

IMAGENS INTEMPESTIVAS: “CONAKRY” E OS ECOS DA INSURGÊNCIA

Bárbara Danielle Morais Vieira

Resumo

A partir da análise do curta-metragem “Conakry”¹ (2012), de Filipa Cesar, Grada Kilomba e Diana McCarty, o trabalho investiga as relações entre descolonização do conhecimento e deslocamento epistemológicos nas imagens de arquivo filmadas durante a luta pela independência e pós-independência de Guiné-Bissau.

Palavras-chave

Descolonização do conhecimento. Epistemologias da margem. Narrativas contra-hegemônicas. Grada Kilomba.

Existe uma herança escravista, colonial e eugênica que transforma o tempo presente em sintoma contínuo de um trauma inicial latente. Colonizados desde o final do século XV, os territórios das Américas e África colhem constantemente os frutos que tornam a rebrotar de uma semente colonizatória silenciosa, atualizando os mecanismos culturais e políticos de subalternidade, genocídio e exploração. Em cada um destes territórios a colonização se deu e se perpetua de uma maneira específica e não queremos aqui equipará-las. Porém, paulatinamente, as assimetrias de poder ficam mais evidentes, passam a ser nomeáveis e sobretudo, podem ser narradas por aqueles que historicamente não tiveram lugar de fala. Como recontar o passado a partir delas?

Para descolonizar o conhecimento talvez seja necessário acessar saberes silenciosos e silenciados, dimensões de ancestralidade, histórias anônimas. Descolonizar poderia ser o exercício de escovar a história a contrapelo, como propôs Walter Benjamin, na tessitura contrária ao fio do presente. Ao realizar tal gesto muita poeira sobe, traços, rastros, pequenos fragmentos e algumas rasuras ficam mais evidentes no tempo histórico ocidental.

Cada época cria seu passado. O passado é uma elaboração do presente, daqueles que puderam escrever a história de acordo com seus interesses e referências. Como o

¹ “Conakry”, de Filipa César, Grada Kilomba e Diana McCarty, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE> - acessado em 03.08.2018

olhar contemporâneo no presente, infiltrado de estilhaços, enxerga o passado? Como o agora da conhecibilidade aproxima os tempos? Como o olhar atual do passado (re)configura o presente? Walter Benjamin nas “Teses sobre o conceito de história”, de 1940 afirma que:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E este inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1993, p. 224–225).

O inimigo continua vencendo, mas agora elxs se multiplicam e se pulverizam. Nossos mortos talvez nunca poderão estar em segurança, pois muitos deles continuam desaparecidos e como a putrefação da carne é rápida, as esperanças de serem enterradxs acabam rapidamente. Entretanto, despertar as centelhas da esperança no passado talvez não seja apenas tarefa de um historiador “privilegiado”, mas talvez seja a falta do privilégio a força motriz que impulsiona aquelxs que não foram convidadxs a escrever uma “história universal dxs vencedorxs”, a recontarem a suas histórias pela sua própria boca, em primeira pessoa, na companhia de seus/nossos ancestrais acessando dimensões de cura.

Como recontar as diversas histórias de populações que foram colonizadas por países europeus, sejam elas em África ou nas Américas? Como pensar disruptivamente a descontinuidade, as diferenças, singularidades ou estabelecer continuidades onde elas nunca foram pensadas? Partindo de um deslocamento epistemológico, seria possível recriar e curar o passado, analisando as estratégias de resistência de negrxs e indígenas e as ferramentas do colonizador para implementar eficazmente uma história vitoriosa de dominação sobre o período colonial e consequentemente, sobre o presente?

O “deslocamento epistemológico” que ensaio aqui, seria tratar a narrativa vitoriosa do colonizador como alteridade, como um grande “Outro”, e tomar como *self*, como motor e referencial gerador de uma contra-história as narrativas de grupos oprimidos, subalternizados, escravizados, tensionando grandes narrativas unilaterais e lineares da história. Uma contra-história a partir de um ponto de vista da resistência, da beleza, das potências, da força, dos sucessos, desconstruindo os perigos de uma história única apenas baseada na vitória de um grupo e violações e dores do “Outro”. (ADICHIE, 2009).

