanto o “bit africano”, um desafio logo toma conta do nosso horizonte. Como encontrar o afrobit? Por onde circula ou mesmo se dispersa arquivos digitais capazes de projetar a África a partir de padrões estéticos anticoloniais? Como é possível acessar e compartilhar essas específicas mídias digitais? E assim inicia a nossa jornada em busca não apenas do arquivo digital de forma genérica, mas sim do afrobit, isto é, do arquivo digital capaz de projetar africanidades a partir das suas constituições mais sensíveis. Mas tal interesse está relacionado a um contexto específico, que envolve a nossa participação na produção geral da “X Mostra Internacional do Cinema Africano”, realizada entre os dias 16 a 20 de outubro de 2017, na Universidade Federal do Ceará.

Durante alguns meses que antecederam a realização da “X Mostra”, mergulhamos de forma intensiva em um processo que incluía diversas atividades em torno da preparação dos

arquivos (ou seja, dos filmes) que seriam exibidos durante o evento. De forma prática, tais atividades se resumiam a três ações primordiais: primeiro, buscar o acesso aos filmes; segundo, executar as devidas traduções (através da produção de legendas) de todas as obras programadas para serem exibidas; por fim, garantir a efetividade da projeção dos filmes, tendo como suporte determinados *softwares* e *hardwares*.

Nesse sentido, esse artigo se apresenta enquanto uma breve reflexão sobre o processo de digitalização de obras audiovisuais africanas e suas implicações para a prática que busca garantir a projeção dessas mesmas. Como veremos, o processo de digitalização de conteúdos audiovisuais resultou em um momento singular que transformou radicalmente o modo como produzimos, consumimos e reproduzimos esses tipos de produções culturais. Com efeito, pretendemos debater sobre as possibilidades e os desafios do digital, especialmente no que tange suas implicações para a realização de mostras e exposições públicas em torno do audiovisual produzido na África. Assim, questionamos de que forma as mídias digitais abrem caminhos para o aumento da possibilidade de projeção do audiovisual africano. Problematicamos também a nossa própria redundância semântica de classificação da África. Por fim, perguntamo-nos de que forma essa “unidade semântica” (África) engloba as “cosmologias dos povos africanos”. Ou seria esta ideia de África englobada pelos “povos africanos” nos processos de demarcação identitárias?

Para tanto, seguimos essa discussão a partir dos seguintes referenciais: inicialmente, debateremos algumas características da digitalização do audiovisual enquanto um processo sociotécnico; em seguida, refletimos sobre alguns limites e possibilidades em torno do uso das agências modernas de subjetivação pelas comunidades étnicas capazes de desafiar a invisibilidade das produções artísticas audiovisuais produzidas em África.

A DIGITALIZAÇÃO COMO UM PROCESSO SOCIOTÉCNICO

Até um passado bem recente, o consumo de mídias audiovisuais estava restrito e atrelado às tecnologias analógicas. Assim, era comum nos depararmos com produções audiovisuais gravadas

em fitas VHS (*Video Home System*), além de registros sonoros em cassete ou LP. Essas mídias garantiram (durante um determinado período de tempo), um dos métodos mais vantajosos de armazenamento de conteúdos audiovisuais. Um documento da década de 80, que pretende demonstrar os princípios técnicos de execução da tecnologia VHS (definida como “máquinas de gravar e de transmitir vídeo”), sugeria a importância dessa tecnologia para o entretenimento e para a educação. Vejamos:

Máquinas de gravar e de transmitir vídeo estão ganhando muita popularidade como entretenimento doméstico e educação. Máquinas de vídeo para a indústria da televisão nos anos oitenta, serão como os televisores a cores foram nos anos setenta. [...] Gravação em fita, seja de áudio ou vídeo, é um processo magnético. Portanto, antes de nos debruçarmos sobre as técnicas empregadas nas gravações de som e de vídeo, alguns dos princípios básicos do magnetismo (que são relevantes para sistemas de gravação de fitas) serão analisados (THORN TELEVISION RENTALS LIMITED, 1981, p. 1, tradução nossa).

