



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

REGINALDO DO CARMO AGUIAR

A ESTÉTICA DA MARGEM EM *ÔRÍ*

CAMPINAS
2020

REGINALDO DO CARMO AGUIAR

A ESTÉTICA DA MARGEM EM *ÔRÍ*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestre em Multimeios

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO REGINALDO DO CARMO AGUIAR, E ORIENTADO PELO PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Ag93e Aguiar, Reginaldo do Carmo, 1977-
A estética da margem em Ôrí / Reginaldo do Carmo Aguiar. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Feminismo negro. 2. Negros no cinema. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The aesthetic of the margin in Ôrí

Palavras-chave em inglês:

Black feminism

Blacks in motion pictures

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Gilberto Alexandre Sobrinho

Conceição de Maria Ferreira Silva

Data de defesa: 05-11-2020

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2294-5086>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9539245938524161>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

REGINALDO DO CARMO AGUIAR

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

MEMBROS:

1. PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA
2. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
3. PROFA. DRA. CONCEIÇÃO DE MARIA FERREIRA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 05.11.2020

*Dedico este trabalho a todos os homens e mulheres, que de
uma forma ou de outra, sentem na pele a dor e o deleite da
identidade e cultura negra de
seus antepassados.*

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Ana e ao meu filho Francisco, pelo suporte contínuo, pelo afeto incondicional para prosseguir com meus estudos e por suportarem minhas ausências.

À minha mãe, por ser um modelo de dedicação, responsabilidade e competência.

Meu sincero agradecimento ao meu orientador Dr. Francisco Elinaldo Teixeira, que acolheu, com imensa generosidade e doçura, minhas questões de pesquisa. Também agradeço a dedicação na leitura e na feitura de comentários críticos relevantes para a elaboração deste trabalho, e por seus ensinamentos em sala aula e fora dela, sempre com muita paciência, sabedoria, generosidade, conhecimento e erudição.

Aos amigos da pós-graduação da Unicamp sou grato pelos momentos de aprendizagens em discussões em sala de aula e pelos momentos de descontração e afetividade nos intervalos, criando condições para aulas mais gratificantes e estimulantes.

Agradeço a todos os professores da Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Em especial, ao professor Noel Santos, por me iniciar nos estudos sociais e estéticos africanos e diaspóricos. A partir dele o cinema ganhou novo encantamento e propósito devido à importância do negro na construção da identidade brasileira. Ao professor Gilberto Sobrinho, pelos ensinamentos e aprofundamentos sobre os estudos da diáspora africana de uma maneira muito saborosa, sistêmica, criativa, robusta e eloquente. Meu agradecimento à professora Karla Bessa, pelos ensinamentos dos estudos feministas e de gênero e por ser um modelo de um posicionamento científico, filosófico e histórico, sistemático e crítico. Ao professor Marcius Freire pelos ensinamentos sobre o olhar do cinema antropológico e o olhar da câmera subjetiva que contribuiu para um melhor entendimento do cinema ensaio.

Agradeço à pessoa de Kênia Cardoso Vilaça de Freitas que fez uma leitura crítica criteriosa nos estágios finais da minha dissertação, que contribuiu muito para o direcionamento e o foco em questões pertinentes da pesquisa. Além disso, mostrou-me nuances sobre o estudo dos negros que contribuiu para uma visão menos preconceituosa e paternalista.

Agradeço também aos pesquisadores que apresentaram seus trabalhos na SOCINE de 2018 e de 2019 no simpósio temático: Cinema negro africano e diaspórico - Narrativas e representações. Sempre saí dessas apresentações mais empolgado e estimulado a pesquisar por descobrir novos saberes localizados desta área que amo.

Meu muito obrigado ao prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira da Universidade Federal de Goiás (UFG) pela generosidade em introduzir-me de maneira didática, eloquente, crítica e científica nos estudos de cinema. E por sua contribuição crítica na construção teórica e metodológica do meu projeto de mestrado.

“O homem tem que se libertar de ser negro.”¹
(Zózimo Bulbul)

“O que importa para o dialético é trazer o vento da história mundial para as suas velas. Pensar para ele significa: içar as velas. O importante é o modo como elas são içadas. As palavras são as suas velas. O modo como são içadas as convertem em conceitos.”

(Walter Benjamin)

“Abandonamos a terra e embarcamos. Queimamos nossas pontes atrás de nós – na verdade, fomos mais longe e destruimos a terra atrás de nós. Agora, barquinho, cuidado! Ao seu lado está o oceano, por certo ele nem sempre ruge e, às vezes, ele se esparrama como seda e ouro e devaneios de afabilidade. Mas horas virão em que você perceberá que ele é infinito e que não há nada mais aterrorizante do que o infinito. Ah, o pobre pássaro que se sentia livre agora se choca contra as paredes dessa gaiola! Desgraça, quando você sente saudade da terra como se ela houvesse oferecido mais liberdade – e não há mais nenhuma ‘terra’.”

(Friedrich Nietzsche)

¹ Conforme Achille Mbembe, há duas vertentes conceituais sobre o conceito de *negro*: uma que foi construída em cima de uma base teórica racista no período da modernidade e outra que ressignifica o termo negro como autoafirmação da cultura e da identidade negra. Esta epígrafe aponta para a eliminação do conceito de negro da primeira vertente e da afirmação da segunda de uma maneira dialética. Isto será evidenciado na explanação da dissertação.

RESUMO

Ôrí, de Raquel Gerber (1989), é considerado um filme da margem, por ser atravessado por duas estéticas distintas que margeiam as teorias científicas e cinematográficas tradicionais. São elas: 1) a estética ensaística: o cinema moderno e contemporâneo criativo, as vozes ensaísticas e a formação do quarto domínio e 2) a estética epistêmica: a contra-história de Ferro e/ou o saber localizado negro, marcado pelo afroperspectivismo e pelo feminismo negro. Por ser uma estética ensaística e marcada por um cinema moderno e contemporâneo criativo, a subjetividade, a experiência e a poética pensante em *Ôrí* são apresentadas por meio de um ponto de vista subjetivo do ensaísta, sejam os estados conscientes e inconscientes do próprio ato de pensar, principalmente enquanto discurso, sejam as “ambiguidades”, o jogo de palavras e a polissemia. A voz-*off* pneumática e heteroglôssica ocorre por meio de um pensamento fragmentado, ora objetivo, ora subjetivo, pela combinação singular de matrizes audiovisuais típica dos filmes ensaísticos que potencializam as comunidades da margem. As construções audiovisuais de parâmetros binários burchianos são cheios de rupturas e estão em diálogo com outras áreas das artes. É um cinema contemporâneo marcado pelo hibridismo e pela combinação inovadora de formas audiovisuais em um filme dinâmico da margem cinematográfica. em *Ôrí*, a estética filosófica, em comunhão com a estética ensaística, produz um cinema que pensa o tempo todo. Portanto, *Ôrí* pode ser considerado, por suas diversas características ensaísticas, filosóficas e estéticas, como um cinema no domínio do ensaio. Por fim, pela perspectiva da estética epistêmica, em *Ôrí* há uma contra-história ou a revelação de um saber localizado pela via do afroperspectivismo, que potencializa o pensamento negro por complexificar e enriquecer a identidade negra. A representação fílmica está, à luz do pensamento de Beatriz Nascimento, irradiada pelo pensamento negro em rede, que abre espaço para novos reposicionamentos, novos conceitos e ressignificações. *Ôrí* dialoga muito com o pensamento negro contemporâneo, principalmente com Achille Mbembe.

Palavras-chave: cinema negro; razão negra; feminismo negro; cinema-ensaio.

ABSTRACT

Ôrí, by Raquel Gerber (1989), is considered to be a film from the margin, as it is traversed by three distinct aesthetics that border traditional scientific and cinematographic theories. They are: 1) the philosophical aesthetic: the Deleuzian time-image; 2) essayistic aesthetics: creative modern and contemporary cinema, essayist voices and the formation of the fourth domain and 3) epistemic aesthetics: Ferro's counterhistory and / or black localized knowledge, marked by Afroperspectivism and black feminism. From the perspective of philosophical aesthetics, the Deleuzian time-image is evidenced in the innumerable filmic strategies when creatively combining, in different times, the images and the sounds, mainly in the sense of complexify the black identity. Because it is an essayistic aesthetic and marked by a modern and creative contemporary cinema, subjectivity, experience and thinking poetics in *Ôrí* are presented through a subjective point of view of the essayist, whether the conscious and unconscious states of the act of thinking itself mainly as a discourse, be it the "ambiguities", the play on words and the polysemy. The pneumatic and heteroglossic voice-off occurs through a fragmented thinking, sometimes objective, sometimes subjective, due to the unique combination of audiovisual matrixes typical of essay films that enhance the communities from the margin. The audiovisual constructions of burchian binary parameters are full of ruptures and are in dialogue with other areas of the arts. It is a contemporary cinema marked by hybridism and the innovative combination of audiovisual forms in a dynamic film from the cinematographic margin. In *Ôrí*, philosophical aesthetics, in communion with essayist aesthetics, produce a cinema that thinks all the time. Therefore, *Ôrí* can be considered, for its diverse essayistic, philosophical and aesthetic characteristics, as a cinema in the field of rehearsal. Finally, from the perspective of epistemic aesthetics, in *Ôrí* there is a counterhistory or the revelation of knowledge located through Afroperspectivism, which enhances black reason by complexifying and enriching black identity. The filmic representation is, in the light of Beatriz Nascimento's thought, radiated by the black reason in network, which opens space for new repositionings, new concepts and resignifications. *Ôrí* dialogues a lot of contemporary black reason, mainly with Achille Mbembe.

Keywords: black cinema; black reason; black feminism; essay film;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Beatriz Nascimento e Raquel Gerber 16

Quadro 1 – Síntese das estéticas e *epistèmes* atravessadas em *Ôrí*..... 165

Quadro 2 – Sequência, minutagem, rótulo/conteúdo e estéticas e conceitos da margem. 166

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD	Associação Brasileira de Documentaristas
ABVP	Associação Brasileira de Vídeo Popular
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
Feconezu	Festival Comunitário Negro Zumbi
Min.	Minuto
MNU	Movimento Negro Unificado
ONG	Organização Não Governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
SADIS	Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição
Seg.	Segundo
Seq.	Sequência
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. A IDENTIDADE, A CULTURA E O CINEMA NEGRO	20
1.1 A identidade e a cultura negra	20
1.2 A representação do negro no cinema brasileiro	23
2 A ESTÉTICA FILOSÓFICA DA MARGEM EM <i>Ôrí</i>	26
2.1 A imagem-tempo em <i>Ôrí</i>	26
3. A ESTÉTICA ENSAÍSTICA ENQUANTO MARGEM CINEMATOGRAFICA	29
3.1 As bases para o ensaísmo quando o cinema não era moderno	29
3.2 O cinema moderno e sua influência no ensaio	30
3.3 O ensaio fílmico: um olhar contemporâneo	31
3.4 A voz ensaística em <i>Ôrí</i> : uma voz da margem cinematográfica	37
3.5 A viagem ensaística	40
3.6 <i>Ôrí</i> seria um filme-ensaio?	43
4 A ESTÉTICA EPISTÊMICA NEGRA EM <i>Ôrí</i>	55
4.1 A “contra-história” e o “saber localizado” como potência das margens	55
4.2 Afrocentricidade enquanto saber congelado	64
4.3 O pensamento em travessia de Mbembe e o <i>ethos</i> do movimento em <i>Ôrí</i> como valorização da potência negra	68
4.4 Do pensamento negro ao cinema negro brasileiro	74
4.5 As formas sanguíneas de expressão: o corpo afro revolucionário	76
4.6 Beatriz Nascimento e sua pele em jogo	81
4.7 A violência e o devir-negro em <i>Ôrí</i> e no mundo	84

4.8 A geofísica como figuração, memória e identidade negra complexa	91
4.9 O conceito de quilombo em Ôrí à luz da tese de Beatriz Nascimento	95
4.9.1 O corpo, o transe e o território: tríade quilombo	95
4.9.2 A religião afro-brasileira enquanto quilombo atualizado e contemporâneo	103
4.9.3 A tese Quilombo de Beatriz Nascimento	109
5 A ESTÉTICA EPISTÊMICA FEMINISTA NEGRA EM ÔRÍ	117
5.1 A mulher negra no Brasil: um pouco de história	117
5.2 Articulações feministas no cinema brasileiro de 1970 e 1980	119
5.3 O poder feminista negro em Ôrí	123
5.3.1 A mulher entre a África de antes e a de hoje	125
5.3.2 As lideranças negras e o olhar feminino não marxista em Ôrí	127
5.3.3 A visibilidade/invisibilidade da mulher negra	131
5.3.4 A mulher guerreira em Ôrí	133
5.3.5 A identidade da mulher negra em Ôrí	136
5.3.6 Saberes das mulheres que são resgatados em Ôrí	141
5.3.7 A participação política da mulher em Ôrí	143
5.3.8 A esperança negra diante do pessimismo: novo humanismo universalista	146
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	155
APÊNDICE	165

INTRODUÇÃO

O filme ensaio *Ôrí* (1989), de Raquel Gerber (Figura 1), produzido durante 11 anos (1977-1988), acompanhou importantes fatos históricos, entre eles a civilização transatlântica, o racismo, o mito da democracia racial e os movimentos artísticos e sociais negros no Brasil. Em um universo cinematográfico dominado por homens, *Ôrí* foi construído por meio de um trabalho árduo e sob o olhar de uma cineasta branca, judia, psicanalista e socióloga, bem como de ideias, vida e visão da professora de História, intelectual e poetisa negra Maria Beatriz Nascimento². Nesse trabalho, há um fluxo intenso de ideias, pensamentos, leitura de poemas, imagens e sons de arquivo, depoimentos de ativistas, intelectuais e artistas, opiniões por meio de asserções que constroem, de forma criativa, caleidoscópica e singular, a compreensão da diáspora africana e da cultura brasileira, num sentido de continuidade de ancestralidade (SOBRINHO, 2016).

² Beatriz Nascimento nasceu em Sergipe, em 1942, e aos sete anos migrou com a família para o Rio de Janeiro, onde se formou em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participou de um grupo de homens e mulheres ativistas negros que posteriormente formaram o Grupo de Trabalho André Rebouças, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Lá, continuou sua carreira acadêmica com o curso de pós-graduação, no qual desenvolveu o projeto "Sistemas alternativos organizados pelos negros dos quilombos às favelas". Também é autora de vários artigos sobre racismo, quilombos e cultura negra, além de ter promovido e participado de cursos, conferências, palestras e simpósios no Brasil e no exterior. Em janeiro de 1995, período em que era mestranda em Comunicação Social na UFRJ, sob a orientação do professor Muniz Sodré, Beatriz Nascimento foi assassinada ao defender uma amiga de seu companheiro violento, deixando uma filha (Bethânia Gomes) (RATTS, 2007).



Figura 1 – Beatriz Nascimento e Raquel Gerber
Fonte: imagens de divulgação do filme ensaio *Ôrí*.

No Brasil, a comemoração da independência é marcada pela ausência do povo e pelo elogio aos militares. No centenário de celebração dos 100 anos de abolição da escravidão, em um país com a segunda maior população negra no mundo, havia muito pouco a se comemorar, de tal maneira que o movimento negro se recusou a exercer esse papel.

Para entender *Ôrí*, vale, ainda, a menção a três marcos históricos (SOBRINHO, 2017): 1) O surgimento do Movimento Negro Unificado em 1978; 2) A instituição do Dia Nacional da Consciência Negra e 3) O centenário da abolição. Estes, dentre outros acontecimentos, e um pensamento afrocentrado determinaram um processo de renascimento, reorganização e debates que se iniciaram na década de 1970 no Brasil. *Ôrí*, mesmo sem abranger a totalidade dos acontecimentos do período, consegue sintetizar de forma rica o período e trazer novas formas estéticas ao direcionar o homem e a mulher negra.

Todavia, como forma de reação e resistência, nesse período foram lançados três filmes que colocaram o negro como protagonista: *Ôrí* (1989), de Raquel Gerber;

Fio da memória (1991), de Eduardo Coutinho, e *Abolição* (1988), de Jorge da Silva, mais conhecido como Zózimo Bulbul.

Em *Ôrí*, uma das teses envolve buscar a imagem do negro pelo olhar do negro consciente (feita pela cabeça: Ôrí) para propor um novo conceito de negro (negro pelo viés de autoafirmação da identidade e cultura negra) que se distancie do conceito de negro advindo do capitalismo primitivo dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX (o conceito de negro do paradigma eurobranco). Em outros termos, esta película de Raquel Gerber está desenvolvendo uma razão negra afro-diaspórica que subverte a razão negra tradicional. Ao fazer isso por meio de distintos personagens, que serão explicados detalhadamente mais adiante, na construção de conceitos e categorias conceituais em combinações sonoras e visuais, é puro pensamento negro contemporâneo afrodiaspórico que positiva o conceito de negro. A forma circular que *Ôrí* desenvolve suas ideias sempre retornando ao conceito em imagens e sons para criar hipóteses e confirmá-las tem muita semelhança com a forma circular discursiva, ora científica, ora artística de Mbembe no seu livro *Crítica da razão negra*. Logo, isso evidencia que pensamentos e ideias comungadas podem ser analisadas e reveladas por meio de formas e/ou conteúdos em distintas áreas do conhecimento: História, Cinema, Ciências Sociais, Filosofia e Linguística.

O filme *Ôrí* não é citado em *sites* nacionais sobre filme-ensaio nem em livros de filmes ensaísticos que retratam o cinema ensaio nacional (TEIXEIRA, 2015), frequentemente, por acreditarem que a obra está no domínio do documentário ou mesmo por não a conhecerem. Este filme quando mencionado é indexado em diversas plataformas da internet como documentário. Em casos mais graves, o filme nem é citado como uma das obras brasileiras importantes do final dos anos de 1980 até meados da década de 1990 (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018; STAM, 2007; RODRIGUES, 2011), sendo citado como ensaio, em raros momentos, especialmente em ambientes científicos (SOBRINHO, 2016; HOLANDA; TEDESCO, 2017). Por isso, uma análise fílmica adequada poderia valorizar a riqueza desta obra e, ainda, responder se este filme está no domínio do ensaio ou no domínio do documentário, ou como esta construção dialoga entre o documentário e o ensaio fílmico. Vale ressaltar que a questão do rótulo de indexação é sempre um elemento perigoso que não revela a consistência do filme.

Ôrí, apesar de ser um filme muito premiado e ter muitas qualidades formais, foi pouco assistido pelo público em geral. Foi principalmente na última década que houve

um real interesse científico sobre a obra: Ratts (2006) e Sobrinho e Carvalho (2016), que retratam a biografia e os trabalhos científicos e artísticos de Maria Beatriz Nascimento; Sobrinho (2017), no ensaio que estuda as mulheres negras e a realização de documentários e Ferreira (2010; 2020) sobre os corpos e territórios negros nas representações da religiosidade afro-brasileira em *Ôrí*.

Neste trabalho, “estética da margem” é uma estética que envolve conhecimentos ou saberes não tradicionais, aqueles que se distanciam das *epistèmes* mais conhecidas, do *mainstream*, e que valorizam distintos pontos de vistas, novos procedimentos de investigação, novas políticas de negociação de vozes a grupos precarizados no Brasil. Nesse sentido, este trabalho analisa o filme *Ôrí* com enfoque em três estéticas: a estética filosófica, a estética ensaística e a estética epistêmica. A estratégia de analisar o filme por estas três estéticas é para evidenciar melhor as principais forças que atravessam no filme.

O filme *Ôrí* traz soluções formais que se distanciam enormemente das formas do cinema narrativo ou de qualquer outro procedimento mais didático. Seus discursos foram produzidos em determinado período sobre o tema e estabeleceram lugares nos quais os sujeitos podiam se posicionar sobre seu pertencimento e o do outro em sua posição na estrutura de poder da sociedade. Pensando em algumas questões relevantes para este filme, esta pesquisa se faz necessária: 1) para compreender as distintas estéticas (estéticas filosóficas, estéticas ensaísticas e estéticas epistêmicas) que atravessam e enriquecem esta película, tendo como denominador comum a estética da margem; 2) para saber se o filme está no domínio do ensaio fílmico, devido à sua riqueza discursiva e estética ensaística; 3) para aumentar o conhecimento por meio de um saber localizado, uma contra-história ou um conhecimento afrocentrado e feminista sobre a representação e a identidade negra nacional em um período de grandes transformações socioculturais nos anos de 1970 e de 1980; 4) para revelar a estética presente negro-feminina no que tange à (in)visibilidade da imagem da mulher negra.

Para atingir os objetivos da pesquisa a dissertação está organizada em um capítulo chamado de “A identidade, a cultura e o cinema negro” que tentará descrever, contextualizar, argumentar e articular sobre o filme. O capítulo subsequente chamado “A estética filosófica da margem” vai traçar o conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze e como isso se articula com a identidade negra. Mais adiante o capítulo nomeado de “A estética ensaística enquanto margem cinematográfica” vai desenvolver as bases para o ensaísmo fílmico enquanto um

cinema moderno e contemporâneo e tentar responder se *Ôrí* seria um filme ensaio. Já em “A estética epistêmica negra” é um capítulo que vai centrar em como os saberes africanos e afrodiaspóricos estão congelados e precisam ser desvendados e descobertos para a construção de uma nova epistemologia por meio de um paradigma científico particular. Por fim, o capítulo intitulado “A estética epistêmica feminista negra em *Ôrí*” vai articular por meio de conceitos da razão negra e do feminismo negro como é atravessado no filme de forma a compreender melhor o objeto fílmico.

1. A IDENTIDADE, A CULTURA E O CINEMA NEGRO

1.1 A identidade e a cultura negra

Muitos tentaram compreender a identidade do brasileiro. Nelson Rodrigues escreveu que o brasileiro foi acometido pela “síndrome do vira-lata” (RODRIGUES, 1993), e suas peças traduzidas no cinema encontram correspondência nessa identidade (XAVIER, 2005). Nesse mesmo sentido, Bresser-Pereira (2000) escreveu sobre o complexo de inferioridade colonial ou nacional. Em síntese, o autoconceito do brasileiro é baixo e ele só valoriza o que vem do exterior, devido a uma história de colonização perversa. No decorrer da história, muitos intelectuais brancos da elite brasileira das mais diversas áreas tentaram conceituar ou rotular a identidade do brasileiro. Segundo Bresser-Pereira (2000), são exemplos de conceituação negativa: a alcunha do “malandro”, de Roberto da Matta (1978); a descrição do “homem não contratual”, de Sérgio Buarque de Holanda (1987); e “o jeitinho brasileiro” de resolver os problemas, de Livia Barbosa (1992). Há também, todavia, tentativas de conceituar o brasileiro de maneira neutra ou positiva: “o forte”, de Euclides da Cunha (1984); “o homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda (1987); e “o herói da miscigenação”, de Gilberto Freyre (1933) e Darcy Ribeiro (1995). Entretanto, valeria a pena pensar qual é a dimensão dada à importância do negro nessa construção da identidade brasileira. Apesar de ser um campo fértil ele é pouco reconhecido no meio acadêmico.

A identidade nacional e a noção de nação foram desenvolvidas no século XVIII e fortalecidas no século posterior. Antes desse período não se pode falar em nações propriamente ditas (FIORIN, 2009; RENAN, 1997). O conceito de identidade recobre uma realidade complexa que engloba fatores históricos, psicológicos, linguísticos, culturais, político-ideológicos e raciais. A identidade no Brasil é frequentemente articulada como híbrida e sincrética, como se todas as culturas, principalmente as da África, da Europa e da América, participassem da formação do Brasil. Os processos sociais se alimentam de diversas modalidades de mistura: religiosa (sincretismo); biológica (hibridismo); humano-genética (mestiçagem) e linguística.

Para Hall (2015), é necessário desconstruir a ideia de cultura ou identidade nacional e fortalecer a ideia de identidade e diferença para entender a identidade de uma nação. Em outros termos, não se deve pensar em culturas nacionais unificadas, mas pensar que elas constituem um dispositivo discursivo da diferença como unidade ou identidade. São, assim, atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, de tal maneira que todas as nações modernas sejam todas híbridos culturais. Neste sentido, vale pensar como as culturas nacionais criam condições para lidar com as diferenças e produzir uma única identidade. Portanto, a noção de identidade aqui pensada na análise de *Ôrí* não é como uma essência, mas como uma construção, uma sutura.

O projeto inicial dos Estudos Culturais britânicos era o de ampliar o termo cultura para os ambientes populares. A cultura é então conceituada e compreendida como algo que se entrelaça às práticas sociais, como atividades por meio das quais homens e mulheres fazem a sua história. Além disso, os Estudos Culturais fazem uma crítica contundente ao marxismo clássico enquanto determinismo econômico. Os estudiosos, nessa perspectiva, acreditavam que as dimensões e desigualdades de raça, etnia, gênero e sexualidade, por exemplo, podem ser mais eficientes para entender uma cultura que a perspectiva econômica isolada – o que será visto em alguns discursos de Beatriz Nascimento, tanto em *Ôrí* quanto em seus textos poéticos ou acadêmicos. Para Hall (2010), os Estudos Culturais seriam uma análise de todas as dimensões e desigualdades de poder nos contextos culturais que essa significação é negociada e fixada. Ainda segundo o autor, os Estudos Culturais são uma área de conhecimento que agrega diversas disciplinas para estudar os aspectos culturais da sociedade. Ao analisar a perspectiva de raça, por exemplo, é preciso considerar determinantes históricas, geopolíticas, sociais, econômicas, linguísticas, etc. Parte-se, assim, de um olhar da interdisciplinaridade para compreender determinadas práticas culturais. Nesse sentido, observa-se, em *Ôrí*, a ideia de uma identidade negra fluída, marcada pelas diferenças e pela sua complexidade.

Outro teórico relevante para compreender questões raciais é Achille Mbembe. Em seu mais robusto e notório livro, *Crítica da razão negra* (2018a), o autor objetiva uma ressignificação do termo negro também para enunciar um projeto utópico e universalista de regeneração do mundo. Ele realiza uma arqueologia e uma genealogia do conceito de Negro e seus discursos, partindo de dois discursos ou vertentes com funções distintas na formação do conceito negro: 1) o negro pelo

paradigma eurobranco e 2) o negro pelo viés de autoafirmação da identidade e cultura negra. Seguem os dois paradigmas:

1) “O negro pelo paradigma eurobranco”: esta perspectiva envolve os discursos europeus e norte-americanos de dominação colonial do continente africano e da segregação racial nas Américas que assinala uma série de experiências históricas coercitivas, a realidade de uma vida vazia e dolorosa. Segundo o pesquisador, este discurso sobre o negro foi dominado por três acontecimentos: a escravidão, a colonização e o *apartheid*. Tais acontecimentos constituem uma espécie de prisão ou encapsulamento que produziram no negro três fenômenos, abaixo elencados.

- a) A separação de si mesmo (espetáculo da cisão e do desmembramento), que envolve a perda da familiaridade consigo mesmo ou um desenraizamento em uma identidade alienada.
- b) A desapropriação envolvendo procedimentos de ordem jurídico-econômica que produziram a expropriação material e uma singular experiência de sujeição (empobrecimento ontológico). Houve, durante o século XVII, um enorme trabalho jurídico para excluir privilégios e direitos que alguns habitantes da colônia tinham, entre eles, os negros. Como estes não podiam recorrer aos tribunais, isso tornou o negro uma “não pessoa” do ponto de vista jurídico. Além disso, no novo mundo, o escravo é juridicamente destituído de qualquer parentesco.
- c) A degradação devido à morte civil, à negação da dignidade, à dispersão e ao tormento do exílio. Segundo Mbembe (2018a, p. 11-12), o pensamento do europeu sempre abordou “a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo... em seu próprio espelho” em um projeto moderno de conhecimento e de governo (controle). Neste sentido, além de nomear o “outro” como negro, o europeu utilizou critérios sobre diferenças, ao invés de semelhanças – ou seja, um projeto que garantia ao europeu como o único fazendo parte da civilização. O europeu, por meio de procedimentos de fabulação, construiu um discurso que fez do negro o resto, o dessemelhante, o diferente, o negativo, o vegetal, o limitado, o sem-obras; em suma, estabeleceu o negro com uma existência objetificada e a África como um continente canibal, bárbaro ou um “não lugar”.

2) “O negro pelo viés de autoafirmação da identidade e cultura negra”: esta perspectiva está relacionada aos discursos de afirmação racial elaborados por intelectuais e ativistas negros envolvidos nas lutas antirracistas e anticoloniais. Este viés revela a pluralidade do negro, que é delineada pelas representações de fragmentos de fragmentos, que são sempre novos, sempre reinventados. Os movimentos negros e as comunidades raciais tentam reelaborar ou ressignificar o termo negro para se autoafirmarem, resistirem, melhorarem seu autoconceito para fugirem de estereótipos e de máscaras ou encapsulamentos impostos pela tradição europeia. Eles se referem ao termo *raça* para refundar as origens (trabalho digno, ancestralidade e obras intelectuais). Além disso, valorizam os laços e o sentimento de pertencimento como forma de aumentar a força. Aqui a “razão negra” designa a retomada do discurso daqueles que foram “catalogados” (Africanos, Antilhanos, Afro-Americanos, Afro-Caribenhos) e que devolvem e endossam essa responsabilidade aos responsáveis por este “fabrigo”, buscando a reafirmação da sua humanidade plena e inteira. Este viés será consistente e robusto em *Ôrí*.

1.2 A representação do negro no cinema brasileiro

A identidade étnica não é um problema; o problema é a desigualdade, o racismo e o preconceito racial decorrentes das tensões dos conflitos raciais. Um dos lugares que incitam esses debates é o cinema. Vale lembrar que inúmeros filmes brasileiros mostram pessoas negras participando do candomblé, do carnaval, bem como retratam a luta do homem brasileiro negro e o racismo contemporâneo (STAM, 2007; CARVALHO; DOMINGUES, 2017). Até os anos 2000, havia muito pouco ou quase nada de filmes com direção de mulheres negras ou mesmo atuações delas como protagonistas (CARVALHO, 2005).

O cinema negro atual revela um momento de expansão histórica e estética. Cineastas negros estão presentes em diversos festivais nacionais e internacionais de destaque devido à qualidade excepcional de suas obras. Alguns desses profissionais estão conseguindo se manter em suas profissões e produzindo filmes ininterruptamente (principalmente como cineastas independentes). Nesse percurso, a boa recepção desses filmes abriu um espaço relativo para um circuito comercial cinematográfico. Entre eles, vale menção a: *Elekô* de Mulheres de Pedra de 2015;

Experimentando o Vermelho em dilúvio de Michelle Mattiuzzi, de 2016; *Arco do medo* de Juan Rodrigues de 2017; *BR3* de Bruno Ribeiro de 2018; *Negrume* de Diego Paulino de 2018; *Kbela* de Yasmin Thainá de 2015; *Bup* de Dandara de Moraes de 2018; *Pattaki* de Everiane de Moraes de 2019; *Quantos eram pra tá* de Vinicius Silva de 2018.

Todavia, ainda não há muito o que comemorar em relação à representação da comunidade negra, principalmente das mulheres negras. A pesquisa nomeada de “Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016” é o primeiro estudo sobre as representações de gênero e raça realizado pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE, 2018). A amostra da pesquisa consistiu na análise dos 142 longas-metragens brasileiros lançados em 2016, de acordo com os dados do Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS). Cada película teve as funções de Direção, Roteiro, Produção Executiva e Elenco classificadas quanto à identidade de gênero e à raça/cor. As funções profissionais de Direção de Fotografia e Direção de Arte foram classificadas quanto à identidade de gênero. 1.326 pessoas envolvidas no cinema brasileiro de 2016 foram avaliadas. O resultado revelou o domínio de homens brancos não apenas na direção, mas nas principais funções de liderança no cinema, o que evidencia que as histórias exibidas nas telas do país, produzidas por brasileiros, têm sido produzidas, em sua maioria, do ponto de vista dos homens:

68% deles assinam o roteiro dos filmes de ficção, 63,6% dos documentários, e 100% das animações brasileiras de 2016. Os homens dominam também as funções de direção de fotografia (85%) e direção de arte (59%). As posições só se invertem nas funções de produção. Assinam a produção executiva 36,9% de mulheres brancas, contra 26,2% de homens brancos. As equipes mistas, com homens e mulheres brancas, somam 26,2%. Os homens negros assumem 2,1% da função de produção. Sozinhas, as mulheres negras não assinam nenhuma produção. Apenas 1% de mulheres brancas e negras respondem à função em equipes mistas. A participação nos elencos das obras também mostra a sub-representação da população negra. Apesar de o Brasil ser formado por 50,7% de negros, o percentual de negros e pardos no elenco dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados em 2016 foi de apenas 13,4%. (ANCINE, 2018)

Conclui-se que na história do cinema brasileiro não mudou nada em representação em relação à raça/cor e ao gênero.

Muito se estuda sobre os negros por meio de intelectuais brancos como em uma política de citações que valorizam exclusivamente acadêmicos brancos de algumas instituições. Apesar do crescente estudo do pensamento negro, ainda há um caminho longo a percorrer para se compreender a importância de intelectuais negros

e militantes que contribuíram de forma teórica e atuante para o progresso do movimento negro no Brasil. Só para se ter uma ideia, Manoel Querino e Edison Carneiro não são citados no rol de autores e etnógrafos, contrariamente a alguns brancos contemporâneos como Nina Rodrigues e Artur Ramos (RATTS, 2006). A afrocentricidade no Brasil teve uma influência muito grande de Abdias Nascimento. Todavia, há ainda poucos estudos sérios de sua importância. Os estudiosos do Quilombo no Brasil que alcançaram algum prestígio, no geral, não citam nenhum artigo de Beatriz Nascimento. Com algumas raras exceções, é o caso de Lélia Gonzalez (1982), que estava atenta à principal pesquisa de sua contemporânea de estudos. Por isso, este estudo se faz necessário pela importância de se compreender melhor as imagens em *Ôrí* em relação a diáspora, identidade negra, reformulação e expansão do conceito e da ideia de quilombo como fruto de um pensamento negro feminista em rede representado por Beatriz Nascimento.

Carvalho (2012) explica que é necessário unir arte e política para melhorar a visibilidade do negro e abrir espaços para romper a discriminação, o racismo, a invisibilidade e reafirmar a identidade negra. Nichols (2014) revela que foi principalmente no domínio do documentário que os realizadores encontraram um terreno propício para a construção de ideias, questões e pensamentos identitários. Para Sobrinho (2017), a abertura de um cinema que potencialize sujeitos frente a novas formas de subjetividades aliadas a estratégias políticas cria uma estrutura de representação.

Sobrinho (2017) diz que foi a partir dos anos de 1980, com a prática de produção de documentários, com a emergência e apropriação do vídeo e ainda alinhado a um engajamento político de sujeitos e coletivos interessados em retratar outras perspectivas das mulheres, dos negros e dos indígenas, que se intensificaram³ trabalhos importantes de representação. Trabalhadores operários sindicalizados se viram representados em documentários para que suas pautas alcançassem destaque. Em outros casos, periferias de grandes centros também tiveram, em alguns filmes, destaque de suas reivindicações. Com a entrada do vídeo, houve mudanças radicais que contribuíram para deslocamentos significativos.

³ Afinal, nos anos 1920, Oscar Michaux já estava fazendo *Race movies* preocupado com representação nos EUA.

2 A ESTÉTICA FILOSÓFICA DA MARGEM EM *Ôrí*

2.1 A imagem-tempo em *Ôrí*

Deleuze, por meio da concepção de duração na teoria de memória de Henri Bergson, constrói uma abordagem filosófica entre o cinema e o tempo através de duas de suas obras ou regimes de imagens: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A partir do pensamento bergsoniano, Deleuze desenvolve uma ideia de que a imagem cinematográfica representa a matéria que está sempre em movimento. Esta imagem é chamada de imagem-movimento – imagem típica do cinema clássico. Todavia, Deleuze observou que o regime da imagem-movimento cedeu lugar à imagem-tempo. Ele vai ilustrar isso com o conceito de imagem-cristal, que, para ele, captura tanto a pureza do momento (pequeno germe cristalino), quanto a concentração da eternidade (imenso universo cristalizável). Neste caso, a imagem-tempo sobredetermina a imagem-movimento; logo, o movimento decorre do tempo (DELEUZE, 1995). Essa emergência fica evidente em filmes com cortes irracionais e de relações incomensuráveis entre imagens como em um cinema metafísico. O tempo cartesiano desaparece para dar lugar a tempos não lineares ou paralelos ou complexos. Assim, ao se pensar em tempo, tem-se a imagem ilustrativa de um emaranhado em vez de um fluxo, ou de um labirinto em vez de um rio. Este cinema é capaz de falsificar as situações para criar possibilidades, novos devires, novas subjetividades, sem cair no campo do verdadeiro ou do real. É o caso do cinema de Godard, que, por meio da diferenciação, e não da associação, quebra o regime orgânico presente na imagem-movimento. A imagem-cristal ou imagem-tempo é a imagem da reflexão, uma forma de pensamento que faz com que a imagem se torne pura Filosofia. Neste caso, a imagem vai além da representação e cria a possibilidade de um vir a ser por meio de um tempo que não passa, mas mantém todas as virtualidades e as subjetivações possíveis em uma atualização sem fim.

Nas seq. 2, 3, 6, 14, 23 e 27 de *Ôrí*, há imagens de retorno a um passado (discurso) em diálogo com o presente (África ou Brasil) que estabelecem uma imagem-tempo. Isso marca um tempo subjetivo que cria possibilidades de interpretar tais imagens. Mas é algo sem uma determinação clara quanto a qual tempo as

imagens se referem, tornando-as um pensamento mais abstrato. Para melhor ilustrar, a seq. 14 (A autonomia de Palmares), no tempo de 00:27:09, mostra um plano geral em uma câmera com movimento panorâmico na Serra da Barriga em Alagoas. Há aqui o som do vento que se instaura. A voz-off pneumática de Beatriz Nascimento continua:

O sistema dominante daquela época de Palmares está sofrendo uma crise, uma doença impressionante para o século XVII. Portugal não tinha rei nesse momento. Portugal está colonizado pela Espanha. Então o Brasil, que já era uma colônia abandonada, começou com Palmares a ser pai de si mesmo. Existem interstícios e existem frinchas. É o mercador, perseguido. É o jesuíta perseguido, o asceta, o homem que renuncia porque a sociedade está proibindo de ser.

Portanto, a sequência aqui é puramente ensaística por se tratar de um monólogo interior. Além disso, é composta de uma imagem-tempo (DELEUZE, 1995) por retratar o passado, por meio do discurso da voz, bem como o presente, por meio das imagens.

Iemanjá é considerada a rainha do Mar. Ela é cultuada nas águas salgadas, mas sua origem mítica é dos rios africanos. Na mitologia, Iemanjá sabe tudo o que se passa ou o que se passou nos mares. Ela é consciente do que ocorreu na História da modernidade sobre os negros que atravessaram o mar Atlântico e com aqueles que estiveram nos territórios que margeiam este mar. Como Ôrí investiga um passado negro cheio de destroços por uma vertente afrocêntrica e afrodiaspórica, seria interessante pensar em Iemanjá como referencial da cultura religiosa negra. Neste sentido, uma representação imagética possível é Iemanjá com sua rede de pesca, sendo a sua cabeça as ideias e o pensamento de Beatriz Nascimento e a rede, os diversos personagens, que, ao tensionarem com outros personagens, trazem tesouros esquecidos do mar de saberes do mar Atlântico que formam um pensamento negro afrodiaspórico contundente. Iemanjá é o orixá feminino protetor dos pescadores. A ideia de ela carregar uma rede não é à toa, porque o pensamento negro afrodiaspórico negro brasileiro envolve uma série de contatos com saberes negros de outras partes do Mar Atlântico: pensamento negro em rede. Esta rede é formada pelos ativistas e personagens negros que capturam raridades, ou melhor, categorias conceituais que, ao tensionarem com distintos personagens, produzem conceitos e

apresentam em forma de audiovisual para o espectador. Raquel Gerber, enquanto cineasta-intelectual, estará em claro diálogo com as grandes questões do pensamento negro de Beatriz Nascimento, de Abdias Nascimento e do camaronês Achille Mbembe. Logo, o filme de Raquel Gerber traz a síntese destes saberes como um tesouro encontrado nas distintas vozes (*off* e não *off*) em combinação com os diversos materiais audiovisuais destes personagens em um cinema de viagem ensaístico, antropológico, biográfico e autobiográfico.

A estética filosófica agencia em muitos momentos o filme *Ôrí*. O modo como Raquel Gerber trabalha a questão do tempo e do espaço para subvertê-los nas imagens que revelam o quilombo enquanto representação e fenômeno em diversos espaços no Brasil e na África não segue em alguns momentos uma linearidade temporal. É o caso das passagens em imagem-tempo, citadas anteriormente. Além disso, o recorte que fazem com um projeto de redenção do quilombo ressignificado estabelece memórias positivas de indivíduos negros por meio de “saberes localizados”, “contra-história”, que foram e são esquecidos na sociedade brasileira contemporânea. Em outros termos, um cinema que pensa de forma diferenciada, que estabelece especificidades, que estabelece o processo de pensamento para dentro do filme. Portanto, Raquel Gerber, neste filme, revela-se, entre tantas coisas, socióloga, historiadora ou filósofa da margem, por meio de uma montagem de ressignificação que estrutura uma “contra-história” positiva da cultura negra e de um sistema audiovisual ensaístico. Logo, essa estratégia expande o conceito de quilombo, ampliando o pensamento negro por meio de uma estética epistêmica e filosófica.

3. A ESTÉTICA ENSAÍSTICA ENQUANTO MARGEM CINEMATOGRAFICA

O filme-ensaio pode ser visto como um filme que se distancia dos padrões cinematográficos do cinema convencional, tendo um domínio próprio, sendo uma estética ímpar, inovadora, proteica e rara que se baseia fora de um centro em direção a um policentrismo estético e cultural. É neste sentido que o cine-ensaio faz parte da margem cinematográfica.

3.1 As bases para o ensaísmo quando o cinema não era moderno

Uma das primeiras referências sobre o ensaio fílmico é o texto do alemão Hans Richter chamado de “O ensaio fílmico: uma nova forma do cinema documentário”. Esse texto foi publicado em 1940. O autor estava observando o progresso cinematográfico do documentário e percebeu que a forma clássica deste não conseguia cobrir as demandas estéticas.

Desta maneira o filme documentário enfrenta a tarefa de visualizar conceitos intelectuais. Também aquilo que não é visível tem que ser visualizado. As cenas interpretadas, assim como as atualidades registradas diretamente, são argumentos em uma demonstração que aspira a dar a entender geralmente problemas, pensamentos, inclusive ideias. Por essa razão, me parece adequada a definição de ensaio para esta forma fílmica, pois na literatura a palavra “ensaio” já implica o tratamento de temas difíceis de uma forma compreensível para todos. (RICHTER, 2007, p. 188)

Alexandre Astruc, em 1948, escreveu o famoso texto “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, revelando, por meio de alguns autores, que o cinema estava encontrando uma modulação própria.