A alteridade historicamente foi acionada a partir de um grupo privilegiado em termos de força, poder e conhecimentos para ler e ficcionalizar sobre aqueles que são diferentes de si. Mas quem é o “si” e quem é definido como “outro” no sistema no regime representacional das diferenças? Patrícia Hill Collins nos ajuda e demarcar o vocabulário construído sobre o paradigma da alteridade:

O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino (COLLINS, 2016, p. 105).

Se a partimos do paradigma epistemológico patriarcal e eurocêntrico, o Outro é o exótico, o bárbaro, o estrangeiro, o índio, o africano, o asiático, o árabe, x escravizadx, a mulher. E coloco no singular masculino pois os processos de criação e homogeneização destas categorias, que não consideram as individualidades e as singularidades de populações que habitam um território em comum, é uma ferramenta de disseminação de violências simbólicas ao desumanizar aquelxs que são diferentes.

Estas narrativas que costuram o que irei chamar de contra-história, podem ser interpretadas como um fenômeno de emergência, que estabelece interrupções e alterações no jogo de forças. Elas atuam de maneira intempestiva, em termos nietzschianos, isto é, “agem contra o tempo e com isso, no tempo, e esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 07).

Me parece fundamental pensarmos a inseparabilidade entre forma/conteúdo, entre uma contra-história e uma contra-linguagem, entre novos enunciados e enunciações, pois como nos ensina a poeta e ensaísta negra lésbica estadunidense Audre Lorde: “as ferramentas do senhor nunca vão dismantelar a casa-grande. Elas podem nos permitir a temporariamente vencê-lo no seu próprio jogo, mas elas nunca nos permitirão trazer à tona a mudança genuína.” (LORDE, 1984, p. 111)² Movendo a analogia, a linguagem do colonizador também nunca trará a independência da colônia.

O jogo de forças, que está em constante movimento, se altera e xs protagonistas de uma contra-história também. Em termos gerais, xs autorxs/fazedorxs de uma contra-história, que tem no reconhecimento das suas diferenças uma força importante, refutam

² <http://niltonluz.blogspot.com.br/2012/02/o-texto-abaixo-e-uma-fala-de-audre.html> - Acessado em 08.11.2018

o saber universalizante, imparcial e neutro do sujeito do conhecimento ocidental, isto é, o homem, branco, europeu, cisgênero, heterossexual, proprietário de terras. São autorxs que produzem das fronteiras e a partir da margem, entendendo margem como um espaço de abertura radical, onde novos discursos se realizam. (hooks, 1989). Esta virada epistemológica, ao mesmo tempo que traz novas histórias, biografias e conteúdos também é a emergência do que poderíamos chamar de uma nova forma e de uma nova linguagem, assim como outras metodologias e práticas educativas.

Arriscaria colocar algumas características formais em relação a contra-história: seria um conhecimento a partir de um sujeito que escreve e reposiciona suas experiências individuais inseridas nos problemas estruturais de seu tempo, em um entrelaçamento entre o pessoal e político e que narra em primeira pessoa de um ponto de vista auto-definido. Sobre a importância dxs sujeitxs contarem suas histórias como “escritas de si”, temos como exemplo próximo, dentre muitos outros, o “Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras”³, coordenado pela Prof. Dra. Giovana Xavier da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que em recente publicação do catálogo “Intelectuais Negras Visíveis” (XAVIER, 2017) aponta o slogan: “Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história.”

II

“Why do I Write?
‘Cause I have to.
‘Cause my voice,
in all its dialects,
has been silent too long.”
(ROSE, 2002 apud KILOMBA, 2010)⁴

Assim começa o livro *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, que tem como dedicatória da autora “à lembrança dos Nossos Ancestrais”, no qual Grada Kilomba analisa as experiências de racismo institucionalizado em um tom subjetivo e social. Os temas abordam práticas de recuperar e reinventar o passado, mas sobretudo um desejo de se opor ao lugar de “alteridade” que foi destinado aos negros e negras

³ <https://www.intelectuaisnegras.com/> - acessado em 05.07.2018

⁴ “Por que eu escrevo?/ Porque eu devo./ Porque minha voz/ em todos os seus dialetos/ ficou em silêncio por muito tempo” – Livre tradução minha.

(KILOMBA, 2010, p. 12) A práxis de descolonização do conhecimento na trajetória teórica e artística de Kilomba se refere a criação de outras configurações de saber e poder, expondo como as violências são performadas no âmbito artístico e acadêmico.