Contudo, apesar de sua força e vitalidade expressiva, essa novidade seria radicalmente alterada com a proliferação de tecnologias mais adequadas para a constituição da reprodutibilidade técnica dessas produções artísticas. Mas quais seriam as razões que culminaram no enterro dessas fitas magnéticas? E por que as mídias analógicas fracassaram por completo em sua tentativa de oferecer o suporte tecnológico adequado para a transmissão dos conteúdos audiovisuais? Mais uma vez, recorremos a um dicionário (KROON, 2010, p. 42, tradução nossa) para trazer uma definição um pouco mais precisa desses termos e ideias que fazem parte dos processos históricos das tecnologias subjacentes ao campo audiovisual. De acordo com esta enciclopédia, a gravação analógica consiste em:

1. Armazenar um sinal eletrônico analógico, normalmente um representando um som ou uma imagem, para posterior reprodução de modo que seja uma representação física das formas de onda analógicas originais. 2. O produto físico produzido por um processo de gravação analógica: uma fita de vídeo VHS, um cassete de áudio e um álbum LP de vinil são todas gravações analógicas. O filme também é uma tecnologia de gravação analógica. Os grãos individuais de material sensível à luz incorporados na emulsão do filme têm a capacidade de registrar variações sutis na luz e nas cores representativas do mundo natural e analógico. As cópias sucessivas de uma gravação analógica sofrem de perda geracional, ao contrário das gravações digitais.

Como vimos, um dos grandes desafios intrínsecos na utilização das mídias consideradas analógicas consiste nas dificuldades de garantir a formação de cópias sucessivas do mesmo

conteúdo. Por se tratar de um processo magnético, as fitas se deterioraram com o avançar do tempo; além do mais, tais fitas eram consideradas caras e incapazes de armazenar muitas horas de conteúdo. Mas a cartada final que ajudou a desestabilizar por completo as técnicas de reprodutibilidade de conteúdos audiovisuais através de mídias analógicas foi exatamente a evolução e a consolidação de um artefato: os computadores digitais. E embutido nesse novo cenário foi sendo processada e aperfeiçoada uma técnica conhecida como “processo de digitalização”.

Mas o que significa “ser digital”? E como seria possível avançar em uma discussão que seja capaz de captar (a partir do fenômeno em debate) não apenas tecnicidades, mas também “horizontes tecnológicos” (ANTOMARINI; BERG, 2013) que são expressos através de complexas e inventivas redes sociotécnicas? Com o passar dos anos, os computadores digitais domésticos foram se aperfeiçoando e assim novas redes movidas por novos interesses foram surgindo. A partir da perspectiva proposta por Bruno Latour (2000), postulamos que as difusões das novas tecnologias podem ser melhor compreendidas se evitarmos ideias como a de “impacto tecnológico” (BENAKOUCHE, 2007), em favor da busca por sutis alianças construídas através das diversas redes.

Com efeito, salientamos que a “era dos computadores” resultou em uma transformação bem particular nos modos como os conteúdos audiovisuais são produzidos. A partir do momento no qual os computadores foram capazes de projetar as primeiras imagens e sons, consolidou-se um novo vínculo social entre os agentes, as redes informáticas e os conteúdos artísticos. No caso específico das produções audiovisuais, as mudanças começaram a ocorrer a partir da segunda metade da década de 1980 e tais transformações estão associadas ao processo de digitalização desses conteúdos culturais. Mas quais tipos de interesses mobilizavam as pessoas consideradas precursoras e entusiastas das mídias digitalizadas?

A partir dos debates levantados neste artigo, destacamos três características que podem ser compreendidas enquanto inovações geradas por esses novos artefatos digitalizados: a própria constituição tecnológica dos arquivos digitais garante que eles possam ser copiados de forma contínua sem sofrer prejuízos ou danos; arquivos digitais podem ser reproduzidos a partir de qualquer dispositivo digital, o que garante uma ubiquidade e uma facilidade no que tange a sua reprodução e

execução (no caso de mídias audiovisuais, a correta projeção de filmes); por fim, arquivos digitais são facilmente armazenados e transferidos através de redes de compartilhamento (local ou online).