O cinema está simplesmente se tornando um meio de expressão, tal como se tornaram todas as outras artes antes dele, especialmente a pintura e o romance. Depois de ter sido sucessivamente uma atração de feiras, um entretenimento semelhante ao teatro de *boulevard* ou um meio para preservar as imagens de uma era, está se tornando gradualmente uma linguagem. Uma linguagem na qual e pela qual um artista pode expressar seus pensamentos, por mais abstrato que eles sejam, ou traduzir suas obsessões exatamente como hoje se faz no ensaio ou no romance. (ASTRUC, 1992, p. 325)

André Bazin, em 1958, escreveu um texto para um jornal sobre o filme *Lettre de Sibérie* fazendo uma crítica elogiosa ao diretor Chris Marker. Para Bazin (2003, p. 44),

Lettre de Sibérie é um ensaio sobre a realidade da Sibéria do passado e do presente, na forma de um relato filmado. Ou, talvez, emprestando uma formulação de Jean Vigo sobre *À propos de Nice* (“um ponto de vista documentado”), eu diria, um ensaio documentado pelo filme. A palavra importante aqui é “ensaio”, entendida no mesmo sentido que tem na literatura – um ensaio a um só tempo histórico e político, ainda que escrito por um poeta.

É evidente que, mesmo antes do cinema moderno já existiam textos, artigos acadêmicos e pesquisas sobre uma nova forma de cinema que associava o documentário e o experimental com alguma perspectiva ensaística.

3.2 O cinema moderno e sua influência no ensaio

Segundo Deleuze (1990), o cinema moderno distanciou-se do aparelho sensório-motor, fazendo que a montagem orgânica e a narrativa tradicional como exposição do pensamento perdessem seu espaço no cinema. Para este autor, o cinema moderno político, muito evidente no neorrealismo italiano e no Cinema Novo, revela a fragmentação, o estilhaçamento enquanto forma. Isso é revelado por “uma nova realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” (p. 9).

Se para Bazin o teatro era a possibilidade de criar um cinema belo, para Noël Burch, a beleza do cinema foi construída com base em formas das artes visuais de vanguarda anteriores, inclusive, ao cinema clássico e pelos padrões musicais disruptivos da época – tal como ocorreu fortemente nos primórdios do cinema ocidental e em cinemas que não foram digeridos pelo capitalismo ocidental, a exemplo do cinema japonês, que valorizou mais as formas dialéticas na construção de suas narrativas.

Burch é um crítico cinematográfico que produziu filmes com um olhar formalista e prático. Segundo ele, as grandes obras do cinema têm uma ligação com as artes de vanguarda. Burch valorizava a estética transformadora da era do cinema mudo (visão antibaziniana). Enquanto André Bazin valorizava a Literatura e o Teatro como modelo e referência para a produção de filmes, Burch acreditava na importância da Música e

das Artes visuais no cinema. Burch defende um cinema que valoriza a dimensão poética, não referencial, do complexo imagem/som. Além disso, ele desenvolveu uma teoria de cinema que valoriza as estruturas dialéticas no filme, tais como: a relação duração-legibilidade, que diz respeito à duração de cada plano e como o espectador pode perceber essa mesma duração; a oposição preto e branco *versus* colorido; claro/escuro, etc. Para Burch, é fundamental que o filme se valha de uma construção dialética, e todos os bons filmes, segundo ele, contêm estruturas dialéticas, pois “[...] o cinema não pode prescindir de uma respiração dialética ao nível da narrativa; uma simples alternância linear de imagens desarticuladas não basta para se criar um filme [...]” (p. 86). Neste sentido, o denominador comum para fazer uma boa análise depende da avaliação dos estímulos ou parâmetros binários ou dialéticos de uma película. Raquel Gerber, como se verá adiante, fará um trabalho estético inovador ao fazer uso estratégico de tais parâmetros binários estabelecendo o limítrofe entre um filme moderno e um contemporâneo, enriquecendo o diálogo e quebrando as fronteiras entre cinema, artes visuais de vanguarda e música.

3.3 O ensaio fílmico: um olhar contemporâneo

Um dos principais teóricos na atualidade sobre o cine-ensaio é, sem dúvida, o pesquisador anglófono Timothy Corrigan, que consegue, com maestria, dar consistência a tal cinema. Apesar de ser um objeto de estudo bastante complexo, este pesquisador defende a prerrogativa de um domínio particular do cinema.

Para Corrigan (2015), um arranjo para o cine-ensaio conta com três aspectos relevantes: 1) o teste de uma subjetividade expressiva, uma subjetividade ensaística; 2) a relação da subjetividade com a experiência pública; 3) o encontro entre uma personalidade aberta e proteica com a experiência social que produz a atividade do pensamento ensaístico. Deste modo, a

Subjetividade ensaística – em oposição a muitas definições do ensaio e do filme-ensaio – referentes não simplesmente à colocação ou posicionamento de uma consciência individual ante e em experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que testa, desfaz, ou recria a si mesma através da experiência, incluindo as experiências da memória, argumento, desejo ativo e pensamento reflexivo. Incorporadas na ação textual do filme, o sujeito ensaístico se torna produto de expressões empíricas transformadoras mais do que simplesmente produtor de expressões. (CORRIGAN, 2015, p. 34)

Veja que ele pensa que o filme-ensaio é uma forma expressiva de estar no mundo aberto às mudanças dessa experiência, num embate entre a subjetividade do sujeito e o momento histórico por ele experienciado. Sobre o aspecto 2, Corrigan menciona:

Mais do que simplesmente trazer a primeiro plano a organização da subjetividade como tópico, enunciação e recepção, práticas ensaísticas têm sido mais inovadoras, complexas e definidoras, acredito, no modo como elas tem problematizado e complicado a subjetividade e sua relação com a experiência pública, o segundo pilar do ensaio. Essas experiências públicas – como encontros com lugares, pessoas e eventos – são o que comumente alinham filmes-ensaio a documentários nos quais essas realidades públicas comumente prevalecem como o referente a ser revelado. Ainda assim, filmes-ensaio fundamentalmente distinguem-se de outras estratégias do documentário como uma forma de expressão e representação que necessariamente abandonam o eu em favor de eventos, ações e objetos exteriores a autoridade de suas próprias expressões subjetivas e representações. Aqui, o encontro ensaístico central com o “dia a dia” como uma arena de experiência pública descreve tanto uma experiência temporal como espacial notáveis por suas habilidades presumidas em resistir à institucionalização pública e à formulação pessoal. (p. 35)

Aqui o embate entre o sujeito e o espaço público produz a dimensão simbólica que se distancia da aparente concretude. Sobre o terceiro aspecto, o autor argumenta:

Como uma dimensão chave da política do filme-ensaio, o encontro entre um eu aberto e mutável e a experiência social produz do pensamento ensaístico como a terceira característica distintiva desses filmes, uma atividade que Montaigne anteriormente identificou como o teste das ideias. Tanto a subjetividade como a experiência são certamente produtos do discurso, e mais do que estabilizar e harmonizar o encontro entre esses dois discursos, o ensaístico cria embates e lacunas em cada um e no encontro entre eles como um espaço que provoca, quando não demanda, pensamento. Assim, uma parte essencial do encontro ensaístico, como Graham Good o caracterizou, “busca ... preservar algo do processo do pensar”. (CORRIGAN, 2015, p. 33)

Neste sentido, o filme é o produto resultante da experiência entre sujeito e espaço público, desde que este resultado aponte casos inovadores, valorização da experimentação em uma dinâmica entre reflexão e expressão como evidência do ato de pensar, como uma forma que pensa materializada nos sons e nas imagens (SORANZ, 2019).

Outro pesquisador de destaque sobre o cinema-ensaio na língua Portuguesa é Francisco Elinaldo Teixeira. Para Teixeira (2015), o cinema-ensaio, com sua errância e seu distanciamento de categorias habituais como a de gênero, como se viu, fez com que até agora se mantivesse numa espécie de flutuação, quando muito, num lugar de

passagem entre outros domínios do cinema, sobretudo, o do documentário e o do experimental. Mais adiante, ele emenda:

Bem, se o ensaio não se reduz, nem se confunde ou se assimila com nenhum dos três domínios já clássicos, seria tão impertinente pensá-lo e propô-lo como formação de um quarto domínio/território do cinema? Formação que teria seu limiar a partir do cinema moderno e seu adensamento na contemporaneidade, com toda essa proliferação de filmes ou peças audiovisuais que nos desafiam quanto à sua ontologia, quanto aos seus processos, modos e matérias construtivas, assim quanto a como situar tudo isso, já que diferem e rumam para uma singularização? (TEIXEIRA, 2015, p. 184)

Segundo Teixeira (2015) e Corrigan (2015), os anos de 1990 foram determinantes para o domínio do ensaio fílmico⁴. O ensaio no âmbito do cinema começa nos anos de 1940 como proposta teórica, crítica e analítica. No entanto, foi somente nos anos de 1990 que ganhou mais substância conceitual. Fora do Brasil, o ensaio ganhou relevo na Alemanha, na Inglaterra e na França por meio de mostras e antologias. Esta consciência maior do objeto ensaio ganha força a partir do início dos anos de 1990, sendo permeada por uma cultura pós-moderna e discussões sobre o analógico *versus* o digital. A cultural informacional se torna agora centrada na imagem digital. Neste sentido, tanto pela época de finalização, quanto pelo tipo de formato, tecnologia e construção, poder-se dizer que *Ôrí* está no domínio do ensaio fílmico. A seguir será explicitado outros elementos que estabelecem *Ôrí* no domínio do ensaio.

O cinema subjetivo, o cinema em primeira pessoa e o cinema ensaístico são obras com valor artístico que têm alguns pontos em comum: a relevância no terceiro olho (olho do espírito do cinema moderno), um cinema crítico e engajado e um formato que engaja o expectador. Este cinema, de um lado, é resultado de um processo de pós-modernização do campo social e artístico; de outro, é resultado da continuação e evolução das práticas fílmicas que primeiro emergiram dentro do modernismo Europeu (RASCAROLLI, 2009). Para Sibila (2008), envolve também um processo da passagem da modernidade para a pós-modernidade sem cair no determinismo tecnológico.

Rascarolli (2009) descreve, por meio de uma linha do tempo, como a teoria fílmica também contribuiu para o subjetivo. Alguns pioneiros influenciados pelo

⁴ É importante dizer que muitos autores já trabalhavam com a ideia do cinema ensaístico no cinema documentário, alguns de modo indireto, como é o exemplo de Bill Nichols, em relação à categoria de autorreflexividade que ele teorizou e nomeou.

impressionismo poético, tal como Ricciotto Canudo, Louis Delluc e Jean Epstein, foram responsáveis por expressarem seu *self* interior em seus sonhos pessoais nos seus filmes. Todavia, foi somente na década de 1940 que ocorreu a reflexão da subjetividade cinematográfica na teoria fílmica europeia. Isso provavelmente preparou terreno para a *nouvelle vague* na segunda metade de 1950 e estabeleceu o cinema de vanguarda das décadas de 1950 e 1960. Há, ainda, alguns escritos relevantes, como: artigo do filme-ensaio de Hans Richter (1940); a *caméra-stylo* de Alexandre Astruc (1948); os escritos de Cesare Zavattini de 1950 e 1960 no cinema pessoal e o cinema de poesia de Paolo Pasolini, de 1965. A modernidade cinematográfica também contribuiu para o cinema subjetivo: a prática de filmagem em primeira pessoa pela turma de *nouvelle vague*; os primeiros experimentos do cinema verdade que colocaram os diretores na frente da câmera; o reconhecimento da autoria em Hollywood; pessoas opinando sobre suas performances; documentários de Pasolini e o novo cinema americano e *underground* com diretores como Jonas Mekas, Stan Brakhage e Andy Warhol. Outras questões artísticas também podem ser levadas em consideração: o oriente como produto do ocidente, o ensaísmo forte na França, a influência da literatura...

Outro ponto importante de contribuição para o subjetivo é o terceiro discurso cinematográfico. O cinema clássico (principalmente de Hollywood) envolvia ver pela câmera (objetivo indireto da câmera), que é um discurso objetivo indireto. Em contrapartida, ver pelo personagem (subjetivo direto da personagem) é um discurso subjetivo direto. Esses discursos são construídos pela combinação e alternância e em função da construção de estados normais de consciência. Todavia, no documentário experimental cinematográfico, são mais comuns estados paralelos ou expandidos de consciência que podem chegar ao inconsciente. Tais estados são explorados pelas vanguardas experimentais (dadaísmo, surrealismo, expressionismo, impressionismo...). Nesta linha de raciocínio, a grande mudança no cinema moderno foi o terceiro discurso ou Discurso Subjetivo Indireto Livre, que foi primordial para Pasolini porque permitiu um exercício estilístico para o cineasta (TEIXEIRA, 2015). Além disso, possibilitou a vidência dos personagens (dimensão do pensamento e do espiritual dos personagens) ou o mergulho do cineasta na alma do personagem (monólogo interior). Esse terceiro discurso envolve uma técnica imagético-narrativa que consiste em um ponto de indefinição entre a câmera e a subjetividade do personagem. Para Pasolini, todo o cinema de pós-guerra envolve o discurso indireto

livre ou terceiro discurso, que marcou também a era moderna do cinema. O trabalho *Ulisses* de James Joyce é um trabalho experimental na Literatura, no caso, um terceiro discurso subjetivo indireto livre do qual o cinema autoral e o cine-ensaio se apropriaram.

Segundo Teixeira (2015), só é possível ter o cine-ensaio a partir desse discurso, que vai encaminhar o ensaio no cinema. É um discurso traduzido intersemioticamente da Literatura – *Ulisses* de James Joyce, por exemplo –, sobretudo da mais experimental. Acrescido a isso, há uma emergência de formas cinematográficas documentárias e subjetivas anunciadas, em 1979, por Jean-François Lyotard em seu livro *A condição pós moderna*, que previa a diminuição da autoridade encontrada atualmente no discurso pós-moderno e o fim das grandes narrativas. Por fim, as margens tornaram-se mais atrativas que o centro, de modo que o realizador foi para a frente da câmera e o efeito “eu” se sobressaiu. Portanto, mudanças significativas estéticas e tecnológicas contribuíram cada vez mais para um cinema do “Eu”.

Foi no período moderno que se começou a produzir textos hoje canônicos e avaliações de filmes enquanto ensaios. Isso ocorreu devido ao desenvolvimento do(a): Cinema neorrealista; Cinema de autor; *Novelle vague*; Cinema Novo; Cinema direto/verdade e novas estilísticas do Cinema documentário. O ensaio, na atualidade, tem uma relação estreita do cinema com o pensamento. O cinema não é uma máquina de visão, mas uma máquina do pensamento. Segundo Teixeira (2015), entre suas características, o ensaio fílmico é um campo de raridade, no qual não há espaço para o modismo. Este é um cinema de resistência que problematiza o tempo todo, configurando-se como um espaço ou forma para criação do pensamento. A singularização do cine-ensaio passa pela inclusão do ponto de vista subjetivo do ensaísta, ou melhor, de sua inscrição subjetiva. A presença do eu é muito forte no ensaio, numa valorização da imagética que evita apenas compreender a linguagem e, principalmente, que estabelece o cinema não somente como uma máquina de visão, mas como uma máquina do pensamento. Portanto, o filme-ensaio tem importância estética e de pensamento crítico ímpar ao reconstruir uma estória por meio de um ponto de vista ou uma inscrição subjetiva.

O conceito de ensaio está inserido em uma cultura pós-moderna, pós-estrutural. Envolve a crise da racionalidade iluminista, o fim do projeto utópico da modernidade e as novas práticas culturais advindas da tecnologia: o vídeo-arte, a

imagem digital e a cultura informacional centrada na internet e seus bancos de dados. As estilísticas inéditas no domínio do documentário, o surgimento das pós-vanguardas, os abalos e as reacomodações no domínio ficcional são novas práticas que abriram espaço para o ensaio fílmico.

Segundo Teixeira (2015), o ensaio no âmbito do cinema começou nos anos de 1940 como proposta teórica, crítica e analítica. No entanto, foi somente nos anos 1990 que ganhou mais substância conceitual.

Para Teixeira (2015), a ficção, o documentário e o experimental formam a tríade cinematográfica. O ensaio é a quarta concepção ontológica do cinema. O ensaio não é um novo gênero, mas um quarto domínio. Teixeira (2015) pensa que a ideia de domínio está mais para o dinamismo que para o classificatório. Além disso, a categoria de gênero não consegue dar conta de toda a complexidade cinematográfica.

Primeiramente Baruch Spinoza e Nietzsche e a posteriori Henri Bergson e Deleuze propõem uma desconstrução da onipotência de um racionalismo cartesiano secular e moralizante. O cine-ensaio, neste sentido, é contra a ortodoxia. É um cinema mais da ética e menos da moral. O filme-ensaio também exerce um papel muito importante de afirmação política e estética em relação a temas e sujeitos, em muitos casos, para torná-los visíveis e mais potentes.

Sobrinho e Mello (2015) descrevem e analisam filmes de artistas da Grã-Bretanha que vislumbraram um projeto artístico-ensaístico e político, colocando mulheres, gays e questões raciais em outra perspectiva, seja para recuperar o passado, seja para ressignificar a experiência histórica e produzir mudanças nas imagens do presente e do futuro. Os diretores dessas películas redimensionam as categorias de mulheres, gays e negros de sujeitos do enunciado para sujeitos da enunciação. Os filmes e vídeos analisados se revelam vinculados ao pessoal e ao político. Os autores analisam, especificamente, as obras do londrino Issac Julien, um cineasta que fez uma produtiva associação entre arte e política, fazendo valer duras críticas à herança colonial, às questões de gênero e sexualidade, além de promover a discussão de temas identitários sobre os negros. Seus filmes e vídeos são produzidos na fronteira entre ficção e documentário, dando muita ênfase ao caráter poético no tratamento de diversos temas. Essa abordagem subjetiva e de afirmação de vozes dissidentes cria uma aproximação com o filme-ensaio. É neste sentido que Ôrí traz, no quarto domínio, questões relevantes de indivíduos da margem sobre a

colonialidade⁵ e a decolonialidade, sobre a identidade e a comunidade negra de uma maneira diferenciada, dialogando com a ciência e a arte de maneira inovadora e singular.

3.4 A voz ensaística em *Ôrí*: uma voz da margem cinematográfica

Para uma melhor discriminação das vozes, deve-se diferenciar a voz *over* clássica ou comum da voz *over* ensaística ou voz-*off* ensaística. A voz *over* é a voz de Deus (voz onisciente, onipresente), que é homogênea, uniforme para o documentário. É uma voz que está no centro. Em oposição, a voz ensaística está na margem da cinematografia. Pode-se identificar o narrador da voz *over* ensaística, mas ela é não sistemática, humana (no sentido de oposição a voz de Deus), plural, experimental, subjetiva... Como exemplo, vê-se que Glauber Rocha fala no filme *Di Cavalcanti*, de 1976.

Lopate (2007) acredita que a voz *over* ensaística é um elemento primordial para a constituição do filme enquanto ensaio. Ele sugere cinco regras sobre esta voz para ser indispensável para um filme-ensaio: 1) conter palavras em forma de texto; 2) o texto deve ser bem falado; 3) deve representar uma única voz; 4) deve possuir um discurso delineado sobre um problema; 5) transmitir algo mais que informação, assumindo um ponto de vista pessoal.

Para Almeida e Caixeta (2019), Lopate retira ou não menciona uma de suas principais características: a liberdade com relação aos rigores formais. O conjunto de tais características acima citadas coloca essa voz ensaística como papel fundamental na construção de obras ensaísticas. Nesta mesma linha de raciocínio, Caixeta e Almeida (2017; 2019) delineiam três conceitos distintos importantes de vozes ensaísticas ou três vertentes vococêntricas mapeadas que revelam seu caráter metamórfico: 1) a voz metacrítica (RASCAROLI, 2009); 2) a voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) e, por fim, 3) a voz pneumática (SIEREK, 2007). Tais vozes assumem um papel de materializar as intenções reflexivas do filme.

⁵ A decolonialidade enquanto projeto político e epistêmico implica uma análise da relação entre conhecimento e colonialidade. Trata-se de um lugar de crítica da epistemologia eurocêntrica e, desta maneira, dos discursos coloniais. Neste sentido, quando se diz descolonialidade envolve uma análise com uma estrutura epistemológica europeia e quando se diz decolonialidade envolve uma análise com uma estrutura epistemológica de pesquisadores do sul global subalterno.

De acordo com Laura Rascaroli (2009), o conceito de voz metacrítica ou meta-histórica envolve uma voz ou comentário que tem um distanciamento crítico extremamente necessário na construção da película. Isso cria um exame ou uma experiência do sujeito ensaístico em arena pública para reencontrar aquele objeto com um novo olhar por meio da reflexão, análise e interpretação do material fílmico ou dos recursos visuais. Neste caso, abandonam-se significados e relações prévias em favor da produção de novos sentidos, novos olhares para aquelas imagens e/ou áudios para ressignificá-las. Além disso, tem como função ir em oposição à unicidade de uma voz autoritária. É necessário, neste caso, que o realizador desfaça suas ideias e significados anteriores daquele material, mesmo que seja um conteúdo pessoal. A autora se refere a esta voz como tendo um perfil analítico e reflexivo. É uma voz que não tem compromisso em tecer comentários fidedignos, objetivos ou claros; pelo contrário, esta voz valoriza uma reflexão aberta e inacabada. Assim, a obra não pretende fechar-se em si mesma, mas mostrar-se aberta para o espectador. Pensando no filme-ensaio, as vozes precisam ser altamente mutáveis e assumirem suas incertezas e inconstâncias como qualidade. Desta maneira, isso faz com que o espectador seja induzido a estranhamentos, questionamentos, tensões, para a abertura de um diálogo reflexivo.

Para a autora Catherine Lupton (2011), o ensaio deve ser marcado pelo informal, digressivo, antiautoritário, fragmentário, flexível e não exaustivo. Para essa autora, assim como para Rascaroli, o discurso deve ser construído por meio de sua variabilidade, com a função de abalar a unicidade de uma voz autoritária. Ela faz este contraponto à voz de Deus, evidenciando, no ensaio fílmico, o comportamento metamórfico. O conceito de voz heteroglóssica envolve uma voz que varia e abala a unicidade da voz autoritária da “voz de Deus” clássica. É uma voz que abre diálogo, questiona, tensiona e se revela múltipla, incerta, inconstante, destoante e provocadora. Isso é possível porque o narrador modula o tom da própria voz e tece reflexões no campo analítico, afetivo ou confessional (desde que combine imagem e som através de deduções ao invés de causalidades), ou mesmo assume um discurso indireto, falando por um outro personagem.

Há, neste caso, uma multiplicação de narradores ou *personas* que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em formas variadas de discurso indireto – como a carta, a citação, a recordação ou a conversa fazendo um contraponto à voz de Deus (aquilo que se desapega da autoridade). Para Obaldia

(2005), o ensaio literário é híbrido e tem vínculos com diversas categorias: poética (ou lírica), dramática e épica, podendo ser cada uma delas ou assumir todas simultaneamente. Os ensaios são dialógicos e polifônicos, fazendo com que se crie uma multidão ou pluralidade de vozes e pontos de vistas. Pelo que parece, os personagens em *Ôrí* dançam por meio de *personas* e categorias em um jogo intertextual e fazem com que suas vozes criem um pensamento proteico, heterogêneo e rico.

Segundo Karl Sierek (2007), a voz tem uma equivalência com a impressão digital, com a caligrafia ou com a assinatura enquanto um estilo estético. Metaforicamente, o orador ou narrador daria sua assinatura para a imagem com este sinal: ele assina com a voz. O conceito de voz pneumática avalia a potência da voz ao considerar que, em vez de atuar com gestos imagéticos, ela lida com conceitos e, dessa forma, formula discursos. “Pneuma” vem do grego e significa sopro. Ela objetiva insuflar o amor a vida e fornecer às imagens, sempre subjetivas, essa concretude e esse sentido unificador do qual elas se veem privadas, especialmente quando atravessam as fronteiras da ficção, por exemplo, em filmes-ensaio. “Segundo se alega, ela conceitua as imagens e finge protegê-las contra a sua interpretação arbitrária. Dito isto, finge e daí obtém o seu fascínio sedutor” (SIEREK, 2007, p. 177). A voz pneumática toma um aspecto de sopro ou ar, assumindo timbres suaves e afetuosos tornando o discurso do realizador mais difuso, ameno e sedutor. Por meio da articulação audiovisual, o discurso com esta voz se torna incerto, errante e/ou inconcluso.

Mary Ann Doane (1983), por meio do que ela chamou de política da voz, tem como princípio que o documentário clássico confina a voz *over* em uma única voz que, ao se associar a imagem e ao som, cria uma homogeneidade ou unidade. Este cinema narrativo hegemônico recorre à sincronização entre som e imagem para criar uma condição de transparência e uma impressão de teatralidade que coloca a audiência em identificação com o realismo cinematográfico. Para Doane (1983, p. 462), “o uso tradicional da voz-*off* constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado”.

Doane (1983) coloca a análise da voz no centro do interesse de sua investigação. Ela revela uma preocupação com os aparatos cinematográficos e enfatiza que as estratégias formais e estéticas devem ser priorizadas para que se

tenha uma profunda reflexão intelectual. Ela relaciona quatro aspectos fundamentais para a análise sobre a voz no cinema:

- a) a sincronização entre som e imagem: para sair de um cinema da transparência para ir para um cinema da opacidade;
- b) a diferenciação entre voz-*off* e voz *over*: para delimitar uma voz da *diegese* (voz de personagem) e outra voz descorporificada e apresentada como fora da *diegese*;
- c) o prazer da audição: por um viés psicanalítico em relação ao som. No caso, o som tem a função de sustentar o prazer narcísico derivado da imagem;
- d) a política da audição ou política da voz: neste caso, a voz de Deus cria uma unidade entre imagem e som, cria a noção de realismo, a transparência necessária para a identificação da audiência.

Para Silverman (1984), a desvinculação entre corpo e voz, principalmente no caso do corpo e da voz feminina, provoca rupturas nos modelos hegemônicos de normatização entre som e imagem. Resulta, assim, em novas percepções acerca da representação da realidade e do próprio dispositivo cinematográfico, bem como elabora formas narrativas mais complexas para o espectador.

Portanto, nos ensaios fílmicos, as vozes agiram como uma curvatura bastante oscilante e com funções variadas ou diversas. Neste sentido, a mescla de vários comportamentos das vozes ensaísticas tendem a equivaler a própria formulação de um pensamento potente.

3.5 A viagem ensaística

As pesquisas de historiadores, linguistas, cientistas sociais, antropólogos conduzem à reflexão de que as viagens e seus relatos são marcados por uma experiência de alteridade, pela construção da relação com o “outro”, por um olhar sobre o “outro”. Além do mais, os conceitos de etnocentrismo e identidade são imprescindíveis para pensar em como no contato com o “outro” e na avaliação da cultura alheia o viajante constrói a “si mesmo”, pois a identidade é uma categoria relacional. Isto é muito bem sintetizado por Da Matta (1983, p. 27):

cada sociedade humana conhecida é um espelho onde nossa própria existência se reflete”. Assim, quando se estudam relatos de viagens, é necessário atentar para o “universo cultural” do viajante, pois as suas observações podem apontar “mais para o âmbito cultural do próprio viajante do que para o lugar visitado, ainda que [fale] também deste.

Tanto o relato como a literatura de viagem são documentos que podem ser investigados para uma melhor compreensão do eu-alteridade. O mesmo ocorre com o cinema de viagem. Na ficção, é possível encontrar muitos filmes de viagem: *Titanic* (1997), de James Cameron; *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola; *The Navigator* (1924), de Buster Keaton; *Aguirre* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog; *E la nave va* (1983), de Federico Fellini; *Le Fleuve* (1951), de Jean Renoir e *Titas Ekti Nadir Naam* (1973), de Ritwik Ghatak. Os documentários não ficaram para trás, entre eles: *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo; *Moi, um noir* (1958) e *Jaguar* (1967), de Jean Roch.

Segundo Corrigan (2015), as excursões cinematográficas como viagem ensaística são centradas nas experiências de viagem, caminhada ou exploração. Neste caso, os encontros experienciais por meio dos espaços do mundo permitem a um sujeito investigar-se e transformar-se. Os filmes-ensaio de viagem têm uma construção bastante distinta dos filmes de viagem convencionais, que se pautam pela enumeração serial e os sentidos de objetividade, descrição ou prazer. Corrigan avalia os filmes-ensaio de viagem como “digressões perambulantes”, mapeamentos de uma viagem incompleta, de uma forma que também descreve ou sugere como o movimento de excursão do viajante alterou e desestabilizou fundamentalmente o próprio sujeito ao criar subjetividades quando a procura de informações, vestígios ou realizações pessoais. Entre os filmes-ensaio de viagem, vale destaque para: *Cartas da Sibéria* (1957) e *Sans soleil* (1983)⁶, de Chris Marker; *Sherman's March* (1985), de Ross McElwee; *Diário de uma busca* (2010), de Flávia de Castro; *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut; *33* (2002), de Kiko Goifman e *500 Almas* (2004), de Joel Pizzini.

Os ensaios de viagem se centram em ambientes diferentes, novos ou bem conhecidos para abordar ensaios cuja experiência do espaço sacode, fragmenta, distorce o “eu” devido à constante mudança implicada em uma câmera diante do

⁶ Segundo Corrigan, *Cartas da Sibéria* pode ser considerado um dos primeiros ensaios de viagem cinematográficos e *Sem sol*, uma das mais ambiciosas e complexas viagens ao redor do mundo.

movimento da viagem (CORRIGAN, 2015). Durante o século XX, as viagens cinematográficas se depararam com mudanças geopolíticas drásticas cujos territórios nacionais sofreram expansões ou fragmentações, cujos terrenos ou espaços estabeleceram novas subjetivações, novos “eus” ou “eus” mais complexificados. Benjamin (1994) observava como lugares tradicionais estavam sendo arquitetados de forma obsessiva e criavam espaços claustrofóbicos que aprisionavam as pessoas. Em 1930, o cinema vinha para quebrar os paradigmas claustrofóbicos ou carcerários para permitir empreender viagens aventureiras em ruínas muito distantes. O cinema era um espaço de viagens que extrapolava os espaços “reais” da vida cotidiana. Após a Segunda Guerra Mundial, ocorreram repercussões radicais que levaram a fragmentações e mobilidades sociais e arquitetônicas de uma nova ordem. Para Corrigan, é este contexto que propicia a experiência ensaística. Para Teixeira, foi um período para a abertura do proto-ensaio, isso porque o espaço não é mais concreto, evidente, linear. O espaço agora é não linear, como é a física quântica. O espaço é moderno, pós-moderno. O antes se mistura com o agora. Um “eu” em busca de lares que não existem mais, ruínas históricas trazidas por meio de paisagens que misturam tempos.

Corrigan divide em três estéticas de viagem que perpassa a história do cinema. Ele centra-se na terceira porque acredita que as duas primeiras não abrangem a totalidade e a complexidade de filmes de viagem. Os dois primeiros estariam mais associados ao século XX, e o terceiro, mais ao século XXI:

- 1) *Travelogues*: são aqueles filmes que não querem impor uma coesão narrativa ou não são estruturados em torno de um argumento;
- 2) Filmes de viagens: aqueles associados ao cinema-verdade ou ao cinema direto, que almejam dar coerência e lógica ao material potencialmente incoerente e ilógico;
- 3) Filmes de excursão: são os associados às práticas do filme-ensaio que podem ser definidos como uma organização menos coerente que os *travelogues* e sem a estabilidade dos “narradores” dos filmes de viagens. No caso, o sujeito do filme-ensaio se torna incompleto ou desestruturado, cuja excursão quer dizer mais a respeito do movimento no espaço do que a um objetivo. É como se a excursão alterasse e desestabilizasse fundamentalmente o sujeito viajante, criando lacunas, elipses e fazendo com que ele se sinta sem habitação ou lar subjetivo.

Para Corrigan, nas excursões ensaísticas, os lugares e os espaços se tornam ruas vazias,

fronteiras desestabilizadas, desertos vazios e desumanos, selvas densas e impenetráveis, superfícies frágeis e quebráveis, labirintos torcidos e desgastantes e vácuos interestelares e alienígenas... Todos criam enigmas espaciais que exigem do explorador ensaístico esforço contínuo para tentar pensar através e fora dessas geografias; geografias que, ao mesmo tempo, frustram essas tentativas de mapear e localizar um eu nelas. (CORRIGAN, 2015, p. 120)

3.6 *Ôrí* seria um filme-ensaio?

Sobrinho (2017) já alertava sobre *Ôrí* estar no domínio do ensaio devido a determinadas características, apesar de não diferenciar o filme enquanto domínio do documentário e do ensaio:

No filme, há vozes femininas e forte abordagem feminista sobre a história, o que aponta para o direcionamento das questões identitárias e das políticas de representação identitária, porém, de uma perspectiva mais fluída. A espessura conceitual ancorada na ideia de diáspora, a emergência de uma voz feminina e feminista, reverberando o pessoal e o político, e a elaboração formal de *Ôrí* traduzem bem a ideia de filme-ensaio e fazem convergir sequências de imagens que, longe de funcionar como planos de cobertura... No documentário, acompanhamos Beatriz Nascimento.

Todavia, é preciso um trabalho um pouco mais robusto com a respectiva da literatura pertinente para compreender se *Ôrí* estaria ou não no domínio do ensaio. Devido à grande complexidade de teorizar um filme-ensaio, por ser um campo escorregadio e complexo, foram pensados alguns critérios pertinentes que poderiam balizar um cine-ensaio. Duas referências bibliográficas são fundamentais: os livros *The essay film: from Montaigne, after Marker*, de Timothy Corrigan, e *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, de Francisco Elinaldo Teixeira. Além disso, foram considerados alguns teóricos relevantes que estudam conceitos e categorias conceituais sobre as vozes ensaísticas. Para avaliar *Ôrí*, os seguintes critérios podem ser propostos para compreendê-lo no domínio do cine-ensaio:

1) Conforme Corrigan (2015):

- 1a) o teste de uma subjetividade expressiva, uma subjetividade ensaística;
- 1b) a relação da subjetividade com a experiência pública;

-
- 1c) o encontro entre uma personalidade aberta e proteica com a experiência social que produz a atividade do pensamento ensaístico;
 - 1d) em determinados subgêneros do ensaio fílmico em que a reflexão subjetiva diante do espaço público seja enfatizada: autorretrato, autobiografia, cinema de viagem...
 - 2) Conforme Teixeira (2015):**
 - 2a) características cinematográficas do cinema moderno e contemporâneo;
 - 2b) a câmera subjetiva indireta livre e o uso do monólogo interior;
 - 2c) o hibridismo ou o formato proteico na produção do filme.
 - 3) as vozes ensaísticas empregadas:**
 - 3a) enquanto política da voz (DOANE, 1983);
 - 3b) a voz metacrítica (RASCAROLI, 2009);
 - 3c) a voz heteroglóssica (LUPTON, 2011);
 - 3d) a voz pneumática (SIEREK, 2007).

Corrigan (2015, p. 33) certeira propõe a formulação do filme-ensaio como: “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador”.

A seq. 24 (Deslocamento e identidade negra), no tempo de 01:00:54, é um trecho autobiográfico. A voz-off pneumática e metacrítica de Beatriz Nascimento emenda sobre fotografias de sua história de vida. Há uma abertura para um momento íntimo e poético:

É aqui, nós estamos no ano de 1954, em Cordovil e nós vínhamos de Sergipe com a intenção dos meus pais de que nós crescêssemos, vir para a cidade grande. A grande dinâmica da imigração. Nós estamos aqui em Cordovil, mas o ambiente que nós vivemos até então é uma recuperação do passado da vida que vivíamos em Sergipe. É o canavial e todas as plantas e tudo que a gente tinha contato lá. Então a defesa do homem é recuperar através do conhecimento da terra, recuperar sua identidade fecunda, seu próprio ego. Como o homem transmigrado.

Ao relatar a história de migração de sua família, ela expressa a experiência de desterritorialização, sua busca por recuperar o passado e sua identidade. Isso quer

dizer que é preciso a imagem negra para recuperar a identidade negra. Usa tal estratégia para refletir sobre uma questão que a conecta ao mundo social, a arena pública, tendo o filme e o seu discurso como resultado. Trata-se, sobretudo, de uma escrita cinematográfica feita enquanto se pensa. Por fim, há o encontro entre um eu aberto, fragmentado, proteico, e a experiência social, produzindo um pensamento ensaístico (CORRIGAN, 2015).

Tanto a seq. 17 quanto a seq. 24 são autobiográficas. No ensaio fílmico, a ideia da autobiografia precisa passar pelo eu fragmentado e pelo espaço público para que seja revelado por meio de um pensamento que extrapola a biografia de uma pessoa. A emigração negra ocorreu da África para o Brasil, mas também dentro do país, de lugares muito pobres para os grandes centros. No caso da família de Beatriz Nascimento, ocorreu uma mudança do Nordeste para o Sudeste. A emigração negra é um tema relevante para que se entenda melhor a fragmentação da identidade negra que ocorreu devido a uma história longa de emigrações ou deslocamentos desde os quilombos da África. Sobrinho (2017, p. 168) enfatiza que a “a voz do sujeito que se representa constrói seu próprio discurso por meio de uma formulação original a partir de si, para si e para os outros”. Em outros termos, a autobiografia, para ser ensaística, precisa extrapolar formulação de si para dialogar com o espaço público, ou seja, é o que a autobiografia em *Ôrí* sustenta.

Segundo Corrigan (2015), o famoso escritor Aldous Huxley sintetiza que os ensaios mais ricos são aqueles que abrangem três mundos ou polos: 1) o polo pessoal e do autobiográfico; 2) o polo objetivo, factual, do concreto-particular e, por fim, 3) o polo do abstrato universal. *Ôrí* navega nesses três tipos de polos ao conectar a biografia de Beatriz Nascimento com a história identitária negra mundial sem cair em essencialismos. As imagens são montadas na biografia familiar de Beatriz Nascimento para revelar seus dilemas, suas dificuldades, sua baixa autoestima e sua falta de referencial. Vale lembrar que a crença não é do nível do factual, mas do nível do afeto, havendo, neste caso, um apelo às emoções do espectador para persuadi-lo em prol do ponto de vista da cineasta. Segundo Nichols (2014), a união de uma experiência familiar associada aos grandes acontecimentos da história serve para estabelecer credibilidade e convicção. Por isso, os documentários também adquirem uma característica comovente, graças à intensidade com que o cineasta aborda aspectos da própria vida ou de outrem. Neste caso, o subjetivo produz credibilidade, torna-se

significativo: em vez de uma aura de veracidade absoluta, temos a aceitação sincera de uma visão parcial, mas muito significativa.

A câmera em *Ôrí* assume o olhar da diretora. O eu, neste caso, torna-se fragmentado ao dialogar com o espaço público (CORRIGAN, 2015). Isso ocorre porque no ensaístico é muito comum um tipo de fragmentação que perturba de forma dramática a subjetividade e a representação. Segundo Corrigan (2015), a história do ensaio oferece uma longa lista de exemplos de uma voz e de uma visão pessoais, subjetivas ou performativas como característica definitiva do ensaístico. Além disso, a expressão ensaística “exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu” (p. 21). Toda a montagem dos arquivos em *Ôrí* produz um pensamento ético, emocional e identitário. Para Corrigan, “o ensaístico estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta” (p. 19).

Assim, a voz-*off* aqui tem função de pensamento em voz alta. A materialização da representação do eu ocorre por meio do “pensar em voz alta”. Tal ideia é trazida dos trabalhos de Michel de Montaigne, que escrevia um texto ensaístico como forma de reproduzir em sua escrita as formas de elocução e entonação ao falar. Corrigan (2015) acredita que os textos dos ensaios de Montaigne foram escritos para serem lidos em voz alta, e o mesmo ocorre nos filmes-ensaio. Neste sentido, o discurso ensaístico em *Ôrí* se aproxima da informalidade e da vivacidade do discurso oral como produto de um pensamento subjetivo em diálogo com a experiência coletiva.

Corrigan, ao falar conceitualmente sobre o espaço público, argumenta sobre a importância de encontros experienciais que esses espaços do mundo repercutem. “Seja o que for que eu possa ser, quero estar em outro lugar que não o papel”, emenda Montaigne (1948, p. 596 apud CORRIGAN, 2015). É neste sentido que os ensaístas exploram outros lugares, viajando por geografias distintas e habitando temporariamente lugares pequenos ou grandes. Este processo de estar em outro lugar é que bagunça o “Eu”. É em virtude disso que o ensaio de viagens tem sido uma prática literária e cinematográfica notável. Corrigan exemplifica em ensaístas como Montaigne a Bruce Chatwin, que regularmente exploravam distintos espaços experienciais do mundo para fragmentar, quebrar, bagunçar este “eu”. Esta ideia fica evidente em um sujeito ausente em terras estrangeiras, um estrangeiro em casa, uma mente exilada na natureza para explorar geografias interiores e exteriores da vida.

O pensamento ensaístico em *Ôrí*, além de sequências autobiográficas, tem sequências de viagem ensaística. A costura de imagens e vozes ensaísticas revela uma viagem diante de agrupamentos negros como que em um estudo antropológico com viés ensaístico. *Ôrí* prima pela beleza formal das imagens e da cultura negra. Valoriza o pensamento científico por meio de novos saberes que potencializam a cultura negra. A forma como as imagens são construídas neste filme revelam um projeto estético de observação de viagem, um projeto singular comparável com o *Sans soleil*, de Chris Marker, de 1983, e *Reassemblage*, da cineasta Trinh T. Minh-há, também de 1983. As seq. 6, 10, 13, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 27 e 29 têm como formato o cinema de viagem. Todas essas sequências penetram na antropologia da cultura negra porque envolvem paisagens e povos de países africanos, como Senegal, Angola e Mali, além do adentramento nos terreiros de candomblé e das visitas a antigos espaços quilombolas. Além disso, parte do imaginário do navegador para pensar a ancestralidade.

O cinema em *Ôrí* perpassa o cinema moderno, como bem caracteriza Deleuze (1990) e Burch (2006). Os cortes que ocorrem neste filme afrodiaspórico são geralmente radicais, passando de uma imagem para outra como se fosse um corte seco para passar de um bloco ao outro da película. Parte, assim, de uma gramática cinematográfica que revela a entrada no cinema moderno – isso porque há uma quebra da norma cinematográfica para fomentar novos devires, novos pensamentos. A possibilidade aqui é criar beleza e pensamento por meio de novas formas de agenciamento das imagens que se distanciam do convencional. As seq. 6, 17, 20, 23 e 27 têm parâmetros dialéticos formais evidentes e relevantes, mostrando como a diretora valorizou, na montagem, uma construção estética rica associada às artes de vanguarda do início do século XX. Além disso, *Ôrí* tem influências de Glauber Rocha, com relação aos mitos e às simbologias sobre a identidade de um povo; de Eisenstein, no que diz respeito à montagem; de Godard, pelo viés ensaístico. A montagem descontínua neste filme remeteria ao modelo eisensteiniano que influenciou os filmes de Glauber Rocha e de Godard, que, de alguma forma, dialogam na feitura de um filme cuja montagem descontínua, disruptiva e anárquica é valorizada. A seq. 27 (O território do quilombo), no tempo de 01:12:46, mostra uma câmera alta em plano geral de um helicóptero, apresentando o Vale da Saracura, no Bixiga em São Paulo. A filmagem aqui quer levar o espectador até a região onde fica

a escola de samba Vai-Vai. Nesse momento, a voz-off pneumática de Beatriz Nascimento ressurge:

O quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a ordem no tempo, sua relação com o seu território. É importante ver que hoje o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território em nível de uma simbologia. Nós somos homens, temos direito ao território, a terra. Várias e várias partes da minha história me contam que eu tenho direito ao espaço que eu ocupo na nação. E é isso que Palmares está dizendo naquele momento. Eu tenho direito a um espaço que eu ocupo, dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse limite geográfico que é a capitania de Pernambuco. A terra é o meu quilombo. O meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, onde eu estou, eu sou.