Grada Kilomba (Portugal, 1968) é professora, teórica e artista transdisciplinar. Estudou psicologia clínica e psicanálise no Instituto Superior de Psicologia Aplicada, em Portugal e atualmente é professora no Departamento de Gênero na Humboldt Universität Berlin. Seus trabalhos investigam as relações de memória, trauma, raça e gênero. Três perguntas fundadoras orientam sua pesquisa: “Quem pode falar?”, “Sobre o que podemos falar?” e “O que acontece quando nós falamos?”. Seu trabalho intencionalmente cria um espaço transdisciplinar entre a linguagem artística e acadêmica, onde o ato de contar histórias é central como uma prática decolonial.

Sobre o deslocamento epistemológico ao qual me referi no início, Grada escreve sobre seu livro:

Writing this book has indeed been a way of transforming because here, I am not the Other, but the self, not the object, but the subject, I am the describer of my own history, and not the described. Writing therefore emerges as a political act (KILOMBA, 2010, p.12)⁵.

Os trabalhos de Kilomba são uma importante contribuição para se repensar o paradigma de produção do conhecimento ocidental, pois explicita os mecanismos de silenciamento e morte causadas pelo racismo, um dos mais eficazes e perversos sistemas da diferença, assim como a construção de uma imagem de potencia de pessoas negras. Dentre suas obras eles, analiso aqui o curta-metragem “Conakry”, na qual ela performa e roteiriza.

“Conakry”⁶ (2012), um filme da portuguesa Filipa César com textos de Grada Kilomba e da radio-ativista estadunidense Diana McCarty, faz uma homenagem a Amílcar Cabral, poeta e líder das lutas de independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde e ao Movimento de Libertação Africana. É um exercício de reconstruir e manter vivo um passado recente das lutas de independência dos países que foram colônias europeias até pouco tempo e que ainda não estão presentes no imaginário social.

⁵ “Escrever este livro foi, de fato, uma maneira de transformação porque aqui, eu não sou o Outro, mas o self, não o objeto, mas o sujeito, eu sou x descritorx de minha própria história, e não x descritx. Escrever, portanto, surge como um ato político.” – Livre tradução minha.

⁶ O filme está disponível na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE> - Acessado em 28.06.2018

Amílcar Cabral nasceu a 12 de setembro de 1924 em Bafatá, Guiné-Bissau. Foi político, agrônomo, teórico marxista e poeta. Em 1956 Amílcar Cabral funda o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Durante 11 anos liderou a resistência armada ao colonialismo português. Em 20 de Janeiro de 1973 ele foi covardemente assassinado e esta luta da África ocidental terminou em 1974 com a queda da ditadura portuguesa, sendo a Guiné-Bissau a primeira ex-colônia a ver sua independência reconhecida.

O curta-metragem mostra imagens filmadas entre 1972 e 1980, durante a luta de independência e construção nacional pós-independência da Guiné-Bissau em relação a sua ex-metrópole Portugal. Estas imagens foram realizadas por quatro jovens cineastas: José Bolama Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana na N'Hada, que em 1967 foram enviados por Amílcar Cabral para estudarem no prestigiado Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos. Quando regressaram puderam realizar as provas materiais do nascimento da produção de cinema guineense durante a descolonização. Estas imagens ficaram guardadas por 30 anos no Instituto do Cinema e do Audiovisual da Guiné-Bissau, em diferentes estados de deterioração. Em 2012 a Guiné-Bissau sofre um Golpe de Estado e as imagens foram levadas para Berlim. Foram reveladas mais de 40 horas de material, mas os sons referentes as imagens em movimento por questões técnicas ainda não chegaram.

A partir desta história, releitura e projeção dos arquivos o curta metragem, que é um plano sequencia de 11 minutos filmado da Casa das Culturas do Mundo em Berlim, se desenvolve.