Essas características em conjunto foram fundamentais para a constituição de um cenário no qual resultou na proliferação sem medida dos arquivos digitais. Com efeito, a partir do início dos anos 2000 as fitas VHS foram gradativamente sendo deixadas de lado, mas a busca pelo consumo de produções audiovisuais ainda iria conhecer um cenário inédito na história da tecnologia. E nesse novo contexto não mais se teriam espaços para as tecnologias analógicas, isto é, para as “velhas” fitas. Ao invés do VHS, proliferam-se arquivos digitais com variadas extensões (por exemplo, AVI, MP4, RMVB, MKV etc.)⁷⁴; do mesmo modo, ao invés dos “processos magnéticos”, o que vemos é a expansão dos “processos de digitalização”; por fim, ao invés dos videocassetes e dos televisores, é a vez do “computador pessoal” ocupar um lugar central nas práticas de consumo em torno do audiovisual.

Em resumo, apresentamos nesse tópico uma breve reflexão em torno do “processo de digitalização” do audiovisual, ou seja, sobre um movimento que engloba um conjunto de práticas e saberes que perpassa o ato de transformar um conteúdo qualquer em uma unidade informacional (data) capaz de ser reproduzida em qualquer computador digital. No caso das produções audiovisuais, sabemos que a maior parte de sua história está estabelecida a partir daquilo que poderíamos compreender enquanto “era analógica”. Mas esses horizontes tecnológicos mudaram rapidamente com a expansão das tecnologias digitais, especialmente com a projeção de diversos tipos especiais de mídias capazes de transmitir sons e imagens. Assim, bit por bit, conteúdos digitalizados foram sendo criados, armazenados, compartilhados vendidos ou mesmo roubados através das redes cibernéticas. Mas de que forma esses processos tecnológicos afetaram a difusão do audiovisual africano? É a partir desse questionamento geral que explicitamos mais algumas características em torno do afrobit enquanto mídias de resistências.

74. Tais extensões são as mais comumente utilizadas para projetar arquivos de vídeos através de computadores.

O AFROBIT COMO MÍDIAS DE RESISTÊNCIAS

Na segunda metade do século passado observamos profundas transformações que se deram em resultado da progressão interpretativa da “entrada” (reconhecimento) de novos atores e agências na produção de conhecimento e no debate da “Cultura”. Acima de tudo, as mudanças indicam uma produção científica mobilizada para o não-reducionismo subjetivo de diferentes povos. O colonialismo é criticado dentro dos espaços coloniais e os movimentos nacionais em África ganham proeminência. Alteridade e relativismo entram para o jargão da produção em ciências humanas. As etnografias agora são (ou melhor, podem ser) polifônicas, sincrônicas e/ou experimentais. O pós-colonial, o pós-moderno e a filosofia africana enxertam as mentes dos novos pensadores. O bem-viver entra em questão.

Essas conceituações rompem com a progressão linear da história e com a unilateralidade da interpretação (científica) dando evidência aos “novos” híbridos e oblíquos que se popularizaram entre os estudos que evocam os temas “tradição x modernidade” – mesmo em espaços “tradicionalmente modernos”, como os mundos digitais. Nesse mesmo período (que compreende a segunda metade do século XX), a arte cinematográfica também seria transformada por essas concepções. O “cinema verdade” e a fotografia documental representaram uma “nova” reaproximação das ciências humanas e das artes; as produções temáticas, sujeitos e contextos de pesquisa se intercambiam, além de seus atores circularem entre as diferentes áreas.

Observamos neste período também o crescimento das produções audiovisuais em África, precursores brancos-europeus registram o “cotidiano cultural”. Essa aproximação das ciências humanas, do cinema e da fotografia é evidenciado tanto pelas trajetórias individuais de pesquisa (onde etnógrafos, historiadores e sociólogos se valem da fotografia e do audiovisual como ferramenta e prática de pesquisa), assim como pelas temáticas da “cultura e identidade” que se popularizam, em especial no cinema e na fotografia documental dos anos 1970/80. Isso pode ser observado na filmografia de documentaristas brasileiros como Linduarte Noronha (1930-2012) e Eduardo Coutinho (1933-2014); ou na produção de filmes etnográficos por europeus (sendo Jean Rouch [1917-2004] um dos grandes representantes desse período), que traziam as temáticas da cultura, da

identidade e as suas implicações para o universo da produção filmográfica.

Esse contexto é impactante para a produção de conhecimento antropológico, como aponta James Clifford (2012, p. 18), argumentando através da fotografia que está no frontispício de “Argonautas do Pacífico”, ele evidencia o modo “[...] predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo [...]”. A relação com os sujeitos pesquisados está em questão. As características étnicas são acentuadas como condições das diferenças que se salientam com o contato com outras cosmologias. Então, a lógica da diferenciação perpassa o contato com o diferente. Afinal, como os mecanismos de distinção (essa distinção, para Lévi-Strauss, é como diferença epistêmica e não como diferença de representação como propõe os “simbólicos”) funcionariam se não houvessem referentes culturais para mensurar diferenças?