Já nestas sequências finais de *Ôrí* ela conclui sobre a ampliação do conceito de quilombo, que não remete mais ao território físico, mas a um território simbólico. Quilombo agora designa diferentes espacialidades negras: favelas, cultura *hip-hop*, cultura *Black*, congadas, etc. Beatriz Nascimento traz à tona a questão de que o negro tem um território simbólico, todavia, ele precisa de espaço real para viver. Há um jogo dialético burchiano aqui porque as imagens revelam o terreno da Vai-vai onde não há nada, mas é um espaço em que ocorrem muitas atividades durante o ano. Ao mesmo tempo, Beatriz Nascimento diz que o negro precisa de um espaço real para viver. Tudo isso pode ser visto também como uma imagem-tempo (DELEUZE, 1995), porque nela há vários tempos e espaços. O pensamento em voz alta de Beatriz Nascimento, somado às mais diversas imagens, descreve uma consciência de reflexão e decifração percorrendo o hibridismo no Brasil, a falácia de origens raciais e étnicas fixas e puras, questões identitárias de sua família, sua dificuldade como imigrante dentro do seu país, a questão dos deslocamentos e identidades... Em outros termos, este pensamento revela-se um “sabe tudo” e explicita com fundamentação a ordem do mundo, colocando o Estado contra os oprimidos e os infinitos deslocamentos que contrariam a ideia falsa de identidade pura ou homogênea (GILROY, 2001).

O hibridismo e a combinação de imagens visuais e de imagens sonoras produzem em *Ôrí* uma modulação singular e poética em forma de pensamento. Segundo a proposta analítica de Teixeira (2005), é possível fazer um levantamento dos materiais que formam o filme tal como se fosse um inventário para analisar os

modos de composição e significação. Esse inventário de materiais de composição envolve elementos de que se vale o documentarista para a construção de sua obra. Esta análise considera a postura híbrida que este tipo de obra assume. Há em *Ôrí* o reemprego de: a) fotografias e pinturas (imagens históricas, arquivos pessoais da diretora e da protagonista); b) materiais de arquivo (imagens de mapas⁷, imagens históricas, fotos de personagens históricos e escravizados, cartas, diários, rotas marítimas, pinturas, fotos pessoais e de família, imagens jornalísticas...); c) materiais ou imagens de primeira mão (depoimentos, ruídos, paisagens africanas e brasileiras, áudios, animações geopolíticas, músicas de diversas culturas e épocas, imagens e sons sincronizados e dessincronizados); e d) vozes ensaísticas como estratégia composicional de um ensaio fílmico. Esta combinação de imagens visuais e sonoras constroem um pensamento com tons intimistas e não autoritários que lida com memórias e reflexões, individualidade/alteridade, sejam elas pessoais ou de outras pessoas que fazem com que o público participe integralmente desta construção experiencial. Na verdade, o resultado desta soma combinada é um pensamento ensaístico sobre a tese de Beatriz Nascimento sobre os quilombos permeado pela ciência e a arte. Toda essa combinação de materiais quebra o rigor formal e as estruturas pré-moldadas. Esse ensaio fílmico possui a liberdade formal que preza a desconstrução do eu em experiência com o espaço público típico de filmes que prezam este domínio ensaístico.

Os fotofilmes são películas produzidas na íntegra ou em grande medida a partir de fotografias que, capturadas separadamente, quebram com o fluxo que permite representar o movimento de maneira natural no cinema. São consideradas fotofilmes todas as películas cinematográficas nas quais o fotográfico tem presença marcante, não como parte da trama ficcional, mas como parte de sua proposta estética (BELLOUR, 2012). Nas seq. 9, 10 e 13 em *Ôrí* há um formato de fotofilme.

O fotojornalismo expandido é uma prática contemporânea de fotojornalistas de exposição de seus trabalhos que mesclam fotografia, vídeo e imagem sonora. Tem-se uma conexão fotografia-vídeo, estabelecendo uma relação com o cinema e uma aliança com técnicos de som e de montagem. Cria-se, assim, uma nova forma de narrar um evento e aproveitar a internet como distribuição de seus trabalhos enquanto

⁷ Há uma forte montagem cartográfica para valorizar a percepção ou o sentimento de lugar (BRUNO, 2002).

divulgação e experimentação (BARBALHO, 2016). Há, ainda, um fotojornalismo expandido na seq. 15 em *Ôrí*, que também é um cinema expandido.

A linguagem fotográfica para a narrativa de filmes, capturadas isoladamente e animadas e com características artificiais (movimento e temporalidade) (BELLOUR, 2012; ELIAS, 2016). No caso de *Ôrí*, há a criação de fotofilme, de fotojornalismo expandido (YOUNGBLOOD, 1970; BARBALHO, 2016), da câmera fixa clássica que filma o estático e o “filme de arquivo” na mesa de montagem, na combinação de imagens, palavras e sons (BERNARDET, 2000), formando uma nova maneira de fazer cinema na contemporaneidade. Segundo Teixeira (2015), a mudança de suporte de imagem (químico para o eletrônico), o surgimento da imagem-vídeo e o nascimento da vídeo-arte (1960/70 em diante) criaram condições favoráveis ao ensaio fílmico. Com isso, surgiram conceitos novos como: cinema expandido; cinema subjetivo; autobiografias; autorretratos; cinema em primeira pessoa; performances audiovisuais; *sound design* e *live cinema*. O cinema desde o começo foi uma arte impura: sempre mesclou, combinou, ressignificou, traduziu e se apropriou de outras artes. Esta condição proteica pode ser vista na vanguarda impressionista (anos de 1920), no cinema de poesia (elaborado pelos formalistas russos no início do século XX), no cinema de autor (anos de 1950), no cinema de performance (anos de 1980) e no cinema-ensaio (nos últimos tempos).

Pode-se considerar e discutir a função que a câmera exerce na narrativa. Em *Ôrí* a câmera exerce uma posição ou função predominantemente de subjetiva indireta livre enquanto cinema moderno, fazendo um deslocamento ou refinamento para uma distinção de um monólogo interior (TEIXEIRA, 2015). Na verdade, em quase todo o filme há um pensamento no formato do subjetivo indireto livre da câmera típica do cinema moderno e que se desloca para o monólogo interior. Vale notar que o ensaio não registra objetivamente as ações daquele que dirige, mas suas cogitações. A singularização do cine-ensaio passa pela inclusão do ponto de vista subjetivo do ensaísta (TEIXEIRA, 2015). Entre os pontos conceituais mais marcantes em *Ôrí*, destacam-se o ponto de vista subjetivo, a poética da linguagem, a memória e a montagem, a cultura informacional e seus dispositivos, e o cinema como fluxo de pensamento – o que se refere à indefinição das imagens capturadas por uma câmera objetiva ou subjetiva, passando a sensação de uma espionagem do movimento negro e do quilombo no Brasil e na África. Se, de um lado, as imagens de uma câmera distante se revelam frias e objetivas, do outro, a câmera assume o olhar sensível da

diretora em relação às identidades negras africanas e diaspóricas. As imagens são montadas pela direção de Raquel Gerber e as vozes em forma de pensamento são emitidas por Beatriz Nascimento de forma direta. A junção dessa “coautoria” e dessa montagem estabelece uma função indireta livre bastante complexa. Como não está tão bem definida essa codireção, o ponto de vista se torna ambíguo ou ambivalente.

De acordo com Teixeira (2015), foi com o cinema do período pós-guerra que o ensaio começou a adquirir a realidade de um protoensaio, iniciando a inscrição/criação de um quarto domínio do cinema. *Cartas da Sibéria*, de Chris Marker, de 1957, tem uma primeira problematização. Teixeira (2015) classifica o curta-metragem *Ilha das Flores*, de 1989, de Jorge Furtado, como uma espécie de protoensaio ainda reticente, porque o filme joga com o domínio do ficcional, do documentário e do experimental, deixando-o duvidoso ou incerto em relação à ruptura com esses domínios.

Segundo Teixeira (2015), o conceito de poética de Pasolini, o cine-ensaio de Caetano no filme *Cinema falado*⁸, de 1986, a cine-poética de Bressane e o Cinema de Invenção de Jairo Ferreira deram consistência estética aos anos 1980. Todavia, foi somente nos anos de 1990 que ocorreu o desenvolvimento do domínio do ensaio fílmico, principalmente por privilegiar o lado poético. É notório que a diretora, por meio de tais imagens visuais e sonoras, nesta sequência, brincam com a noção de deslocamento de forma muito poética e crítica, lembrando que *Ôrí* é um filme produzido na passagem dos anos de 1980 para 1990.

A locução narrativa em *Ôrí* evidencia a importância da palavra falada para Raquel Gerber, permitindo à diretora explorar dimensões retóricas, poéticas, líricas e pessoais que quebram os padrões das narrativas cinematográficas. A voz de Beatriz Nascimento é *sine qua non* para um domínio ensaístico. Raquel Gerber, ao multiplicar as vozes de seus personagens ou mesmo multiplicar as vozes de Beatriz Nascimento, quer com isso quebrar a unicidade da voz.

Isto implica não apenas aumentar o número de vozes, mas radicalmente mudar o relacionamento delas para com a imagem, efetuando uma disjunção entre som e significado, fazendo prevalecer aquilo que Barthes define como

⁸ É considerada a primeira película brasileira indexada como cinema ensaio. O filme *Carta da Sibéria*, de 1956, é considerado 1º ensaio fílmico indexado. O cinema falado recorre à Literatura de *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Montanha Mágica*, de Thomas Mann.

o 'grão' da voz sobre e contra sua expressividade ou poder de representação.
(DOANE, 1983, p. 472-473)

Barthes (1977) diz que a voz carrega diretamente o simbólico, acima do inteligível, o expressivo (DOANE, 1983). Soranz (2019) acredita que as vozes que se distanciam da voz *over* (modelo convencional) têm dois elementos relevantes: fragilidade e delicadeza. Isso perturba a norma que coloca a locução masculina, a voz grave e assertiva como convenção. Sobrinho (2017) diz que *Ôrí* inscreve materialmente a voz de Beatriz Nascimento, até mesmo porque ela escreveu o próprio texto e narrou suas próprias ideias. Na corporeidade de sua voz e imagem se faz presente seu pensamento afrocentrado e sua visão de mundo, abordando tudo isso por um viés pessoal, político, poético e estético. Beatriz Nascimento se mostra uma ensaísta por meio de sua escrita desobediente. Em relação às vozes ensaísticas neste quilombo audiovisual, há uma predominância da voz-*off* pneumática de Beatriz Nascimento, sendo heteroglóssica apenas em duas circunstâncias: 1) quando envolve um conteúdo ou força com tendência científica ou política ou 2) quando envolve um conteúdo ou força com tendência poética. Há uma terceira via de voz heteroglóssica pelo fato de os personagens estarem na categoria de serem conceituais. No caso, quando a entrada de outros pensamentos distintos de outros personagens secundários são revelados em voz ensaística. Neste viés, as vozes-*off* de outros participantes se tornam vozes heteroglóssicas porque se tornam pensamentos distintos comungados por Raquel Gerber. É como se ela tomasse emprestados tais pensamentos dos personagens (heterônimos) para dizer ao espectador como pensa. Vale ressaltar, ainda, que a voz heteroglóssica tem uma função de estabelecer uma vertente ora objetiva, ora subjetiva e, às vezes, a função de não estabelecer uma relação indissolúvel entre essas duas vertentes. Segundo Starobinski (1985), esse indiscernível é típico do ensaio.

O filme-ensaio, por si, também é considerado um filme da margem. Margem em alguns sentidos, pois é um tipo de filme raro, inovador e proteico que se embasa de um pensamento mais abstrato, longe do convencional. No filme-ensaio há uma predominância da voz-*off*, que é polifônica. Além disso, é da margem porque dá voz aos marginalizados e esquecidos. *Ôrí*, enquanto um quilombo audiovisual, traz potência aos discursos das comunidades que passam pelo devir-negro no mundo. Segundo Corrigan (2015), muitos filmes ensaísticos retornam regularmente à

experiência do colonial e do pós-colonial para ampliar historicamente estas crises... Além disso, o autor complementa que no ensaio são comuns questionamentos e reformulações do eu que “explicam parcialmente a atração do ensaio para pessoas marginalizadas política, sexual, social e racialmente” (p. 37).

Em relação ao pensamento materializado em voz, a narração em *off* de Beatriz Nascimento é um elemento central de *Ôrí*.

Em sua estruturação, o filme inscreve materialmente a voz de Beatriz Nascimento. [...] ela escreveu seu próprio texto e narrou as próprias ideias. É importante enfatizar que há, na corporeidade de sua voz e imagem, a presença de suas ideias e de sua visão de mundo sobre as questões afro-brasileiras, algo que contingencia o pessoal, o político e o estético como abordagem. (SOBRINHO, 2017, p. 168)

Raquel Gerber costura as imagens com uma voz-*off* ensaística extremamente dotada de afetividade, criando ressignificações dessas imagens. Beatriz Nascimento, ao assumir o lugar de personagem principal, expressa em primeira pessoa seus traumas, suas angústias, seus medos. Ela também revela sua fuga e a procura de um novo destino, sua busca pela imagem de si mesma, sua relação emocionada com a terra, com o quilombo e com seus ancestrais (SILVA, 2010). O discurso ensaístico formulado por Beatriz Nascimento assume a primeira pessoa do singular, tendo um tom confessional típico dos filmes ensaísticos. É uma voz que conceitua as imagens e finge protegê-las contra a sua interpretação arbitrária, sendo sutil, difusa, amena, histriônica e sedutora, produzindo um novo sentido. Esta voz é de uma mulher negra e nordestina (três vezes na margem: ser mulher, ser negra, ser nordestina). Realiza-se um jogo entre passado, presente e futuro, memória histórica e pessoal. Há um jogo rico de questões que partem de um eu privado em diálogo com um espaço público. É por meio dela que se vai ao encontro de suas origens africanas (afrocentricidade), em busca de uma identidade negra complexa e não essencializante⁹ que se distancie do ser negro para a cultura ocidental. É através dessa voz que o discurso em um filme-ensaio pode, por meio da articulação da comunicação audiovisual, passar-se por incerto, errante e inconcluso, por mais que ele seja fruto de uma sentença

⁹ Esta ideia se baseia na dialética da condição diaspórica, ou seja, o indivíduo sente-se ligado a uma entidade nacional pelo sentimento de pertencimento cultural e político. Todavia, cultua um imaginário de nação negra, cujas origens remontam a África. (Mesmo esta África sendo mais sonhada do que real) (BAMBA, 2012).

minuciosamente calculada. A partir deste “eu”, torna-se possível estabelecer a dialética, a pluralidade de um processo reflexivo que este filme tanto almeja. Isso se torna possível através das formas de pronúncia, da modulação do timbre, da entonação, das pausas, dos detalhes sonoros diversos e ínfimos. A voz pneumática é uma voz *over* ensaística, uma voz em forma de pensamento em estado bruto, turvo, inacabado. Esta voz pneumática é central neste filme.

Outra característica da obra é que Beatriz Nascimento só aparece uma única vez em corpo no quadro. É comum, na voz heteroglóssica, a nula ou rara aparição do corpo do narrador. Há um paradoxo da presença de várias personas do narrador em detrimento de sua ausência física nas imagens. Esta dissociação complexifica a estética e a torna mais incerta, vacilante... O espectador pode criar mais interpretações livres, imaginar mais. O sonoro, por meio da voz ensaística, quebra a transparência, deixando de servir apenas como suporte. Tal opacidade enriquece o pensamento, potencializa a obra de arte.

Portanto, a narração em voz-*off* se distancia da didática típica do documentário tradicional na voz de Deus. A narração em *Ôrí* se revela como linguagem poética e subjetiva para refletir sobre elementos históricos, políticos e filosóficos das heranças africanas no Brasil e para valorizar o protagonismo feminino.

4 A ESTÉTICA EPISTÊMICA NEGRA EM ÔRÍ

4.1 A “contra-história” e o “saber localizado” como potência das margens

A estética epistêmica da margem envolve todo o conhecimento adquirido por áreas como Filosofia, História, Sociologia... e que influenciaram mudanças estéticas significativas, dando origem a novas estéticas que valorizam grupos minoritários ou grupos que perderam poder político.

O teórico de cinema norte-americano Robert Stam, profundo conhecedor do cinema e da cultura brasileira, mostrou, no IV Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (2002), num interessantíssimo passeio pela história em diferentes épocas, a vocação historiográfica do cinema. Naquela oportunidade, Stam afirmou que “os filmes que não são sobre história, são história”, mostrando que, na relação entre Cinema e História, as interferências são mesmo múltiplas, como bem reconheceu o professor francês Marc Ferro, um dos pioneiros da relação entre Cinema e História por meio de uma abordagem sócio-histórica (OLIVEIRA, 2002). *Cinema e História* é um livro deste historiador, considerado uma das obras singulares e, em até certo grau, inaugural do campo dos estudos da relação entre o Cinema e a História. Nesta obra, o autor nos mostra de que maneira há uma inter-relação entre as produções cinematográficas e a História. Para Ferro (1992), o cinema intervém de diferentes maneiras:

- 1) “Como agente da História”: neste caso, alguns cineastas passaram a intervir na História com filmes documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, revelam um ponto de vista diferente do sabido até então. Além disso, o cinema não vale somente como testemunho, mas deve ser visto como uma abordagem sócio-histórica que autoriza novos saberes.
- 2) “Nos modos de ação da linguagem cinematográfica”: o cinema faz uso de uma linguagem que facilita chegar ao público, sendo eficaz, operatória e prazerosa. Neste sentido, para Ferro, a força das imagens se sobressai em relação ao texto historiográfico tradicional.

- 3) “Na sociedade que produz e na sociedade que recebe”: o cinema é um produto que retrata uma ordem estabelecida de uma época. Esta ordem compreende regras, estabelece hierarquias de poder regulamentados e instituídos e outras relações pessoais.
- 4) “Na leitura cinematográfica da História e na leitura Histórica do Cinema”: para Marc Ferro, estes são os dois últimos eixos a serem seguidos por quem se interroga sobre a relação entre Cinema e História:

A leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção quanto na não-ficção demonstram que graças à memória popular e à tradição oral, o historiador pode devolver à sociedade uma história da qual a instituição a tinha despossuído. (FERRO, 1992, p. 21)

Marc Ferro atribuída ao historiador a função primeira de restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Isso porque:

Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, o historiador deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a única fonte da história. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, Igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. (FERRO, 1992, p. 76)

Para Ferro (1992), o historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação, fantasia, distorção dos relatos da história tradicional, em que determinados emissores e fontes são mais valorizados por meio de um princípio ou de uma política hierárquica. Um filme, seja de qual domínio for, sempre vai além de seu próprio conteúdo, além da realidade representada, mostrando zonas da História até então ocultas, inapreensíveis, não visíveis. Uma das soluções para Ferro consiste em valorizar os trabalhos que recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular. Ferro não procura as imagens apenas para exemplificar, confirmar, desmentir um outro saber, neste caso aquele da tradição escrita. Outrossim, o autor quer considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de buscar outros saberes, para melhor compreendê-las. Ele vai além ao dizer que o modelo da História universal – eurocêntrica – foi mais ou menos desmantelado pela falência das

ideologias e pelo formidável impulso histórico em curso, devido, entre outras razões, ao renascimento das nações ex-colonizadas (FERRO, 2004).

Donna Haraway (2009) sustenta que todos os conhecimentos são “situados” (social e historicamente) e, portanto, são parciais. Ela tenta desconstruir a visão da ciência como única ou como relativista. Inclusive, ocupa-se em fortalecer uma noção de objetividade em vez de concordar com a crítica feminista pós-moderna. *Saberes localizados* é um conceito proposto por ela, a favor de políticas e epistemologias de alocação, que envolve posicionamento, situação, parcialidade e a quebra por eixo de dominação e totalização para se fazer conhecimento racional. Para ela, o feminismo tem a ver com as ciências dos sujeitos múltiplos. Neste sentido, a questão da ciência para o feminismo diz respeito à objetividade como racionalidade posicionada. Para se chegar mais próximo da coisa em si, não se deve partir apenas da visão de cima, mas da junção de “visões parciais e vozes vacilantes numa posição coletiva de sujeito que promete uma visão de meios de corporificação finita continuada, de viver dentro de limites e contradições, isto é, visões desde algum lugar” (HARAWAY, 2009, p. 33-34). Além disso, o objeto de conhecimento deve ser analisado como um ator e agente bem longe da noção passiva do objeto enquanto conhecimento “objetivo” e não dialético.

Assim, como muitas outras feministas, quero argumentar a favor de uma doutrina e de uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver. Mas não é qualquer perspectiva parcial que serve; devemos ser hostis aos relativismos e holismos fáceis, feitos de adição e subsunção das partes. O ‘distanciamento apaixonado’ (KUHN, 1982) requer mais do que parcialidade reconhecida e autocrítica. Precisamos também buscar a perspectiva daqueles pontos de vista, que nunca podem ser conhecidos de antemão, que prometam alguma coisa extraordinária, isto é, conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação. (HARAWAY, 2009, p. 24)

Para Collins (2016) e Haraway (2009), a teoria feminista precisa ser discutida com base na localização dos grupos na esfera do poder. Neste sentido, deveria compreender as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como elementos da estrutura social que favorecem as desigualdades, em vez de categorias descritivas dos indivíduos.

Ao escrever “A vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e de fúria, sem sentido algum”, William Shakespeare convenciona criativamente que a verdade não existe. Isso quer dizer que cada um pode dar sentido à vida da forma que

quiser. A história tradicional opera como síntese, com a ideia dos mais fortes, com os que venceram, daqueles que estão acima na hierarquia de poder. O historiador clássico, grosso modo, constrói um efeito de univocidade e sentido com o material documental em mãos (FERRO, 1992). Em contrapartida, Stuart Hall, Walter Benjamin e Marc Ferro fundamentam seus estudos no materialismo histórico e incorporam e valorizam o lado dos vencidos. Há aqui um pensamento pelas margens, que complementa e enriquece a História com novas visibilidades, novos relatos, novos fatos, novos sentidos. É neste sentido que Raquel Gerber e Beatriz Nascimento em comumhão trabalham nesta película.

Revelados em *Ôrí*, o carnaval brasileiro, a Quinzena do Negro na USP (1977), o movimento *Black*, a favela, são agrupamentos autônomos que criam condições de autoafirmação negra, tornando-se o quilombo moderno. Observa-se, no documentário, que quilombo vai muito além do quilombo dos Palmares como a História clássica do Brasil perpetuou nos livros escolares. Além disso, o carnaval é exaustivamente posto como o quilombo do século XX. A história aqui é reinterpretada. Neste caso, a diretora combina e reagenda seu material em uma forma meditativa com um pensamento ora objetivo, ora subjetivo, ora poético, ora universal por meio de uma “contra-história”, que altera as noções hegemônicas da História. Deste modo, faz com que seus arquivos não sejam meras fontes materiais ou iconográficas. Há, assim, uma ideia de que o cinema produz uma escrita historiográfica própria (FERRO, 1992). Ao revelar a presença negra neste documentário, por exemplo, se expõem rasuras, silenciamentos e omissões da história tradicional, fazendo com que o passado habite o presente. Neste sentido, a inscrição subjetiva da diretora é resultado do manejo e da combinação de rastros (imagens visuais e sonoras) da obra documental, tendo o pensamento negro e o pensamento feminista como linhas mestras que criam uma certa consciência. Esta consciência é produzida por meio de uma experimentação formal e de conteúdo apta a dramatizar as tensões da experiência diaspórica, das questões étnicas e minoritárias de uma maneira complexa ao revelar distintos aspectos, mesmo ao relatar a vinda dos portugueses ao Brasil.

Nas palavras de Ferro (1992, p. 19), em relação ao Cinema e à História, “A leitura histórica e social do filme permitiu-nos atingir zonas não visíveis do passado das sociedades...”. Em *Ôrí*, as imagens de arquivo de zonas não visíveis revelam: instabilidades geopolíticas, efeitos sobre as migrações transnacionais, problemas pós-coloniais... Outro ponto a considerar é que ao elucidar novas visibilidades e

relatos, cria-se um novo sentido do passado que modifica, por consequência, o tempo presente. Em outros termos, a diretora rearranja as imagens do passado em operações de montagem de modo que este deslocamento atualiza o presente. Neste caso, o conceito Quilombo é expandido, sendo retratado como qualquer manifestação de autoafirmação negra: carnaval, religião afro-brasileira, movimento negro, música, dia da consciência negra... O trabalho desta diretora está na mesma direção dos trabalhos do diretor John Akomfrah. Segundo Sombra (2017), o que está na raiz de todos os trabalhos de Akomfrah é o impulso de dispor do passado para incidir sobre o agora. Observa-se em outras películas de Akomfrah que ele se tornou notório por visitar obsessivamente o arquivo audiovisual do século XX, processo pelo qual se alimenta de relatos ou visibilidades do passado, em geral, não para restaurar aquilo que foi, mas para olhar sobre seu próprio tempo de forma singular (MURARI; SOMBRA, 2017). Segundo o diretor, essas práticas serviriam para traçar uma “contra cartografia [...] um mapa no qual se renavega o presente” (AKOMFRAH, 2015, p. 35).

O termo *ôrí* é polissêmico, tem vários significados e representações. Neste filme, ele significa cabeça, e o conjunto de sequências revelam que a cabeça aqui tem uma simbologia de que pode ser alimentada, que pode desenvolver consciência para ganhar liberdade. A cabeça sem essa consciência é alienada, é aprisionada, é um cativeiro mental. A palavra *ôrí* no filme pode também ser interpretada como um contínuo renascimento, como início de um ritual de passagem. É neste sentido que o filme trabalha uma epistemologia de engajamento da cultura negra para o autorreconhecimento e a autoafirmação por meio das matrizes africanas. Se o mundo eurocêntrico valoriza a lógica cartesiana, o mundo afrocentrado tem outra lógica, por se tratar de outra construção histórica singular.

A seq. 11 em *Ôrí* revela os corpos dos passistas; na seq. 16, são apresentados os corpos no baile *Black*; na seq. 19, são revelados corpos no baile *Black* e Jimmy Bo Horne tirando a sua camisa e revelando seu corpo; na seq. 22, aparecem Wndembeoacy e outros corpos em um ritual de passagem e, por fim, na seq. 29, pássaros voando, corpos em um terreiro e corpos de passistas. No filme, os corpos dançam, seja na avenida, seja nos terreiros, nos bailes *Black*, e foi assim no passado com a capoeira. Há uma clara simbologia de espaço de fuga e territorialidade. Os corpos dançantes aqui representam a liberdade.

Segundo Ferro (1992), a “contra-história”, via cinema, revela-se em sua forma mais transparente quando grupos marginalizados ou minoritários da sociedade

assumem o controle da produção de imagens. Neste momento, tem-se um ponto de junção entre a natureza histórica do cinema como possibilidade de mostrar o inverso da sociedade, ou mesmo um complemento, uma vez que ele representa esse inverso e um outro saber. Além disso, a voz ensaística heteroglóssica somada às imagens visuais e sonoras superam o cinema de denúncia (foco no negativo) e apresenta um cinema de reinvenção da cultura negra.

Na seq. 10 (A África lá e aqui), no tempo de 00:13:24, há uma câmera alta que faz uma panorâmica no país Dogon, Mali na África. Uma vegetação surge e, logo em seguida, é filmada uma montanha. Lá são reveladas modificações humanas para moradia, além de casas construídas como agrupamentos de pessoas que vivem em uma comunidade “homogênea” e simples. Ao revelar esta parte da África, é adicionada uma música percussiva com suas vocalizações de um famoso negro brasileiro, o saudoso Nana Vasconcelos¹⁰. É como se a África estivesse na música dele. Há aqui uma ligação do brasileiro com a raiz africana. Esta vocalização é relevante no filme, porque, ao tocar, ela sempre vai significar que o que é apresentado audiovisualmente é um quilombo. É como se este som discriminasse que o evento é de origem africana ou afro-diaspórica. Em todo o filme, essa vocalização ressurgirá e será chamada de estímulo discriminativo de quilombo.

Em 00:14:20, há um corte e a imagem vai para a escola de samba Diplomatas de São Miguel Paulista no carnaval paulista com um samba enredo chamado “os *dogons*, raízes da cultura brasileira”. Inicia-se o som de uma bateria de carnaval e as imagens da escola em ação são reproduzidas. Ciro Nascimento, na passarela do carnaval, explica quem são os *dogons*:

Os Dogons são um povo que ou a cultura deles é a síntese de todas as culturas negro africanas ou eles são uma cultura original de onde surgiram todas as culturas. A gente encontra aqui desde o garfo do Exu, por exemplo, do ‘Obéfará’ dos iorubás¹¹, que é o símbolo Dogon do mundo até coisas como o clã dos animais, que você encontra no quimbanda. Tudo, tudo que você encontra na cultura negra-africana você encontra

¹⁰ Nana Vasconcelos é responsável pela música original do filme. Ele foi um percussionista pernambucano com trabalhos primorosos desde a década de 1960. Consagrou-se como um dos grandes nomes da música afrodiaspórica.

¹¹ Iorubá é um agrupamento cultural e linguístico de um povo específico da África. Na história africana, a cultura iorubana dominou sobre muitas outras. A mãe Dango, personagem principal do filme *A mulher da casa do arco-íris*, de 2018, de Gilberto Sobrinho, tem traços iorubanos.

concentrado na cultura Dogon e por isso o nome do enredo é Dogons, raiz da cultura afro-brasileira.

Há aqui uma ligação e uma influência de matriz africana para a cultura afro-brasileira. Esta edição tenta mostrar como tais agrupamentos, seja em Mali, seja no carnaval brasileiro, partem de uma mesma raiz e princípio enquanto um quilombo atualizado. Há a apresentação de um fotofilme (cinema expandido) que oscila entre imagens da África *dogon* ao carnaval brasileiro, revelando ligações por meio de ornamentos, vestimentas, valorização dos animais em ambas as culturas. Na parte da África, as imagens estão em formato de fotofilme e continua a percussão de Naná Vasconcelos com suas típicas vocalizações de origem africana (estímulo discriminativo de Quilombo), enquanto nas imagens do carnaval no Brasil a câmera caminha entre os passistas com o som sincronizado da música de carnaval. Essa combinação de imagens e sons produz a experiência de que a África de lá está aqui nos dias atuais, nas comunidades negras, que será exaustivamente representado no filme pelo Quilombo enquanto vivência, território múltiplo e pertencimento.

Agora com a música de fundo do carnaval brasileiro e com as imagens de Mali, em que se revelam o seu povo e costumes, a voz ensaística pneumática de Beatriz Nascimento emenda:

Então é importante levantar a África como a verdadeira Atlântida do nosso mito... pra nós do Ocidente a África é um continente enterrado... é um continente que a gente não conhece muito... é um saber congelado; é um povo que está congelado... nas nossas relações, nas nossas comunicações...no nosso inconsciente, no quem eles são? Daí a pergunta do negro nesse processo relacionado com o quilombo. Quem é quilombo? O que é o quilombo hoje? É a busca de um conceito, de um fato histórico... de uma lembrança, de uma ideologia, de uma lenda de um homem chamado Zumbi de Palmares.

Nas palavras “quilombo” acima citadas, as vocalizações africanas de Nana Vasconcellos reverberam novamente como estímulo discriminativo de quilombo.

Há um corte e a imagem ressurgue em uma manifestação negra do dia nacional da consciência negra. Há, na manifestação, uma exaltação a Zumbi de Palmares. As vocalizações africanas de Nana reverberam novamente durante os discursos dos ativistas negros.

Observe que há aqui a valorização de outros saberes localizados (HARAWAY, 2009) na África ou de uma contra-história (FERRO, 1992). Por muito tempo, tais saberes foram intencionalmente abandonados. Há, ainda, uma epistemologia que pode ir além dos livros acadêmicos por um saber que advém da dança, das rodas de conversa, de artistas que expressam seu conhecimento adquirido na prática da vida sem o conhecimento teórico da academia. É o caso evidente aqui de Ciro Nascimento e sua epistemologia da razão negra. Há um alerta de que existe muito para saber deste povo, desta cultura africana que foi trazida para o Brasil, de modo que pode revelar melhor a cultura brasileira e a sua formação.

As seq. 10, 16, 28 e 29 retratam ou mencionam a figura ou personagem de Zumbi de Palmares. Há uma tentativa de positivar este personagem da história em *Ôrí*, mesmo que, em alguns momentos, sejam feitas críticas a este personagem como forma de superá-lo. Vale notar que a década de 1970 foi um período marcante que reavaliou a importância de Zumbi dos Palmares para a comunidade negra. Assim, o negro se torna assunto nos anos de 1970; contudo, a consciência negra chega pela mídia e não pela porta da Educação.

Beatriz Nascimento faz uma análise destrinchando a relação forte entre o povo judeu, o Nazismo e o mito do herói comparando com o povo negro, o devir-negro e Zumbi dos Palmares. Freud era judeu, foi perseguido pelos alemães durante a ditadura de Hitler e estudou a importância do mito do herói para o povo judeu que está materializado no ensaio “Moisés e o monoteísmo”. Este texto foi estudado e comentado em jornal fazendo um paralelo com a realidade da população negra (NASCIMENTO, 1986). Seja neste texto, seja em *Ôrí*, Beatriz Nascimento explicita a busca pela figura mítica de Zumbi dos Palmares e a importância funcional para um grupo social excluído e discriminado da mesma maneira que Sigmund Freud. Em ambos os casos, as condições coercitivas envolvem ditaduras civis e militares que fazem emergir resultantes dialéticas. Assim, tanto Moisés, quanto Zumbi dos Palmares teriam um papel de um herói simbólico civilizador em uma sociedade desumana e injusta dos homens do Ocidente. Tais mitos emergem como imagem positiva capaz de reforçar positivamente comunidades que tiveram seus direitos suprimidos. Todavia, Beatriz Nascimento vai mais longe de acordo com sua postura ambígua em relação a Zumbi. Ela acreditava que era preciso desmistificá-lo para ser superado, condição para crescer e transcender. No referido artigo acima citado, ela

parafraseia Bertold Brecht: “*Infeliz do povo que necessita de heróis*”, reafirmando que a criação e recriação de heróis nos mantêm imaturos e infelizes.

Na seq. 12 (Quilombo enquanto síntese), no tempo de 00:22:40, a legenda diz: “Escola de samba mocidade alegre são Paulo – 1980”. Thereza Santos, em voz-*off* heteroglóssica, explicita:

A partir do momento que as escolas de sambas, é o que eu chamo de quilombo ainda hoje, um espaço negro e como o negro não conhece nada da sua história. Há necessidade de você colocar isso no carnaval pra abrir esse horizonte de conhecimento para o pessoal. E a organização negra é a escola de samba, os terreiros de macumba, de candomblé. Então pra mim são os quilombos de hoje. Os quilombos do século XX.

A voz-*off* aqui se torna heteroglóssica porque se modifica, dando continuidade ao pensamento de Beatriz. Ou seja, a tese de Beatriz Nascimento sobre quilombo foi sintetizada neste momento. Aqui há uma “contra-história” (FERRO, 1992) ou um saber localizado pouco conhecido pelos brasileiros, porque se distancia da história do Brasil tradicional.

Na seq. 8 (A cultura e a identidade negra), no tempo de 00:07:50, a imagem vai para a “Quinzena do negro” na universidade de São Paulo em 1977. Aqui há uma música de *jazz* instrumental tocado por um piano, um baixo acústico e bateria. A voz-*off* de Beatriz Nascimento se torna heteroglóssica, perde o sussurro; agora é a vez do tom crítico e racional: “*A cultura negra que conseguiu se amalgamar com a cultura índia é realmente a cultura brasileira, uma cultura muito forte... mas insiste em impor como cultura, o próprio termo cultura... como sendo uma coisa nobre e europeia*”. Desde o começo do plano, há uma câmera que caminha em um corredor, provavelmente da USP, em direção ao auditório. Desta forma, cria-se uma metáfora ou uma simbologia em que a instituição USP representa e valoriza mais a cultura europeia. Em contradição, o movimento negro vai até a USP e diz privilegiar outros saberes, como, por exemplo, a cultura popular. Aqui há uma dialética ou contradição sobre cultura acadêmica *versus* a cultura popular negra. O *jazz* que inicia o plano é de origem negra e se distanciou da cultura popular por ter se tornado elitizado. O movimento negro quer se autoafirmar em um espaço que tem critérios de base eurocêntricas. Seria possível dialogar? Ou seriam saberes justapostos?

Há aqui também uma ligação da seq. 7 com esta seq. 8., em que Exu é um mensageiro que “abre os caminhos” no saber religioso afro-brasileiro e que está representado na seq. 7; logo em seguida, a câmera entra no corredor da USP como se fosse o espírito de Exu entrando. Este tem o papel ou função de fazer uma ligação ou encontro entre duas culturas distintas: o mundo afrocentrado e o mundo acadêmico ocidental. Este percurso no corredor pode ser visto como uma câmera portátil que se desloca em direção a porta do saber, podendo ser um personagem andando devagar por meio de um cinema direto, um cinema de observação (domínio do documentário em uma perspectiva poética) ou um pensamento em divagação ou um monólogo interior da diretora (domínio do ensaio). Aqui o domínio é indiscernível. Vale ressaltar que as seq. citadas revelam que a África e seus valores, suas tradições e seus conhecimentos são desconhecidos.

4.2 Afrocentricidade enquanto saber congelado

Segundo Elisa Larkin Nascimento (2009), é preciso formar novos protagonismos no mundo acadêmico para enfrentar o monopólio do conhecimento exercido por uma elite minoritária. A matriz africana da diáspora é um referencial relevante para a criação e inovação de outros paradigmas, fazendo com que injeite mais vigor e força à academia. Para Larkin Nascimento, foi a partir da década de 1960 que ativistas afrodescendentes iniciaram suas críticas aos tradicionais estudos africanos dominados por intelectuais brancos. Para ela, o termo “Estudos *Africana*” revela a múltipla abrangência do campo, que investiga os povos africanos e afrodescendentes em todo o mundo e sua metodologia multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar. No âmbito dos Estudos *Africana* e da Afrocentricidade, o termo “africano” envolve tudo aquilo que se refere aos afrodescendentes e ao seu legado cultural no continente e na diáspora. Na definição de Robert L. Harris Jr. (2004, p. 15), Estudos *Africana* “é a análise multidisciplinar da vida e do pensamento dos povos de ancestralidade africana no continente africano e em todo o mundo”. Neste sentido, “Estudos africanos” envolve uma epistemologia de origem branca, e os novos estudos africanos ou “Estudos *africana*” envolve uma epistemologia de pesquisadores típicos do sul global subalterno ou de estudos críticos da branquitude e do eurocentrismo. Outra diferença significativa é que este último valoriza as diásporas africanas.

Afrocentricidade é uma proposta teórica do professor Molefi Kete Asante em seu livro *Africanity: the theory of social change* (Afrocentricidade: a teoria de mudança social), de 1980. Este pesquisador foi o idealizador do primeiro programa de doutorado de Estudos *Africana* no final da década de 1980, na universidade Temple, na Filadélfia. A Afrocentricidade dá continuidade a uma longa tradição da abordagem afrocentrada, desenvolvida desde o século XIX. A obra de maior prestígio e robustez é a do cientista e intelectual senegalês Cheik Anta Diop.

A crítica afrocentrada revela, em geral, que o Ocidente postula conhecimentos distorcidos advindos de um etnocentrismo ocidental. A afrocentricidade também valoriza a pluralidade e elimina a possibilidade de exclusividade de pensar. Neste caso, há um conhecimento que valoriza os diversos lugares, as diversas perspectivas, sem pretensão à superioridade de uns em relação a outros. Uma das características da obra de Van Sertima, a interdisciplinaridade, constituía um marco dos novos estudos afrocentrados. A área de Estudos *Africana* teria abrangência ampla e plural, definindo sua *epistème* como a Filosofia, o *ethos*, o *noos* do mundo africano e tendo como objetivo estudar a vida e a cultura dos povos africanos em todos os tempos e em todas as regiões. Segundo Asante (2009, p. 93): “Afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática, perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos”.

Asante (2009) acredita que a afrocentricidade envolve uma questão de localização, isso porque os africanos vêm atuando na margem da experiência eurocêntrica. Neste sentido, a ideia de afrocentricidade coloca os africanos em uma posição centrada, de tal maneira que ter essa consciência abre caminho para a libertação cognitiva ou da mente dos africanos, seja para revelar opressões, seja para revelar vitórias. Afrocentricidade é diferente de africanidade. Uma pessoa pode usar vestimentas africanas ou praticar costumes africanos sem, com isso, ser afrocêntrico. Mesmo o fato de a pessoa ter cor negra ou morar na África não quer dizer que ela tenha consciência e seja afrocêntrica. Afrocentricidade implica conscientização sobre a agência dos povos africanos. Um agente, grosso modo, é uma pessoa que é capaz de agir sobre o mundo de forma autônoma ou independente. Em oposição, um indivíduo sem agência (em desagência) é descartado como ator social ou perde seu protagonismo no mundo social, tal como é o caso das pessoas que se tornam

marginalizadas. Neste sentido, os africanos ou afrodescendentes devem ser vistos como agentes em termos culturais, políticos e sociais.

Modupe (2003) enumerou, de forma bastante completa, os elementos constituintes da afrocentricidade: vontade cognitiva comunal; desenvolvimento africano; matriz de consciência, libertação psíquica, resgate cultural, africanidade, personalismo africano, práxis afrocêntrica, estrutura conceitual afrocêntrica, integridade da estrutura, causa, efeito, mitigação, construtos teóricos, distinções críticas teóricas, consciência vitoriosa e perspectiva afrocêntrica.

Asante (2009) definiu que um projeto afrocêntrico, no mínimo, tem que ter:

- 1) interesse pela localização psicológica: manter o africano dentro, no centro de sua própria história;
- 2) compromisso com a descoberta do lugar africano como sujeito: tentar encontrar o lugar do africano como sujeito em quase todo o evento, texto e ideia;
- 3) defesa dos elementos culturais africanos: o afrocentrista faz uso de todos os elementos linguísticos, psicológicos, sociológicos e filosóficos para defender os valores culturais africanos;
- 4) compromisso com o refinamento léxico: para evitar o uso de termos negativos ou distorcidos ao se referir aos africanos;
- 5) compromisso com uma nova narrativa da história da África.

Outro ponto relevante tem a ver com as mulheres, que no Ocidente são relegadas ao segundo plano. Diferentemente, na afrocentricidade, elas podem ter papel protagonista. Neste sentido, mulheres e homens têm igual importância na construção do conhecimento afrocentrado.

Além disso, o afrocentrista sustenta que a cultura europeia deve ser encarada como estando ao lado e não acima de outras culturas. A Europa não é o padrão que deve subjugar o restante do mundo.

A afrocentricidade tem como missão desenvolver bases teóricas e epistemológicas das expressões atuais da matriz africana de conhecimento, como, por exemplo, a Filosofia religiosa, tendo o protagonismo negro como narrativa.