Ouvimos uma música cantada por uma voz de mulher. O filme começa com uma pintura/painel de 3 pessoas negras. Uma imagem que ocupa quase a tela inteira, em tons de azul, com pouca definição, onde não é possível saber a dimensão original da obra. Talvez sejam corpos de homens, com vestimentas largas. X que está esquerda tem uma foice na mão direita, levantada em riste e uma saia que talvez fosse colorida. O homem do meio é robusto, braços fortes e tem um tambor entre as pernas. O da direita tem os dois braços levantados, em uma mão, como uma metralhadora e na outra mão segura uma tocha acesa com uma grande labareda. Tento descrever porque é uma bela imagem que dura quase trinta segundos. O que todos elxs tem em comum é que em seus tornozelos estão presas correntes grossas, mas quebradas. Seus corpos estão livres em

um posição de exuberância e exaltação. Sem dúvida estão comemorando, é uma imagem de vitória que talvez exista para que este momento não seja esquecido. A força insurgente desta imagem ecoará por todo filme.

Curiosa por saber que imagem é esta, tirei uma foto da tela no computador e coloquei no sistema de busca de “pesquisa por imagem” disponível no Google⁷. Neste portal x internauta faz o upload da imagem e por meio de leitura das imagens através de um mecanismo que desconheço, a plataforma mostra imagens relacionadas. Por acaso, ela apontou um site onde esta mesma imagem aparece colorida na capa de um livro didático de História e Geografia em francês de 2007⁸, disponível no Anexo I.

Na imagem agora colorida vemos que o personagem da esquerda é uma mulher negra com vestido branco e rosa e um turbante vermelho na cabeça. Ela segura um feixe de capim dourado e a foice. No capa do livro didático francês esta pintura divide a tela com a fotografia de uma metrópole repleta de edifícios enormes, que parece ser alguma cidade do Japão durante o pôr-do-sol, pois vemos o que parece ser o monte Fuji ao fundo. Trago este gesto investigativo pois da maneira que está montada, a capa do livro didático realiza uma apropriação desta pintura ao inseri-la em uma lógica binarista e dicotômica que pode ser lida e interpretada em um jogo de oposições entre cultura x civilização, atraso x progresso, tradição x tecnologias.

Retirar a pintura do seu contexto de origem e inseri-la com em uma relação dicotômica, esvazia a potencia desta imagem reforçando uma relação de estereótipos. Um outro detalhe desta montagem é que o título do livro didático cobre os pés e suas correntes quebradas da imagem colorida, anestesiando o elemento mais disruptivo da imagem.

A imagem em tons de azul claro, deteriorada pelo tempo, sem definição ou contraste, que demanda do olhar um exercício de curiosidade, pausa, atenção e escuta, tem uma luz silenciosa e sutil, como os vagalumes que insistem em sobreviver de Didi-Huberman. Poderíamos afirmar que estas imagens “resgatas” e disponíveis à leitura do presente, produzem uma *luz menor*, tomando de empréstimo o conceito de Deleuze e Guattari a respeito de uma *literatura menor* em Kafka pois “possuem um forte coeficiente de desterritorialização, tudo ali é político, tudo adquire um valor coletivo, de

⁷ <https://www.google.com/imghp> - acessado em 01.07.2018

⁸ <https://www.belin-education.com/histoire-geographie-terminale-st2s-2008-0#anchor1> - acessado em 04.07.2018

modo que tudo ali fala do povo e das condições imanentes à sua própria marginalização” (DIDI-HUBERMAN, 2011 apud DELEUZE; GUATTARI, 1975).

Voltando ao curta, vemos que a imagem provinha da tela de um laptop e a câmera se moverá lenta e suavemente, como quem caminha flutuando. Diana McCarty está num estúdio de gravação de rádio com fones e microfones e em inglês comenta a trajetória das imagens enquanto a câmera se move pelo amplo e claro edifício em Berlim até encontrar Grada Kilomba, que compartilha sua leitura das imagens de arquivo recém reveladas em 2012.

O recorte das imagens de arquivo que Kilomba analisa são sobre o rolo do filme documentário do evento, “A Semana da Informação”, organizado em Conakry, no Palácio do Povo em 1972, durante a luta de libertação, onde Amílcar Cabral foi o curador de uma exposição sobre o estado da guerra contra o domínio português. As seguintes personalidades visitam a exposição: a cantora sul-africana Miriam Makeba e seu companheiro Stokely Carmichael, do Partido dos Panteras Negras; Andrée Touré e Sékou Touré, a primeira dama e o presidente da Guiné-Conacri, respectivamente.