Então, diferentemente de como imaginavam os antropólogos do começo do século XX, as “culturas indígenas” e “tradicionais” não sucumbiram, mesmo passando pelo “mal-estar” das civilizações globalizadas e ultra informatizadas. E é nesse sentido que antropólogos da segunda metade do século XX propõem uma reflexão em contraponto aos discursos “salvadores das culturas tradicionais”. Assim, como explicar a relação tradição-modernidade? As geografias digitais são povoadas por processos culturais e físicos de distribuição e acesso, além dos condicionantes socioeconômicos que implicam muitas vezes em falar que esse afrobit, por hora, não tem sido acessado em sua potencialidade. Assumir essa limitação liminar do espaço digital não diminui sua proeminência liminóide de ação, mas nos apresentam terrenos possíveis para trilhar no avanço pragmático da reflexão.

Durante algum tempo, as ciências humanas debateram essas questões numa relação muito próximo com o positivismo científico, isto é, através de um binarismo obsoleto no qual as duas condições (modernidade e tradição) não confluíam. Em razão de um projeto político ou como uma ingenuidade científica, tradição e modernidade foram postos como conceitos opostos na concepção do conhecimento. Do mesmo modo, a “cidade” e a “cultura” foram constituídas em separado. Foi dado à “cidade” os signos da modernidade: a tecnologia, o digital, a solidão, o mal-estar. Para a “cultura” sobrou visões de “proteção à tradição” e “salvaguarda das práticas”. Na perspectiva

positivista/simbólica/representativa, toda a escatologia já conhecida da cultura e da cidade, as “[...] instituições sociais, modos de produção, valores de objeto, categorizações de natureza e o resto – as ontologias, epistemologias, mitologias, teologias, escatologias, sociologias, políticas [...]” (SAHLINS, 1997, p. 44) são encaixadas na insossa busca de distinção.

Capitalismo e cultura foram relacionados. A cultura neste sentido só é acionada como modo de distinção. Como aponta Marshall Sahlins (1997, p. 44), a “cultura” (como categoria teórica) é esvaziada para que a “[...] redução perversa da comparação cultural à distinção discriminatória [...]”, que é “impulsionada pelo teatro colonial”, possa vingar. Esse é o terrorismo intelectual corrente, continua o autor, que “[...] interpretado como intenção originária, seu efeito discriminatório se torna sua causa histórica [...]” (1997, p. 45). Mas a “diferenciação cultural em si” não tem valor nenhum! Tudo depende do grupo/povo que está tematizando e apresentando. Afinal, não é consenso que o significado é relacional?

Nas últimas décadas do século XX, vários povos e comunidades contrapõem de diferentes maneiras e estratégias as lógicas hegemônicas. Ao romper pragmaticamente os binarismos e ao abrir para a produção de conhecimentos, novos arranjos foram possíveis. Assim, a etnografia e o cinema passam por implicações profundas, e é nesse sentido que buscaremos apresentar mais algumas definições sobre o afrobit.

Nos anos oitenta, uma grande “movimentação cultural” sedimenta-se mundialmente entre os povos tradicionais. A insígnia da “boa vida” nos novos arranjos da “intensificação cultural” aparentemente apresenta o enriquecimento da cultura tradicional, ao passo da “integração” das sociedades indígenas à “economia global”. Desse modo, o trato com a “diferença cultural” na política, nas artes, na produção de conhecimento, na apropriação genética e na distribuição digital configuram-se com históricos paradoxos que perpassam a própria formação da ideia de “diferença” e os seus congêneres (cultura, identidade, raça etc.). Com isso, indagamo-nos: seria ético digitalizar e compartilhar produtos (artísticos) dos países africanos? Como esta prática repercute a resistência da produção cultural? Quais os efeitos e sentidos, para o grupo étnico que “produz”, em especial nesse cenário contemporâneo em torno do debate dos direitos autorais?