A voz-off de Beatriz em *Ôrí*, em combinação com as imagens e as músicas, revela a identidade negra em sua riqueza. Sua voz sedutora personifica a luta da mulher negra e reinventa a identidade negra por meio de saberes localizados. A

biografia e a autobiografia de Beatriz contada representam a luta da mulher negra por espaço em sociedade, ou seja, a dura condição ou o desafio de ser negra e mulher em uma sociedade brasileira. Além disso, Beatriz Nascimento estudou a fundo o comportamento dos quilombos ancestrais e contemporâneos como uma comunidade com um *ethos* definido, um espaço negro de excelência e harmonia entre seus participantes e sua equivalência em outras margens do Atlântico – o que se distancia bastante do eterno estudo do negro escravizado. Em *Ôrí* ela vai trazer muito deste conhecimento congelado, inclusive ela vai usar este termo para remeter a ideia de uma nova epistemologia.

No final do século XIX, com a divisão da África e o desenvolvimento dos Estados nacionais atuais, EUA, Inglaterra, França e Caribe iniciam um pensamento afrocentrado por meio de intelectuais e artistas negros, sendo o Caribe um importante centro de pensamento negro onde se iniciou a noção e conceito de pan-africanismo. É evidente que o deslocamento enriquece o pensador que absorve novos conhecimentos advindos de um pensamento específico por onde se desloca. Da mesma maneira, o pensamento negro brasileiro é formado por ideias e um conjunto de normas do movimento negro e de conhecimentos de outros lugares – um saber bem estruturado e organizado. Certa vez, Izaak Newton disse: “se cheguei onde cheguei foi porque subi nos ombros dos gigantes”. O mesmo ocorreu com Abdias Nascimento e Maria Beatriz Nascimento, que aprendiam e dialogavam com os grandes intelectuais do pensamento negro mundial ou com intelectuais que apoiavam a causa. O exílio de dez anos de Abdias Nascimento nos Estados Unidos, por exemplo, contribuiu para aumentar o conhecimento sobre o movimento negro em um período muito efervescente, por meio da militância e de um pensamento negro contundente. Além disso, ele manteve boas relações com diversos países da África. Do lado do feminismo negro, Beatriz Nascimento, além de ter feito duas viagens para a África, foi responsável por grupos de estudos, reuniões e alguns congressos e eventos para divulgar o que absorvia deste pensamento negro em rede. Em *Ôrí* fica evidente sua participação ativa em defesa da comunidade negra, seja em ambientes acadêmicos, seja não acadêmicos. No filme, a rede de personagens contribui com a tese de Beatriz Nascimento sobre o quilombo contemporâneo atualizado e fortalece um pensamento negro afrodiaspórico singular.

Vale enfatizar que os saberes aqui tratados são saberes expressados por artistas em suas comunidades; saberes e conhecimentos advindos dos corpos, como

as danças e as conversas pessoais, saberes acadêmicos e literários negros que estão em outras posições. Portanto, há diversos saberes que vão além dos livros acadêmicos e das histórias tradicionais estritamente brancas.

4.3 O pensamento em travessia de Mbembe e o *ethos* do movimento em *Ôrí* como valorização da potência negra

A recuperação da cultura negra pelos movimentos artísticos de vanguarda (a partir dos anos de 1920), destacando a África como reservatório de mistérios, catarses, exotismos e do mágico religioso, apesar de ter um caráter preconceituoso ou elementos estereotipados sobre o negro, foi muito importante para começar a valorizar a cultura negra no Ocidente. O surrealismo, por exemplo, defendia o primitivismo; os artistas dessa vanguarda acreditavam que isso estava associado aos povos africanos que tinham uma proximidade maior com o inconsciente.

Mbembe (2018a) enumera alguns contextos que determinaram uma valorização e descoberta da África pelo Ocidente: a) a crença da morte de Deus suscitada por expoentes como Nietzsche e Sade; b) o materialismo na Política e nas ciências pelo positivismo na Filosofia; c) a riqueza estética dos poemas dos poetas de origem africana; d) a crise de consciência que o Ocidente teve sobre os negros; e) o *jazz* como via astral para resgatar o passado; f) o desejo da Europa de experimentar uma vida mais feliz e selvagem sem culpa pela não consciência do mal como reflexo de uma Europa pós-guerra. Todos esses fatores contribuíram para um olhar mais positivo sobre o negro e sua cultura. Todavia, apesar dessas mudanças, ainda não se rompia com o mito da existência de “povos superiores” e caberia à raça negra o instinto, as pulsões irracionais e a sensualidade primária¹².

Em outra perspectiva e fundamentada no pensamento negro de Mbembe, empenha-se em um trabalho de valorização do negro com aquilo que ele tem de potente em suas raízes: o movimento, a adaptação e a assimilação criativa, o que formará um pensamento em travessia como potência negra. Tudo isso está em consonância com a ideia de *ethos* africanos de Beatriz Nascimento em *Ôrí*: as guerras

¹² Os estetas vanguardistas politizados e os anarquistas de viés anticolonial usam esses mitos e estereótipos como transgressão e subversão, posicionando que essa força ardente dada às formas, aos ritmos e às cores teria um caráter positivo.

de movimento, as emigrações e imigrações negras, o corpo em movimento do negro, a adaptação negra no mundo, etc. Mbembe vai mobilizar a questão do território e do movimento para elaborar este pensamento em travessia. A África, por exemplo, foi destino de muitos movimentos populacionais durante séculos:

Alguns dentre eles chegaram enquanto conquistadores, mercadores ou zelotes, como é o caso dos Árabes e dos Europeus. Fugindo de toda forma de miséria, procurando escapar da perseguição, imbuídos simplesmente de esperança por uma vida pacífica ou ainda movidos pela sede de riquezas, outros se instalaram graças a circunstâncias históricas mais ou menos trágicas, a exemplo dos Africâneres e dos Judeus. Mão de obra essencialmente servil, outros ainda fincaram raízes no contexto de migrações em busca de trabalho, a exemplo dos Malaíes, dos Indianos e dos Chineses na África austral. Mais recentemente, Libaneses, Sírios, Indos-Paquistaneses e, aqui e ali, surgiram algumas centenas ou milhares de Chineses. Todo esse mundo chegou com suas línguas, seus costumes, seus hábitos alimentares, suas modas indumentárias, suas maneiras de orar, enfim, seus modos de ser e de fazer. Hoje, as relações que essas diversas diásporas entretêm com suas sociedades de origem são as mais complexas possíveis. Muitos de seus membros consideram-se inteiramente africanos, ainda que, além disso, eles pertençam igualmente a um alhures. (MBEMBE, 2015, p. 69)

Por outro lado, a África também foi uma zona de partida para numerosas regiões do mundo. A formação de diásporas negras no Novo Mundo é resultado dessa dispersão. Mbembe trabalha com a lógica de que parte da história da África se encontra fora dela (estão nos outros continentes não africanos) e a história do mundo (fora da África) está nos africanos. Para ele, “ser-mundo”, habitar o mundo, implica a mestiçagem cultural ou pelo menos uma imbricação dos mundos. Mbembe prossegue:

A consciência dessa imbricação do aqui e do alhures, a presença do alhures no aqui e vice-versa, essa relativização das raízes e dos pertencimentos primários e essa maneira de abraçar, com todo conhecimento de causa, o estranho, o estrangeiro e o distante, essa capacidade de reconhecer sua face no rosto do estrangeiro e de valorizar os traços do distante no próximo, de domesticar o in-familiar, de trabalhar com aquilo que possui aspecto de ser contrário por completo. (MBEMBE, 2015, p. 70)

Ele faz uma historicização da África pré-colonial e contrapõe/tensiona suas práticas com as do Ocidente. As sociedades pré-coloniais tinham, no movimento e na circulação, um conjunto de princípios que regiam suas religiões, sistemas de casamento, comércio, política e práticas culturais diversas. Mbembe (2018a) trabalha com a tese de que a população negra tem em sua origem ser nômade, estar em constante movimento, e, por isso, desenvolveu uma capacidade ímpar de se adaptar e assimilar criativamente novos ambientes.

Ele exemplifica tal processo com a difusão do islamismo na África: no caso, como a cultura negra é forte devido à oralidade, o livro dos muçulmanos foi relativizado. Além disso, o núcleo da doutrina foi reinterpretado, deixando-se aberturas, dando espaço às artes da cura, à interpretação dos sonhos e da adivinhação. Alguns africanos letrados reinterpretaram o Corão. Muitos deles eram comerciantes viajantes, mudavam-se com muita frequência para diferentes lugares e, possivelmente por isso, adaptaram a obra de acordo com os diversos lugares que permaneciam sazonalmente, fazendo inclusive uma alusão à riqueza. O resultado disso tudo foi uma cultura religiosa e profana que exigia dominar a língua árabe e com sinais esotéricos com peso igual ou maior em relação às realidades objetivas.

Para Mbembe, três fatores explicam essa diferença ou adaptação negra: a) capacidade de extensão e dispersão espacial (negociação das distâncias); b) prática de fronteira que privilegia as identidades itinerantes de circulação. Este ponto merece destaque. Devido às muitas guerras tribais e às diversas mudanças de poder, sempre foi muito comum a mudança, podendo até ocorrerem múltiplas soberanias onde as fronteiras eram caracterizadas pela extensibilidade e pela incompletude. Mbembe (2018a, p. 179) lembra:

As instituições encarregues de negociar a fronteira eram as mesmas que tinham a responsabilidade de negociar as identidades, regular o comércio de caravana, cimentar as alianças verticais e laterais e até comandar a guerra. Aliás, na maioria dos casos, guerra, mobilidade e comércio combinam-se, nomeadamente quando a guerra e o comércio se aliam à propagação do islã. Além disso, não existe comércio se não se criarem alianças transversais, se desenvolveram e investirem núcleos centrais num espaço incessantemente móvel. A guerra é sempre uma guerra de movimento. A verdadeira identidade, neste contexto, não é necessariamente a que se fixa a um lugar, mas a que permite negociar a travessia de espaços que, por sua vez, também estão em circulação devido à geometria variável.

Por fim, c) o gênio mimético. A história cultural do Islã na África foi marcada de ponta a ponta por uma capacidade de imitação e de produzir semelhanças a partir de diferentes signos e linguagens.

Para Mbembe, as fronteiras do africano pré-colonial não existiam porque bloqueavam a circulação do fluxo vital. A vida estava no movimento. As fronteiras foram colocadas na África pelos colonizadores europeus que minaram o princípio de movimento e eliminaram diversos repertórios e práticas culturais dessas sociedades.

Para o intelectual, a fronteira é uma herança maldita e inalterável até hoje pelos estados independentes da África.

Em uma perspectiva paradigmática, Mbembe enfatiza que o movimento precede o território. Na verdade, o movimento produz o espaço. Em contrapartida, na Europa, o território antecede o movimento. Ele ainda exemplifica que a filosofia africana de movimento se assemelha à lógica do mundo digital, que tem como princípio conectar, colocar em rede, interagir. Neste caso, tem como princípio não limitar, não classificar, não hierarquizar e não limitar o movimento. Por isso, a África precisa reaprender a dissolver suas fronteiras internas, aquelas que interiorizou contra sua própria cultura de movimento.

Toda essa ideia de espaço (território) e movimento é colocada de forma dialética e complexificada para desenvolver um “pensamento em travessia”. No caso, uma travessia dos mares, das fronteiras, das identidades (desfetichização das origens) em direção a um mundo sem fronteiras. Nesta via, Mbembe faz um trabalho de aceitar a diferença, de unir o que seria estranho e de dinamitar a ideia de fixidez territorial enquanto tradição.

Achille Mbembe escolhe “lutar pelo futuro de um mundo irracial” e, parafraseando Fanon, coloca a seguinte questão essencial: “Como pertencer a este mundo comum em absoluto plano de igualdade?”. Mbembe resgata o conhecimento da Literatura negra e do pensamento negro como potência de um novo mundo. Valoriza a matriz da linguagem; o duplo (ser outro); os tempos; os fluxos; o descentramento do eu e do sujeito; a fratura *versus* a cura; a restauração de uma tradição por meio de um passado esvaziado e de um corpo aprisionado.

Mbembe comunga com o pensamento de três personalidades negras notórias, numa tríade sistemática para libertação: restituição, reparação e justiça. São eles: Aimé Césaire, Frantz Fanon e Nelson Mandela.

Aimé Césaire é o responsável pelo retorno à África por meio de um regresso simbólico. Ele criou o discurso da Negritude¹³. Seu pensamento era da interrupção,

¹³ Negritude, o grande movimento poético-político de afirmação da identidade negra e das referências africanas. A Negritude tinha como objetivo fazer o reposicionamento do conceito de negro do negativo para o positivo. As Antilhas e o Caribe, apesar de serem pequenas e terem uma população pequena, tiveram, juntas, uma contribuição alta na produção intelectual do pensamento negro. Seus principais representantes são Franz Fanon e a tríade da Negritude, formada por Léopold Sédar Senghor do Senegal, Aimé Césaire da Martinica e Léon Gontran Damas da Guiana. Estes últimos eram líderes intelectuais de incomparável estatura. Aimé Césaire (1913-2008) foi um poeta, prefeito

da insurreição e da esperança. Ele acreditava que o homem negro poderia estabelecer uma relação ou convívio com a diferença. O negro poderia afirmar sua pluralidade e sua necessidade de declosão e revelar o reducionismo europeu, mostrando que a Europa não é o mundo, mas parte dele. Isso é dar força para a singularidade e a diferença. Tanto Césaire quanto Senghor recusam as abstratas do universal. Este é declinado no registro da singularidade. Para Césaire, o termo negro é sinônimo “de luta tenaz pela liberdade e de indomável esperança”. Segundo Mbembe, Césaire tem como projeto que

É preciso procurar a universalidade do nome “Negro”, não do lado da repetição, mas do lado da diferença radical, sem a qual a declosão do mundo é impossível. Será em nome desta diferença radical, que se torna necessário reprojeter “o Negro” como figura daquele que está em movimento, pronto a fazer-se à estrada, que experiência a dor e a estranheza. Porém, para que esta experiência de percurso e de êxodo tenha um sentido, é preciso que seja uma parte essencial de África. É preciso que nos leve a África ou, pelo menos, que faça um desvio por África, este duplo do mundo, cujo tempo, acreditamos, há de chegar. (MBEMBE, 2018a, p. 277)

Estendendo a questão do negro ao que o autor chama “novos condenados da terra” ao trazer à tona o pensamento contundente de Frantz Fanon e discutir o processo de colonização e a necessária descolonização das mentes. Por fim, Mbembe cita e elogia Mandela, que foi enclausurado simbolicamente como negro (cripta = caixão) e fisicamente (prisão); todavia, ressurgiu de forma alegre e sorridente. É um modelo de negro imortal, que sempre ressurgiu das cinzas.

Mbembe (2018a) valoriza o pensamento em circulação e em travessia por meio de um processo de fricção ou tensionamento. O friccionar é utilizado para dar outros significados para o significante para o negro ser visto sem o encapsulamento e sem os estereótipos negativos, a fim de eliminar a invisibilidade que foi normalizada. Para ele, “o afrocentrismo é uma variante hipostasiada do desejo das pessoas de origem africana de não terem de prestar contas senão a si próprias” (p. 297). Decolonialidade é sair dos registros da colônia criada pelos europeus porque o sujeito é múltiplo; é descolonizar o ser e a mente. Para o autor:

O que teremos de imaginar será uma política do ser humano que seja, fundamentalmente, uma política do semelhante, mas num contexto onde, é

e deputado federal martinicano de identidade negra. Foi amigo de poetas famosos como Rimbaud. É creditado a ele a noção de pan-africanismo e o termo negritude.

verdade, o que partilhamos em conjunto sejam as diferenças. E são elas que precisamos, paradoxalmente, de pôr em comum. Tudo isto passa pela reparação, isto é, por uma ampla concepção da justiça e da responsabilidade. (MBEMBE, 2018a, p. 307)

Neste contexto, é necessária uma dupla abordagem. Por um lado, é preciso abandonar o estatuto de vítima. Por outro, é preciso romper com a “boa consciência” e a negação da responsabilidade. Será nesta dupla condição que é possível articular uma política e uma ética novas, baseadas na exigência de justiça (MBEMBE, 2018a).

Mbembe observa haver, em escala mundial, uma redistribuição completamente desigual da capacidade de circular, de se estabelecer onde se quer, e deixa claro que o grande desafio do século XXI será a mobilidade humana – o que Beatriz já previa em *Ôrí*. Mbembe nos lembra que o povo africano traz da história moderna à atuais constrangimentos relacionados à movimentação, e é provavelmente o único povo que passou por isso por tanto tempo. Em muitas de suas entrevistas, Mbembe adverte que a Europa está limitada ao seu próprio arquivo e que não permite superar os grandes desafios do século XXI; por isso, é preciso sair deste arquivo único e desenvolver a consciência de que há outros arquivos (MBEMBE, 2018c), que podem ser, inclusive, eficientes e diferenciados esteticamente.

O pensamento-mundo é a possibilidade de acrescentar conhecimentos advindos do pensamento da travessia, daqueles que se movimentam e daqueles lugares desconhecidos. Isso porque, para se alimentar dos arquivos do Mundo, é preciso beber das fontes africanas, asiáticas e latino-americanas, ou seja, de outros saberes localizados. Todavia, para Mbembe, isso envolve riscos, que serão necessários para enriquecer a população de novos repertórios para enfrentar as novas demandas mundiais. Logo, a Filosofia de Achille Mbembe corta a carne do tempo e transforma o mundo em múltiplos, rearranja categorias eurocentradas na busca de um pensamento vigoroso, em longa trajetória. Trata-se de um “pensamento em travessia” que desemboca em um pensamento-mundo. É possível se relacionar não somente com o outro, mas também com a natureza em sintonia e com respeito às alteridades.

Por toda a grandiosa obra militante de Abdias de Nascimento, provavelmente seu pensamento esteve presente com Beatriz Nascimento. Em *Ôrí*, a presença de Abdias Nascimento filmado é uma homenagem e uma representação de um

pensamento negro em rede que Beatriz Nascimento soube absorver e acrescentar outros vieses.

4.4 Do pensamento negro ao cinema negro brasileiro

Para se compreender um fenômeno cultural, é necessário analisar os processos de representação, identidade, produção, consumo e regulação (DU GAY et al., 1997). As identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas. Segundo Hall (1997), a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e suas relações no seu interior. Essa representação é um regime de poder formado pelo binômio fatal “conhecer/poder”. A representação, entendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos. Rutherford (1990) acredita que a identidade é estabelecida por meio do encontro do passado com as relações sociais, culturais e econômicas presentes; essa identidade é resultado da vida cotidiana com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação.

Assim, a afrocentricidade implica a negação da filosofia kantiana, explicando que o homem deve se afastar da barbárie e do reino animal por meio de imperativos, normas e regras, voltando-se para uma filosofia nietzschiana, que se apropria das emoções, da espontaneidade e diversão por meio da dança, da música e da oralidade (GUIMARÃES, 2003). A identidade negra brasileira foi uma construção política de movimentos de enfrentamento e ativismo antidiscriminatório com o objetivo de pertencer a uma “cultura negra” ou africana, e que tem como divisor de águas o início dos anos 1970. Guimarães estabelece, ainda, dois marcos importantes na formação étnico-racial:

A diferença entre o processo de formação étnico-racial dos anos 1930 e dos anos 1970 – o primeiro voltado para o interior (reforço da nacionalidade brasileira) e o segundo voltado para o exterior (reforço das raízes africanas) - pode ser creditada, tanto às mudanças internacionais (maior circulação de ideias e, conseqüente maior proximidade entre os negros de todo o mundo; onipresença da cultura de massa, etc.), quanto internas (a crise da identidade nacional brasileira, trazida pela derrocada do sistema de “substituição de importações” do pós-guerra, e do seu relativo isolamento cultural). (GUIMARÃES, 2003, p. 17)

Os anos 1970 são um período interessante de estudo porque marcaram o início da quebra do discurso da mestiçagem. Observa-se a disseminação crescente de grupos diversificados, voltados para a reconstrução de raízes culturais e étnicas, em oposição à ideologia anterior (CARVALHO; DOMINGUES, 2017). Marcam presença aqui a etnicidade indígena e a invenção da etnicidade quilombola (COSTA, 2006).

No Brasil, especificamente na Bahia, grupos de afoxé como o Ilê Ayiê (fundado em 1974) e o Olodum (1979) trabalharam para organizar os negros cultural e politicamente (STAM, 2007). Segundo Costa (2006), trata-se de um movimento estético-cultural de ressignificação e reinterpretação do lugar conferido ao negro na sociedade e na cultura nacional e global, ao mesmo tempo em que é um movimento político que combate o racismo presente na sociedade. No viés artístico e político, o movimento “*Black is beautiful*” é um discurso criativo, autônomo e afirmativo que valorizou e destacou os novos padrões de beleza no corpo negro e as expressões associadas ao imaginário africano para criar um tipo de orgulho negro. Há aqui, neste período, um intercâmbio político e simbólico com o Atlântico negro e a construção de “novas etnicidades”, o que foi destacado por Stuart Hall (1997). Foi um período muito influenciado tanto pelos movimentos de independência das colônias portuguesas na África quanto pelo movimento *Black Power* pelos direitos civis nos Estados Unidos (STAM, 2007). Foi também nos anos de 1970 que os homens negros criaram uma reviravolta no cinema brasileiro em uma “fusão para o afro”; surgiram vários filmes dedicados a temas afro-brasileiros e houve a emergência dos primeiros diretores afro-brasileiros (STAM, 2007).

Sobrinho e Carvalho (2016) pontuam que se pode estabelecer uma rede que conecte o movimento negro e sua história às diversas formas de produção, circulação e representação de imagem no audiovisual, seja por processos tecnológicos analógicos, seja por digitais. Para tais autores, os anos de 1980 foram muito importantes para a produção de documentários, sendo o momento que teve o protagonismo do vídeo como entrada na sociedade. Pode-se dizer que anos de 1980 e 1990 foram relevantes para o fortalecimento do cinema negro. Muitas produções foram realizadas para contar a história e a cultura negra que estavam alinhadas com os movimentos políticos da época. Todavia, mesmo em décadas anteriores, alguns cineastas, como Humberto Mauro, Lima Barreto, Paulo César Saraceni, Geraldo Sarno, Juana Elbein dos Santos, entre outros, já representavam parcialmente o universo negro. Isso porque foi somente pela redemocratização durante a ditadura

civil-militar que as questões afro-brasileiras tiveram evidência em uma perspectiva afrocentrada.

Sobrinho e Carvalho (2016) enumeram alguns fatores que contribuíram para a formação de um cinema negro que trouxesse questões relevantes dos negros:

- 1) o prolongado trabalho da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que produziu e fez circular materiais videográficos;
- 2) o ativismo das organizações do movimento negro que reivindicaram novas narrativas sobre o negro;
- 3) a ação de artistas e ativistas como: Zózimo Bulbul, Abdias Nascimento, Lélia Gonzáles, Beatriz Nascimento, entre outros, que fizeram da arte seus espaços de novas narrativas negras;
- 4) a ação organizada que abriu espaço para uma frente de cineastas negros no início dos anos de 1990;
- 5) a oportunidade aberta nos festivais de vídeo;
- 6) a ação de ONGs em parceria com o poder público que disseminaram filmes em escolas, centros culturais e bibliotecas;
- 7) a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), as TVs educativas estatais e o ministério da Cultura, que se articularam para produzir filmes no programa DOC TV.

4.5 As formas sanguíneas de expressão: o corpo afro revolucionário

Na seq. 21 (O movimento negro: contradições, tensões e forças), na minutagem de 00:45:23, o carro está na estrada indo para a cidade de São Carlos (SP). A imagem sonora inicia-se com um *reggae*. A voz-off da Beatriz Nascimento pensa alto:

Há umas coisas da cultura negra que não estão sendo registradas, como por exemplo, uma frase como essa que é da capoeira de Angola que diz: 'Vou chegando devagar'. Isso é uma coisa que está muito no ethos da comunidade negra. No seu comportamento, físico, psicológico, diante do real. Então ele chega devagar, ele chega se dando. 'Meu amigo, companheiro, eu vou chegando devagar'.

Durante esses dizeres, o som de roda de capoeira é ecoado. Aqui mais um saber localizado é revelado. Mais um elemento de “contra-história”.

A imagem em plano médio vai para o Festival Comunitário Negro Zumbi (Feconezu), em novembro de 1980, que revela os afrodescendentes chegando para o evento. Já lá dentro do evento, há um enquadramento em primeiro plano de Ciro Nascimento, que diz:

Quatrocentos e oitenta anos depois do início de sua formação este país ainda não encontrou o caminho de sua verdadeira realização. O problema aqui, não é um problema de regime, de sociedade. É muito mais grave, é um problema de civilização. É a civilização ocidental que faliu! Eu sou a única pessoa da Participação Universalista que está nesta sala. Nós temos gente de São Paulo, de São Carlos. Por que eu sou o único que estou aqui? Porque esse debate, minha gente, esse debate é uma mentira, esse debate é uma farsa. Vocês que não estão informados que estão aqui pensando que vai haver um debate de verdade. Têm que saber que isso aqui é uma mentira.

Aqui há um descontentamento explícito com as lideranças negras do evento. Acontece um alvoroço na plateia e Ciro Nascimento prossegue agora com uma voz chorosa e emocionante:

Agora gente é o seguinte: nosso povo tá morrendo de fome. O nosso povo não pode sair na rua porque a polícia mata. E esses engraçadinhos, esses vigaristas estão fazendo discussões sociológicas, conversa fiada, trabalho político. Querendo controlar o movimento, uma organização política. Porque eles no futuro querem ser deputados à custa de vocês. Se vocês querem ser cegos e acomodados continuem!

Ele pega a cadeira em que estava sentado, coloca-a sobre a mesa e sai da mesa. Parte das pessoas da plateia o aplaudem. Outro ativista da mesa começa outra fala: “Gente, hoje quando nós falamos em Zumbi uma coisa nós devemos ter sempre claro: É a unidade em torno do nosso movimento”.

Ciro Nascimento, que estava saindo, faz um gesto de reprovação à mesa. A última voz continua:

[...] será lucrativo esses facciosismos, esses ataques diretos a esta ou àquela pessoa?” Começa na plateia um enfrentamento

físico, uma balbúrdia. Em seguida, as imagens vão para Benedito Egydio dos Santos Neto, que retoma: “Eu posso até estar a favor de algumas colocações que o companheiro fez. Mas me pergunto sem querer levantar polêmica com o senhor. Se isso é lucrativo para nós, se nós não estamos fazendo aqui o jogo do colonizador? Que nos domina até hoje.

A plateia o ovaciona e a câmera revela o comportamento da plateia. Luis Silva, o Cuti, reinicia o discurso:

A razão pela qual nós estamos aqui traz muita dor. Essa dor de ser discriminado por um olhar. Enfim, todas essas dores elas se transformam em ódio. Só que eu acredito que consciência é quando a gente assume o nosso conflito. E assumir o nosso conflito é assumir todas essas dores. E consciência negra é a gente nunca jogar esse ódio contra a gente mesmo. Mas sim contra aqueles que nos exploram.

Novamente a plateia ovaciona. Hamilton Cardoso toma o microfone e começa:

Eu acho que a consciência negra, ela é a compreensão que temos da nossa realidade. Da nossa realidade enquanto povo, dentro da sociedade como um todo. Nós temos divergências profundas no seio da comunidade. É por isso que as lutas internas dentro da comunidade vão começar a se desenvolver. Nós temos que parar de lutar a nível de pessoas...

A plateia ovaciona e interrompe a fala. No final, passa a impressão de que houve um acordo provisório e todos estão a favor da luta pelo poder e da consciência negra. Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, arremata:

A investigação sobre quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial. E isso que o quilombo é. Só que não é um Estado de poder no sentido que entendemos: poder político, poder de dominação. Porque ele não tem essa perspectiva. Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo.

Nesses dizeres, as imagens são de uma preparação de um bloco de baterias. Verifica-se que a ideia de poder no discurso supracitado é diferente dos grupos tradicionais. Observa-se também que, na citação acima, havia uma luta interna nos

movimentos negros, como ocorre em qualquer organização ou movimento político. No caso, aqueles ativistas mais populares do ativismo negro lutavam contra aqueles com maior ativismo intelectual e que dialogava com os partidos e imprensa tradicionais e com os contextos políticos gerais adversos. Raquel Gerber, em conjunto com Beatriz Nascimento, querem revelar as lutas deste povo pelo poder, mas também suas contradições, seus embates internos, a falta de consenso, etc. Todavia, aqui o saber localizado traz a ideia foucaultiana de microfísica do poder para a compreensão do quilombo. É neste sentido também que a consciência negra está associada implicitamente à cabeça (*ôrí*): o homem de origem negra precisa se politizar.

Hamilton Cardoso era de origem muito pobre, mas, por meio de muita dedicação, conseguiu se formar e atuar como jornalista. Ele foi um dos mais talentosos representantes da geração de ativistas do movimento negro brasileiro dos anos de 1970 e 1980. Esteve no centro de uma série de atividades que deram impulso à luta antirracista no Brasil, como parte do movimento pela redemocratização do país, durante a ditadura imposta pelo golpe militar de 31 de março de 1964. Teve também expressiva participação na imprensa alternativa e na grande imprensa paulista tradicional, e manteve um constante diálogo com intelectuais negros e não negros dos movimentos sociais e do meio acadêmico. Hamilton viveu intensamente seu tempo, tendo participado da campanha pela anistia, da articulação do movimento Diretas Já, do processo da Constituinte, da reorganização do movimento sindical e da construção do Partido dos Trabalhadores, além de atuar na esfera internacional (CARRANÇA, 2009). Sua contribuição para a comunidade negra foi relevante trazendo luz e referência de engajamento político. *Ôrí*, ao trazer imagens e sons de sua participação, faz uma homenagem a um homem que lutou incansavelmente para uma justiça social dos negros.

Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Hamilton Cardoso, Eduardo de Oliveira e Oliveira são conhecidos por terem um discurso ou expressão corporal feita de muita emoção, resistência e luta. Pode-se dizer que seus discursos e expressões corporais são feitos de sangue. Muitos ativistas afrodiaspóricos na linha de frente de uma guerra racial têm este denominador comum. Fanon, por exemplo, é muito valorizado nos seus livros pela importância de resistência, autoafirmação negra e por sua escrita feita de sangue. “Eu queria simplesmente ser um homem entre os outros homens... ser um homem, nada mais que um homem” (FANON, 2008). A cor da sua pele foi constantemente um entrave a este desejo vital de igualdade e fraternidade.

Frantz Fanon saiu da Martinica e foi para a França. Acreditava que a violência revolucionária, tanto do ponto de vista clínico quanto político, poderia ser emancipadora. E que valia ser prático – “práxis absoluta” –, sendo uma reação à violência primordial do colonialista como uma forma radical de contra violência para resolver os problemas raciais por meio de uma “elevação em humanidade”¹⁴. Para Mbembe, a práxis política é uma prática de libertação para revelar o duplo que o negro se encontra e revelar sua vida humana. Isso pode ocorrer também por uma via estética, como no caso de um cinema do negro engajado, para lutar por um mundo além das raças.

Fanon pensava em três formas de violência: a violência colonial, a violência emancipadora do colonizado (guerra de libertação nacional) e a violência nas relações internacionais. Mbembe considera sobre Fanon:

Assim, na lógica fanoniana, pensar significa caminhar com outros em direção a um mundo que, interminável e irreversivelmente, seria criado na luta e pela luta. Para atingir este mundo comum, urgia uma crítica, com a força de um obus, capaz de rebentar, perfurar e danificar o muro mineral e rochoso e o sistema ósseo do colonialismo. É esta energia que faz do pensamento de Fanon um pensamento metamórfico. (MBEMBE, 2018a, p. 280)

Para Mbembe (2018), Fanon tinha para os negros um projeto de elevação coletiva em humanidade. Defendia uma luta pela liberdade que necessitava a mobilização de todas as reservas de vida, o que envolvia a responsabilidade do negro de se engajar sobre si e em uma luta de morte. Isso porque há uma relativa igualdade diante do arbítrio supremo que é a morte. E da transfiguração do sofrimento e da morte surge uma nova “comunidade espiritual”. Fanon atribuía todos os nomes a essa “Saída da grande noite”: a “libertação”, o “renascimento”, a “restituição”, a “substituição”, a “aparição”, a “emergência”, a “desordem absoluta” ou, ainda, “caminhar todo o tempo, a noite e o dia”, “pôr de pé um homem novo”, “encontrar outra coisa”, um sujeito novo que surge íntegro da “argamassa do sangue e da raiva” – um sujeito quase indestrinçável, sempre como resto, como um desvio que resiste à lei, à divisão e à ferida (MBEMBE, 2018a, p. 284).

¹⁴ A escalada no seio da Humanidade serve para o colonizado se transportar, pela sua própria força, até um lugar mais alto do que aquele que lhe foi consignado, de acordo com a raça ou como consequência da submissão.

Fanon escreve com o sangue. Para ele, pensar é fundamentalmente se arrancar a si mesmo. É colocar a própria vida na balança. De resto, se algo devemos a Fanon, é exatamente a ideia segundo a qual existe, em qualquer ser humano, algo de indomável, de verdadeiramente inapreensível, que a dominação – pouco importa sob que formas – não consegue eliminar, nem conter, nem reprimir, pelo menos totalmente. (MBEMBE, 2018a, p. 285)

Pensando em uma afrocentricidade em rede, fica evidente que muitos dos negros brasileiros com viés sanguíneo, assim como Fanon, representam homens que tentavam e tentam lutar contra as inúmeras injustiças impostas aos negros, colocando suas peles em risco sempre em jogo – mesmo que isso custasse suas próprias vidas.

4.6 Beatriz Nascimento e sua pele em jogo

Maria Beatriz Nascimento (1942-1995), comumente chamada de Beatriz Nascimento, foi uma mulher negra, nordestina, quilombola urbana contemporânea, migrante, professora, historiadora, poeta, ativista e pensadora (RATTS, 2006). Ela se formou em História na UFRJ em 1971, aos 29 anos.

Ela manteve vínculos com os movimentos negros (por exemplo, com o Movimento Negro Unificado – MNU), mas teve igualmente algumas desavenças e afastamentos políticos. Segundo Ratts (2006), Beatriz Nascimento observou que os movimentos sociais eram mais essencialistas e precisavam de mais autocrítica. Como pesquisadora, era mestranda do programa de pós-graduação da UFF. Foi uma das principais pesquisadoras da herança *bantu*, atualizada nos quilombos do Brasil (SOBRINHO, 2017). Por sua formação e atuação, é considerada uma intelectual ativista feminista negra.

Os trabalhos de Beatriz Nascimento se constituem de coletâneas publicadas pela autora em periódicos acadêmicos, revistas semanais, periódicos relevantes, jornais de opinião, congressos, palestras e encontros entre os anos de 1974 e 1990 (RATTS, 2006). Seu trabalho mais conhecido é o documentário *Ôrí* (1989), no qual elaborou o conteúdo e a narração. Contemporaneamente, suas falas, escritos e memórias vêm sendo publicados em forma de livros, como é o caso de *“Eu sou Atlântica”* (RATTS, 2006), e, aos poucos, em trabalhos acadêmicos que revelam sua importância para a compreensão da afrocentricidade, seja pela pesquisa do fenômeno dos quilombos, seja pelas suas ideias a respeito do racismo e da situação da mulher negra no Brasil.

Em seus textos, ela reverencia várias mulheres, indo além do quilombismo quando coloca a interseccionalidade que se sobressai. Em *Ôrí*, ela reflete sobre os asiáticos que sofreram restrições no mundo, os ciganos e os muçulmanos na Europa e elege o movimento negro como metáfora da resistência mundial dos étnicos. Em síntese, o pensamento de Beatriz Nascimento é arrojado, singular, insurgente e transgressor, de tal modo que ela coloca sua própria pele em jogo, o tempo todo onde estava presente. Segundo Ratts (2006), os textos escritos e falados de Beatriz Nascimento descrevem uma terra negra marcada em um espaço-tempo por reconhecimento de raça e gênero por meio de um viés subjetivo. O mesmo autor diz que a memória dela deve ser resguardada e revelada pela sua importância.

Conhecer outros países pan-africanistas para descobrir o que há detrás do pensamento negro existente é algo muito comum de pessoas que fazem parte de um pensamento negro em rede. Segundo Ratts (2006), Beatriz Nascimento fez duas viagens à África com o objetivo de conhecer melhor parte do continente africano. Em uma das viagens, foi para Angola, principalmente para conhecer territórios de antigos quilombos africanos, e outra viagem para o Senegal. Apesar de acreditar na importância de compreender a luta do Negro no mundo, Beatriz tinha uma preocupação em olhar as questões raciais pelo contexto do Brasil:

Não podemos aceitar que a História do Negro no Brasil, presentemente, seja entendida apenas através dos estudos etnográficos, sociológicos. Devemos fazer a nossa História, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os enganando. Só assim poderemos nos entender e fazer-nos aceitar como somos, antes de mais nada pretos, brasileiros, sem sermos confundidos com os americanos ou africanos, pois nossa História é outra como é outra nossa problemática. (NASCIMENTO, 1974a, p. 44)

Ela fez duras críticas ao olhar economicista, que para ela apenas interpretava números. Além disso, Beatriz Nascimento tinha clareza de que o termo *identidade* estava associado à origem, sendo estanque, parado no tempo. É um termo perigoso, em sua visão, porque é essencialista. Por isso, ela critica a noção de negro puro e de uma concepção única de ser negro:

Ser negro é enfrentar uma história de quase quinhentos anos de resistência à dor, ao sofrimento físico e moral, à sensação de não existir, a prática de ainda não pertencer a uma sociedade na qual consagrou tudo o que possuía, oferecendo ainda hoje o resto de si mesmo. Ser negro não pode ser resumido a um “estado de espírito”, a “alma branca ou negra”, a aspectos de

comportamento que determinados brancos elegeram como sendo de negro e assim adotá-los como seus. (NASCIMENTO, 1974b, p. 76)

Além disso, Beatriz Nascimento propôs que a população negra estudasse as relações raciais, a história negra e criticasse o que se convencionou chamar de cultura negra:

Quero advertir os negros universitários ou não, sobre o caráter dos estudos mesmo científicos, que não estão isentos de colorações preconceituosas ou mesmo deformadora de nossa realidade. Tomo o culturalismo como exemplo porque ultimamente, no processo de consciência que os negros se envolvem, a cultura do negro é tomada como elemento de onde deve partir sua reação contra a dominação histórica de que fomos vítimas. Entendo que quando o negro culto entende que a reação deve vir de uma tomada de posição diante da cultura, ele está somente reproduzindo uma forma de ver o problema, que lhe é ditada pela ampla divulgação dos estudos feitos pelos cientistas culturalistas. Nesse sentido se reproduz uma visão do grupo dominante, representada pelo “Conhecimento”, largamente disseminado do estudioso branco em relação ao nosso grupo. (NASCIMENTO, 1976, p. 2)

Em *Ôrí*, na conferência Historiografia do Quilombo (1989), proferida por Beatriz Nascimento, ela se posiciona revelando como a academia era ignorante a respeito da cultura negra: *“Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo. Como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra pra fazenda e pra mineração”*.

Beatriz Nascimento tem uma relevância no cenário nacional; todavia, ela não pode (re)aparecer sozinha, isolada, uma vez que seu pensamento é atravessado por outros intelectuais ativistas contemporâneos. Em relação às referências de seu discurso, há a influência de autores como Franz Fanon, Samora Machel, Amílcar Cabral, Cheik Anta Diop e Stokely Carmichael (RATTS, 2006). Seu pensamento se aproximava de Abdias Nascimento, porque este também foi influenciado por muitos desses autores. Segundo Ratts (2006), os interesses dela priorizavam os estudos históricos e da cultura, adentrando a antropologia, a filosofia, a psicologia e psicanálise, a história da arte, a literatura, o cinema e a mídia e, “obviamente”, movimentos negros, escravidão, quilombos e relações raciais.

Por fim, Beatriz Nascimento apostou na tarefa de construir um discurso próprio, deslocando, em sua trajetória, o lugar social da mulher negra no Brasil, colocando, assim, sua pele em jogo o tempo todo.

4.7 A violência e o devir-negro em *Ôrí* e no mundo

A seq. 15 (O genocídio do negro), no tempo de 00:28:00, revela um grande centro urbanizado. Uma câmera em movimento faz um *travelling* nas ruas da cidade. Em seguida, já dentro de algum estabelecimento comercial, uma imagem revela um casal de crianças afro-brasileiras que vendem balas e doces nas ruas para sobreviverem. Surge, então, uma manchete segundo a qual um homem de pele negra está sendo preso. A manchete é revelada por meio de um fotojornalismo-expandido (cinema expandido) em preto e branco, com sirenes de emergência de carros policiais. Ocorre um corte e em seguida as imagens revelam o Movimento Negro Unificado. Há um enquadramento em primeiro plano em Ari Cândido Fernandes, do MNU, que relata: *“O Movimento Negro Unificado vem a público denunciar estes atos de racismo e violência. E exigir que tais manifestações que diz desrespeito a dignidade humana tenham fim”*.

A voz-off de Luis Silva, o Cuti, é introduzida: *“Eu queria colocar a questão da infância, da infância abandonada e outras coisas mais. Que é o processo que a criança cresce sem nenhum apoio, é marginal e tudo o mais”*. As imagens reveladas são de crianças afro-brasileiras marginalizadas que trabalham e moram nas ruas. A voz-off continua: *“então ela é fabricada pela sociedade e depois a própria sociedade mata. Ou seja, a classe dominante fabrica e depois mata o marginal”*. Durante essa fala, algumas fotos de crianças são apresentadas e, na primeira palavra, “mata”, acima dita, a câmera faz um *close-up* na imagem de uma criança negra.

Há, nesse contexto, uma “estrutura de agressão” (BURCH, 2006) para impactar o espectador e revelar a dura realidade da população negra por uma política de extermínio do homem negro pelo Estado, também conhecida como Necropolítica (NASCIMENTO, 2016; MBEMBE, 2018b). Em alguns casos, o aniquilamento pode ocorrer por uma dura realidade de lidar com a própria vida por uma vida inteira cheia de percalços em um mundo hostil à pele negra em que o suicídio se torna uma das soluções para aliviar a dor da existência. É o caso de Eduardo Oliveira e Oliveira, que se suicidou em 1980, e Hamilton Cardoso, que se suicidou em 1999, duas das principais personagens desta película.

Ratts (2006) enumera em sua obra alguns intelectuais ativistas que faleceram antes de completarem seus 60 anos, revelando que mesmo os intelectuais

negros não fugiram das estatísticas da Necropolítica: Eduardo Oliveira e Oliveira (1928-1980), encontrado morto por inanição autoinfligida aos 52 anos (GRIN, 2002), Lélia Gonzalez (1935-1994), por infarto do miocárdio aos 59 anos, estando anteriormente enferma de hepatite B (BARRETO, 2005); Beatriz Nascimento (1942-1995), assassinada aos 42 anos (RATTS, 2006), e Hamilton Cardoso (1954-1999), por suicídio, em sua terceira tentativa, aos 45 anos (CARRANÇA, 2009). Nesse contexto, o pensamento do camaronês Achille Mbembe vem se revelando importante para que se possa compreender a formação da identidade e da razão negra, partindo de uma crítica do humanismo Ocidental da Idade Moderna para mostrar suas contradições. Entre elas, o encapsulamento do negro em uma ficção estática que o tornou um homem-objeto, um homem-coisa até a contemporaneidade, como refém de uma política de genocídio, principalmente nos países ex-colonizados.