McCarty narra que o Palácio do Povo em 1967 era um Centro de Congressos e em parte, foi um presente da República Popular da China para República Popular Revolucionária da Guiné. Da Casa das Culturas do Mundo (Haus der Kulturen der Welt) em Berlim, onde o filme é gravado para as imagens projetadas do Palácio do Povo em Conakry, capital e maior cidade da República da Guiné, cria-se uma simultaneidade de lugares e de tempos em que se estabelece uma releitura no qual torna-se possível perguntar como o contemporâneo influencia o passado. McCarty e Kilomba revezam suas leituras enquanto as imagens são projetadas em uma parede. Em alguns trechos as imagens são projetadas no corpo de Kilomba, que se posiciona entre o projetor e a parede.

Segundo Jacques Derrida, ao propor uma leitura crítica sobre a questão do arquivo, afirma que o grande responsável pelo arquivo é o seu/sua arconte (DERRIDA, 1995). Kilomba e McCarty, como leitoras das imagens são as arcontes deste material. Kilomba com sua voz firme e aveludada diz o que o que ela tem a falar talvez não seja o que as bobinas de imagens queriam contar. Como saber o que estas imagens queriam contar? Será que elas poderiam revelar a intenção dos realizadores ou o momento histórico em que foram captadas?

O arquivo pode ser considerado um “rastro” da história e o valor que ele passa a

ter no presente não necessariamente é um algum microelemento do passado que lá permanece. O que é próprio ao material de arquivo é a sua natureza lacunar, opaca, composta por sobrecamadas de fendas do tempo e vestígios esfarrapados e incompletos da verdade. (DIDI-HUBERMAN, 2012) O arquivo não fala ou responde a perguntas, pois não se trata da materialização de um oráculo, mas um índice a ser significado ou como nos diz Aby Warburg, um vestígio material do rumor dos mortos, a partir do qual “trata-se de ouvir o timbre de vozes inaudíveis, vozes dos desaparecidos”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35) Mas tão importante quanto ouvidos atentos é uma capacidade imaginativa indômita.

III

“Estas imagens não chegam tarde, elas chegam a tempo”

“Conakry” problematiza como o acesso a imagens, quase esquecidas, do imaginário militante, podem ser um instrumento para a reconfiguração da memória e recriação do futuro. Isto instiga e influencia profundamente a capacidade e a possibilidade de imaginação política de um povo, a partir de um novo referencial histórico, se enxergamos as correspondências intrínsecas entre o modo de imaginar e as condições para os modos de fazer política (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Um dos momentos chave do filme é quando Kilomba diz: “O nome Amílcar Cabral não me foi revelado nos livros de história, quando outras crianças negras e eu nos sentávamos atrás. As minhas memória não são doces. Poderiam ser memórias de orgulho se estas imagens tivessem sido mostradas antes.” Kilomba passou sua infância em Portugal e a ausência de personagens negros nos livros de história, que não sejam evocados apenas pelos signo da escravidão e do açoite, mas da resistência política, por exemplo, encontra eco na entrevista de Djamila Ribeiro, filósofa e feminista negra brasileira: “Se tivessem me contado na escola quem foi Dandara, talvez minha infância tivesse sido outra, sabe? [...] E o quanto seria importante para a auto-estima das crianças negras, e pras crianças brancas também, entenderem que existiram heróis negros. Como eles iriam desnaturalizar muita coisa e olhar o negro de outra forma.” (RIBEIRO, 2016)

No Brasil foi aprovada a Lei 10.639/03 em 2003 para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira". Todavia, é uma lei que não tem fiscalização e demanda dxs professores e educadorxs

que se atualizem individualmente para que as próximas gerações possam ter acesso às imagens que Kilomba e Ribeiro não tiveram. Que saibam quem foi Dandara, Theresa de Benguela, Anastácia, Aqualtune, Zumbi dos Palmares, Maria Firmina dos Reis, Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Luísa Mahin, Luiza Bairros, Neuza Souza Santos, Beatriz Nascimento, Edson Cardoso, Alberto Guerreiro Ramos, Dora Lucia Bertulio, Rosalia Lemos, que Machado de Assis era negro. Que possam ter memórias de infância menos amargas pelos livros de história.