Enfim, ante esses debates de projeção de subjetividades e das legitimações éticas e contextuais de agências mobilizadoras de diferenças, podemos pensar a partir de Walter Dignolo (2008), que propõe os termos de ação (política) para a opção “descolonial”. Tal autor propõe um movimento que reverte a lógica assumida para o trato com as identidades na política, em contraposição à “política das identidades”. Nesse sentido (de busca da complexização da temática das identidades que centraliza/normatiza em unidades observáveis como as nações e os limites continentais modernos) ele, num discurso afio da impossibilidade da desconstrução da matriz racial colonial, traz a explanação de Fausto Reinaga (revolucionário ayamara boliviano): “Danem-se, eu não sou índio, sou ayamara. Mas você me fez o índio e como índio lutarei pela libertação” (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Deste modo sutil e direto, esse debate nos mostra a habilidade do manejo dos povos indígenas (mesmo que essa indução seja também “racializadora” ou “identitária”) pelas ferramentas e agências da busca constante do “bem viver”. Mesmo que a ideia contemporânea da autonomia/efervescência na produção das artes, da política, do pensamento, das geografias, dos sujeitos e dos corpos não seja em si uma afirmação otimista; ou pelo menos não deveria, já que estamos falando dos sobreviventes da agonia, da doença, da escravidão, da fome, da pobreza e das “[...] outras misérias da civilização [...]” (SAHLINS, 1997, p. 53).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas reflexões nos levaram a compreender de que forma arquivos digitais são constituídos como ferramentas importantes para a projeção não apenas de recursos técnicos, mas também de estéticas e cosmologias objetivadas em bits informacionais. Tais bits são as unidades básicas que compõem qualquer arquivo digitalizado, mas suas expressões e significações podem ser alargadas ao compreendermos que arquivos digitalizados e transmitidos via computadores também são capazes de projetar subjetividades. Contudo, o afrobite apenas se demonstra enquanto mídias de resistências ao ser capaz de desafiar lógicas essencialistas e violentas, especialmente aquelas que teimam em racializar e segregar através da invisibilização e da estereotipização da alteridade. O pensamento descolonial é a defesa mais acertada e eficaz contra o pesadelo colonial. E é nesse

sentido que o afrobit expressa o seu caráter de resistência.

Por fim, vale recapitular que a apropriação digital no cenário contemporâneo das mostras de cinema étnicos (como as produções audiovisuais em torno do cinema “indígena” “quilombola”, “LGBTQI”, “naif” etc.), é a justa possibilidade comunicativa e problematizadora dessas unidades confortáveis de “diferenciação” – que, como nos lembra Walter Mignolo (2008), estão essencialmente racializadas através das lógicas coloniais. Assim, na construção do conhecimento, o afrobit se destaca por representar processos fora da lógica hegemônica de representação das identidades. Que as diversas africanidades sejam projetadas e que circulem livremente pelos espaços digitais!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOMARINI, Brunella; BERG, Adam (eds.). *Aesthetics in present future: the arts and the technological horizon*. Lanham; Boulder; New York; Toronto; Plymouth; UK: Lexington Books, 2013.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENAKOUCHE, Tamara. *Tecnologia é sociedade: contra a noção de impacto tecnológico*. In: DIAS, Leila; DA SILVEIRA, Leandro (orgs.). *Redes, sociedades e territórios*. 2 ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007. p.79-106.

CLIFFORD, James. *Sobre a autoridade etnográfica*. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p.17-58.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KROON, Richard W. *A/V A to Z: an encyclopedic dictionary of media, entertainment and other audiovisual terms*. Jefferson; North Carolina; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34. p.287-324, 2008.

NEGROPONTE, Nicholas. *Being digital*. London: Hodder and Stoughton, 1995.

SAHLINS, Marshall. *O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção*. *Mana*, v.3, n.1, p.41-73, 1997.

THORN TELEVISION RENTALS LIMITED. *VHS: Recording principles*, 1981.

VALENTIM, Daniel. *"Semear é preciso, viver não é preciso": economia do compartilhamento e dispersão de sementes digitais através de redes P2P*. 332 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O nativo relativo*. *Mana*. v.8, n.1, p.113-148, 2002.

WILHELM, Anthony. *A democracia dividida: a internet e a participação política nos Estados Unidos*. In: EISENBERG, José; CEPIK, Marco (orgs.). *Internet e política: teoria e prática da democracia eletrônica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p.235-276.