Achille Mbembe (2018b) condensa o conceito de Necropolítica, cuja contribuição consistente tem uma interpretação relevante para o “terceiro mundo”, principalmente para a realidade brasileira. O conceito de Necropolítica possui como principais fundamentos: o pensamento sobre biopolítica, de Michel Foucault, por meio do controle dos desejos e dos corpos (1987); a política grega como precursora sobre a morte dos outros, de Giorgio Agamben (2015); o *modus operandi* do estado de exceção, por um viés normalista e legalista durante o holocausto de Hanna Arendt (2012).

Mbembe analisa as políticas da morte como uma macroestrutura que ocorre em países colonizados, tendo como eixo a noção e a ideia de soberania, que, no caso, articula e gerencia a morte. A soberania é uma tecnologia de guerra para conquista de poder e um instrumento de morte do outro como maneira de ganhar ou manter privilégios em nome do direito individual. O direito de matar tem uma correlação positiva com as “relações de inimizade”, no caso, elegem-se grupos inimigos por meio da elaboração de ficções. O racismo, por exemplo, através de critérios biológicos, animaliza, destitui a humanidade, constrói o sujeito como um inimigo real (sendo ficcional) e gera violência e morte como forma de segurança e manutenção de privilégios de grupos não racializados.

O pensamento de Mbembe remete, ainda, às ideias de Frantz Fanon sobre a espoliação dos corpos e dos territórios por meio de demarcações de fronteiras e proibição de acessos a certas áreas, criando estruturas de disciplina e obediência permeadas por novos códigos de condutas. Nessa mesma direção, ocorreu no Brasil

o fortalecimento de grupos militares civis – as chamadas milícias – que são agrupamentos privatizados que tomam lugar da segurança pública e mantêm poder sobre o território por meio de controle coercitivo sem seguir as leis de segurança e ordem da constituição do país. Produzem, assim, crimes, como o genocídio do negro brasileiro. Outra investida é a política de armamento como estratégia fictícia de liberdade individual, a ideia de liberar armas à sociedade civil para que cidadãos comuns matem inimigos fictícios – em geral, negros –, que não são os reais causadores da violência do sistema. Esses exemplos fazem parte de um *modus operandi* de uma política governamental intencional de aniquilamento da população negra, nomeada – como já dito – de Necropolítica.

Na seq. 28 (O quilombo estendido e o devir negro), na minutagem de 01:14:17, a câmera adentra um túnel da cidade de São Paulo e inicia a música de uma escola de samba. Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, diz:

O quilombo é memória que não acontece só para os negros (As imagens aqui vão lá para o sambódromo, onde revelam a multidão no dia de apresentação), acontece pra nação. Ele aparece, nos momentos de crise da nacionalidade. A nós não nos cabe valorizar a história. A nós nos cabe ver o continuum dessa história. Porque Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dela. Ele quer empreender um projeto nacional de uma forma traumática, mas não tão traumática como os ocidentais fizeram destruindo culturas, destruindo a história dos povos dominados!

Ocorre um corte e as imagens revelam a Serra da Barriga na União dos Palmares em Alagoas, onde ocorre a instalação do memorial de Zumbi, em 1982. Aqui começa um discurso em favor de Zumbi no meio de um grupo de pessoas. O hino nacional começa ser tocado por uma *big band* instrumental. Há um *travelling* na multidão e na bandeira nacional. É mostrada, em primeiro plano, a ativista Dulce Pereira Cardoso ao lado da bandeira; depois há um primeiro plano na mãe Hilda de Salvador (BA) e, por fim, há um enquadramento em primeiro plano em Joel Rufino dos Santos, que começa um discurso exaltando Zumbi. Há, então, um corte para um terreiro (4 segundos). Outro corte para uma câmera em movimento sobre Coqueirais e depois uma câmera baixa em movimento circular sobre os coqueirais com as vocalizações como estímulo discriminativo de quilombo. Novo corte para uma passeata em um movimento negro (4 segundos). Outro corte para a Quinzena do

negro na USP de 1977. Beatriz Nascimento, por meio de uma voz-*off* pneumática, diz, de forma profética, sábia, confiante, que a identidade de quem sofre não é única, mas é dos mais diversos povos da História:

Como eu pensava que podia continuar o movimento negro... não está sendo aquilo que eu pensei. Mas há um lugar aí... onde deve entrar a verdadeira luta pela libertação do negro... que é a libertação de si próprio... do termo inclusive negro, do conceito de negro. Justamente eu vejo o negro que pode estar em mim... que pode estar em você... que pode estar em qualquer um outro, não é? Os homens são todos iguais. Mas não quero fazer bandeira política do negro. Não quero mais. Porque o movimento não é negro, o movimento é da história.

Durante essa passagem foi apresentado um conjunto de fotografias de ativistas em primeiro plano e Beatriz Nascimento, como uma tentativa de reforçar a reflexão da importância da militância e também do papel do movimento negro. A fala de Beatriz Nascimento pode expor seu descontentamento do movimento diante da luta contra o racismo, provavelmente a forma como o movimento em sua época vinha tratando de forma ineficiente, porque criava diferença e a diferença era a base do racismo. Para ela, o movimento negro precisava partir de outras epistemologias e conceituais do negro que não estabelecessem diferenças. O conceito de “raça”, advindo do sentido biológico, ganhou força e sentido aversivo no viés das culturas. No caso, o Brasil racializou os negros, segregou as pessoas, pré-julgou os afrodescendentes, criou condições coercitivas para os negros. O termo negro apresenta ambiguidades. Beatriz Nascimento e Raquel Gerber estão adiante de seu tempo em questões raciais, principalmente no que diz respeito à ambiguidade dessas questões. De um lado, o termo negro está associado à posituação de uma identidade negra e de uma autoafirmação racial; do outro, o termo envolve um lugar de exclusão e de marginalização social (MBEMBE, 2018a). A epígrafe de Zóximo Bulbul, que inicia esta dissertação, “*O homem tem que se libertar de ser negro*”, revela essa dialética de eliminar o conceito de negro ficcional secular criado pelo Ocidente para recriar o conceito negro pelo pensamento negro que estaria associado a um novo humanismo universalista de Mbembe ou a um mundo universalista sem etnias de Beatriz Nascimento. Tanto Beatriz quanto Mbembe partem de um território para uma revolução negra que seja universal.

Há, então, uma apresentação de imagens de guerra, e a voz-off pneumática de Beatriz Nascimento continua: *“Mas a cada esforço, é um esforço muito maior, é outro sistema que vai pintar até entrar de uma maneira bela pura e boa, com paz nas outras gerações até, pelo menos, 2030! Dando a vida! O processo não caba. É uma esfera, é a Terra. (risos dela)”*. As imagens vão para uma animação de foguetes espaciais de guerra e para novas imagens de arquivo de guerras. Em voz-off pneumática, continua:

Como o homem é bobo, como há gente que não compreende... o que está acontecendo agora é a guerra étnica... a guerra racial, ou a guerra das minorias... ou a guerra do oprimido. O homem não solucionou vários problemas ainda, mas para solucionar problemas ele tem que matar! Que todos vivam o grande conclave que é a Terra. O grande conselho que é a Terra. É isso que o negro está tá só dizendo para os outros...

Há uma passagem aqui com a música chamada “Wholy Holy”, de Marvin Gaye, na voz de Aretha Franklin. É uma música gospel do tipo chorosa que clama a Deus Amor e união em toda a nação. Esta música vai até o final desta sequência e se mantém 5 segs. da próxima sequência. Em seguida, as imagens revelam grupos étnicos negros fugindo da guerra. Pessoas pobres e com crianças no colo, pessoas passando fome, um ditador de pele negra... Beatriz Nascimento continua:

Somos nós, somos nós que sofremos, os étnicos! É preciso haver um mito, é preciso haver um herói... é preciso haver essa independência da morte... essa libertação da morte. Quando você tem que saber as falhas do mito... porque só assim você cresce, quando destrói os seus mitos... quando você descobre que eles são iguais a você. É esse que é um estado revolucionário!

Nesta sequência, o pensamento ganha força. Beatriz Nascimento ainda acrescenta que o que o homem negro vivenciou é produto universal de quem sofre sem criar hierarquias de sofrimento e propor ainda coragem para os enfrentamentos. Contata-se, nesta parte, uma ideia do sofrimento independente da identidade. Observa-se que o homem precisa aprender que o sofrimento é universal e produzido historicamente de acordo com a época e os jogos de poder ocidental. Este pensamento é tão atual que foi conceituado como o “devir negro do mundo” (MBEMBE, 2018a).

Segundo Mbembe, todo o processo que elimina a origem e a imagem de um indivíduo o transforma em objeto sem valor na sociedade, podendo este ser sacrificado, explorado e morto. Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo para poder se encaixar como máscara maldita para outros grupos sociais. O discurso de Beatriz Nascimento une quem sofre, um discurso que não separa, mas une as diferentes identidades e mobiliza para mudanças em prol de uma ciência que valoriza os conhecimentos de saberes situados que podem se unir contra os poderes hegemônicos.

Sobre o devir negro do mundo, Mbembe (2018a) vai até o primeiro momento do capitalismo, o momento em que o termo “negro” para o homem foi inventado, e trata de demonstrar as proximidades da forma de experienciar o tempo daqueles sujeitos com a maneira de perceber o novo tempo do mundo dos povos precarizados do mundo atual. Mbembe reconhece, por sua vez, um “enegrecimento do mundo” em uma época de um “crepúsculo europeu”. E o substantivo “negro”, para ele, é compreendido como “toda a humanidade subalterna”, sendo composto de:

- a) hordas de operários mal remunerados da indústria chinesa e em países em desenvolvimento;
- b) alguns milhões de refugiados espalhados pelo mundo (o imigrante aqui é visto como raça, como categoria essencial da diferença);
- c) os migrantes europeus em busca de emprego ou submetidos a condições precárias de trabalho;
- d) a violência, por meio de imagens, não somente pela via da biopolítica. Segundo Mbembe, determinadas organizações transformam o real em ficção e a ficção em real. Ele cita um trabalho em que as intervenções militares áreas, a destruição da infraestrutura, as agressões e os ferimentos mobilizam as pessoas por meio das imagens;
- e) as guerras manejadas por robôs comandados por exércitos que são vistos em imagens como se fizessem parte de algum videogame;
- f) a intensificação de práticas de zoneamento (imperialismo de desorganização), por meio de militarização de fronteiras, fragmentação de territórios, emprego de mercenários, aquecimento econômico pelas demandas armamentistas, torturas... Uma forma de desorganização do sistema para criar condições anárquicas e prejudiciais àqueles que vivem na

região para futuramente contratar empresas estrangeiras e reconstruir a região;

- g) o cidadão é vigiado por meio da transcrição das características biológicas, genéticas e comportamentais em registros digitais que permitem armazenar grande número de dados e arquivar a unicidade dos indivíduos. No passado, o capitalismo e o animismo estavam distantes. No entanto, no mundo contemporâneo ocorre a fusão potencial entre o capitalismo e o animismo que produz a transformação dos seres humanos em coisas animadas, dados numéricos e códigos. Mbembe (2018a) finaliza com a ideia de que “O início do século XXI aproxima-se do início do século XIX, neste ponto de vista, enquanto importante momento de divisão, de diferenciação universal e de procura da identidade pura” (p. 55);
- h) o empreendedor de si mesmo, cuja conduta segue as regras do mercado transforma as pessoas em coisas, o corpo desaparece, e inicia o homem-máquina, o homem-coisa, o homem-código e o homem-fluxo. Isso leva a um desenraizamento de nova ordem. Na promessa do empreendedor de si está embutida a necessidade de formação permanente, o que, por outro lado, engendra uma vida esquizofrênica à medida que a vida não é vivida.

Portanto, pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo planeta inteiro, chama-se o *devir-negro do mundo*.

A passagem acima citada em *Ôrí* revela também que neste percurso de 11 anos de filmagem o pensamento de Beatriz Nascimento tomou novas direções e questionamentos. Há uma dinâmica no filme, cujo conceito de Quilombo que parte do localizado no início da filmagem e vai para o universal, em relação aos seus desdobramentos, no final do filme. Assim como Mbembe faz ao sair do conhecimento negro afrocentrado e construir tensões e implicações no plano universal como é o caso do devir-negro no Mundo. Portanto, as análises micro e macro feitas por Beatriz

Nascimento em *Ôrí* reverberam em um pensamento ímpar em diálogo com os grandes pensamentos negros atuais.

4.8 A geofísica como figuração, memória e identidade negra complexa

A seq. 1, 3 e 25 revelam geofísicas importantes – terra, céu, mar, rio... – como figuração, como forma de representar a procura de suas origens, não apenas como um resgate do passado, mas como forma de se reconstruir e de se conhecer (SILVA, 2010).

Na seq. 1 (O fluir do mar, a identidade negra e a mãe África), no tempo de 00:00:40, a câmera está com uma distância focal próxima (*close-up*) no Sol; depois, movimenta-se a câmera de forma panorâmica na direção diagonal para a Terra diretamente com foco no mar onde se resolve, a voz-*off* pneumática de Beatriz Nascimento sincronizada às imagens reproduz: “*A terra é circular, o sol é um disco! Onde está a dialética? No mar. Atlântico – mãe!*”.

Há, ainda, durante a exibição de tais imagens, o som de percussões africanas (tambores e berimbau) em volume mais baixo, ruídos de vento e uma música de teclado em volume maior que gera uma sensação de mistério e de descoberta.

Na seq. 3 (Eu sou Atlântica), no tempo de 00:01:39, uma câmera inicia um movimento panorâmico no mar perpassando uma chegada a uma praia natural, terra inóspita e bonita, cheia de vegetação. Durante a exibição de tais imagens, a voz-*off* pneumática reverbera sincronizada com a mesma musicalidade do teclado da seq. 1 e 2: “*Oh, paz infinita poder fazer elos numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angolas, Jagas e os povos de Benin de onde vem minha mãe. Eu sou Atlântica!*”.

Na frase “*Eu sou Atlântica!*” ocorre uma solução por meio de um corte para uma câmera panorâmica com uma distância focal menor sobre a floresta, e aqui também ocorre um *fade in* das percussões (tambores e berimbau) e um *fade out* de sons e ruídos de teclado.

A ideia do mar como simbologia de algo indeterminado, fluído e proteico mantém forte a tese do multiculturalismo negro. O monólogo interior continua forte e está associado ao formato subjetivo indireto livre (TEIXEIRA, 2015). A sequência

também é de imagem-tempo, porque a voz-off retrata o passado e as imagens revelam o presente (DELEUZE, 1995).

Na seq. 25 (A Terra e o mar), no tempo de 01:01:52, abre-se um plano geral da natureza, e ecoa a música *Terra*, de Caetano Veloso. A câmera faz um *travelling* do mar calmo até a beira da praia com uma água cristalina. Ocorre um corte e uma câmera fixa em primeiro plano em 1982 revela Beatriz Nascimento de perfil. E a voz-off pneumática dela diz: *“Eu me identifico muito mais com os navegadores. Todo o meu pai, o meu povo, familiar é marinho. Minha irmã se casou com um marinho, outro dia”*. As imagens daqui saltam das pedras do mar para o mar e depois de Beatriz Nascimento rindo naturalmente no seu cotidiano. Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, continua:

Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano. Raquel, você precisa se sentir na Serra da Barriga. Toda a energia cósmica entra no seu corpo. Eu fico grande numa serra. Fico assim, Raquel, alta, sabe? Eu afino e fico alta, fico parecendo os Gangalas. Aquela coisa de negro mesmo. Mas, é de negro, porque é um homem ligado à terra. (Surgem imagens da Terra e voltam para o perfil de Beatriz) É o homem que mais conhece a terra. Que nem aqueles horizontes Dogon, não é? É o homem preto. A cor da lama, a cor da terra. Porque Gagarin viu a Terra azul (imagens do céu azul). Mas existe a terra preta, existe a Terra que é a terra. Que é a coisa que a gente tem mais medo de perder é o pó, é o pó da terra que a gente tem medo de perder. Que é uma coisa que se equilibra com os outros gases, que dá fundamento, que tá aplanada, não é? De repente se você pensar, os outros planetas não têm o mesmo material!

As imagens aqui no final destes dizeres revelam uma vista sobre uma grande cidade por meio de uma panorâmica. Logo em seguida, uma câmera fixa em plano geral mostra o movimento de uma grande cidade urbanizada e congestionada de automóveis. Duas imagens da cidade com o sol ao fundo são reveladas. Ocorre um corte e as imagens vão para um plano geral a noite dos edifícios em câmera fixa. A voz-off de Beatriz Nascimento continua: *“Esta cidade que Eduardo amou! Esta cidade que Eduardo amou! Eu tô voltando, Raquel. É tão bom. Tão bom o retorno”*. As imagens continuam revelando os carros em um grande centro cosmopolita a noite. Uma câmera acompanha as luzes de um avião que pousa no aeroporto a noite.

Pode-se dizer que esta sequência toda é uma das mais belas do filme, com forte impacto ensaístico. A diretora brinca com as imagens da terra e do mar. Se a terra produz a ideia de raiz, certeza e verdade, o mar promete romper fronteiras e lidar com o falso. A identidade negra não pode ser avaliada por meio das fronteiras territoriais, porque a identidade negra é formada por movimentos constantes, imigrações, fugas, negociações... O cantor Caetano Veloso, que interpreta a canção, também simboliza ou representa a mistura cultural brasileira; ele é atravessado por diversas identidades, sendo um artista que sempre inova, muda e, por isso, busca o mar do caos. As músicas *Cordeiro de Nanã* e *Terra*, em conjunto com as imagens e a voz-off de Beatriz Nascimento, têm a função de enfatizar o significado da terra para os afrodescendentes.

Nos primeiros 6 min. ocorre uma narração em voz-off que não necessariamente coincide com as imagens. Há uma reverberação polissêmica, em que determinados substantivos têm diversos significados. Em imagens do retorno, passado e presente dialogam. Tanto o prólogo (seq. 1 e 3) quanto a seq. 25 trazem uma tese forte do filme de que a identidade negra é fluída, é difícil de ser decifrável devido ao multiculturalismo associado a ela ou a uma figuração da memória e das experiências diaspóricas em curso. A identidade não tem uma essência porque é uma construção, é como uma sutura¹⁵ (HALL, 2018). Para Hall, há uma lógica de acoplamento, de soma e não uma lógica binária. Hall constrói essa ficção sem negar sua história, deixando evidente que uma coisa é o estatuto diaspórico e outra é a África. Ele permeia isso tomando emprestado da noção de *différance* de Derrida, segundo a qual o estatuto diaspórico é diferente do estatuto de quem nasceu na África. Isso porque a condição diaspórica cria uma condição de incompletude¹⁶. Neste caso, os mares nas imagens em *Ôrí* são resultado das somas dos conhecimentos advindos dos diversos continentes do planeta com ênfase no estatuto diaspórico africano, deixando sempre brechas ou lacunas. Essa sequência também problematiza a ideia de dupla consciência de Web du Bois (1999) e Paul Gilroy (2001).

¹⁵ É um termo emprestado da Medicina que significa costurar um corpo que foi aberto. Para Hall, a sutura é a melhor imagem para compreender a identidade das pessoas e fugir da homogeneidade e essencialização deste conceito.

¹⁶ O filme-ensaio *Stuart Hall Project* de John Akomfrah tenta revelar esta tese de Stuart Hall sobre a identidade negra no mundo pós-moderno.

Ainda nesta sequência, há uma metáfora e um conjunto de simbologias em jogo. Uma delas é que o mar Atlântico é a síntese de uma estrela e um planeta. O mar é fluído e recebe o toque do Sol e da Terra. Em relação ao feminino, referir-se ao Atlântico como mãe pode significar daquela que recebe, cuida e tem flexibilidade para acolher: a mãe África. Há também uma menção ao pensamento negro advindo do Atlântico negro (GILROY, 2001).

Há, durante o filme, imagens de rios que a câmera percorre ou mesmo a imagem do Sol, todas fazendo menção às divindades afro-brasileiras. Iemanjá, na cultura africana, é um orixá feminino dos mares. Tal recurso pode ser interpretado como uma fabulação poética de Beatriz Nascimento (FERREIRA, 2020). Segundo Bamba (2012) e Ferreira (2020), os elementos geofísicos representados constituem uma figuração poética do imaginário, como um modo específico de figuração da memória e das experiências diaspóricas. No caso, as recorrentes imagens do mar são uma maneira de situar a realidade diaspórica com a função de um “não lugar”.

O mar também é uma figura estética, imagem mítica e disruptiva relevante para o cinema brasileiro, uma vez que é uma forma inteligente de retratar características da cultura brasileira. Em alguns filmes de Glauber Rocha, como ocorre em *“Barravento”*, *“Deus e o Diabo na Terra do sol”* e *“Terra em transe”*, o mar e o sertão são elementos centrais para compreender a subjetividade ou a formação do brasileiro (XAVIER, 2007). Terra, sertão ou mar são tropos ou figuras do discurso recorrentes para compreender as narrativas do Brasil.

Ao pensar nos planetas geofisicamente e outras formas geofísicas das terras – o mar e os rios –, estas podem ser avaliadas também como formas geométricas. O sol, por exemplo, como circunferência, os rios como retângulos ou com outras formas geométricas diversas em 2D ou 3D. Assim, pode-se compreender tais representações também como parâmetros dialéticos burchianos por se tratar de um cinema que faz a inclusão de formas ou formatos das artes plásticas de vanguarda. O cinema moderno, para Burch, brinca com outras áreas, campos ou escolas importantes da História das Artes que reconfiguram e enriquecem a sétima arte.

Ôrí faz um retorno ao passado pelo viés da matriz africana sem adentrar no mar como representação da diáspora e da violência do tráfico negreiro. Todavia, sua ênfase recai sobre a construção de uma nova civilização, uma nova identidade negra que Beatriz Nascimento desenvolve como transatlântica, sendo resultado de um *ethos* africano que sobrevive por se adaptar diante de movimentos constantes e abruptos

da confluência das mais diversas culturas. Portanto, este filme dialoga com uma tese que está sendo formulada pelos grandes teóricos da área: a teoria do Atlântico negro de Paul Gilroy e o pensamento em travessia de Achille Mbembe. O primeiro trabalho foi desenvolvido nos anos de 1980, e o segundo, nos últimos anos.

4.9 O conceito de quilombo em *Ôrí* à luz da tese de Beatriz Nascimento

4.9.1 O corpo, o transe e o território: tríade quilombo

Em *Ôrí*, há uma centralidade visual no corpo de ascendência africana em boa parte da narrativa. Raquel Gerber, por meio da voz de Beatriz Nascimento, de músicas e de imagens, coloca o corpo como elemento fundamental para a construção da identidade. Se personagens que somente falam parecem produzir uma sensação de quebra e estranhamento, personagens que movimentam seus corpos criam uma sensação de fluidez. Este corpo-memória fluido em *Ôrí* está presente em territórios negros: nos bailes *Black*, nas escolas de samba, nos terreiros de religiões afro-brasileiras. Tais corpos-territórios estão imersos em linguagens de transe, criando condições de liberdade para extravasar sua história de escravidão e romper determinados limites. Além disso, tal liberdade abre espaços para a transmissão de culturas e identidades negras. Um dançarino de pele negra de *Soul music*, ao entrar em transe nesta dança, revela um corpo tomado por uma memória ancestral e coletiva.

Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões. (SODRÉ, 1988, p. 123)

Nesta mesma linha, três elementos são importantes, segundo Mbembe (2018a), para a compreensão da identidade negra, sem cair em essencialismos e reducionismos:

- a) Corpo: o autor valoriza o corpo negro como máxima experiência para se chegar ao sensível e à multiplicidade. A ideia da experiência é central nas culturas negras, porque o corpo é o lugar da aprendizagem e da máxima experiência. Em termos pragmáticos, a experiência é produto da interação do corpo e o ambiente. O corpo mantém elementos da tradição e é lugar de excelência e lugar genuíno da memória. Um exemplo evidente é a dança; outro, é o canto ou a música muito evidenciada em determinadas vozes negras e em gêneros musicais como o *jazz*.
- b) Dualidade temporal: é constitutiva de várias das culturas negras, por isso, há uma relação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, porque enquanto a pessoa é lembrada, ela está viva e só morre quando chega o tempo imemorial. O homem negro e a cultura negra têm em sua base o tempo aleatório e o tempo provisório na morte, criando uma dualidade temporal. Nas narrativas, há um entrelaçamento entre vida e morte por meio do poder, do saber e da potência. A força vital que aparece com força na teoria de Mbembe tem a ver com aquilo que no Brasil chamamos de axé¹⁷. Mbembe vê isso como uma potência que aparece nas narrativas que entrelaçam a questão da vida e da morte. O Òrun¹⁸ é o lugar dos orixás e o Àiyé é o lugar do duplo humano, que diz respeito a essa ideia de o corpo estar presente em vários mundos.
- c) Poder de convocar o espírito nas religiões afro-brasileiras: o tambor, o corpo e a dança estão associados aos diaspóricos para se chegar ao sagrado. O culto dos espíritos exige do começo ao fim um modo de evocação dos mortos.

O corpo negro como objeto coisificado serve para trabalhar para o “senhor”. Neste sentido, a acumulação primitiva do capital seria a expropriação da força do trabalho do negro escravizado (segundo a perspectiva marxista), o que foi fundamental para iniciar o capitalismo. Segundo Mbembe, a raça é mais estruturante do que o conceito de classe social. Como os sujeitos foram racializados, criou-se um

¹⁷ Axé significa a força sagrada de cada orixá, que se revigora, no candomblé, com as oferendas dos fiéis e os sacrifícios rituais.

¹⁸ Òrun é uma palavra da língua iorubá que define, na mitologia iorubá, o céu ou o mundo espiritual, paralelo ao Àiyé, mundo físico. Tudo que existe no Òrun coexiste no Àiyé através da dupla existência Òrun-Àiyé.

racismo estrutural. O tráfico, a segregação, o antissemitismo e a violência colonial formaram uma base para criar a figura do inimigo íntimo. Na ideologia da segurança, o imigrante é visto como um inimigo suspeito ou/e íntimo.

Nos dias atuais, há também o pensamento genômico¹⁹, de acordo com Gilroy, e o retorno às teorias evolucionistas sociais. Um país com crise econômica, quando precisa cortar gastos, principalmente o faz nas camadas mais pobres, de tal maneira que, por exemplo, afeta as políticas públicas que lhes são direcionadas. Além disso, rebaixa salários, o que afeta diretamente as camadas mais pobres que trabalham por salários miseráveis.

O racismo tem uma forte relação com as formas de acumulação primitiva. Isso quer dizer que o processo de coisificação do indivíduo e sua manutenção na categoria de raça foi essencial para o desenvolvimento do primeiro capitalismo e ainda mantém essas funções até os dias atuais. Todavia, para Nietzsche, o corpo dionisíaco é um corpo-potente porque afirma a vida mesmo na dor e no sofrimento (NIETZSCHE, 1992; MARTON, 1994). No caso, este corpo dança, sente, flui, deseja, experimenta, festeja, vive, sofre, enfrenta... diferentemente de um corpo apolíneo, que serve às convenções e regras da sociedade e evita a vida. Neste sentido, os corpos dos personagens em *Ôrí* são marcados pela multiplicidade de corpos-potentes à luz de experiências negras diaspóricas.

Na seq. 19 (O transe no baile *Black* e no terreiro), no tempo de 00:35:32, as imagens retornam para o baile *Black* e a voz-off de Beatriz Nascimento ressurgue:

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitam a conquista de mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo da sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar.

¹⁹ Tal é o caso da relação entre raça e genômica nos dias atuais. Em seu livro *“Against Race”*, Paul Gilroy afirma que qualquer ponderação acerca dos elementos que influenciaram o que chama de “crise da raciologia” deve dar especial atenção para a genômica. Segundo ele, “a distância que a genômica guarda de versões antigas de reflexão racial produzida nos séculos XVIII e XIX reafirma que o significado das diferenças raciais está sendo transformado à medida que as relações entre seres humanos e natureza são reconstruídas através do impacto da revolução do DNA e dos desenvolvimentos tecnológicos”.

Em seguida, ocorre um corte e depois as imagens revelam um camarim dos músicos que se preparam para um *show*. Estes todos são integrantes da banda *Black-Rio*. A seguir, as imagens vão para a pista dançante do baile. Aqui se mostram corpos dançantes com muito movimento de diferentes estilos. Depois Jimmy Bo Horne entra no palco e a câmera mostra parte do *show*. Há um êxtase do público com sua presença. E ocorre o fato de ele tirar a parte superior de sua roupa. É importante revelar que o público e o cantor entram em transe, em êxtase. As imagens aqui fazem referência ao transe típico das religiões africanas. Jimmy Bo Horne, em um enquadramento de primeiro plano, diz em inglês como se estivesse passando por uma entrevista:

Revolução é fazer as minorias²⁰ quererem se tornar majorias. É fazer com que os pobres vivam melhor. Ou fazer com que todos nos EUA vivam como os brasileiros. A vida comercial pode fazer uma pessoa se esquecer de que é uma pessoa. Às vezes a competição tira você fora da sua condição humana. Eu também sinto que as pessoas no Brasil são muito mais humanas entre si. O negro na América está somente lutando para dizer eu sou, eu quero e deixe-me ser.

Um corpo de pele negra surge dançando de forma bastante histriônica. Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, ressurgue:

A memória é conteúdo de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação. O negro não pode ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo.

Há uma relação construída do corpo que ao dançar cria uma forma de se libertar demonstrando o corpo como espaço sagrado. Os orixás se manifestam em seus filhos para reviverem seus mitos. Depois de um corte, as imagens vão de volta para o terreiro, e Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, permanece:

²⁰ O termo *minorias* é norteamericano e foi tomado emprestado no Brasil em diversos movimentos sociais. O termo *precarizado* ou *vulnerável* pode ser uma alternativa melhor, já que muitos grupos identificados como minoria não são em sua quantidade populacional como é o caso dos negros no Brasil e das mulheres no mundo.

A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor de um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo. O desejo de não ter vivido a experiência do cativo. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo, no nosso sangue, nas nossas veias.

O trecho acima pode ser muito bem explicado pela imagem negativa que o homem de pele negra carrega dentro de si (MBEMBE, 2018a).

Esta sequência faz uma ligação entre o transe de um baile *Black* e o transe de um ritual afro brasileiro. Aqui a hipótese de quilombo contemporâneo é reforçada por meio da manifestação ou performance do corpo.

Segundo Alberto (2015), Costa (2006) e Stam (2007), as identidades negras que emergiram dos bailes *soul* e *funk*, assim como de alguns rituais na região urbana do Rio de Janeiro, representaram uma forte consciência e aceitação racial do corpo negro, prejudicadas historicamente devido ao mito da democracia racial e dos fracos movimentos raciais no Brasil. Alberto (2015) retrata a dificuldade de se lidar com a entrada da cultura *Black* no Brasil pela crença de autoridades e intelectuais da época, que acreditavam que isso afetaria a harmonia entre brancos e negros, gerando um movimento racial de divisão ou revolução social. Além disso, não havia manifestação política na cultura *Black* devido ao fato de as autoridades da esquerda crerem que se tratava de uma mobilização de natureza exclusivamente comercial. Em oposição a isso, houve um entusiasmo por todas as coisas de origem “*Black*”, principalmente entre grupos da juventude negra do Rio de Janeiro. Essa mobilização criou estratégia ao lidar com o contraste tradicional entre os sistemas e políticas raciais dos EUA e do Brasil, cuja mobilização levantava questões sobre os estreitos espaços de expressão política e cultura negra no país. *Ôrí* revela que a cultura *Black* marcou posição política principalmente em relação ao racismo de forma estratégica e inteligente, sem aderir às ideologias clássicas políticas e por meio de um sentimento positivo de vínculo com os povos e as culturas da diáspora africana. Além disso, mostra que o homem brasileiro de descendência africana absorveu parte da cultura negra norteamericana e a modificou, reelaborou, ressignificou.

Na seq. 16 (*Black is beautiful* como visibilidade negra), no tempo de 00:29:30, há um corte e em seguida é revelado um baile *Black*, em que a câmera fixa filma um

grupo de afro-brasileiros suspendendo e girando no ar o corpo de um homem na pista de dança. A voz-off pneumática de Beatriz Nascimento reverbera:

É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói.

Durante a fala de Beatriz Nascimento, a câmera continuou a revelar as danças daquele grupo de pessoas ao som da *Black music*. Em seguida, ainda ao som da *Black music*, a câmera faz um *travelling* nos cartazes fixos nas paredes e postes sobre os eventos de *Black music*. Há um corte e em seguida o foco da câmera sai dos letreiros dos cartazes e vai para a camiseta de um cabelereiro *Black* que corta um cabelo no estilo *Black power*. As tranças tipo afro também surgem nas cabeças das mulheres. Em seguida, revela-se o concurso do homem e da mulher mais bonita da região.

“É preciso imagem para recuperar a identidade... A invisibilidade está na raiz da perda da identidade...”. Ao revelar as imagens de corpos em transe no baile *Black*, ela está dando importância à visibilidade do corpo negro e fazendo uma amarração entre imagem e pertencimento e entre imagem e identidade. Sobrinho (2017) enfatiza que esta estratégia amplia e adensa “os lugares do negro” na sociedade, na história e nas imagens. Se o homem negro foi invisível da história ocidental, a ideia em *Ôrí* é recuperar sua visibilidade e autoafirmá-la.

Esta sequência também revela o movimento *Black power* ou *Black is beautiful* no Brasil. Vale notar a influência do *hip-hop* e do *soul* norte-americano para compreender os corpos afro-brasileiros que estabeleciam uma forte unidade por meio de vestimentas, danças, cortes de cabelo, estilos, trejeitos. Esta importação criou espaço para a autoafirmação negra no Brasil e como forma de construir a cidadania negra, tornando-se uma forma de manifestação contra os padrões sociais brasileiros, cuja ditadura civil e militar fez vistas grossas por não se tratar de algo ligado à esquerda política tradicional. Em contrapartida, a esquerda brasileira da época não gostou e não fez esforços para ajudar o movimento negro, porque acreditava que estava sendo dominado pela cultura norte-americana.

Na seq. 20 (O multiculturalismo transatlântico pela diáspora), na minutagem de 00:42:38, há um corte e a imagem vai para uma loja de discos cuja câmera faz um *travelling* sobre os discos de cantores dos países que margeiam o mar Atlântico. A imagem sonora é de um *show* do cantor Gilberto Gil, em que ele faz uma exaltação a África, Jamaica, Cuba, Porto Rico... Mostra, em paralelo, imagens de pessoas de descendência africana no centro da cidade. Há um corte e em seguida a câmera revela o *show* do Gilberto Gil. No entanto, a imagem sonora é de um outro *show*, do jamaicano Jimmy Cliff. Este cantor diz em voz-*off* e em inglês:

O leão está desperto e pronto para sua caça. E qual é essa caça? São direitos iguais e justiça. E o que são estes direitos iguais e justiça? É a selva. E se ele não os conseguir agora. Terá de consegui-los de qualquer jeito e qualquer modo. Você pode chegar lá se você realmente quiser.

Este discurso revela a importância de se ter consciência negra para lutar pela liberdade, o que se liga à ideia do termo *ôrí* do filme. A música deste cantor segue enquanto o *show* do Gilberto Gil é reproduzido. As imagens do cantor jamaicano aparecem e agora Gil em voz-*off* fala:

Ska, ficou sendo um ritmo que foi o pré-reggae. Daí Londres, 70, 71, tá, tá, tá, que acabou dando Reggae que é a música dos reis e tem muita semelhança com todas as músicas de raízes africanas. E, é isso que é reggae. E como diz Caetano, é um jeito de corpo.

As imagens no final destes dizeres estão com os dois cantores juntos. Mas as imagens sonoras não correspondem com as imagens visuais, mesmo parecendo serem do mesmo evento. Este jogo de imagens visuais com a imagem sonora trocada cria uma forma de parâmetros dialéticos burchianos para revelar como formas distintas se assemelham. Estéticas musicais que assombram os países que margeiam a mar Atlântico.

Em outros termos, essas imagens e discursos criam uma estética formal em síntese de uma unidade identitária negra. Segundo Stam (2007), a música afro-diaspórica exibe uma capacidade antropofágica para absorver influências ocidentais, ao mesmo tempo em que mantém uma base africana. A música brasileira é o ramo menos colonizado e mais africanizado da cultura popular brasileira. Na sequência

acima citada em *Ôrí*, vale notar ainda que os dizeres e os cantos de Gilberto Gil e Jimmy Cliff podem ser consideradas vozes heteroglóssicas que surgem para pontuar criticamente e poeticamente um quilombo musical.

A diáspora africana aqui não é resultado do determinismo de homens e mulheres negros como escravos²¹, mas como resultado de diversas variáveis que revelam “a formação de uma cultura híbrida, transnacional, atualizada pelo encontro de povos de distintas origens. Essa visão da cultura afro-brasileira, enfatizada pela dimensão do deslocamento e da diáspora, surge como um elemento singular do documentário” (SOBRINHO, 2017, p. 168).

Segundo Sobrinho (2017), essa valorização da diáspora, atualizada e reiterada nas imagens de viagens em *Ôrí*, revela uma mudança radical comparando com outras produções do gênero do cinema negro da época. Este pesquisador argumenta que as películas *Abolição* de Zózimo Bulbul, de 1988, e *Fio da memória*, de Eduardo Coutinho, de 1991, ficaram centradas em um espaço de tempo entre o fim da escravidão e o centenário da abolição. Não que isso não seja importante, mas *Ôrí* vai muito mais longe por aumentar sua abrangência histórica e travar diálogos afrocentrados e diaspóricos para um cinema que se distancia, em muitos momentos, de um cinema de denúncia. Vale ainda a lembrança da diretora branca Lucia Murat, que participou deste centenário como apoiadora da cultura e da identidade negra. Além disso, ela realizou um documentário com engajamento político negro chamado *Dias ou Zumbi*, em 1984, com apoio da Fundação Ford.

Sobrinho (2017) enfatiza que, em *Ôrí*, desprende-se da ideia do homem negro somente como força motriz de trabalho, e a palavra “*ôrí*”, de origem iorubá, significa “fazer a cabeça”, que seria ter consciência do pensamento afrocentrado. Mais especificamente, seria fazer a cabeça na iniciação do candomblé. Rattz (2006) emenda que o processo deste quilombo audiovisual é uma forma de recriação da identidade negra por meio dos movimentos negros da década de 1970. Na película *Ôrí*, também pode ser vista uma representação da ligação entre o humano e o sagrado, representação bastante elucidada por Mbembe (2018a) ao dar valor às questões espirituais que exalam e complexificam o corpo negro.

²¹ O filme *Alma no olho*, de Zózimo Bulbul, é um vídeo-arte ou um documentário performático que mostra os estereótipos dos negros, contando a história da chegada dos negros no Brasil.

4.9.2 A religião afro-brasileira enquanto quilombo atualizado e contemporâneo

Em relação à religião afro-brasileira em *Ôrí*, as seq. 7, 18 e 22 são relevantes para entender este tipo de quilombo contemporâneo revelado em terreiros/comunidades. A religião do candomblé é vista além da religião em si, como uma forma de enfrentar o mundo, como uma visão de mundo, fazendo com que a realidade seja vista em suas contradições.

Na seq. 7 (Exu e o sincretismo), na minutagem de 00:06:03, permanece a música reflexiva chamada *Delta rain dream* da seq. 6 por mais 13 seg., e a imagem revelada é de um terreiro escuro com vela para todo lado e, logo em seguida, um homem de pele negra, vestido com um paletó, personifica o orixá Exu. Ouve-se uma voz grossa. O homem usa uma capa vermelha e um tridente. Fumando um charuto, ele sobe alguns lances de escada. Ele dialoga com algumas pessoas, dando conselhos, e depois se despede as abraçando. Em seguida, o homem sai do transe. Este homem é conhecido como Wndembeoacy (um dos personagens secundários importantes do filme). Exu é apresentado de forma direta, sem interlocutores. Tais imagens representam a religião afro-brasileira.

Exu é uma divindade encontrada nos terreiros de candomblé e umbanda. Como divindade no candomblé, Exu é o responsável pela comunicação entre o mundo dos homens (Aiê) e o mundo dos deuses (Orum). Por isso, é o primeiro a ser homenageado nos rituais (FERREIRA, 2020). Em contrapartida, na umbanda²², assume uma entidade que se assemelha ao humano (PRANDI, 2010), a exemplo de um caboclo a quem se pede ajuda para a resolução de um problema. Tanto no candomblé quanto na umbanda, as divindades, em virtude da diáspora, ganham novas traduções e novos elementos, mantendo um pacto de lealdade sem se prender a uma ideia fixa. O orixá Exu também tem uma simbologia que pode representar ou significar a comunicação, o movimento ou a fuga.

Exu não existe na África e muito menos em Portugal. É um produto híbrido da cultura afro-luso-brasileira, assim como é a cabocla Jurema. Não é à toa o fato de Beatriz Nascimento sintetizar “Eu sou atlântica” e, depois, reafirmar esta cultura como

²² A umbanda tem sempre saberes ancestrais que misturam conhecimentos dos povos indígenas, africanos e dos povos do Ocidente.

transatlântica devido à transmigração dos mais diversos povos do atlântico. A transmigração envolve trocas culturais e a preservação de alguns códigos de origem de uma África imaginada. Nesta abertura do filme, é mostrada a tese de Beatriz Nascimento do Quilombo como produto híbrido e como agrupamento autoafirmativo que se distancia muito do Quilombo da historiografia tradicional.

Revelar sobre divindades como Exu é uma forma de valorizar a riqueza da cultura africana no Brasil por meio de um saber localizado sem deixar cair em questões maniqueístas típicas das tradições religiosas ocidentais. Isso porque um estudo profundo pode revelar nuances e conhecimentos de um outro paradigma. Além disso, pode fomentar mais trabalhos cinematográficos que revelem outras estéticas. Vale salientar trabalhos importantes que valorizaram a religião africana, entre eles: *Espaço sagrado*, de 1975, de Gerardo Sarno; *Tenda dos milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986), de Nelson Pereira dos Santos e, na contemporaneidade, o documentário *Diário de exus*, de Gilberto Alexandre Sobrinho, de 2015, que amplia a ideia de Exu sem cair em pré-julgamentos. Estes trabalhos destoam do cinema nacional popular, como é o caso de *Barravento*, de Glauber Rocha, que coloca o personagem Firmino como Exu e, neste caso, há uma interpretação glauberiana do candomblé enquanto alienação, de modo que a religião é colocada com a clássica visão de religião como “ópio do povo”.

Na seq. 18 (O sincretismo religioso e a consciência negra), no tempo de 00:33:10, a câmera adentra o terreiro²³ de candomblé chamado Ylê Xoroquê em São Paulo, como indica seu letreiro. Revela-se em imagens o sincretismo religioso, com cenas da religião afro em diálogo com a religião católica. Inicialmente, um padre faz esta cerimônia ou ritual religioso que em seguida vai se tornar aos poucos um ritual afro. A voz-off pneumática de Beatriz Nascimento comenta:

A sobrevivência da cultura africana se fez no Brasil a partir de três grupos ou três nações: A Gêge, que está acabando; a Keto, que domina hoje. Que centraliza hoje uma ortodoxia, uma teologia, que é Kêto-nagô, porque há várias nações nagôs. E a

²³ Em terreiros no Norte do país, como os existentes no Maranhão, há muitos traços da religião católica. Já na região Sudeste do país, os terreiros têm uma influência e política mais africanista. Em outros termos, os terreiros do Sudeste foram se distanciando de referenciais europeus.

de Angola que é talvez o sincretismo brasileiro dessas experiências africanas.