As imagens de arquivo reveladas e projetadas são imagens sutis, belas, grandiosas: tomadas abertas de reuniões do PAICG; crianças de uniforme em um grande ginásio; uma exposição com fotografias, pinturas, mapas; armas apreendidas dos soldados portugueses; um homem que estuda e atrás de si prateleiras cheias de livros; um soldado que sorri ao lado de um caminhão; planos próximos de pessoas sorridentes, olhares de competência e dignidades, centelhas de esperança benjaminianas. São imagens que Grada também gostaria de ter visto quando criança diferentes das imagens estereotipadas de pessoas negras veiculadas na imprensa, propaganda, filmes, livros didáticos e em muitos outros suportes.

O pensador e ensaísta caribenho Stuart Hall analisa as estratégias que os mecanismos de estereotipagem estabelecem ao reduzir, essencializar, naturalizar e fixar a “diferença”, nos limites da “normalidade”, o que necessariamente gera exclusão, segregação e desigualdade de poder em um regime de representação racista, etnocêntrico e binarista. Os estereótipos se referem ao que é imaginado, fantasiado e percebidos como reais, acrescidos de uma dimensão sexual fetichizada. Entretanto o significado nunca poderá ser totalmente fixado pois se referem a sistemas e conceitos de classificação de uma cultura e não a algo que possa estar contido na sua essência. Os significados de uma imagem ou palavra podem escorregar e deslizar para que outras características marginalizadas venham a tona. Esta prática é nomeada de transcodificação, que consiste na tomada de um significado existente e sua colagem em um novo significado, por exemplo “Black is Beautiful”. (HALL, 2016, p. 212)

A escritora brasileira Conceição Evaristo em entrevista filmada para a *Revista Quatro Cinco Um* afirma que sua escrita veio como uma espécie de vingança pelo silêncio que lhe foi imposto. “Tudo que escrevo é marcado pela minha situação de mulher negra na sociedade. Minha escolha temática é criar personagens que se distanciem o máximo possível do estereótipo das mulheres negras na literatura

brasileira”. (EVARISTO, 2017) Neste caso, transcodificar um significado, por exemplo, o que é ser mulher negra ou indígena, ou as lutas pela independência de descolonização em África, seria apropriar-se das forças de uma imagem que foi capturada e positiva-la em sua potência de vida.

O áudio original dessas imagens não foi recuperado na época de realização do filme. No lugar da ausência destas vozes, sons ambientes, ruídos, o silêncio forçado das imagens é o disparador para que Kilomba e McCarty interpretassem as imagens. Em certa escala, este exercício de transcodificação é ensaiado em “Conakry” pois no lugar da imagem ausente, no lugar das imagens de violência, tortura, desumanização, escravização de pessoas negras, as imagens de arquivo relidas pelas autoras trazem provas materiais das imagens das lutas de resistência, insubordinação, descolonização e conquista da independência de uma nação. Imagens que ficaram perdidas por tanto tempo e fizeram muita falta para a constituição de um imaginário contra-hegemônico. Agora fazem presença.

O tempo das imagens quando foram filmadas na década de 1970. As imagens resgatadas e reveladas em 2012. As imagens comentadas pelas artistas no filme. As imagens projetadas e comentadas organizadas como um objeto artístico em um filme assistidas no Youtube em 2018. Como mensurar o tempo? Como analisar as imagens da descolonização? Como aprender a lê-las? Didi-Huberman em entrevista de 2013 afirma que “Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender.”⁹

“Conakry” propõe e trabalha a partir da simultaneidade de tempos realizando um exercício de destemporalização. O filme relaciona, assim como os Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, elementos e imagens distintos, o que torna possível descobrir pontos de convergência de múltiplas temporalidades do presente. Isto transforma o filme em uma obra absolutamente contemporânea, na acepção de Giorgio Agamben e necessária para que de fato, outras histórias passem a ser contadas e ouvidas. O filme não coincide com o presente, pois ao dividir e interpolar o tempo, colocando determinadas imagens em relação a outros tempos, nos possibilita ler a história de um modo inédito. (AGAMBEN, 2009).

⁹ <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.html> - Acessado em 05.07.2018

O último plano de arquivo projetado no filme é a imagem inicial das três pessoas, uma mulher e dois homens, com correntes quebradas. No último comentário Kilomba diz “Perguntas?” criando uma composição como se todo o filme pudesse ser lido como uma aula através de um exercício de descolamento e anacronismo das imagens relidas no agora. “Conakry” nos possibilita perceber, apreender e interrogar o tempo presente.