Durante esta fala, alguns integrantes dançam durante o ritual e um prato de oferenda é revelado na imagem como símbolo da religião afro-brasileira. Há, no final, um *fade in* de uma música de terreiro diferente que não corresponde (dissociação) com a imagem do ritual. Há um corte e a mãe Didi expressa em voz-off: “*A minha origem é Gêge, mas eu fiquei na nação de Angola, porque meus filhos foram feitos na Angola e uma mãe precisa ficar junto com os filhos*”.

As imagens revelam provavelmente a dona da casa e seus filhos em comunhão durante a refeição. Há um corte e a imagem revela Oswaldo Rodrigues, o Wndembeoacy em transe e no exercício de liderança religiosa como sacerdote (sendo reverenciada por uma filha-de-santo); a voz-off dele comenta: “*Junior é o nome do ‘Senhor’ Wndembeoacy, é meu nome. Wndembeoacy é África, é negro. Agora Rodrigues é o nome do senhor que a gente tinha que usar, essa é a diferença*”. Os planos próximos destacam seu rosto. Ele destaca sua identidade negra por meio do nome do Orixá, em contraponto ao sobrenome do antigo senhor, obrigatório ao escravizado.

Todo o conjunto de pessoas agora é filmado e Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, emenda:

Ôrí significa a iniciação a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com seu passado, com seu presente, com seu futuro. Com a sua origem e com seu momento ali.

As vozes distintas que aparecem nesta sequência se tornam vozes heteroglóssicas que se diferenciam da de Beatriz Nascimento. Estas visões distintas de vozes que pensam tornam esta sequência ensaística. Além disso, o conteúdo desta sequência foca em outros saberes localizados (HARAWAY, 2009). De acordo com Bastide (1989), os homens escravizados no Brasil tiveram que modificar o significado de suas representações coletivas. Eles deixaram de lado divindades protetoras da Agricultura para dar destaque a deuses guerreiros, como Ogum, Xangô e Exu. Fizeram, ainda, uma reinterpretação de aspectos semelhantes nas religiões

indígenas que tinham correspondência com o falar com os mortos e entrar em transe. O mesmo ocorreu com o catolicismo na devoção dos santos vistos como intermediários entre os homens e Deus. Neste caso, a adaptação ocorreu por meio do culto as divindades africanas (orixás, *inquices* e *voduns*). Essas adaptações forçadas criaram as primeiras formas de sincretismo. Tal fenômeno, segundo o autor, não envolve fusão, mas a coexistência de objetos discordantes. Sodré (1988) destrincha a etimologia da palavra sincretismo, com derivação do grego *syn-kerami* ou “mistura recíproca entre dois termos distintos” (p. 58). Além disso, explica que o procedimento de sincretismo envolve transformações dos dois lados. Sodré defende ainda que não houve sincretismo entre o catolicismo brasileiro e os cultos afros. Ou seja, houve uma mistura sem uma real modificação da matriz africana, uma vez que os dois sistemas simbólicos são incompatíveis. No caso, “ao associar algumas de suas divindades, os orixás, com santos da religião católica, os negros não sincretizavam, mas respeitavam (como procediam em relação aos deuses das diversas etnias) e seduziam as diferenças graças à analogia de símbolos e funções” (SODRÉ, 1988, p. 58).

Na seq. 22 (Do ritual de passagem a passagem do negro no carnaval), no tempo de 00:51:17, há um corte e a câmera revela um ritual da festa da Iansã no Ylê Xoroquê. Beatriz Nascimento, ainda em voz-off pneumática, prossegue:

Nós temos uma nação mística, Angola, como temos uma nação mística Keto. Como temos uma nação mística Gêge. É a recriação do estado primário desses povos na África. Por isso a necessidade de saudar, de chamar os orixás, os antepassados. Ôrí, esse processo de fazer a cabeça, fazer o Bôrí. Então toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto que é o Ôrí, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos, numa outra unidade, na unidade primordial que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo.

Iansã é o orixá que representa as mulheres negras. Neste sentido, o filme não poderia deixar de homenagear esta deusa para valorizar o feminismo negro. As imagens aqui focam no corpo de Wndembeoacy, que, de vestido e cheio de enfeites, está dançando e em transe. Neste momento, uma menina chamada de “Bôri da Ekedí Sambamijaré de Oxum” (pequena Ekedí) canta. É revelado parcialmente o ritual de passagem afro-brasileiro da infância para a fase adulta. O homem também dança no

meio de uma roda e tem uma espada e um buque de flores em mãos. Destacam-se aqui os elementos rituais do candomblé, a música, a dança, a indumentária e a linguagem corporal em transe. Beatriz Nascimento continua em voz-off:

O rito de iniciação, é um rito de passagem. De uma idade para outra, de um momento para outro, de um saber para outro, de um poder atuar para outro. Agora tem povos como o povo negro, que é um povo que fez uma travessia muito recente, que estão muito remetidos à terra de origem, a África. Há povos como o povo judeu que está há muito tempo em busca da terra e estão num plano muito mais abstrato. Inclusive provocar morte para o domínio do território.

A câmera acompanha a menina Ekedí de vestido branco que ajoelha e pede algum tipo de benção a Ekedí Geminidecy, que a abraça sorrindo... A voz-off de Beatriz Nascimento continua: *“O respeito do poder quando você é uma minoria. O respeito do poder quando você é um negro. Porque a nossa visão de poder é aquela que legitimou, que marcou, que deixou alguma coisa para as gerações”*. As imagens continuam revelando o ritual que mostra muitos toques físicos. Há um corte e a câmera foca a lua cheia durante 4 seg. Outro corte ocorre para voltar para o ritual de passagem. Em imagens que revelam as pessoas pegando comida e em confraternização, a voz-off Ekedí Geminidecy diz:

Aqui é a origem dos meus antepassados, que a gente vive. Toma banho de ervas, reza, acende as velas. Tá muito em contato com os orixás. A gente tá aqui e de repente vira o santo ali e outro aqui. E se senta no chão e dorme na esteira. Então é isso, as minhas raízes: quilombo.

As imagens agora revelam um pai comendo com uma criança no mesmo prato e com as mãos (sem utensílios como garfos e colheres) e Beatriz Nascimento discorre: *“Então esse sistema mítico-simbólico ele vem com uma força muito grande capaz até de historiar o que estava acontecendo na África em Angola, naquele momento na bacia do Congo. O quê? Grandes migrações”*. Este ritual de passagem e toda a simbologia é um saber localizado (HARAWAY, 2009) que a história ou psicologia tradicional não conta. Neste sentido, há aqui uma contra-história (FERRO, 1992). É mostrado, assim, um ambiente de muita união e trocas afetivas mostrando que isso faz parte do Quilombo. Vale ressaltar também o quanto a comida se faz presente

nessas celebrações sendo evidenciadas em planos bem próximos e *closes* para valorizar a partilha entre eles. Tanto o ritual de passagem como o ambiente abundante de comidas revelam um espaço de relações de pertencimento. Este território negro é um espaço de preservação da memória e da identidade negra de abundante afeto e humanidade que foi negada durante a escravidão. Para Sodré (1988), o terreiro de candomblé é um agrupamento social negro-brasileiro ímpar, que revela força e potência diante de condições tão adversas que os homens e mulheres negros no Brasil sofreram.

Ocorre um corte e as imagens aqui vão para a apresentação do carnaval. Wndembeoacy diz:

Eu passo o ano inteiro dentro do candomblé. Quando chega o carnaval parece que vem uma chuva assim que cai na gente assim... naqueles três dias eu sou rei! Maior barato a Vai-Vai, gosto mesmo... É tudo aquilo, tudo aquilo, uma coisa que machuca, dá alegria, faz um montão de coisas... O Vai-Vai é um quilombo! A gente foge para se esconder na Vai-Vai. E lá a gente encontra uma comunidade, uma nação. Uma vez por ano, a gente encontra um portão aberto, e foge. Isso é Vai-Vai.

Neste momento, a câmera mostra Wndembeoacy na avenida dançando durante a passagem da escola Vai-Vai. A câmera perambula no meio dos passistas para revelar a beleza de seus corpos e do transe hipnótico. Ao som de vocalizações e batuques africanos em *fade in* que se distingue da música da escola de samba, Beatriz Nascimento continua em voz-off pneumática: “Na medida em que recentemente para os africanos no Brasil, seus antepassados viviam em constante migração dentro do território dos Bantus na África. Talvez a fuga seja uma consequência cultural, uma consequência ancestral”. Aqui os passistas também se revelam em transe com a música e como personagens do enredo. Os sons do teclado ressurgem nas imagens para revelar algo transcendental ou místico. Beatriz Nascimento então arremata diante das imagens dos passistas: “Os Bantus já eram uma nação em África e sempre tentaram através da história do Brasil e das Américas estabelecer nações, onde estavam. Que sejam nações territoriais, que sejam míticas, que sejam pessoais”. Nesta sequência, há uma comparação entre as imagens do ritual de passagem com o ritual de passagem dos passistas na avenida. Em ambos se mostra o caráter da fantasia e do transe em jogo. Há, ainda, uma ligação para

revelar, por meio das imagens e dos discursos, que ambos são quilombos. Tanto o quilombo quanto a religiosidade de matriz africana partilham da necessidade da terra.

Em *Ôrí*, revela-se que banto é uma cultura rica. Exu, por exemplo, é um referencial banto e faz parte de um imaginário brasileiro. Conforme já dito, esse orixá não se encontra na África. Os boiadeiros, que têm o dom da vidência na Umbanda, por exemplo, são de uma herança banto. No filme, a mulher lida com as ervas faz parte da cultura banto. Segundo Beatriz Nascimento, o grupo banto era nômade, híbrido, tinha um modo de ser e foi o que chegou no Brasil. Esta cultura foi sufocada, mas não morreu. Além disso, Beatriz Nascimento observa o candomblé como mais que uma religião, sendo uma forma de enfrentar o mundo, uma visão de mundo, onde a realidade é vista como contraditória. Vale pensar que a Umbanda valoriza os símbolos da repressão sendo astuta porque consegue mudar para permanecer (adaptação).

No filme, Raquel Gerber e Beatriz Nascimento revelam que os espaços dos terreiros são espaços de resistência que não se institucionalizaram formalmente. O filme destaca a trajetória de Tata Windebeoacy (Oswaldo Rodrigues), do terreiro Il^o Xoroquê, acerca do qual Raquel Gerber havia realizado um outro documentário (RATTS, 2006).

4.9.3 A tese Quilombo de Beatriz Nascimento

Abaixo seguem as descrições da seq. 11 e 27, que são muito importantes para explicar a tese de quilombo contemporâneo de Beatriz Nascimento.

A seq. 11 (Desenvolvimento da tese do Quilombo transatlântico), no tempo de 00:17:24, inicia-se com um plano geral, provavelmente uma casa colonial rodeada de árvores (Sem imagem sonora durante 9 segundos), para depois revelar, por meio de uma panorâmica, outras partes desta região. A voz-off heteroglôssica de Beatriz Nascimento desenvolve:

A pergunta que eu sempre faço é sempre essa: Por que aqui se chama Quilombo? O que significa essa palavra? Uma palavra que aparentemente tinha desaparecido da História do Brasil. Ou por que Quilombo? Por que foram os nossos antepassados? Havia uma série de versões que deram todas no mesmo ponto.

*Que eles estavam exercitando a chamada guerra do Quilombo.
Que era a necessidade que eles tinham de terra.*

As imagens agora adentram uma floresta fechada e a câmera percorre por dentro como se estivesse percorrendo os mistérios da mata. A voz-off de Beatriz Nascimento continua:

Imagina esses homens na floresta tropical do século XVII empreendendo uma grande migração para o sul, para a capitania de Pernambuco, sem conhecer a região. É um estar só, é um estar em fuga, é estar empreendendo um novo limite para sua terra. Para seu povo e para você. O quilombo surge do fato histórico que é fuga. É o ato primeiro do homem que não reconhece que é propriedade de outro. Daí a importância da migração, da busca do território.

A câmera aqui ganha velocidade ao percorrer os caminhos da mata para personificar o escravo que foge. A estratégia neste momento é colocar o espectador no lugar daquele que foge. Há um corte e a câmera é elevada numa panorâmica vertical quase inclinada para dar a sensação de liberdade do escravo. Todas as imagens em seguida estarão em plano geral para revelar a liberdade e a infinita natureza. As imagens revelam metáforas e simbologias do movimento para representar a fuga e a liberdade. A voz-off continua agora com um som de assovio do vento:

Então naquele momento quando se estabelece na floresta tropical do nordeste do Brasil. E depois em algumas regiões do Brasil inteiro. Principalmente Minas Gerais e Bahia e no final do século passado em São Paulo. Ele estabelece um sentido de nação estritamente africano e Bantu.

Observa-se que Beatriz Nascimento está desenvolvendo um pensamento a partir da potência do movimento de origens pré-coloniais da África e desdobramentos de sua diáspora. Essa forma de construir esta ideia dialoga com o pensamento em travessia de Achille Mbembe.

Há um corte repentino e as imagens da escola de samba surgem, revelando um ensaio dos seus integrantes, todavia sem imagem sonora. A voz-off permanece: “A nação aculturada. Essa textura do Bantu... essa rede de relações que o Bantu

estabelece na África entre as várias etnias. Está fundamentada na própria raiz da língua Bantu. Que é a raiz NTU. E o sentido de NTU é relação de pessoa para pessoa”.

Iniciam-se os sons da bateria. Beatriz Nascimento emenda: “*Os homens se comunicam através daquela raiz e se conhecem entre si na África por esse radical da sua própria língua nacional*”.

Todo o pensamento ensaístico de Beatriz Nascimento está em voz pneumática, desenvolvendo a ideia de quilombo como categoria epistêmica, como uma representação de fuga, liberdade, emigração, oposição ao estabelecido, busca de territorialidade enquanto representação da nação africana *Bantu*, aculturada, que valoriza o coletivo. As imagens representam o passado do homem negro, na África e em algumas partes do Brasil colônia, para descrever o Quilombo, desembocando em imagens da escola de carnaval da Vai-Vai. Mais uma vez, fortalece a ideia que a noção de Quilombo também sobrevive nas manifestações das escolas de samba. Há um jogo milimetricamente calculado de imagens e imagens sonoras da África para o Brasil e do Brasil para a África para fortalecer a tese de Beatriz Nascimento, mostrando constantemente que a África tem um saber congelado e enfatizando o reconhecimento da cultura negra.

Revela-se uma legenda que é um ensaio da escola de samba Vai-Vai. E começa a bateria forte tocar e um mestre-sala e uma porta-bandeira, Urco e China, fazem um samba no pé. Uma sequência de corpos em harmonia revela a beleza e a integração dos seus passistas. Há um corte e surgem Urco e Ana Amélia desfilando no carnaval. Outros blocos e passistas aparecem. Um homem branco aparece. O entrevistado Ciro Nascimento arremata, tornando-se uma voz heteroglósica:

No Brasil você pode encontrar, nos terreiros, nas escolas de samba, nos grupos de Maracatu, nos ranchos, nos blocos de frevo... você pode encontrar os reinos africanos recriados, as sociedades africanas recriadas. Mas recriadas dentro das condições possíveis nesse meio adverso. O Vai-Vai é uma forma de manifestação da civilização bantu em São Paulo... Você pode perceber isso pela estrutura do tipo de cordão tradicional... que era um reino, com rei, rainha, pajens, essa coisa toda. Você pode perceber isto, na batida da bateria... no espírito dos componentes e até no tipo físico dos componentes.

É observável que, por meio da voz heteroglóssica, o filme vai revelando novas vozes-pensamento, colocando o entrevistado como uma voz distinta e crítica em forma de pensamento.

O carnaval no dia da apresentação prossegue. As cenas mostram os passistas. Nesta sequência, as diversas vozes heteroglóssicas dos distintos personagens diversificam o pensamento da diretora. Aqui há uma construção que remonta elos, congruências e equivalências entre o Brasil e a África para articular as experiências do quilombo e das migrações nos dois continentes. A nação *bantu* sintetiza isso tudo para recriar novas formas, em outros lugares e em outros tempos, preservando e reescrevendo novos elementos, mas mantendo determinadas estruturas e hierarquias simbólicas. Em *Ôrí*, as imagens e as imagens sonoras dos passistas ou foliões revelam equivalências ímpares nos *ethos* do quilombo e em atitudes da vida africana, seja em migrações, seja nas personalidades de guerreiros. A construção do pensamento em travessia de Mbembe está muito presente nesta construção fílmica no sentido da potência do movimento, e do fato de a cultura negra ter traços nômades e mantê-los em suas comunidades diaspóricas.

A seq. 27 (O território do quilombo), no tempo de 01:12:46, mostra uma câmera alta em plano geral de um helicóptero mostrando o Vale da Saracura, no Bixiga em São Paulo. A filmagem aqui quer levar o espectador até a região onde fica a escola de samba Vai-Vai. A voz-off pneumática de Beatriz Nascimento ressurge:

O quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a ordem no tempo, sua relação com o seu território. É importante ver que hoje o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível de uma simbologia. Nós somos homens, temos direito ao território, à terra. Várias e várias partes da minha história me contam que eu tenho direito ao espaço que eu ocupo na nação. E é isso que Palmares está dizendo naquele momento. Eu tenho direito a um espaço que eu ocupo, dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse limite geográfico que é a capitania de Pernambuco. A terra é o meu quilombo. O meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, onde eu estou, eu sou.

Beatriz Nascimento traz à tona a questão de que o homem negro tem um território simbólico; todavia, ele precisa de espaço real para viver. Há um jogo dialético burchiano, pois as imagens revelam o terreno da Vai-vai, onde não há nada, mas

ocorrem muitas atividades durante o ano. Ao mesmo tempo, Beatriz Nascimento diz que este homem ou mulher precisa de um espaço real para viver. Pode ser visto também como uma imagem-tempo (DELEUZE, 1995) esta vista, porque nela há vários tempos e espaços.

Clóvis Steiger de Assis Moura (1925-), mais conhecido como Clóvis Moura, foi um sociólogo, jornalista, historiador e escritor brasileiro. Ele foi influenciado pelo marxismo, tendo desenvolvido um trabalho robusto sobre a Sociologia da Práxis Negra. Entre muitas de suas críticas, Clóvis Moura questionou a visão de Gilberto Freyre sobre a passividade do homem de descendência africana no Brasil, destacando a resistência à escravidão dos quilombos. Em suas pesquisas, tratou da rebelião dos escravos e da formação dos quilombos. Com base na teoria de Marx, analisou a luta de classes no sistema escravista. Para Clóvis Moura, a sociedade escravista brasileira era subdividida em duas classes antagônicas: os senhores de escravos (classe dominante) e os escravos (classe dominada). Os escravos produziam os bens materiais e as riquezas, ao passo que os senhores de escravos detinham a propriedade e os meios de produção. Depois da abolição, os escravos, apesar de terem produzido as riquezas que alicerçaram a economia brasileira, não tiveram direito à propriedade (PACHECO et al., 2015). Clóvis Moura foi citado por Beatriz Nascimento inúmeras vezes por descrever a existência do fenômeno do aquilombamento durante a escravidão em quase todas as regiões brasileiras (RATTS, 2006).

O quilombo audiovisual *Ôrí* revela os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, passando pela relação entre Brasil e África, tendo o quilombo como ideia central e como tese de Beatriz Nascimento – lembrando que até há pouco tempo o termo quilombo era marginalizado. É possível constatar que Beatriz Nascimento estava atenta ao pensamento dos militantes e intelectuais do Atlântico negro, do feminismo negro e de Abdias do Nascimento, ao mesmo tempo em que ela constata a visão medíocre de muitos intelectuais brasileiros sobre a cultura negra, o que aumentou mais ainda seu engajamento e firmeza. O filme *Ôrí* documentou a Quinzena do Negro, realizada em outubro de 1977 na USP, onde Beatriz Nascimento aparece como conferencista, como reconhecimento público de seus trabalhos, pesquisas e estudos sobre as questões étnico-raciais, em especial dos quilombos. No evento ela pronunciou a conferência “Historiografia do Quilombo”, em que defendeu uma tese para a valorização do quilombo como categoria epistemológica:

Então, nesse momento, a utilização do termo quilombo passa ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária, no sentido de agregação, no sentido de comunidade, no sentido de luta como se reconhecendo homem, como se reconhecendo pessoa que realmente deve lutar por melhores condições de vida, porque merece essas melhores condições de vida desde o momento em que faz parte dessa sociedade. (1989).

Há uma atmosfera ou um imaginário de navegador para pensar a ancestralidade. Quilombo aqui é memória, espaço, campo de tensão e identidade. Beatriz Nascimento, ao descrever e mostrar as favelas brasileiras em *Ôrí*, o faz sob a noção de quilombos urbanos, como um território de uma dinâmica fluída e contínua de uma história de escravidão, marginalização e resistência negra no Brasil. Os quilombos se revelam como reação ao sistema escravista, como sociedade alternativa e/ou igualitária, tornando-se o espaço da resistência negra que se transpunha no século XX para as favelas, as escolas de samba, as casas de culto afro-brasileiro e as próprias organizações dos movimentos negros. Naquele momento havia, por exemplo, as comunidades negras rurais contemporâneas sendo identificadas pela academia. No filme *Ôrí*, aparecem o tempo todo imagens da África para o Brasil e do Brasil para a África como tese de Beatriz Nascimento para estabelecer uma relação África- Brasil, memória, corpo, territorialidade e espaço por meio do imaginário do quilombo.

A noção de quilombo estendido e ampliado demorou para ser aceita pela academia como linha de pesquisa, sendo aceita apenas a ideia de Quilombo de Palmares. Segundo Ratts (2006), as obras de Edison Carneiro, Abdias do Nascimento (com a proposta do Quilombismo) e Clóvis Moura (nas várias edições de *Rebeliões da Senzala* entre 1959 e 1981) aparecem raramente no âmbito acadêmico. Outro aspecto relevante é que os intelectuais brancos supunham a desagregação dos integrantes das famílias negras após a abolição formal da escravidão – ponto muito bem observado pelos intelectuais negros. Beatriz Nascimento estava alinhada com estes pensadores. Segundo Ratts (2006), o projeto de pesquisa de Beatriz Nascimento trazia cinco hipóteses:

- 1) O que ficou conhecido na historiografia como quilombos são movimentos sociais arcaicos de reação ao sistema escravista, cuja particularidade foi a de iniciar sistemas sociais variados, em bases comunitárias.
- 2) A variedade dos sistemas sociais englobados no conceito único de quilombo se deu em função das diferenças institucionais entre esses sistemas.

3) O maior ou menor êxito na organização dos sistemas sociais conhecidos como quilombos deu-se em função do fortalecimento do sistema social dominante e sua evolução através do tempo.

4) As áreas territoriais onde se localizaram “quilombos” no passado supõe (*sic*) uma continuidade física e espacial, preservando e/ou atraindo populações negras no século XX.

5) Certas instituições características de movimentos sociais arcaicos são encontradas nestes territórios acima citados, fazendo supor uma linha de continuidade entre os sistemas sociais organizados pelos negros quilombolas e os assentamentos sociais nas favelas urbanas, assim como nas áreas de economia rural decadente com incidência de população negra e segmentos populacionais de baixa poder aquisitivo pertencentes a outras etnias. (NASCIMENTO, 1981 apud RATTS, 2006, p. 57).

O discurso de Beatriz Nascimento é contundente, colocando o tema como denso e variado:

Dizendo isto, estou tentando transmitir minha experiência na pesquisa sobre os quilombos brasileiros, pesquisa que tomou no projeto, o título de “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros – dos quilombos ou favelas”. Este projeto é também um grande sonho. Cientificamente falando, pretendemos demonstrar que os homens e seus grupamentos, que formaram no passado o que se convencionou chamar “quilombos”, ainda podem e procuram fazê-los. (NASCIMENTO, 1982, p. 165).

O Quilombo africano e o brasileiro, no século XVII, é uma ideia que martela no filme *Ôrí*:

Quilombo é um conceito próprio dos africanos *bantus*, habitantes da África Centro Ocidental e Leste (*sic*). Este conceito vem sendo modificado através dos séculos da História do Brasil. Já em 1740, o Conselho Ultramarino define quilombo como qualquer e toda habitação que possuísse 5 fugitivos. Entretanto os Quilombos do Brasil, como Palmares, atingiram aproximadamente 20 mil habitantes. O nome original vem de Angola, que em determinado momento da história da resistência angolana queria dizer acampamento de guerreiros na floresta, administrado por chefes rituais de guerra. (...) Do ponto de vista de uma organização social, a África era extremamente diversificada. Tudo fazia parte de um sistema. Assim o Quilombo, neste período [século XVII] era um sistema social baseado em povos de origem caçadora [*jaga* ou *imbangala*] e por isso mesmo guerreiro. (1989).

A pesquisa de Beatriz Nascimento (1981) vai traçando este vínculo entre estes dois territórios, mas a maior parte dos outros quilombos difere conforme a região econômica que controlam, tendo outro tipo de administração. Dependendo do seu tamanho e importância, eles foram mais, ou menos, atacados pelas forças governamentais e por senhores de escravos.

Segundo Ratts (2006), o Quilombo de Palmares concebido por Beatriz Nascimento era um projeto de nação com protagonismo negro, todavia incluído de grupos subalternos. Além disso, seria um espaço de liberdade e paz, um espaço África e quilombo como terras-mães imaginadas.

O quilombo, aqui, é movimento negro. Neste sentido, Beatriz Nascimento desenvolve no filme uma ideia do indivíduo ao coletivo, do indivíduo negro ao movimento negro. Ela faz isso explicando a importância do território, da identidade, do corpo e do poder que deve ser almejado para que o homem de descendência africana se torne pessoa (e não coisa). Ela sugere o quilombo como a casa de culto afro-brasileiro, como espaço de encontro e diversão e como próprio movimento negro. Em *Ôrí*, as sequências musicais de Gilberto Gil e Jimmy Cliff, os bailes *soul*, os bailes *Black* e as festas revelam o pan-africanismo, em que o corpo negro se move por este território cultural embalado por músicas do Atlântico negro: samba, *funk*, *reggae*, *jazz*, *rap*... Logo, formam uma conexão do Brasil com a América, possibilitando um período de abertura por via da diáspora. Aqui há um território físico e imaginário do Quilombo. Estes eventos revelavam uma melhora na cidadania dos participantes. Beatriz Nascimento, empolgada, discursa:

Eu acho que esse pessoal que está se movimentando em volta da música negra americana, num sentido é muito positivo em termos de convívio, de identidade, de conhecer o outro, de saber o outro, de apalpar o outro, de dançar com o outro. Eu sinto que esse pessoal jovem agora se organiza nesse movimento soul, eles vão ter menos problemas que eu tive, por exemplo, eu que sempre vivi alijada da comunidade branca e convivendo com ela e alijada da comunidade negra e vivendo com ela. Quer dizer, é possível inclusive [ter] laços mais fortes entre essas pessoas, de casamento. Menino [preto] vai namorar menina preta, não vai ter necessidade de arranjar a moça branca para casar-se (...). Esse processo aí pode ser um processo na medida em que o soul é uma coisa moderna, atual, que está na televisão, no cinema, no jornal, que é de americanos. Quer dizer, que tem inclusive essa possibilidade de afirmação ao nível do que eu sou bonito, eu sou forte, de que eu tenho um corpo bom. (1977b)

Beatriz Nascimento valoriza as práticas culturais negras que possam contribuir com a melhoria da autoestima da comunidade negra. Tais práticas envolvem processos comportamentais negros de aquilombamento. Portanto, em *Ôrí*, observa-se um trabalho audiovisual rico bem fundamentado, teórica e esteticamente, em defesa de um conceito de quilombo contemporâneo.

5 A ESTÉTICA EPISTÊMICA FEMINISTA NEGRA EM ÔRÍ

5.1 A mulher negra no Brasil: um pouco de história

O projeto colonial no Brasil deslegitimou o homem negro. Além disso, o modelo estético de mulher no ocidente é a mulher branca. A mulher foi concebida como o “Outro” em relação ao homem (BEAUVOIR, 1980). Kilomba (2012) faz um complemento a essa ideia, sintetizando que a mulher negra é o “Outro do Outro”, porque não é homem (antítese da masculinidade), nem branca (antítese da branquitude): uma carência dupla. Isso dificulta a mulher negra se ver como sujeito, confinando-se a um local de subalternidade muito difícil de ser ultrapassado.

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista auto definido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado. Neste caso, é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O *status* de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta do 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. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste em imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos. (COLLINS, 2016, p. 105)

A autora ainda define o termo *outsider within* como posição social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual.

O uso do termo “feminismo negro” colocou em posição as mulheres afro-americanas para avaliarem como o conjunto particular de questões que afetou as mulheres negras nos Estados Unidos, tornando-se parte de questões de emancipação das mulheres globalmente (DAVIS, 1989; JAMES; BUSIA, 1994). Isso porque o feminismo sempre foi representado por mulheres brancas, principalmente pela mídia norte-americana. Além disso, havia uma exclusão de pontos de vista das mulheres negras, de tal modo que muitas negras desafiavam o racismo dentro das próprias organizações feministas. Para Collins (2017), o termo “feminismo negro” desestabiliza o racismo; elimina a ideia de ser apenas para pessoas brancas; diminui o preconceito

de mulheres brancas de que as negras não têm consciência do feminismo; cria condições para as mulheres negras refletirem sobre sexismo e a opressão de mulheres. O termo “feminista negra” também prejudica a confiança de longa data e em grande parte inquestionável na solidariedade racial negra, que é uma raiz importante das filosofias políticas negras, especialmente abordagens do nacionalismo negro e do pluralismo cultural (DYSON, 1993). Essa importância dada ao termo se deve em muito à oposição a uma hierarquização naturalizada do homem negro sobre a mulher negra. Todavia, as feministas negras não querem apenas se opor, mas também querem mostrar suas qualidades e se valorizarem.

Beatriz Nascimento faz uma análise do filme *Xica da Silva*, mostrando que se trata de uma obra racista e sexista:

A “Xica da Silva” diegueana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal – não me refiro ao nível político em função de sua raça – mas ao nível de sua reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona. (NASCIMENTO, 1976 apud RATTS, 2006, p. 74).

Para Beatriz Nascimento, *Xica da Silva* vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil, sexualizado, infantil e incapaz cognitivamente. Sobre o relacionamento amoroso, ela afirma:

Sua escolha por parte do homem passa pela crença de que seja mais erótica ou mais ardente sexualmente que as demais, crenças relacionadas às características do seu físico, muitas vezes exuberantes. Entretanto quando se trata de um relacionamento institucional, a discriminação étnica funciona como um impedimento, mais reforçado à medida que essa mulher alça uma posição de destaque social. (NASCIMENTO, 1990 apud RATTS, 2006, p. 126 e 129).

Essas ideias fazem parte de um pensamento negro em rede. Tanto Angela Davis quanto Franz Fanon repetem tais estereótipos em exaustão em seus trabalhos. Beatriz sugere um caminho:

No contexto em que se encontra cabe a essa mulher a desmistificação do conceito de amor, transformando este em dinamizador cultural e social (envolvimento na atividade política, por exemplo), buscando mais a paridade entre os sexos do que a “igualdade iluminista (...) assim, assumir uma postura crítica intermediando sua própria história e seus *ethos*”. (NASCIMENTO, 1990, p. 3)

Beatriz Nascimento explica como os vínculos afetivos são atravessados por questões raciais e como que, no amor, importa muito a cor da pele. Se a autoestima é formada pelos relacionamentos sociais familiares, amorosos e de amizade, trabalho, a mulher negra entra em desvantagem porque tem dificuldade de se inserir no mercado de trabalho, já que a sociedade que surge da época colonial é muito hierarquizada e os papéis profissionais são diferenciados. A mulher negra, assim, é relegada aos lugares mais baixos por meio da discriminação, perpetuando-se o privilégio social.

Segundo Davis (2016) e Ratts (2006), como escravizada, tanto nos EUA, quanto no Brasil, a mulher era uma trabalhadora, não só nos afazeres da casa de seus proprietários, mas também como produtora de alimentos para a escravaria e, igualmente, no campo, nas atividades subsidiárias do corte e do engenho. Por outro lado, além da sua capacidade produtiva, pela sua condição de mulher, e, portanto, mãe em potencial de novos escravizados, cabia-lhe a função de reprodutora de nova mercadoria, para o mercado de mão de obra interno. Isto é, a mulher negra é uma fornecedora de mão de obra em potencial, concorrendo com o tráfico negreiro. A partir disso, somado à falta de avanços educacionais e estudos, ela assume os piores trabalhos, o que não produz ascensão social.

Segundo Beatriz Nascimento (1976), as pesquisas baseadas nos recenseamentos de 1940, 1950 e 1970 registravam que a mulher branca conseguiu maior acesso ao curso superior, diminuindo proporcionalmente a desigualdade entre ela e o homem branco. A recíproca não foi idêntica quanto à população negra e mestiça, menos ainda em relação à mulher negra.

5.2 Articulações feministas no cinema brasileiro de 1970 e 1980

Sarmet e Tedesco (2017) revelam, em sua pesquisa, que trabalhos feministas no cinema na década de 1970 já ocorriam em plena ditadura civil e militar no Brasil. Algumas pesquisadoras brasileiras redescobriram obras singulares de caráter feminista em cineastas como Ana Carolina, Helena Solberg, Adélia Sampaio, Terza Trautman e Vera de Figueiredo, entre outras. Muitas delas vêm recebendo homenagens em diversas instituições ligadas ao cinema, como, por exemplo, retrospectivas de Ana Carolina na Cinemateca Brasileira (2002) e de Helena Solberg no Festival “É tudo

verdade” (2014). Além disso, surgiram diversos estudos acadêmicos, tal como o trabalho de doutoramento de Edileuza Penha de Souza (2013) sobre Adélia Sampaio, a primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem no Brasil.

Sarmet e Tedesco (2017) referenciam algumas datas e movimentos importantes para compreender a cinematografia feminista nas décadas de 1970 e 1980:

- 1) Decretado pela Organização das Nações Unidas (ONU) o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher e o início da década da Mulher, período que inicia a primeira ação de um coletivo de mulheres do cinema brasileiro em um evento no MAM Rio denominado de “A mulher no cinema brasileiro: Da personagem à cineasta”. Teve na programação uma boa quantidade de produções dirigidas por mulheres nos primeiros cinco anos iniciais da década de 1970 em um total de 20 películas. Além das exhibições, ocorreram debates inclusive com as próprias diretoras. Estas diretoras provavelmente estavam atentas com os movimentos globais do pensamento feminista que estavam sendo inseridos no campo cinematográfico iniciados no começo da década de 1970, principalmente pelo surgimento dos primeiros coletivos feministas de cinema. Esse período também deu início às primeiras publicações especializadas e aos primeiros festivais dirigidos para este público no mundo todo (VEIGA, 2013).
- 2) Festival Internacional de Cinema de Mulheres de Nova Orleans em 1976, com 6 filmes brasileiros presentes neste evento.
- 3) Criação da Associação Brasileira das Mulheres de Cinema em 1979, mas que perdeu força entre 1981 e 1982.
- 4) A aproximação da Embrafilme com a estatal canadense National Film Board. Tal parceria criou o festival de filmes em Nairóbi em 1985. A responsabilidade da instituição brasileira era selecionar as películas da América Latina. Esse festival se realizaria concomitantemente com a Conferência Mundial de Encerramento da Década da Mulher.

Para Sarmet e Tedesco (2017), essas quatro referências ou marcos foram fundamentais para a criação de uma nova organização cinematográfica que envolvesse as mulheres brasileiras: O Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro.

Segundo Sarti (1998), os anos de 1980 foram um período de conscientização da opressão contra as mulheres no Brasil e foram também marcados por uma atuação jurídica para que implantasse políticas públicas a esta demanda. O coletivo acima citado expôs, nos grandes festivais brasileiros, mostras paralelas de filmes e debates sobre a visibilidade/invisibilidade da mulher no cinema brasileiro nos anos de 1985 a 1987. Todavia, os últimos anos de 1980, travaram-se a Embrafilme, o cinema nacional e o país. E, nos últimos 30 anos, poucas reivindicações das mulheres do cinema nacional foram atendidas (SARMET; TEDESCO, 2017).

Veiga (2017) enumera, nos anos de 1970, algumas características de como ficou conhecido o “cinema de mulheres”: o evidenciar as personagens mulheres; questões diretamente ligadas às assimetrias de gênero; realizadores e roteiristas mulheres. Veiga revela que o novo cinema latino-americano, que tinha influência de uma esquerda anti-imperialista, observava nos ideais feministas traços e características burguesas. Em outros termos, o cinema masculino latino-americano potente não se importava com as reivindicações feministas.

Veiga (2017) ainda revela a influência de Agnes Varda no cinema de Tereza Trautman e discute como as cineastas brasileiras experimentaram e se envolveram com a ideia de um “cinema de mulheres”. Além disso, suas atuações profissionais estavam sendo influenciadas por questões de gênero. É de 1973 o texto seminal chamado de “Contracinema”, de Claire Johnston, cuja escrita convoca as mulheres a se apoderarem de câmeras para produzirem um cinema subversivo tanto na forma quanto no conteúdo.

A trajetória de Raquel Gerber, aparentemente, não passa pelo movimento feminista, apesar de ser uma intelectual bem informada sobre seu tempo e as questões de desigualdade de direitos das mais distintas comunidades brasileiras. O caminho intelectual dela passa fortemente pelo cinema de Glauber Rocha e pela forte amizade com pessoas relevantes do cinema nacional que trabalhavam na prática e na teoria cinematográfica. O pensamento de Raquel Gerber é marcado, no início dos anos de 1970, sobre a reflexão dos movimentos culturais e políticos da passagem dos anos de 1950 para os de 1960. O Cinema Novo no Brasil surgia como uma nova identificação de país e uma criatividade intelectual e estética nunca vista antes. Fazia-se, singularmente, uma recuperação da memória. O intelectual-cineasta, grosso modo, desejava descobrir suas origens por meio de um trabalho de memória que envolvesse um processo de descolonização em paralelo. Raquel pensava que o

Cinema Novo era como uma ciência antropológica moderna que, somada à Psicanálise da história e da cultura, poderia se aproximar de uma visão totalizante do homem no espaço e no tempo.

A Psicanálise faz, globalmente, uma crítica da cultura, mas, enquanto processo prático e concreto, ela induz inicialmente à reflexão, a partir da interpretação de símbolos. Me coloco nesta perspectiva tentando interpretar o Cinema Novo a partir dos vértices míticos e passional e da observação das fitas, através da leitura dos símbolos nelas expressos. (GERBER, 1982, p. 16)

Raquel Gerber estudou a fundo como o cinema revelava símbolos associados a experiências ancestrais e jogos de forças simbólicos que representavam a personalidade e a sociedade brasileira. Ela fez um trabalho acadêmico para melhor compreensão desses símbolos da personalidade e da sociedade para saber sobre a configuração da cultura nacional. O seu objeto de estudo principal foi o Cinema Novo, observando filmes de Glauber Rocha e os analisando por meio de uma estética do inconsciente para compreender a identidade nacional. Ela afirma: “Se bem que Glauber Rocha nunca tenha afirmado explicitamente que desejou ‘conscientizar’ com o seu cinema, ele nunca deixou de definir o cinema em geral, como a dialética entre o consciente e o inconsciente.” (GERBER, 1982, p. 17). Um dos pontos que ela trabalha é a mística do Mar Atlântico e dos mitos nacionais de identidade brasileira. Um trabalho similar é revelado em *Ôrí* em diversos pontos sobre a identidade e a comunidade negras. Portanto, seu trabalho é multidisciplinar: Cinema, Antropologia e Psicanálise.

Todo esse estudo somado às muitas amizades no campo cinematográfico prático e teórico resultou em uma dissertação de mestrado em Sociologia apresentado em 1978 no departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e, posteriormente, em publicação em formato de livro (GERBER, 1982). Em inúmeras entrevistas sobre seu filme *Ôrí*, ela menciona a necessidade de olhar para a África para desenvolver a consciência sobre o “Quem sou”, sustentando que não há a possibilidade de compreender o brasileiro sem passar pelas origens africanas. É neste sentido também que fazer o *Ôrí* (a cabeça, a consciência) é desenvolver consciência dos seus antepassados, dos mitos e das simbologias para compreender-se o que se é. Logo, o pensamento de Raquel Gerber atravessa os 11 anos de filmagem de *Ôrí* sendo claramente marcado por: Psicanálise dos sonhos, fantasias, simbologias do inconsciente; influência principalmente

glauberiana do pensamento cinemanovista; afinidade com a Antropologia negra e brasileira; amizade intelectual com inúmeros colegas do cinema e, por fim, o encontro ímpar e frutífero com Maria Beatriz Nascimento e seu pensamento afrodiaspórico singular.

5.3 O poder feminista negro em *Ôrí*

Lélia Gonzalez²⁴ (1984) é uma pensadora feminista negra que equaciona “quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico” – somado à valorização do modelo de ciência, que é branco, fazendo com que a explicação epistemológica eurocêntrica seja conferida como unicamente válida e dominante. Isso inviabiliza outras formas e experiências de conhecimento. A autora vai além e diz que o racismo se constitui como produto de uma ciência da superioridade euro-cristã (branca e patriarcal). Neste sentido, define-se quem pode falar e quais vozes são legitimadas. Além disso, ela discorre sobre o fato de as intelectuais brasileiras reproduzirem um feminismo europeu e da falta de negras e indígenas no feminismo hegemônico. Ela também reforçou que o capitalismo patriarcal isolado como determinante das condições adversas das negras e das indígenas era muito reducionista e que a opressão racial tinha um peso muito forte também. Em seu texto, ela usa em muitos momentos uma linguagem coloquial que não segue as regras da gramática (linguagem dominante), valorizando, assim, a linguagem falada pelos povos negros africanos escravizados no Brasil e tentando quebrar a manutenção de poder da linguagem legitimada.

O saber euro-branco de esquerda prima pela Comuna de Paris como resistência e como modelos ao resto do mundo. Todavia, em três séculos de escravidão, o Quilombo dos Palmares perdurou mais de um século de resistência, superando inclusive o tempo de existência da Comuna de Paris. E tal resistência pode hoje se transformar em reexistência. Conforme questiona Alcoff (2016, p. 131), “é

²⁴ Lélia Gonzalez (1935 – 1994) foi uma negra brasileira com um robusto pensamento feminista negro. Por exemplo, em mais de um artigo focaliza mulheres negras quilombolas, seja em Nanny (GONZALEZ, 1983), que assume no Caribe o *status* de um mito equivalente a Zumbi e tem consciência de que usa o termo quilombola de maneira metafórica (GONZALEZ, 1981). Lélia Gonzalez exercita o uso das noções de quilombola e quilombo em diversas situações que têm a mulher negra no centro da reflexão, confrontando-as com os “tipos” da escrava, da mucama, da mãe preta e da mulata (GONZALEZ, 1984).

realístico acreditar que uma simples ‘epistemologia mestre’ possa julgar todo tipo de conhecimento originado de diversas localizações culturais e sociais?” As reivindicações de conhecimento universal sobre o saber precisam, no mínimo, de uma profunda reflexão sobre sua localização cultural e social. Alcoff reflete sobre a necessidade de se pensar outros saberes. Pensando num contexto brasileiro, o saber das mulheres de terreiro, das lalorixás e Babalorixás, das mulheres do movimento por luta por creches, lideranças comunitárias, irmandades negras, movimentos sociais, outra cosmogonia a partir de referências provenientes de religiões de matrizes africanas, outras geografias de razão e saberes.

Há um saber dominante, oficial e legitimado que é euro-branco, cis e heterossexual. Em oposição, há outros inúmeros saberes localizados (lócus sociais) que são descartados. O objetivo principal ao confrontarmos a norma não é meramente falar de identidades, mas, sim, desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar. O que se quer com esse debate, fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos, e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades (RIBEIRO, 2017). Há sempre um risco de falar e ser rotulado, todavia, deve-se estimular os diversos saberes localizados (saberes negros, saberes de gêneros, etc.).

E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (*infans* é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (GONZALEZ, 1984, p. 43)

bell hooks²⁵ (2019) escreve sobre “A representação das mulheres negras” (interseccionalidade). Ela explica que as assimetrias de raça e gênero no cinema e nos meios de comunicação fazem com que as mulheres negras como espectadoras rejeitem tais representações. A autora, por meio da historiografia, descreve que o olhar de homens e mulheres negras escravizadas era negado e que essa relação traumática fez as mulheres negras se desenvolverem como espectadoras com um olhar oposicional na forma que são representadas no cinema. Além disso, hooks defende que a categoria gênero privilegiou os homens negros, permitindo criar um

²⁵ bell hooks pede que seu pseudônimo seja grafado em letras minúsculas.

poder falocêntrico que abria espaço para negarem suas questões raciais e se sentirem identificados por representações masculinas brancas. Cabe à mulher negra, assim, o olhar de prazer da contestação, transformando o olhar em um instrumento de poder de resistência e crítica. Sobre essa forma de contestação, a autora menciona a produção de cineastas negras. hooks também questiona o lugar que as mulheres ocupam no cinema de acordo com a autoria, representação, etnia/raça e sexualidade (interseccionalidade). Constata, ainda, a invisibilidade de mulheres cineastas negras e a função das personagens femininas nas narrativas. Além disso, estabelece o critério de mexer com a estrutura para que um filme seja realmente feminista. As mulheres negras brasileiras compõem a maioria da população brasileira; todavia, paradoxalmente elas são invisíveis nas telas (CANDIDO; DAFLON; FERES JR., 2016).

Ôrí conjuga gênero e raça para abordar uma narrativa fortemente atenta à afrocentricidade, com o afrodiaspórico e em diálogo com as feministas negras de seu tempo. *Ôrí* foi produzido por uma realizadora que colocou Beatriz Nascimento na evidente narração científico-poética e deu importância ao viés feminino negro na seleção e na combinação de imagens visuais e sonoras.

5.3.1 *A mulher entre a África de antes e a de hoje*

As belas imagens das águas do mar Atlântico se ligam às terras de Portugal e às terras da África por meio da voz-off de Beatriz Nascimento em uma costura poética de imagens e sons que ela concebe como civilização transatlântica.

Na seq. 6 (A África de antes e a de hoje), na minutagem de 00:03:48, uma câmera, provavelmente sobre um barco, filma, à distância, a Ilha da Gorée em Senegal, na África. Uma música reflexiva e misteriosa, que combina sons de teclado e tambores africanos, chamada de “*Delta rain dream*”, de Jon Hassel e Brian Eno, é introduzida. A voz off-pneumática de Beatriz Nascimento diz: “*O que é a civilização africana e americana? É um grande transatlântico*”. As imagens da ilha agora se apresentam mais próximas e a câmera revela parcialmente a cabeça de uma mulher africana com um adorno colorido típico da região local. Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, continua: “*Ela não é a civilização Atlântica, ela é transatlântica. Foi transportada para América um tipo de vida... que era africana. É a transmigração de*

uma cultura e de uma atitude no mundo...” A câmera se aproxima mais ainda da ilha, agora já revelando detalhes do povo e da cultura local e dando valor ao colorido e a diferentes mulheres negras (uma sozinha, outra com várias crianças juntas e uma carregando um bebê no colo); a voz-off de Beatriz Nascimento permanece: “*de um continente para outro, de África para América*”.

Em seguida, uma voz-off masculina de Manuel Zapata Olivella, em espanhol, emenda:

De África chegaram ao nosso continente centenas, milhares de povos de culturas diferentes. Mas a América por certo unificou estas famílias... unificou estas nações... ao dar-nos um só destino... em torno à luta comum pela libertação de nossa raça.

As imagens durante a voz revelam a arquitetura e o urbanismo africano. Tais construções são muito coloridas e as pessoas também estão vestidas com roupas típicas e tradicionais de sua sociedade. Há uma obsessão por imagens de mulheres africanas. Tais imagens vão ter como solução uma imagem de câmera fixa no mar Atlântico. Aqui a imagem quer criar um gancho entre a África e a mulher africana como mãe, mulher bonita, responsável, cuidadora e representante do coletivo. É a África-mãe que pela diáspora vai se tornar o mar transatlântico. A imagem da mulher negra tem a função de marcar a origem, de ligar distantes áreas, de estabelecer culturas negras. É relevante pensar o papel simbólico da mulher negra aqui que está sendo positivado e valorizado. Portanto, há um olhar feminista negro evidente.

A voz-off pneumática e heteroglósica de Beatriz Nascimento ressurgue:

Na medida em que havia um intercâmbio entre mercadores... e africanos chefes, mercadores também... havia na relação entre escravos um intercâmbio também. E essa troca está a nível do 'soul', da alma do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer... a experiência da perda da imagem... a experiência do exílio.

As imagens aqui ainda são do mar Atlântico com gaivotas sobrevoando as ondas. Mais uma mulher no meio de homens é destacada, e quando a frase “perda da imagem” é dita surge a figura de uma menina negra sorridente por meio de um *close-up* (*zoom*) em sua face. Há uma dialética, aqui. Uma imagem de uma menina aparentemente feliz, mas um pensamento em forma de fala que o negro não tem

imagem e que tem uma memória negativa associada ao sofrimento e a dor. Aqui o tom é reflexivo e crítico ao mundo primitivo capitalista que de forma atroz eliminou a liberdade e a imagem do negro. Este ponto está muito bem marcado pelo pensamento negro contemporâneo (MBEMBE, 2018a). Quando a câmera mostra a Ilha da Gorée (Senegal) e suas fortificações, revela o ponto de partida dos navios negreiros, que pode ser considerado um lugar de memória por excelência. As imagens revelam a dor da partida da terra natal do africano e a experiência da perda da imagem como formação de sua identidade. Inclusive a ideia de perda de sua imagem será repetidamente valorizada em *Ôrí*. Os primeiros 6 min. do filme levantam esta tese: um questionamento identitário pela perda da imagem e a recomposição dela. Apesar de o filme tocar na ideia da dor do negro por sair de sua terra natal, na experiência da perda da imagem pela dupla consciência (DU BOIS, 1999), ele quebra a ideia do homem negro apenas como mão de obra escrava. Envolve, com isso, um regime de mobilidade, de transmigração, tendo a diáspora como fio condutor do filme, cuja construção é feita por meio de uma reinvenção do cinema negro.

Aqui são reveladoras outras dialéticas formais. No campo do discurso, há uma mistura de um discurso científico que sabe tudo com um tom poético e inconclusivo. Outra dialética ocorre nas imagens em relação ao discurso. O discurso relata o passado africano e as imagens sobrevoam a África contemporânea. A música reflexiva e misteriosa cria uma dialética com as imagens, porque estas revelam a descoberta do homem negro. Neste sentido, os parâmetros dialéticos burchianos mostram a riqueza de combinações entre a imagem sonora, os discursos e as imagens visuais que se contradizem em forma e conteúdo.

O monólogo interior contundente torna esta sequência inteira como ensaística. A imagem-tempo (DELEUZE, 1995) também prevalece nesta sequência ainda na mesma condição de, enquanto a fala remete a um passado, as imagens retratam o presente.

5.3.2 As lideranças negras e o olhar feminino não marxista em Ôrí

Em toda a seq. 9 (O negro, a cultura eurobranca e o marxismo) ocorre uma predominância de um enquadramento em primeiro plano. No tempo de 00:08:20, já dentro do auditório na mesa redonda de estudos afro-brasileiros, continua nesta

sequência o *jazz* da sequência anterior que vai se esvanecendo (*fade out*) durante a explanação do ativista negro Hamilton Cardoso:

Na medida em que o negro quer preservar a própria cultura... tem o direito de se identificar com a cultura africana. Se o caminho é correto... na solução do problema do negro, é uma questão... que só vai ter sentido de ser discutida... dentro da comunidade afro-brasileira... na medida que esta comunidade está totalmente marginalizada... do processo de desenvolvimento nacional. Mas agora eu pergunto: quem fala da África no Brasil?

Nesta última frase, há um *fade in* da música que estava esvanecida. Há um corte e é mostrada a chegada de um avião com o chanceler da Nigéria Joseph Garba no aeroporto de Congonhas em São Paulo em 25 de maio de 1977. Estas são imagens de arquivo que revelam a chegada dele e a recepção no Brasil. Uma voz-off masculina diz:

Esta coisa que está acontecendo agora em 1977... porque ela pode acontecer em 77, tem um dado histórico aí... tem a África, tem o que aconteceu nos Estados Unidos... tem a evolução do negro na sociedade brasileira que foi desembocar nos grupos que estão trabalhando por aí... que foi desembocar no soul, nas manifestações de cultura negra. De repente se fala em cultura negra. E tem uma conjuntura internacional também muito propícia. O Brasil se aproxima de África para vender Volkswagen... uns negócios deste tipo. Então a gente tem que aproveitar esse momento porque pode ser que depois não seja tão fácil.

Observa-se que há um discurso de valorização da cultura africana e diaspórica. A seguir, o ativista negro Cel. Marcelo Orlando Ribeiro, em um enquadramento em primeiro plano, no auditório da USP, emenda:

Nós temos que ter aqui não apenas negros falando para negros. Temos que ter negros falando aos brancos filhos dos barões, condes e aqueles quatrocentões que puseram na ideia dos filhos que o negro é só para ser motorista, lavador de carro e cozinheiro. Temos que conversar com gente do nível da alta sociedade, desmanchar, acabar, diluir aquela impressão que o negro só serve para pinga, cachaça, carnaval e futebol. Ou briga pra ser capanga, ser Gregório e ser outras coisas na vida.

Há um corte e um enquadramento em primeiro plano de Eduardo de Oliveira e Oliveira, que continua:

Temos o direito a esta instituição, sobretudo esta aqui que é pública. E o fato de estarmos dentro da Universidade é para que esta universidade assuma a sua responsabilidade para formar mais negros para que possam como Beatriz, que passou pela Universidade ir ao Quilombo ou à favela, seja lá o que for e dar os ensinamentos dela lá. Agora sem uma universidade, sem um crédito... seria até impossível eu conseguir esta semana aqui. Porque eu seria apenas um negro. Hoje, depois de 10 ou 12 anos de trabalho já me mandaram entrar e sentar porque o Sr. Eduardo de Oliveira tem um título. Que não pretende ser doutor, que não se branqueou. Mas que usa disso como um instrumento de trabalho para poder se afirmar como negro e ajudar outros negros que se afirmem como tal.

Outro corte ocorre e há um enquadramento em primeiro plano de Beatriz Nascimento na conferência historiografia do quilombo. Esta ecoa: *“Durante os quatro séculos de escravidão nós vamos ver a atuação do negro brasileiro como homem participante de uma sociedade. Embora negando, às vezes, ele mesmo, a sua origem racial”*.

Daqui para frente as imagens de arquivo de fotografias ou pinturas são dos escravos nas plantações, escravos com os senhores da senzala, dos bandeirantes. Estas são apresentadas no formato de fotofilme (cinema expandido) durante a explanação de Beatriz Nascimento, agora em voz heteroglósica, com cunho estritamente crítico e contundente:

Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo. Como se nós estivéssemos existidos dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra pra fazenda e para mineração. Então neste momento a utilização do termo quilombo passa a ter uma conotação basicamente ideológica. Basicamente doutrinária no sentido de agregação, no sentido de comunidade. De luta como se reconhecendo homens. Como se reconhecendo pessoas que realmente devem lutar por melhores condições de vida. Porque merecem essas melhores condições de vida. Na medida que fazem parte dessa sociedade.

Uma mulher interrompe Beatriz Nascimento e diz: “*Uma consciência de ser negro é uma consciência de classe*”. Antes mesmo de Beatriz Nascimento responder, Gabriel Priolli Neto a interrompe e diz: “*A luta não é do branco, a luta é nossa*”. Eduardo de Oliveira logo intervém de forma enérgica:

Por que o negro tem que fazer esta luta? Por que o negro tem de fazer a luta que todos brancos têm que fazer? Por que o negro tem que deter essa responsabilidade histórica que o branco até agora não assumiu? Então tem que deixar opção. Eu só quero que você entenda uma coisa. Eu não quero me elitizar. Agora se o meu colega negro quiser se elitizar, quiser se aburguesar morar no Morumbi, ele tem o direito de homem. Se formos fazer um trabalho para tirar o direito do homem ser o que quiser, então faremos.

Vocalizações de Nana Vasconcelos surgem como se para exaltar daqui em diante as próximas falas das mulheres. Logo em seguida, Juana Elbein dos Santos comenta:

A consciência do Quilombo que Beatriz levanta não está levantando em termos de classe social. Ainda que os assuntos sejam paralelos. Não é o mesmo que a gente está tratando de entender. Através de levantar o Quilombo não como um quisto, como um reservatório do passado, mas como um continuum cultural de aglutinação dentro de um país que é fundamentalmente heterocultural e que não quer reconhecer-se como tal em bases igualitárias.

Beatriz Nascimento, em um enquadramento em primeiro plano, arremata: “*A questão econômica, não é o grande drama... O grande drama é justamente o reconhecimento da pessoa do homem negro que nunca foi reconhecido no Brasil*”.

A intervenção de Juana Elbein dos Santos e o pensamento de Beatriz deixa claro que é preciso se distanciar do pensamento marxista do século XIX para repensar um marxismo moderno que se importe com as diferenças raciais e, provavelmente de gênero, para melhor compreensão das redes de poder. Os marxistas de viés pós-estruturalista, como, por exemplo, Michel Foucault, Stuart Hall e Achille Mbembe, e o pensamento de Abdias Nascimento comungam deste mesmo pensamento de Beatriz Nascimento. Outro ponto é que se revelam alguns parâmetros binários entre homens e mulheres. As imagens mostram que a maioria das lideranças negras que está neste

evento na USP é masculina. Apenas há destaque para Beatriz Nascimento da ala feminina negra e Juana Elbein dos Santos, sentada na plateia, que se posiciona inteligentemente. Além disso, todas as lideranças masculinas revelam uma performance de enfrentamento, autoafirmação e agressividade, ao passo que as mulheres que discursam revelam uma performance com posicionamento assertivo, autoafirmativo, eficiente, respeitador e conciliador. Há aqui o lado feminino forte que abre a reflexão e se preocupa com o senso de comunidade do homem negro.

5.3.3 A visibilibilidade/invisibilidade da mulher negra

Oliveira (2019) retrata o filme-ensaio camaronês *A mulher invisível* (*La femme invisible*), de 2008, da cineasta Pascale Obolo. Este é um filme manifesto sobre a invisibilidade histórica das mulheres africanas e da diáspora no Ocidente, porque estas mulheres são submetidas a uma dupla opressão (patriarcal e colonial). *A mulher invisível* mostra sequências em que o rosto negro feminino se dissolve em outras imagens ou em enquadramentos que seccionam o corpo da personagem principal quase o tempo todo. É um filme que representa a invisibilidade da mulher negra no ocidente. Se, de um lado, o cinema invisibiliza a mulher negra, do outro, quando visibiliza é para colocá-la numa perspectiva de objeto. “[...] A imagem da mulher negra como cronicamente promíscua. Uma vez aceita a noção de que os homens negros trazem em si compulsões sexuais irresistíveis e animais, toda a raça é investida de bestialidade” (DAVIS, 2016, p. 186).

Em seus trabalhos como pesquisadora, Davis desenvolveu uma historicização do século XIX, cujo mito difundido socialmente, representou o homem negro como estuprador e, seu par inseparável, a mulher negra como promíscua. Tais mitos, ao operarem imprimindo as marcas de animalidade e bestialidade na população negra, tanto incitaram agressões racistas quanto foram úteis à superexploração da população negra pelo sistema capitalista.

Davis (2016) conta que a mera suposição de que um homem negro fosse capaz de violar uma mulher branca já era motivação suficiente para um homicídio. Ironicamente, não se discutiam os recorrentes estupros de mulheres negras. Ao contrário, reforçava-se essa prática e a ideia de que as mulheres negras deveriam se

submeter aos brancos. Como assevera Davis, o estupro acabou por se tornar um instrumento de subjugação e terror da supremacia branca.

Segundo bell hooks (2019), da mesma forma que as representações dos corpos das mulheres negras no século XIX eram produzidas para torná-los descartáveis, as imagens contemporâneas (mesmo aquelas criadas por negros) passam uma mensagem semelhante. A autora desenvolve uma ideia robusta que perpassa a história da representação da imagem da mulher negra nos EUA. Para ela, mesmo grandes ícones da cultura negra da música, como Tina Turner, ou da moda, como Naomi Campbell, foram frequentemente retratadas como objetos sexuais e alavancaram suas carreiras sob estes signos. Para hooks, muitos filmes contemporâneos ainda colocam as mulheres negras em duas categorias: a mãe e a puta. Em filmes e telenovelas, por exemplo, as mulheres negras são empregadas domésticas, prostitutas, amantes, “mulatas” fogosas e sensuais, mãe preta, escrava. As mulheres negras historicamente são condicionadas pelo olhar euro-branco masculino (o outro), isto é, um olhar que as vê como desconhecidas, exóticas e estereotipadas. Por isso, é preciso que a mulher negra revele oposições a esse olhar por meio de novos pontos de vista (HOOKS, 2019).

Candido e Feres Jr. (2019) analisaram 20 filmes brasileiros de longas-metragens de maior público para saber sobre a representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. Os resultados revelaram que perdura a sub-representação da mulher negra e a criação predominante de imaginários negativos, que as reduzem a ícones do espaço doméstico e a objetos de sexualização e de dissimulação.

Conforme bell hooks (2019) indica, é necessário construir uma prática crítica que possibilite novas formas de pensar a subjetividade da mulher negra e a experiência da espectadora negra. Além disso, deve-se criar uma relação de reconhecimento da identidade que se constitui do lado de dentro e de fora da representação, cujo cinema seja capaz de constituir novos tipos de sujeitos para o autoconhecimento das mulheres negras.

Os corpos em *Ôrí* são de um território cujos personagens são eminentemente de peles negras. Tendo o corpo negro como recorte, tais corpos mostram uma diversidade de características estéticas, psicológicas, culturais... O filme revela esses corpos como potentes, positivados. Não é um filme sobre o trauma negro em ressentimento aos brancos (o que geralmente encarcera ou encapsula muitos filmes

do cinema negro), mas é sobre posituação do negro. Neste sentido, é um longa afirmativo, antirracista e inovador, dado que o corpo se revela múltiplo nas diversas formas de expressão: corpo potente nietzschiano ou dionisíaco.

Raquel Gerber foi muito estratégica utilizando uma gramática cinematográfica bastante rica e diversificada ao propor soluções eficientes para enriquecer o corpo negro, tornando-o potente. Nesta perspectiva, *Ôrí* é um cinema que se distancia da representação do corpo feminino negro de forma estereotipada ou coisificada. Além disso, o protagonismo negro do filme contribui para uma política da visibilidade negra e autoafirmação positiva, o que contribui para o desenvolvimento social, psicológico e político dos homens e mulheres negras que não se sentem representados na sociedade e nas imagens contemporâneas. Fortalece, assim, um olhar oposicional compatível com as demandas das mulheres negras (HOOKS, 2019). Beatriz Nascimento, ao defender, na USP em 1977, a tese do Quilombo como uma categoria epistemológica, tem um lugar de fala como reconhecimento da mulher negra. Tal visibilidade na academia e sua representação em *Ôrí* revelam a abertura e a valorização da cultura negra e da potência feminina negra. Portanto, *Ôrí* é um filme que entra na categoria de oposição e reinvenção.

5.3.4 A mulher guerreira em *Ôrí*

Na seq. 13 (Elogio a Nzinga), no tempo de 00:23:12, Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, reproduz: “*Sabemos que Quilombo é de origem Bantu. Sabemos que a dinâmica bantu acompanha toda a filosofia. Todo o ethos do Quilombo, o comportamento do quilombo*”.

Durante essa fala é revelada uma mulher africana trabalhando dentro da floresta. Com a pausa da voz-off de Beatriz Nascimento, esta mulher recebe um *close-up* e começa a falar sua língua africana diante da câmera. Ela volta à labuta, provavelmente cortando e colhendo plantas, e a voz-off pneumática de Beatriz Nascimento prossegue:

As regiões de Quilombos de Angola nesse período (séc.) XVI com o mercantilismo, são regiões de grandes guerreiros, táticas, estratégias de tomada de regiões e de ocupações. E de relações com etnias que vão se encontrar na grande caminhada do reino do Ndongo pro sul de Angola. E é assim também que são os

quilombos brasileiros. Principalmente a partir de Palmares a sua maneira de viajar pro Sul, migrar pro Sul. Acompanha do mesmo jeito a guerra que está acontecendo naquele momento. Com várias alianças dos reis de Angola. Nzinga, principalmente. Zinga foi uma rainha, uma angola, que rainha significava angola. Que ela luta o tempo todo para manter a autonomia do grupo dela. Daí o Quilombo, daí a relação dela com o Quilombo do Palmares. Ela quer tanto salvar a integridade e autonomia dela que ela obriga o povo dela a imitar as práticas dos Imbangalas, aquele povo antropófago...

Durante esta voz, a película é expandida e torna-se um formato de fotofilme (cinema expandido). As imagens são de mapa geográfico, desenho de Nzinga, pinturas e fotografias de povos tribais africanos... As percussões dão o ar africano a tais imagens. Na palavra “antropófago” ocorre um *close-up* em um homem, provavelmente de uma tribo e um grito como ruído estridente surge com um volume mais alto.

Em seguida, Beatriz Nascimento canta em homenagem a essa rainha e uma sequência de imagens de mulheres surgem: uma mulher sozinha, uma mulher carregando um bebê, mulheres passistas no carnaval... Há um corte e as imagens revelam a apresentação da escola Mocidade Alegre e Thereza Santos, em voz-off heteroglósica, emenda: “*Então a rainha Zinga em conversa com o rei de Congo manda embaixadas ao Brasil. E Recife está em festa para receber essas embaixadas*”. Há um corte e é revelado um mapa do século XVII que enfatiza a América toda. Aparecem instrumentos de sopro para contextualizar uma melodia da época da realeza. Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, prossegue: “*É importante remeter que os holandeses vêm para o Brasil para continuar a sua tentativa naquele momento em Angola, de superar os portugueses como potência traficante, potência mercantil*”. Há um corte e volta-se para a apresentação do carnaval. Beatriz Nascimento prossegue: “*E acontece em Angola esse tipo de resistência... típica do Quilombo dos Palmares, o tipo de guerra em movimento: os Jagas, os Imbagalas, os Kassange*”. Há um corte e novos mapas mundiais ressurgem. E Beatriz Nascimento prossegue: “*O tipo de luta que estava se fazendo dentro de Angola. Para estabelecer justamente esta unidade mundial que é o processo mercantilista*”. Há um corte e a câmera fixa em plano médio em frente ao mar enfatiza as ondas. Beatriz Nascimento continua: “*Há uma ordem econômica, uma ordem também social. E*

fundamentalmente uma nova ordem ideológica no mundo. Estava se fazendo uma nova divisão do mundo naquele momento”.

No século XVII, o lucrativo comércio de escravos praticado pelos portugueses sofreu um duro revés. A oposição mais forte que enfrentaram veio da rainha quilombola Nzinga da região de Matamba e Angola, uma obstinada líder política e militar que, por quatro décadas, impediu que os portugueses invadissem o interior do continente africano (SERRANO, 1982). Como visto acima, Beatriz Nascimento cantou na língua banto uma canção em homenagem a essa rainha. Há aqui uma exaltação da mulher como negra, forte, guerreira, corajosa e como protagonista de uma história relevante de enfrentamento do mundo mercantil. E há uma ligação disso com o Quilombo de Palmares, pois ambos foram grupos de resistência para manter sua autonomia e integridade. Essa ligação do presente com o passado remete à questão benjaminiana de valorizar o presente para mudar o passado positivamente (BENJAMIN, 2016).

Beatriz Nascimento era contemporânea de Angela Davis. Davis escreveu em 1981 o livro *Mulheres, raça e classe* (2016), no qual revela que a historiografia apagou o sujeito negro. Seu pensamento é, por meio da imagem, um discurso figuratizado e intertextualizado por meio de uma narrativa memorialística. Desta forma, busca uma incursão do olhar feminista negro para valorizar a mulher e revelar sua importância na história: um olhar posicionado. Ela quer destruir a ideia de história única. Nesta obra, ela se revela uma excelente ensaísta e faz uma importante crítica à visão matriarcal negra como mito.

Na mesma direção, Raquel Gerber, por meio das imagens e combinações, mostra saberes localizados e desconhecidos, por meio de uma rainha poderosa que poucos conheceram, e muda a história tradicional naturalizada através de um olhar posicionado sem cair na tentativa do matriarcal. Tanto Angela Davis quanto Raquel Gerber e Beatriz Nascimento quiseram visibilizar o sujeito da pessoa negra, porque a historiografia tradicional não se importava com este grupo ao naturalizar determinados fatos. Elas escreviam na mesma época e estavam atualizadas com as questões feministas negras. É importante salientar que o feminismo negro radicalizava o olhar para o cinema, para a literatura, para as artes plásticas. Todas tinham um olhar de incursão, posicionado, um olhar ou pensamento por imagem: um denominador comum.

Há, portanto, na sequência analisada, um trabalho formal rico cujas imagens são dialéticas porque se referem ao passado e ao presente africano e sua relação com o passado e o presente no Brasil, tendo no mar a síntese ou o produto disso.

5.3.5 A identidade da mulher negra em Ôrí

Para Mbembe (2018a), o termo *negro* foi criado pelo europeu no advento da modernidade capitalista para nomear o africano. Antes disso, não havia nenhum termo que o estigmatizasse. O que chamamos de “negro” é uma invenção do primeiro capitalismo à época em que este sistema econômico e esta forma de exploração da natureza e dos seres humanos foi posta em prática à beira do Oceano Atlântico, no século XV, como expansão europeia. A partir de 1492 e pelo viés do comércio triangular (África, Américas e Caribe), essa expansão produziu a dispersão dos povos e a formação de grandes diásporas, com um movimento acelerado de mercadorias, de religiões e de culturas. De fato, muitos dos aspectos estruturantes das configurações culturais no espaço e no tempo de hoje são produto deste processo. Em outros termos, os interesses ideológicos em jogo criaram toda a arquitetura hierárquica que adaptava os indivíduos a este paradigma.

O termo *negro* ganhou representação de coisa, objeto ou mercadoria. A “razão negra” reflete o conjunto de discursos que afirmam quem é este homem-objeto, homem-mercadoria, homem-coisa, como deve ser tratado, governado, em que condições deve ser posto a trabalhar e como tirar proveito dele. Coisificar ou degradar este estranho foi a máxima que não feria nenhuma lei ou moral aplicáveis aos iguais. Um dos efeitos disso foi a invenção da raça, o que gerou um medo inconsciente do “outro”, que neste caso deveria ser controlado, punido, evitado por ser uma representação de algo aversivo (associado à morte, ao insulto e à degradação da humanidade). O termo *negro* foi responsável por sua constituição, consolidação e até hoje pela sua manutenção. O homem negro, nesta dinâmica da modernidade, foi o único cuja carne foi tratada como coisa e cujo espírito foi transformado em mercadoria: a cripta²⁶ viva do capital.

²⁶ Cripta é uma construção subterrânea, geralmente feita de pedra ou escavada no subsolo. Etimologicamente, provém do grego *kryptē* e do latim *crypta*. Esse tipo de construção geralmente localiza-se na parte inferior de igrejas, sendo um espaço no qual pessoas importantes ou relíquias são enterradas.

Logo, as elites brancas brasileiras passaram a usar a mestiçagem como uma forma de minimizar a discriminação em favor de uma democracia racial. A ideia de democracia racial é algo muito controverso. Para alguns intelectuais (principalmente negros), foi uma ilusão construída no Brasil para diminuir as tensões entre brancos e negros. Ocorreram desvantagens sociais, econômicas e psicológicas que os negros e mestiços sofreram no mundo, além de apagar qualquer contribuição histórica importante dessa população. Para Abdias Nascimento (2016), a mestiçagem foi um genocídio legalizado pelas autoridades brasileiras do negro brasileiro e a morte da herança da cultura africana.

Na visão de outros intelectuais (principalmente brancos), contudo, teve efeitos positivos (RISÉRIO, 2017; FREYRE, 2006), permitindo avanços na interação entre brancos, como é o caso dos casamentos inter-raciais e das práticas religiosas, que absorveram práticas cristãs e africanas por meio de um multiculturalismo.

A visão distorcida do etnocentrismo europeu em relação aos negros foi reproduzida incansavelmente por séculos até a naturalização da ideia do negro como inferior no inconsciente coletivo das sociedades. Coube aos brancos a ideia de que o mais forte sobrevive, domina e submete. Coube aos negros uma busca da própria identidade e razão de vida para se opor aos interesses dos eurobrancos.

Chamemos a isso o momento gregário do pensamento ocidental. Nele, o negro é representado como protótipo de uma figura pré-humana incapaz de superar a sua animalidade, de se autoproduzir e de se erguer à altura do seu deus. Fechado nas suas sensações, tem dificuldade em quebrar a cadeia da necessidade biológica, razão pela qual não chega a moldar o seu mundo e a conceder a si mesmo uma forma verdadeiramente humana. (MBEMBE, 2018a, p. 41)

Esta reflexão se faz necessária para compreender a questão da imagem da mulher negra.

Na seq. 17 (A identidade negra de Beatriz Nascimento), no tempo de 00:31:42, há um momento de introspecção que vai do autobiográfico para o autorreflexivo. Beatriz Nascimento fala em uma voz-off pneumática (sussurrada) sobre sua identidade: *“Esta foto é interessante porque é uma foto de carteira de identidade. É um momento muito estranho porque a foto é para identidade e neste momento eu não sei pela foto que sou eu”*. Durante esta fala, a imagem faz um *close up* no rosto de Beatriz Nascimento. Em seguida, surge outra imagem fixa de Beatriz, depois a foto da irmã dela. Beatriz Nascimento continua: *“Esta outra foto me remete a coisas assim*

dos meus mitos vividos, do cinema, da arte". Uma câmera de baixo para cima revela uma fotografia de Marilyn Monroe. Beatriz Nascimento continua: "*Uma atriz de cinema: Marilyn Monroe ou minha irmã Carmen...*" Apresenta-se a fotografia desta irmã. Beatriz Nascimento diz: "*Que já era normalista formada no Rio de Janeiro. Com essa bata branca em crepe importada*". Este rosto em *close* de Beatriz é mais que uma simples imagem de alguém. Ela tem outra função. Para Deleuze, o *close* não apenas desloca um rosto de um corpo, ele "o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais, isto é, ergue-o ao estado de Entidade" (DELEUZE apud DOANE, 2003, p. 91).

No cinema, o rosto não é apenas o rosto humano. O rosto pode ser qualquer objeto, qualquer lugar passível de ser encontrada uma ou várias faces; "o *close* de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 38). O rosto é paisagem que comporta uma variedade de rostos; é superfície de movimento intensivo.

Uma imagem de Beatriz Nascimento vestida aos nove anos é apresentada. Beatriz Nascimento conta:

Eu tinha 9 anos quando fiz minha primeira comunhão. Toda minha vida foi me separar desta concepção. Foi um momento de grande depressão, um momento de fuga ao mesmo tempo um encontro com Cristo na primeira comunhão. Deus pra mim foi sempre uma busca.

De forma bastante perspicaz, a cineasta faz uso de imagens e discursos contrastantes ou dialéticos. Neste caso, a análise formal feita por parâmetros dialéticos ou binários de Burch (2006) podem revelar uma rica construção formal. Beatriz Nascimento faz referência artística a Marilyn Monroe e a sua irmã, duas referências para ela. Uma é referência da beleza da mulher para brancos e negros (ideal eurocêntrico de beleza), e sua irmã, uma referência de dedicação nos estudos para ela e sua família (ideal familiar). Há aqui uma reflexão sobre sua identidade negra e uma mescla de imagens em cores brancas e pretas. A cineasta trabalha a construção de identidade por meio de um jogo de cores de branco e preto em imagens ou no discurso: a cor da pele branca de Marilyn Monroe, fotografias em preto e branco bem definidas, roupas que mesclam preto e branco, a cor de pele negra de sua irmã, o vestido branco e a flor branca na primeira comunhão. A voz e as imagens revelam o modo de vida conservador euro-brasileiro (religião católica, ideal de beleza

associada à mulher de pele branca...), como forma de imposição na cultura brasileira, e a difícil busca da identidade e religiosidade negra em um país racista. A ideia do “eu-outro” é muito forte, tendo a princípio “o outro” como sendo o Ocidente e o “eu” sem imagem, a falta da imagem do negro. Observa-se também o homem negro como sendo “o outro” e a mulher negra sendo “o outro do outro”. Este trecho finaliza se ligando ao sincretismo religioso. A ligação ao sincretismo religioso revela que do preto e branco se pode chegar ao colorido, ou melhor, ao multiculturalismo. Revela-se, assim, que a protagonista não é culturalmente nem afro nem euro, mas produto de uma mistura de vários povos da Europa, do Brasil e da África: uma cultura atlântico-negra ou transatlântica. Este sincretismo religioso também anuncia o distanciamento de Beatriz Nascimento do pensamento cristão.

Segundo Freire (2015), a herança de Jean Rouch, por meio de um olhar instrumentalizado, com os filmes *Jaguar*, *Moi, um noir*, *La pyramide humaine* e *Chronique d’un été*, abriu espaço para os filmes de dispositivo e autobiográfico. Havia um desejo muito forte de Rouch de encontrar novas formas de representação no cinema documentário. E foi o que ele proporcionou com sua criatividade, visão e os recursos tecnológicos de sua época. Dada a sua importância e sua riqueza estética, o cinema de dispositivo/autobiográfico ganhou muito valor em festivais, galerias e museus na contemporaneidade.

O autobiográfico ganhou relevo no cinema nos anos de 1980, no início apenas com a ideia de revelar a si mesmo, para só alguns anos depois desenvolver e extrapolar a ideia do eu. Neste sentido, há o autobiográfico como senso comum ou como narcisismo e como um conceito de sair fora de si, enquanto extrapolação do “eu”. O que se observa nesta sequência é que Beatriz Nascimento extrapola sua identidade negra para o que um povo negro pensa ou sente. Neste caso, há um cinema como pensamento ímpar cujo eu fragmentado dialoga com o espaço público: Um imageamento enquanto ensaio.

Negro e raça não são significantes fixos, são encadeamentos inacabados por meio de um falso saber. Mbembe (2018a, p. 69) diz que “para que possa operar enquanto afeto, instinto e *speculum*, a raça tem de transformar-se em imagem, forma, superfície, figura e, sobretudo, estrutura imaginária”. Segundo Mbembe, o europeu criou uma espécie de invólucro exterior, uma alcinha, uma túnica que ao passar do tempo tornou-se uma casca calcificada por meio de um processo de fantasmagoria:

Aliás, é característico da raça, ou do racismo, suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro. Um rosto humano autêntico traz-se à vista. O trabalho do racismo consiste em relegá-lo para segundo plano ou cobri-lo com um véu. No lugar deste rosto, faz-se renascer das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto, até uma silhueta que, assim, substitui um corpo e um rosto de homem. (MBEMBE, 2018a, p. 69)

A raça funcionou como categoria originária, material, biológica e fantasmática ou fantasmagórica por meio de uma projeção ideológica ou uma ficção útil²⁷ a determinado grupo denominado de étnico na produção de controles coercitivos e seus efeitos: inúmeras catástrofes, devastações psíquicas, crimes e massacres. Em sua dimensão fantasmática, produziu neuroses fóbicas, obsessivas e padrões histéricos nos homens brancos influenciados por este saber europeu enviesado. Nas palavras de Mbembe (2018a, p. 69-70): “É, portanto, necessário considerar a raça enquanto um aquém e um além do ser. É uma operação do imaginário, o lugar onde se encontram as regiões obscuras e sombrias do inconsciente”. Neste caso, a pessoa se torna invisível ao que ela é e passa a ser outra coisa construída negativamente.

Há, além disso, outros desdobramentos, como um processo que passa por um sistema triádico: 1) recusa em ver (invisibilidade); 2) encobrimento e 3) exotismo e exótico (o negro reduzido à sua dimensão sexual: belezas sexuais, centralização no corpo e instinto sexual²⁸ não domesticado) – todas estratégias para destruir o ser. A categoria de sub-humanidade do racismo é uma forma de encapsular o indivíduo naquilo que ele não é, mas que passa a ser enquanto objeto e mercadoria. Ocorre então a exclusão, o embrutecimento e a degradação (outro sistema triádico). O homem negro é visto como veículo de potências caóticas e instintos inferiores. “A cena racial é um espaço de estigmatização sistemática” (MBEMBE, 2018a, p. 70).

A película *Ôrí* mostra a importância da mulher negra nas lutas de resistência. Há nesta sequência um momento de reflexão sobre a força feminina negra. Quando Beatriz Nascimento questiona e pensa sobre a identidade negra, ela o faz por meio de um pensamento emocional e ético. Ético no sentido de passar a impressão de bom caráter moral. E emocional por estabelecer uma relação íntima com o espectador ao revelar parte de sua vida íntima. Segundo Nichols (2014), ocorreu uma mudança nos anos de 1970 quando os cineastas deixaram de apresentar especialistas e

²⁷ Fanon diz, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, que o termo negro não passa de uma ficção.

²⁸ Frantz Fanon exemplifica que o homem negro é visto no imaginário como um pênis gigante.

autoridades no assunto para valorizar perspectivas mais íntimas, pessoais e individuais.

A seq.17 relativiza ou enfraquece muitas ideias e pensamentos do chamado feminismo universal, cuja valorização da mulher branca ainda recai em preceitos eurobrancos, ainda mais quando esta mulher é de classe média ou alta. Esta sequência tensiona a luta da mulher negra no Brasil porque revela parte das condições dela. O cinema precisa revelar as imagens das mulheres negras para mostrar contradições, para protagonizar as mulheres negras que são invisíveis... Em 1989, *Ôrí* estava retratando a tragédia de ser negra no Brasil e abrindo outros caminhos da mulher branca no cinema. Em contrapartida, em 1989 foi lançado o filme *As divas negras do cinema brasileiro*, de Ras Adauto e Vik Birkbeck, para retratar as famosas atrizes negras, com depoimentos, performances, imagens de arquivo de Zezé Motta, Ruth de Souza, Léa Garcia, Zenaide Zen e Adelle Fátima. Vale notar os comentários pontuais críticos e contundentes de Lélia Gonzalez sobre a imagem das atrizes negras. Os rostos das atrizes neste documentário se encaixam como em molduras para dar visibilidade e voz a sujeitos.

5.3.6 Saberes das mulheres que são resgatados em *Ôrí*

Na seq. 23 (Outros saberes e a força da mulher negra), no tempo de 00:59:08, a câmera média filma integrantes do terreiro *Ylê Xoroquê* em um ritual de invocação de caboclos em São Paulo que ocorre no meio de uma floresta ou de um terreiro. Neste ritual há uma cantoria de origem africana ao som de batuques. Algumas pessoas cantam, dançam, entram em transe e deixam alimentos como oferendas às divindades. Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, reverbera e revela novos saberes da cultura negra:

O fundamento do quilombo é a terra. O homem se identificando profundamente com a terra. Então o Ebó²⁹ é dado para a terra. Todos os elementos vivos estão na terra e vão participar daquele banquete, que é o Ebó. Vai ter ali vírus, vai ter ali micróbios, vai

²⁹ *Ebó* significa sacrifício realizado por meio da entrega de oferendas (que podem ser folhas, frutas, velas, alimentos secos e bebidas) às divindades, para atender alguma finalidade, como limpeza espiritual e/ou resolução de problemas.

ter ali células que vão se decompor e se transformar em outras células. E este é o princípio do 'axé', da força.

No tempo de 01:00:14, a voz-off pneumática de Beatriz Nascimento emenda sobre imagens apenas das mulheres deste ritual de caboclos:

Cabia às mulheres no Quilombo o sustento dos guerreiros. Cabia às mães preparar o alimento e colocar nas florestas... não só para oferendar aos seus mitos arcaicos... Mas para também alimentar o fugitivo. Cabia à mulher sustentar a fuga.

Beatriz Nascimento resgata o papel das mulheres negras nesses dois espaços negros: o quilombo e o culto dos orixás.

A combinação de imagens com a narração explora a relação do corpo com a natureza por meio desta prática religiosa, fazendo com que se revelem ressignificações do modo de vida africano ancestral. Há aqui um jogo de imagens e dizeres para revelar a importância das mulheres negras, pois sem a força delas provavelmente os quilombos não resistiriam por tanto tempo. Neste caso, há uma dessincronização que revela imagens do presente com um passado muito anterior africano e do Brasil colonial, em voz-off ensaística que valoriza a construção fílmica. Esta parte pode ser vista também como uma imagem-tempo (DELEUZE, 1995). Outro ponto relevante das imagens e do discurso neste tempo é que há uma ligação entre o espiritual e sagrado (oferenda aos deuses) e o mundano ou profano (alimento), que servia àqueles escravos que fugiam dos senhores proprietários. “Essa atuação tanto na manutenção material como também simbólica/espiritual da fuga indica o papel centra desempenhado pelas mulheres na resistência negra durante toda a história do Brasil” (SILVA, 2010, p. 112).

Há uma forma de sacralizar o alimento material. Sabe-se que, na cultura negra fundamentada na religião afro-brasileira, o alimento material é sacralizado para se ofertar aos orixás e aos homens mortos ou vivos. O milho e a farinha de mandioca foram ingredientes muito utilizados para a produção de comidas em cultos que a religião do Candomblé adaptou ao chegar ao Brasil. Tanto o fazer, o ofertar, como o comer fazem parte dos rituais religiosos africanos (RIBEIRO, 2009).

Há, neste sentido, uma construção de imagens burchianas (BURCH, 2006) que se interligam por meio dos parâmetros binários: alimento (material)/oferenda

(imaterial). Há também uma ligação por meio de parâmetros binários em relação a imagem/tempo e voz/tempo. Além disso, neste caso, mostra-se um saber localizado pouco ou nada divulgado na historiografia tradicional.