Referências:

ADICHIE, C. **Os perigos de uma história única**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY>>. Acesso em: 3 jul. 2018.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: pour une littérature mineure**. Paris: Minuit, 1975.

DERRIDA, J. **Mal d'archive. Une impression freudienne**. Paris: Galilée, 1995.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG**, v. 2, n. 4, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Imagem Sobrevivente - História da Arte e Tempo Dos Fantasmas Segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EVARISTO, C. **Conceição Evaristo - Por que escrevo**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/revistaquatrocincoem/videos/1920288268239172/>>.

Acesso em: 30 maio. 2018.

HALL. O espetáculo do Outro. In: **Cultura e Representação**. Tradução William OLIVEIRA; Daniel MIRANDA. Rio de Janeiro: PUC-Rio Apicuri, 2016.

HOOKS, B. **Talking Back: Thinking Feminist, Talking Black**. Boston: South and Press, 1989.

KILOMBA, G. **Plantation Memories. Episodes on Everyday Racism**. 2nd. ed. Münster: Unrast, 2010.

LORDE, A. The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. In: **Sister outsider: essays and speeches**. Tradução Tatiana Nascimento. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 110–113.

NIETZSCHE, F. W. **Segunda Consideração Intempestiva Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

RIBEIRO, D. **Feminismo Negro e Filosofia - Djamila Ribeiro (Mulheres na Política)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u56gUXbdH2Q>>. Acesso em: 5 jul. 2018.

ROSE, J. S. Poetry. In: **Sable: Literature Magazine for Writers**. [s.l.] Winter, 2002. p. 60.

XAVIER, G. **Catálogo Intelectuais Negras Visíveis [livro eletrônico]**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

Anexo I – Imagens



Captura de Tela do filme “Conakry”, TC: 00:00:06:00

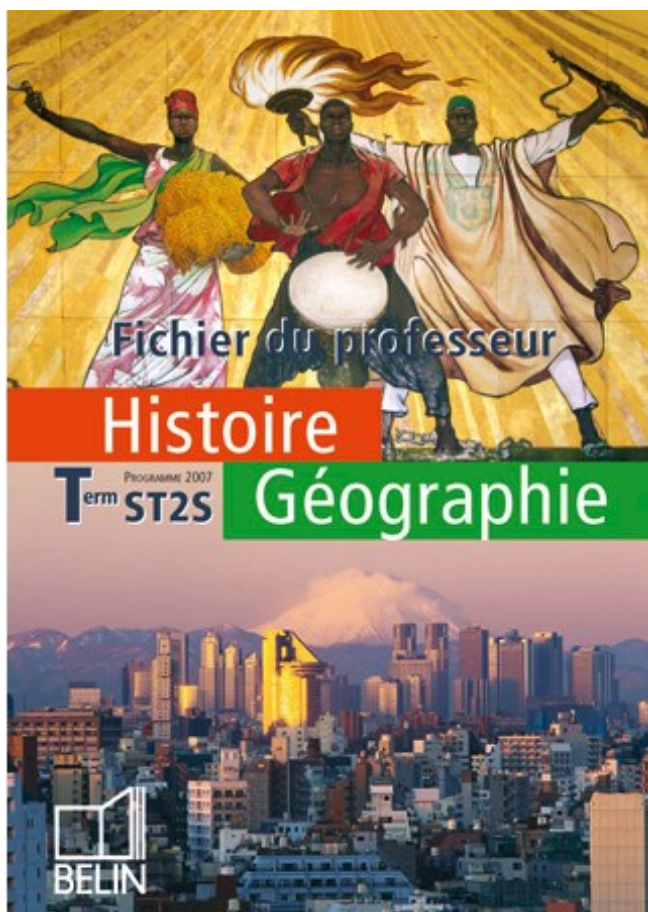


Imagem relacionada a imagem acima, indicada no mecanismo de busca do “*Google Images*”.

UNTIMELY IMAGES:

“CONAKRY” AND THE ECHOES OF THE INSURGENCY

Abstract

The article examines the relationship between decolonization of knowledge and epistemological displacement in archival footage filmed during the struggle for independence and post- independence of Guine-Bissau.

Key words

Decolonization of knowledge. Epistemologies of the margin. Counter-hegemonic narratives. Grada Kilomba.