5.3.7 A participação política da mulher em Ôrí

Na seq. 26 (O movimento negro, a América negra e as mulheres negras), no tempo de 01:05:42, Táta Wndembeoacy canta em língua africana durante o III Congresso de Cultura Negra das Américas em São Paulo, em 1982. Na mesa à sua frente, vê-se a presença ilustre do intelectual e ativista Abdias Nascimento, vestido com uma roupa colorida de origem africana. Começa uma *voz-off* de Abdias Nascimento, quando, durante sua explanação, ocorre um enquadramento em primeiro plano ao som de instrumentos percussivos:

É o fundamento do templo Ylê Xoroquê que vai fazer a cerimônia inicial deste congresso. É também um templo dedicado a Exú. O Deus da contradição dialética, o portador do 'Axé'. Ele é que dinamiza a vida. Então ele significa esta dinâmica da nossa luta. Mas com a integração também desse suporte que é a divindade que desafia o caos cósmico que é Ogum, o Deus da guerra, o restaurador da justiça!

Essas divindades guerreiras atuam como suportes simbólicos para que os negros tenham forças para superarem suas adversidades diante de um planeta racista.

A seguir, um costa-riquenho, em um enquadramento em primeiro plano, começa um discurso exaltado em favor dos negros da América. Ele é ovacionado pelo público. Em seguida, Abdias Nascimento recebe José Correia Leite da Frente Negra Brasileira. Este também faz um discurso em defesa dos negros e em seguida é aplaudido. A câmera em plano médio faz um sobrevoo e revela inúmeras participações das mulheres e em seguida faz *close-ups* em algumas mulheres. Há um *close-up* ou um primeiro plano em Sathima Bea Benjamin da África do Sul. A câmera continua ainda dando mais ênfase à participação das mulheres. Inicia um discurso desta última ativista mulher em inglês e, em seguida, de Dulce Pereira Cardoso. Alguns primeiros planos no auditório revelam rostos masculinos e femininos atentos. Na mesa do palco, há homens mulheres. Isso revela que a liderança agora tem mais

a participação feminina negra. Há um discurso de um líder negro de Granada. Finaliza-se o encontro com uma saudação à revolução de Granada de 1979 e ovação com um *fade in* com uma música chamada “*Top Rankin*”, de Bob Marley e The Wailers. A letra desta música reflete a ideia de que os brancos não querem ver os negros unidos, mas que é importante que os negros se unam para ganhar poder político. Há um corte e uma imagem de arquivo que apresenta o seguinte título: “*25 de outubro de 1983 tropas dos EUA desembarcam em Granada*”. Logo em seguida, mostra um negro sendo preso.

Em 13 de março de 1979, um golpe de estado sem derramamento de sangue, liderado pelo líder do Movimento New Jewel, Maurice Bishop, havia destituído o governo de Eric Gairy para estabelecer um governo marxista-leninista, que rapidamente se alinhou à União Soviética e a Cuba. As imagens do encontro saúdam esse período. Todavia, os Estados Unidos, preocupados com a expansão do socialismo e o aumento da força da União Soviética, tentaram cavar um álibi sobre possíveis estudantes de Medicina norte-americanos que supostamente estariam sendo violentados ou perseguidos. A Invasão de Granada, conhecida como Operação Fúria Urgente, foi uma invasão da nação insular de Granada por forças militares dos Estados Unidos e outros países, em resposta a um golpe de estado liderado pelo vice-primeiro-ministro Bernard Coard, em 14 de outubro de 1983, que depôs o então primeiro-ministro granadino, Maurice Bishop, posteriormente executado, em 19 de outubro do mesmo ano, conjuntamente com outros membros do seu governo. Em 25 de outubro de 1983, Estados Unidos, Barbados, Jamaica e membros da Organização de Estados do Caribe Oriental desembarcaram navios em Granada, derrotaram a resistência granadina e derrubaram o governo de Coard. O dia 25 de outubro é um dia de festa nacional em Granada, chamado Dia de Ação de Graças, para comemorar este acontecimento. Todavia, as imagens de arquivo deste filme revelam que não seria uma data para festejar.

Observa-se em Ôrí que, em quase todas as discussões acaloradas no início dos anos de 1970, veem-se e ouvem-se apenas lideranças com vozes masculinas, sendo raras exceções com a presença de mulheres dando suas opiniões. O filme revela que nesses anos houve pouca participação das mulheres negras em debates e discussões sobre questões raciais em movimentos negros ou na academia como protagonistas. Tal fato revela que a construção da democracia racial e de gênero dentro destes grupos específicos foi ilusória, porque excluiu ou não estimulou a

opinião ou a liderança das mulheres. No entanto, Raquel Gerber vai mostrando uma evolução da participação ativa das mulheres durante a passagem do filme, com destaque para os discursos contundentes de Beatriz Nascimento, da sul-africana Sathima Bea Benjamin e de Thereza Santos³⁰, revelando que existiam mulheres com grande embasamento acadêmico e discursivo que lutavam a favor do coletivo negro. Vale notar que as mulheres negras nessas imagens fazem presença importante, não sendo apenas coadjuvantes. Há um documentário com tom militante e engajamento político explícito que contribuiu para a redemocratização que culminaram na Constituição de 1988. O documentário chama-se *Mulheres negras*, de Márcia Meirelles e Silvana Afram, de 1986, que apresenta depoimentos de mulheres ligadas à arte, à educação, ao ativismo, às religiões africanas. Tanto a seq. 26 quanto o documentário *Mulheres negras* revelam que as mulheres negras neste período estavam se mobilizando, ganhando forças e, com isso, lutando para deixarem de ser coadjuvantes da história.

Outro documentário que faz um diálogo com *Ôrí é Almerinda, uma mulher de trinta*, de Joel Zito Araújo³¹, de 1991. No documentário é revelado o depoimento da militante feminista Almerinda Gama. Ela começou sua atuação profissional e política ainda da República Velha, lutando pelos direitos feministas durante o período de Estado Novo, com atuação na Constituição de 1933. Estes três filmes mostram, por meio de suas visibilidades em imagem e voz, como as mulheres negras tinham participação política importante. Vale ressaltar ainda que Beatriz Nascimento, Thereza Santos e Lélia Gonzalez, no contexto emergente dos movimentos sociais negros no idos de 1970, eram simultaneamente ativistas políticas e intelectuais negras bastante influentes, que provavelmente comungavam dos mesmos saberes afrocentrados e feministas. Neste último caso, defendiam um feminismo negro, cujas lutas eram interseccionadas por categorias raciais, de classe, de gênero e pela defesa de populações subrepresentadas. Assim, caberia às mulheres negras lutarem por um protagonismo que a história tradicional amputou.

³⁰ Jaci dos Santos, mais conhecida como Thereza Santos (1930-2012), foi escritora, atriz, carnavalesca, dramaturga, professora e ativista brasileira pelos direitos de mulheres e homens. Ela foi atuante no Movimento Negro em seu país por mais de 50 anos e também é considerada uma intelectual do movimento negro.

³¹ Joel Zito é considerado um dos maiores cineastas negros do Brasil. Ele teve sua formação na USP. Produziu diversos vídeos populares nos anos de 1980, fez parte de companhias de teatro engajadas e participou ativamente da formação do PT. Outros filmes bastante importantes do diretor são: *A negação do Brasil* de 2001; *Raça*, de 2012; *Vista minha pele*, de 2013; e *Meu amigo Fela*, de 2019.

5.3.8 A esperança negra diante do pessimismo: novo humanismo universalista

Na seq. 29 (A cultura negra como esperança), no tempo de 01:20:35, as imagens retornam para um plano geral, provavelmente, sobre um barco que faz um *travelling* em um rio afluente. Ela é considerada uma sequência de intensa carga poética porque Beatriz Nascimento fala sobre os planetas, associando-os à capacidade produtiva da mulher.

Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, diz: “(Alguns dizeres na língua iorubá) *A guerra trouxe a mãe, filha de Xangô, que chegou com a guerra. Mas não tema a batalha pois a mãe perdeu o medo. Roguemos aos orixás para que a alegria se expanda no mundo*”. As imagens são de um *travelling* que revelam os manguezais. Há uma cantiga do orixá Nanã como imagem sonora. A voz-off pneumática e heteroglóssica de Marianno Carneiro da Cunha diz: “*Da terra saem as divindades. Da terra sai a vida. E para a terra volta a vida que de lá saiu em forma de mortos que são cultuados e assim se completa o ciclo*”. Ocorre outro corte à beira mar por meio de um plano geral que acompanha o voo de pássaros na orla, de volta ao mangue em *travelling*. Beatriz Nascimento, em voz-off pneumática, ressurgue: “*Nanã é o Ylê, é o grito primordial. É o som primordial. Também é o instante primordial. E ela é a própria Terra, esse planeta que a gente vive que não tem nada igual, parecido, ela não encontrou ainda. A Terra ainda não encontrou um par*”. Os pássaros aqui são símbolos que revelam que os corpos livres podem dançar ao ar livre.

O berimbau ressoa e ocorre um corte para o último terreiro mostrado. A voz de Beatriz Nascimento continua: “*O filho de santo quando tem que entrar em algum recinto de maior fundamento, ou num terreiro ele tem que estar descalço. É para que a energia seja captada totalmente pelo corpo. A energia dada pela Terra*”. É revelado Yaô³² Congonibeacy de Ogum em transe no terreiro. Beatriz Nascimento continua:

Vai ser um drama pra gente neste século agora que vemos que a Terra está ameaçada de deixar de existir. Há mil correntes que estão pensando, preocupadas. Há muita gente cuidando disso. É

³² Iaô ou Yaô é uma palavra de origem iorubá que significa “filho (a) de santo”, ou seja, a pessoa que é iniciada na religião e incorpora os orixás por meio do transe.

justamente essa dimensão do homem. A dimensão de que você é um instrumento. Você é um instrumento dentro do Universo.

A Imagem em *close-up* da lua crescente surge num eixo vertical de cima para baixo. Beatriz Nascimento, ainda em voz-off e pneumática, diz:

É crescente, e à Terra foi dado um novo ciclo de vida porque a lua existe. E eu queria falar da lua. Mas eu não sou silenciosa e plena de luz como só ela sabe ser. Mulher de um planeta-mulher. Terra-mãe-atômica de um corpo celestial. Ela é um objeto que eu sempre vi como um anúncio do que está por vir, anúncio mudo, mas em lento movimento. Como a dialética que eu entendo do que está aí.

A câmera foca na lua cheia. Há um corte para o mar que dura 5 segs. E voltam as imagens do terreiro. Beatriz Nascimento continua: “A história que eu idealizo é uma história continente assim como as paredes de um útero que somente curetando pode-se destruir o conteúdo”. Há outro corte para as águas de um rio e para uma filha-de-santo e para as águas douradas pelo pôr do sol. Há aqui uma associação entre a natureza e o útero feminino, sendo as imagens de Oxum (senhora das águas doces, orixá que rege a beleza e a fertilidade) como uma referência a um útero cuja orixá rege poder feminino de procriação.

Em seguida, aparecem imagens do carnaval mostrando o mestre-sala e a porta-bandeira na avenida. O corpo da passista porta-bandeira é evidenciado. Há um acréscimo de percussão em ritmo mais rápido nesta passista. A vocalização africana de Naná Vasconcelos reverbera como estímulo discriminativo de Quilombo. Beatriz Nascimento continua:

Para ti comandantes das armas de Palmares. Filho, irmão, pai de uma nação. O que nos deste? Uma lenda, uma história ou um destino? Oh! Rei de Angola Jaga. Último guerreiro palmar. Eu te vi Zumbi. Nos passos e nas migrações diversas dos teus descendentes. Te vi adolescente, sem cabeça e sem rosto nos livros de história.

Há aqui um diálogo reflexivo hipotético com Zumbi em que ela questiona o seu legado e o desmitifica. Todavia, ela também o reverencia quando revela sua continuidade como símbolo de resistência por meio de novas traduções de quilombos

contemporâneos. Observa-se também uma dimensão afetiva e subjetiva ao ver e conhecer Zumbi na sua adolescência e, como mulher, confundir-se com ele na busca de sua imagem, identidade e, ao mesmo tempo, na libertação deste mito (SILVA, 2010).

A câmera mostra imagens de mulheres negras em um ritual afro-brasileiro à beira-mar, uma segurando um buquê de rosas e outra lavando o cabelo nas águas do mar. Beatriz Nascimento continua: *“Eu te vejo mulher em busca do meu eu. Te verei vagando oh estrela negra! Oh! Luz que ainda não irrompeu! Eu te tenho no meu coração na minha palma de mão. Verde como Palmar”*. Imagens da África revelam uma mulher carregando um bebê em 4 seg. Há um corte para o carnaval que dura 3 seg. e Beatriz Nascimento diz: *“Eu te espero na minha esperança do tempo que há de vir”*. Há um corte para um baile *Black music* com pessoas dançando. Ecoam novamente as vocalizações africanas de Naná Vasconcelos em um rosto em primeiro plano. Há um corte e em seguida mostra rostos de uma plateia de algum movimento negro. As vocalizações reverberam, agora com as percussões e o berimbau.

Há, nesta sequência, uma ênfase dada aos elementos da natureza no candomblé, o que indica um problema ainda muito atual que se revela um drama para as religiões afro-brasileiras para a humanidade: a destruição do meio ambiente. As imagens visuais costuram com as imagens sonoras em um pessimismo no mundo. Todavia, revelam antídotos da cultura negra ou do pensamento negro. Raquel Gerber e Beatriz Nascimento argumentam por meio de imagens sonoras e visuais que os saberes negros podem contribuir para salvar a humanidade porque neles se encontram outros saberes associados ao espírito gregário.

Ôrí, enquanto conceito, faz uma conexão central poderosa entre diversos mundos, toda a América negra, África, Portugal e o planeta Terra. A via de incursão no filme aponta por assumir o eu com o coletivo. Este “eu” absorve todos os saberes sem hierarquia: saberes negros; saberes feministas e os saberes das classes sociais mais desfavorecidas como forma de agir sobre o mundo para melhorar para todos. Portanto, os personagens em *Ôrí* revelam que a soma de saberes oriundos da cultura negra pode ser absorvida pela cultura ocidental, o que levaria a uma condição mais fraterna entre as pessoas e à consequente extinção gradual do conceito de raça, algo próximo de um “novo humanismo universalista” mbembeano.

Mbembe (2018a) pensa em uma possível ressignificação da raça como uma identidade que não seja mais baseada na diferença, mas que aponte em direção a um “novo humanismo universalista”. Mbembe criou nada menos que os princípios teóricos

de um “projeto de um mundo por vir”, um mundo “liberto do peso da raça e dos ressentimentos”. O seu contradiscurso é a possibilidade de redenção do mundo e da vida. Neste sentido, Mbembe escreveu:

Mas – e esta é a sua manifesta dualidade (de ser negro), numa reviravolta espetacular tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo. (p. 21)

O autor revela que o negro foi encapsulado no conceito de negro ocidental e desenvolve a ideia de que isso criou variabilidade no homem e mulher negra para lidar com as adversidades, que, somadas à sua herança africana sonhada, reverberam em um desejo pela vida. Mbembe também rompe com o sistema relacional em torno de um centro; neste caso, não existe uma cultura superior, uma civilização principal ou uma religião que se aproxima da verdade. Assim, propõe uma abordagem cuja teoria do discurso preze pela heterogeneidade social e cultural.

É no sentido de eliminar hierarquias que *Ôrí* coloca importância na cultura negra feminina para lidar com aspectos que o homem eurobranco não consegue lidar. Observa-se, em *Ôrí*, a proposta de algo semelhante ao “novo humanismo universalista”, em que a cultura negra é tão importante quanto a cultura branca. Além disso, os saberes negros podem ofertar conhecimentos inexistentes aos saberes brancos para um mundo em que as pessoas tenham um senso de coletivo maior.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corrigan (2015, p. 33) propõe o filme-ensaio ou a inflexão ensaística com a seguinte consistência: “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador”. Neste sentido, o filme-ensaio é uma forma expressiva de estar no mundo aberto às mudanças dessa experiência, num embate entre a subjetividade do sujeito (Eu) e o momento histórico por ele experienciado (domínio público). Nesta mesma direção, Almeida (2018) posiciona o ensaio não como categoria, mas como gesto ou inflexão de uma experiência de um sujeito (Eu) em fricção direta com o seu entorno (Mundo). Para esta pesquisadora seria uma vivência radicalmente singular ao deixar afetar-se de forma complexa e inteira com o Mundo que o(a) circunda, sendo o produto ou a expressão audiovisual um pensamento por – e com – imagens.

Os cine-ensaios são filmes refratários a campos já consolidados e de uma perspectiva não universalizante, carecem ainda de um rigor canônico. Por isso podem ser caracterizados como estéticas mais livres ou como as mais fugidias das formas de reflexão. Tendo como proposta respostas inacabadas, inquietações, dúvidas e aberturas reflexivas. Geralmente conceituado por meio “do que é” sobre “aquilo que não é” (negatividade ontológica). Segundo Almeida (2018, p. 26) o “ensaio fílmico permanece ainda no terreno da tentativa, da busca, do tatear conceituações... aproximações teóricas possíveis.” Além disso, o ensaio é exposto a uma condição constantemente provisória e exploratória. Não é à toa o termo “ensaio” remeter a condição de tentativa ou teste.

A singularização do cine-ensaio passa pela inclusão do ponto de vista subjetivo do ensaísta, ou melhor, de sua inscrição subjetiva. A presença do eu é muito forte no ensaio, numa valorização da imagética que evita apenas compreender a linguagem e, principalmente, que estabelece o cinema não somente como uma máquina de visão, mas como uma máquina do pensamento (TEIXEIRA, 2015). Este tom autobiográfico característico não é confessional isto porque o sujeito se coloca em abertura para o mundo, como se fosse uma ação performativa do eu (ALMEIDA, 2018). Além disso, o ensaístico provoca deslocamentos em relação à noção romântica de autoria porque

desestabiliza o sujeito autoral, a obra e sua apreensão pelo espectador (ALMEIDA, 2018).

O ensaio no contexto internacional ganhou consistência a partir dos anos de 1990 (TEIXEIRA, 2015; ALMEIDA, 2018) não somente na produção de filmes quanto pelo interesse acadêmico sobre o assunto. No seio do que se pode caracterizar como uma virada subjetiva do documentário (ALMEIDA, 2018). Todavia, mesmo ainda no período do cinema moderno muitos filmes foram exigidos e revistos como ensaísticos ou protoensaísticos (Obras de Marker, Godar, Varda...). Entretanto, foi só no cinema contemporâneo com a cultura pós-moderna com a ideia de pós-tudo que complexificou e exigiu novos investimentos teóricos (TEIXEIRA, 2015). A ideia de cine ensaio está inserido em uma cultura pós-moderna, pós-estrutural. Envolve a crise da racionalidade iluminista, o fim do projeto utópico da modernidade e as novas práticas culturais advindas da tecnologia: o vídeo-arte, a imagem digital e a cultura informacional centrada na internet e seus bancos de dados. Mudanças nas estilísticas inéditas no domínio do documentário, o surgimento das pós-vanguardas, os abalos e as reacomodações no domínio ficcional também contam como influências para a construção teórica do ensaísmo fílmico.

Nas últimas duas décadas, o Brasil revela um crescente interesse com os ensaios audiovisuais. Na prática cinematográfica brasileira alguns diretores vem ganhando relevo: o ensaio fílmico e o retrato do outro (Carlos Nader, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles); a apropriação dos arquivos fílmicos no ensaio audiovisual (Carlos Adriano, Eryk Rocha, Marcelo Masagão) e as relações do filme-ensaio com narrativas audiovisuais em primeira pessoa (Cao Guimarães, Kiko Goifman, Petra Costa, Sandra Kogut). Apesar do esforço hercúleo nos últimos anos de Elinaldo Francisco Teixeira em criar uma arqueologia de inflexão ensaística no Brasil. Todavia, raras são as produções ou os estudos teóricos sobre inflexões ensaísticas com protagonismo negro no Brasil. Diferentemente da Grã Bretanha que conta com dezenas de filmes ensaísticos e alguns deles inclusive com direção negra. Como é o caso de John Akomfrah e Isaac Julien em projetos artístico-ensaísticos e políticos, colocando mulheres, gays e negros em outra perspectiva, seja para recuperar o passado, seja para ressignificar a experiência histórica e produzir mudanças nas imagens do presente e do futuro (SOBRINHO e MELLO, 2015).

Raquel Gerber e Beatriz Nascimento comungam de dores, de deslocamentos de seus povos no passado e podem, com isso, ficar mais sensíveis e empáticas às

condições adversas dos povos diaspóricos. No filme, elas assumem o eu com o coletivo como estratégia formal e via de incursão. Além disso, o filme tem um ar de negociar com as distintas vozes e personagens. Há, ainda, um imaginário de navegador para pensar a ancestralidade. Nesta reinvenção, o filme traz questões pertinentes da identidade negra pela experiência diaspórica e revela o quanto de história da raça negra dentro da história do Brasil ainda está por se fazer, por se construir. O tempo todo, apresenta as imagens da África para o Brasil e do Brasil para a África para defender a tese de quilombo de Beatriz Nascimento ou do Quilombismo de Abdias Nascimento. Há, assim, uma ideia forte de território enquanto espaço de pertencimento. O filme ainda explora a miríade de maneiras que o pensamento negro em rede e o feminismo negro influenciaram a compreensão das construções da modernidade negra brasileira nas décadas de 1970 e de 1980, explorando como a mudança social fez sentido sobre “quem sou”, “o que tenho direito” e o que “a sociedade disponibiliza para mim”.

Ôrí é um filme da margem porque é atravessado por três estéticas distintas que margeiam as teorias científicas tradicionais e o cinema convencional. São elas: 1) a estética filosófica: a imagem-tempo; 2) a estética ensaística e o cinema moderno e contemporâneo criativo e, por fim, 3) a estética epistêmica: a contra-história e/ou o saber localizado negro (afrocêntrico/ afrodiaspórico) e feminismo-negro (teorias feministas da interseccionalidade).

Por uma estética filosófica, *Ôrí* é um filme que sintetiza as ideias e o pensamento de Raquel Gerber e de Maria Beatriz Nascimento.

A imagem-tempo deleuziana é evidenciada nas inúmeras estratégias fílmicas de Raquel Gerber ao combinar o tempo das imagens e dos discursos, principalmente no sentido de complexificar a identidade negra sem cair em essencialismos. A perspectiva filosófica adentra a dialética da condição diaspórica (BAMBA, 2012) para refletir sobre os deslocamentos físicos e a busca do retorno de não lugares para territórios conhecidos e amados. Os personagens enquanto intercessores do filme tensionam e dão abertura a novos conceitos, entre eles: o quilombo, o quilombo contemporâneo, a afrocentricidade, o afrodiaspórico, o feminismo negro, a identidade/a imagem negra afrodiaspórica, o negro e o corpo negro (pelo viés do pensamento negro), o devir-negro no mundo, o pensamento em travessia e a ideias conceituais que se aproximam de um novo humanismo universalista de Achille Mbembe.

Por uma estética ensaística e marcada por um cinema moderno e contemporâneo criativo, em *Ôrí*, a subjetividade, a experiência e a poética pensante são apresentadas por meio de um ponto de vista subjetivo do ensaísta, sejam os estados conscientes e inconscientes do próprio ato de pensar, principalmente como discurso, sejam as “ambiguidades”, o jogo de palavras e a polissemia (TEIXEIRA, 2015). *Ôrí* pode ser compreendido no domínio do ensaio porque satisfaz aos seguintes critérios **1)** Conforme Corrigan (2015): o teste de uma subjetividade expressiva, uma subjetividade ensaística; a relação da subjetividade com a experiência pública; o encontro entre uma personalidade aberta e proteica com a experiência social que produz a atividade do pensamento ensaístico; em determinados subgêneros do ensaio fílmico em que a reflexão subjetiva diante do espaço público seja enfatizada: autorretrato e autobiografia ensaística e o cinema ensaístico de viagem.

2) Conforme Teixeira (2015): características cinematográficas do cinema moderno evidenciados no filme pelos parâmetros dialéticos burchianos e pelas imagem-tempo deleuzianas em boa parte da obra e por um cinema contemporâneo que preza a heterogeneidade de estéticas; o hibridismo ou o formato proteico na produção do filme como no caso do fotojornalismo expandido e do fotofilme empregados. Por fim, a câmera subjetiva indireta livre e o uso do monólogo interior;

3) Conforme as vozes ensaísticas empregadas: enquanto política da voz (DOANE, 1983); a voz metacrítica (RASCAROLI, 2009); a voz heteroglóssica (LUPTON, 2011); e a voz pneumática (SIEREK, 2007). O discurso de Beatriz Nascimento é montado, sobretudo, como uma voz pneumática e heteroglóssica e por um pensamento fragmentado, ora objetivo, ora subjetivo pela combinação singular de matrizes audiovisuais típica dos filmes ensaísticos que potencializam as comunidades da margem. Outros personagens também fazem uso de vozes heteroglóssicas neste filme porque partem de um mesmo denominador comum, de uma visão de quilombo atualizada, que se expressa de formas distintas.

Há um diálogo possível entre as questões estéticas filosóficas e as questões estéticas ensaísticas que partilham da produção de conceitos filosóficos. As questões filosóficas da imagem-tempo deleuziana, uma rede de pensamento de lemanjá que conforma *Ôrí* como um cinema que pensa o tempo todo. Além disso, a diretora conseguiu, por meio de construções audiovisuais de parâmetros binários burchianos, desenvolver um cinema moderno, cheio de rupturas e em diálogo com outras áreas

das artes. *Ôrí* também envolve um cinema contemporâneo marcado pelo hibridismo e pela combinação inovadora de formas audiovisuais. Portanto, *Ôrí* pode ser considerado, por suas diversas características ensaísticas, filosóficas e estéticas, como um cinema no domínio do ensaio.

Pela perspectiva da estética epistêmica, a diretora aposta na tarefa de construir um discurso estético e de conteúdo próprio, deslocando, em sua trajetória, o lugar social da mulher negra no Brasil por meio do atravessamento de um pensamento em rede que envolve teorias feministas, lugares localizados, representatividade racial e de gênero no cinema e da epistemologia da mulher negra. Em *Ôrí*, a representação fílmica está à luz do pensamento de Beatriz Nascimento irradiado pelo pensamento negro em rede, que abre espaço para novos reposicionamentos, novos conceitos e ressignificações, como é o caso do conceito ou significado do Quilombo brasileiro, que é ampliado sendo qualquer agrupamento caracterizado pela resistência política, cultural e psicológica do negro. A estratégia de assumir o “eu” com o coletivo é coerente com a noção de quilombo e com a possibilidade de construir um novo homem do amanhã que distancie dos vieses raciais.

Toda a construção do pensamento negro em *Ôrí*, de 1989, revela-se atual quando comparado com o pensamento negro contemporâneo, principalmente o de Achille Mbembe sobre pensamento em travessia e a possibilidade de um humanismo universalista que valorize saberes distintos para a formação de um pensamento-mundo. O cinema negro tem como objetivo principal enfrentar o apagamento da cultura negra. Todavia, não é somente com um cinema de oposição, mas com uma obra de reinvenção e positivação como ocorre em *Ôrí*. Ao ampliar o conceito de quilombo pelas diversas manifestações e vias da cultura afro-brasileira, de forma estética bastante peculiar, também se estabelece como um quilombo audiovisual. Portanto, em *Ôrí* há uma contra-história ou a revelação de um saber localizado pela via do afroperspectivismo que potencializa o pensamento negro por complexificar a identidade negra.

Vale ainda ressaltar que a proposta de identidade parte de um eixo não central, na margem, que avalia a subjetividade e revela as diferenças. Portanto, *Ôrí* um filme-pensamento que pode ser analisado por três tipos de estéticas distintas da margem, que confluem em uma síntese de um pensamento negro brasileiro singular de Beatriz Nascimento, potencializando a identidade negra típica dos grandes pensadores negros contemporâneos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: Homo Sacer* [I, II]. São Paulo: Boitempo, 2015.

AKOMFRAH, J. Memory and the morphologies of difference. In: SCOTTINI, M.; GALASSO, E. (Orgs.). *Politics of memory*. Berlin: Archive Books, 2015.

ALMEIDA, G. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018

ALMEIDA, R.; CAIXETA, A. P. de A. A voz que pensa: vertentes vococêntricas do filme-ensaio. *Comunicação & Inovação*, v. 20, n. 43, p. 125-137, mai./ago. 2019.

ALBERTO, P. L. Quando o Rio era black: soul music no Brasil dos anos 70. *História, Questões & Debates*, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 41-89, jul./dez. 2015.

ALCOFF, L. M. Uma epistemologia para a próxima revolução. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 129-143. Jan./Abr. 2016.

ANCINE – AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. ANCINE apresenta estudo sobre diversidade de gênero e raça no mercado audiovisual. *ANCINE*, 25/01/2018. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

ASANTE, M. K. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: LARKIN NASCIMENTO, E. (Org.) *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009.

ASTRUC, A. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo. In: ASTRUC, A. *Du stylo à la caméra ... et de la caméra au stylo. Ecrits. (1942-1984)*. Paris: L'ar Chipel, 1992. p. 324-328.

BAMBA, M. B. Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros. *Nuevo Mundo – Mundos Nuevos*, p. 1-13, 2012. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/62679>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

BARBALHO, M. L. Som e movimento na expansão do fotojornalismo. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25, 2016, Goiânia. *Anais eletrônicos*, Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/biblioteca/cinema,fotografiaeaudiovisual.compos2016.arquivocomautor/ia_3365.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BARRETO, R. Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça: narrativas de libertação em Ângela Davis e Lélia Gonzalez. Dissertação de mestrado em História. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.

BASTIDE, R. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma Sociologia das interpenetrações de civilizações*. 3. ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1989.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mito*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BELLOUR, R. *La Querelle des Dispositifs*. Paris: P.O.L, 2012.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, W. Rua de mão única. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas vol. II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BERNARDET, J. C. A Subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, G. *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000.

BRESSER-PEREIRA, L. C. *Identidade e autoestima do brasileiro*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2000. [Intervenção no Simpósio Freud: Conflito e Cultura Brasil: Psicanálise e Modernismo]. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/papers/2000/63IdentidadAutoEstimaBras.pdf>. Acesso em: 22 set. 2017.

BRUNO, G. *Atlas os emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2002.

BURCH, N. *Práxis du cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAIXETA, A. P. A.; ALMEIDA, R. Potencialidades e comportamentos da voz-over ensaística. In: *O som no cinema - Anais da Semana do Audiovisual na UEG*, 2017. Disponível em: <<http://www.anais.ueg.br/index.php/sau>>. Acesso em: 22 set. 2019.

CANDIDO, M. R.; DAFLON, V. T.; FERES JR., J. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 3, nov. 2016.

CANDIDO, M. R. FERES JR., J. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. *Revista estudos feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, jul. 2019.

CARRANÇA, F. *Hamilton Cardoso: militante, jornalista, intelectual*. 2009 (no prelo).

CARVALHO, N. S. (Org.) *Dogma da feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CARVALHO, N. S. O produtor e cineasta Zózimo Bulbul: o inventor do cinema negro brasileiro. *Revista Crioula*, São Paulo, v. 12, p. 1-21, 2012.

CARVALHO, N. S.; DOMINGUES, P. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 31, n. 89, abr. 2017.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

CORRIGAN, T. *O filme-ensaio – Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.

COSTA, S. *Dois Atlânticos: Teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DA MATTA, R. A antropologia no quadro das ciências. In: DA MATTA, R. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

DAVIS, A. *Women, Culture, and Politics*. New York: Random House, 1989.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, G. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G. *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DOANE, M. A. Woman's stake: filming the female body. *October*, v. 17, p. 22-36, 1981.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 457-475.

DU BOIS, W. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

DU GAY, P.; STUART, H.; JAMES, L.; MACKAY, H.; NEGUS, K. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage, 1997.

DYSON, M. *Reflecting Black: African American Cultural Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

ELIAS, E. M. Quando a fotografia atravessa ao cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2016, São Paulo. *Anais...*, São Paulo, 2016.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, BA: EdUFBA, 2008.

FERREIRA, C. *Barra vento, Ôrí e Santo forte: representação das religiões afro-brasileiras no cinema*. 2010. 211f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

FERREIRA, C. Corpos e territórios negros: representações da religiosidade afro-brasileira no documentário *Ôrí* (1989). *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas*, v. 15, n. 1, p. 94-110, 2020.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, M. O conhecimento histórico, os filmes, as mídias. *O Olho da História*, n.6, julho, 2004.

FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n.1, p. 115-126, 2009.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, M. Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio. In: TEIXEIRA, F. E. *O ensaio no cinema – Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

FREYRE, G. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global, 2006.

GERBER, R. *O mito da civilização atlântica* – Glauber Rocha, Cinema, Política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.

GILLESPIE, M. B. *Film blackness*. American cinema and the idea of black film. Duke: Duke university, 2016.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes [Centro de Estudos Afro-Asiáticos], 2001.

GONZALEZ, L. A mulher Negra na Sociedade Brasileira. In: LUZ, M. T. (Org.). *O Lugar da Mulher: Estudos sobre a Condição Feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na Cultura Brasileira. In: SILVA, L. A. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS, Cap. 3, 1983. (Ciências Sociais Hoje, 2).

GONZALEZ, L. Nanny: pilar da Amefricanidade. *Revista Humanidades*, Brasília, n. 17, 1988a.

GONZALEZ, L. A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 92/93, jan./jun. 1988b.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984.

GONZALEZ, L.; HASENBALG, C. A. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1981.

GRUPO DE TRABALHO ANDRÉ REBOUÇAS. *Caderno de estudos sobre a contribuição do negro na formação social brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia/Universidade Federal Fluminense, 1976. 30 p.

GUIMARÃES, A. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. 2003. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20e%20modernidade%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2017.

HALL, S. (Org.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage/The Open University, 1997.

HALL, S. Estudios culturales y sus legados teóricos. In: RESTREPO, E.; WALSH, C.; VICH, V. (Eds.). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima, Peru: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, jan. 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

HARRIS JR., R. L. The intellectual and institutional development of Africana studies. In: BOBO, J.; HUDLEY, C.; MICHEL, C. (Orgs.). *The black studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2004.

HOOKS, b. *Olhares negros, raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

HUXLEY, A. Preface to The Collected Essays of Aldous Huxley. In: *Aldous Huxley Complete Essays, 1956-1963*. Chicago: Robert Baker and James Sexton, 2002. vol. 6.

JAMES, S.; BUSIA, A. *Theorizing Black Feminisms*. New York: Routledge, 1994.

JOHNSTON, C. Women's Cinema as Counter cinema. In: NICHOLS, B. (Ed.). *Movies and methods*. California: University of California Press, 1976.

KILOMBA, G. *Plantation memories: Episodes of Everyday Racism*. Munster: Unrast Verlag, 2012.

LARKIN NASCIMENTO, E. (Org.) *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009.

LOPATE, P. A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

LUPTON, C. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: KRAMER, S.; TODE, T. (Org.). *Der Essay film: Ästhetik und aktualität*. Berlin: UVK, 2011.

MARTON, S. Por uma filosofia dionisíaca. *Kriterion*, Belo Horizonte: UFMG, v.XXXV, Nº89, jan-jul, 1994.

MBEMBE, A. Afropolitanismo. (tradução). *Askésis*. Diáspora, descentramento e relações raciais contemporâneas, n. 2, 2015.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018a.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018b.

MBEMBE, Achille. África é a última fronteira do capitalismo. *Público*, 2018c.
Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/12/09/mundo/entrevista/africa-ultima-fronteira-capitalismo-1853532>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

MODUPE, D. S. The afrocentric philosophical perspective: a narrative outline. In: MAZAMA, A. *The Afrocentric paradigm*. Trenton: Africa World Press, 2003.

NASCIMENTO, A. *O quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, A. *O Negro Revoltado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, B. M. Por uma história do homem negro. *Revista de Cultura Vozes*, v. 68, n. 1, p. 41-45, 1974a.

NASCIMENTO, B. M. Negro e racismo. *Revista de Cultura Vozes*, v. 68, n. 1, p. 76, 1974b.

NASCIMENTO, B. M. A mulher negra no mercado de trabalho. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1976.

NASCIMENTO, B. M. *Jornal IDE*, n. 12. Sociedade Brasileira de Psicanálise. São Paulo, 1986.

NASCIMENTO, B. M. A mulher negra e o amor. *Jornal Maioria Falante*, n. 17, p. 3, fev./mar. 1990.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Papirus: Campinas, 2014.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Escala, 2008.

NYONGO'O, T. *Afro-fabulation*: The queer drama of black life. New York: NYU Press, 2018.

OBALDIA, C. *L'esprit de l'essai*. De Montaigne à Borges. Paris: Seuil, 2005.

OLIVEIRA, J. Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino. In: HOLANDA, K. *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

OLIVEIRA, L. Cinema e História. *Comunicação e Informação*, v. 5, n. 1f, 2002.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Produção: Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Brasil, 1989 (110 min.).

PACHECO, D. R., Moura, C. e Fernandes, F. *O protesto escravo na derrocada do sistema escravista nas obras Rebeliões da senzala e Brancos e negros em São Paulo*. 2015. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2015.

PAVIS. P. Le personnage romanesque, théâtral, filmique. *Iris*, n 24. p.171-183, 1997.

PRANDI, R. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PRESSLER, G. K. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Anablume, 2006.

RAMOS, F; SCHVARZMAN, S. *Nova História do cinema brasileiro 2*. São Paulo: SESC-SP, 2018.

RASCAROLLI, L. *The personal câmera – Subjective cinema and essay film*. Columbia University Press, 2009.

RATTS, A. *Eu sou atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza / Imprensa oficial, 2006.

RENAN, E. O que é uma nação? *Plural Sociologia*, São Paulo, v. 4, p. 154-175, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/viewFile/75901/79400>>. Acesso em: 15 maio 2014.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, P. H. M. Comida e religiosidade: dos cultos afro-brasileiros para a história da alimentação brasileira. In: SEMANA DE HUMANIDADES, 17, 2009, Natal. *Anais da XVII Semana de Humanidades*. Natal: UFRN, 2009.

RISÉRIO, A. *A utopia brasileira e o movimento negro*. São Paulo: Editora 34, 2017.

RODRIGUES, J. C. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RODRIGUES, N. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

RUTHERFORD, S. *Identity: community, culture, difference*. Londres: Lawrenceand Wishart, 1990.

SARMET, E.; TEDESCO M. C. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

SERRANO, C. História e Antropologia na Pesquisa do mesmo Espaço: a Afro-América. *África - Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, São Paulo, n. 5, p. 124-128, 1982.

SIBILA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIEREK, K. Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico. In: WEINRICHTER, A. (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

SILVA, T. T. *Documento de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVERMAN, K. Disembodying the female voice. In: DOANE, M. A. et al. *Revision: essays in feminist film criticism*. American Film Institute Monograph Series, 1984, v.3, p. 131-149.

SOBRINHO, G. A. *Ôrí* e as vozes da diáspora: feminismo negro, identidade e filme ensaio. In: ENCONTRO DA SOCINE, 19, 2016, Campinas. *Anais...* São Paulo: SOCINE, 2016.

SOBRINHO, G. A. Identidade, Resistência e Poder: Mulheres negras e realização de Documentários In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

SOBRINHO, G. A.; CARVALHO, N. S. Imagens do negro em redes audiovisuais no Brasil: documentários e construções identitárias. In: SOBRINHO, G. A. (Org.). *Cinemas em rede: Tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas: Papirus, 2016.

SOBRINHO, G. A.; MELLO, C. O filme ensaio e a voz política na Grã-Bretanha. In: TEIXEIRA, F. E. *O ensaio no cinema – Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SORANZ, G. *O cinema de Trinh T. Minh-há: Intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais*. Porto Alegre: Sulina, 2019.

SOUZA, E. P. Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 2013. 204f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical* – Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EdUSP, 2007.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2014.

STAROBINSKY, J. Peut-on définir l'essai? *Cahiers pour um temp*, n. 5, 1985.

TEIXEIRA, F. E. A propósito da análise de narrativas documentais. In: CATANI, A. M. et al. (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

TEIXEIRA, F. E. *O ensaio no cinema* – Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

VEIGA, A. M. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: Cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VEIGA, A. M. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (anos 1970 e 1980) In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. *Feminino e plural* – Mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970.

APÊNDICE

Segue um quadro sintetizado da epistemologia trabalhada em *Ôrí* nesta dissertação:

Quadro 1 – Síntese das estéticas e *epistêmes* atravessadas em *Ôrí*

Estéticas da margem	Período cinematográfico	Conceitos epistêmicos, filosóficos e ensaísticos (Autor pesquisador)	Saberes localizados da margem em <i>Ôrí</i>
Estética filosófica	Moderno	Imagem-tempo (DELEUZE)	- Imagens e vozes em tempos distintos
Estética ensaística	Moderno	Câmera subjetiva indireta livre (PASOLINI, TEIXEIRA)	Em quase todo o filme
	Moderno	Parâmetros dialéticos (BURCH)	O preto e branco nas imagens dela e de sua família; alimento (material)/ oferta (imaterial); Imagens em tempos distintos; combinação de discurso científico que sabe tudo com um tom poético e inconclusivo.
	Contemporâneo	Monólogo interior (TEIXEIRA)	Em quase todo o filme
	Contemporâneo	Eu proteico no espaço público (CORRIGAN)	Em quase todo o filme
	Contemporâneo	Ensaio de viagem (CORRIGAN)	A viagem pela África, a viagem pelos quilombos urbanos e contemporâneos
	Contemporâneo	Voz metacrítica (RASCAROLI), Voz heteroglôssica (LUPTON) e voz pneumática (SIEREK).	A voz poética e crítica de Beatriz Nascimento e de outros personagens
Estética epistêmica	Moderno	Contra-história (FERRO)	Conhecimentos da África, da diáspora e do feminismo negro.
	Contemporâneo	Afrocentricidade (ASANTE)	
	Contemporâneo	Saber localizado (HARAWAY)	
	Contemporâneo	Feminismo negro (DAVIS; HOOKS)	
	Contemporâneo	Negro, devir negro etc. (Mbembe)	
	Contemporâneo	Quilombo e Quilombismo (Beatriz Nascimento; Nascimento)	

Abaixo, segue outro quadro para mostrar as sequências e quais foram utilizadas para as análises de conceitos, categorias conceituais e temas.

Quadro 2 – Sequência, minutagem, rótulo/conteúdo e estéticas e conceitos da margem

Seq.	Minutagem	Rótulo/ conteúdo	Estética filosófica	Estética ensaística	Estética epistêmica
1 - OK	00:00:40 a 00:01:03	O fluir do mar, a identidade negra e a mãe África	Identidade complexa e não essencializante (ICNE)	Representação Geofísica (RG) (Parâmetros dialéticos burchianos (PDB); Vozes ensaísticas: Voz pneumática (VP)	Afrocentricidade (AFRO)
2	00:01:03 a 00:01:39	Os portugueses, o desconhecido e as emoções	Imagem-tempo (IT); Anjo da história (AH)	RG (PDB); Vozes ensaísticas: VP, Voz metacrítica (VM)	
3 - OK	00:01:39 a 00:02:07	Eu sou Atlântica	IT; ICNE;	RG (PDB); Vozes ensaísticas: VP, VM	AFRO
4	00:02:07 a 00:03:13	A soberania portuguesa	AH	RG (PDB); mapa das navegações; Carta de Pero Vaz de Caminha: VP	
5	00:03:13 a 00:03:48	A África de antes	AH	Mapa da África; Vozes ensaísticas: VP, VM	AFRO / CH
6	00:03:48 a 00:06:03	A África de antes e a de hoje	Feminismo negro (FN); IT; AH	Viagem ensaística (VE)	AFRO / CH; AFRO / FN
7	00:06:03 a 00:07:50	Exu e o sincretismo	Tese Quilombo (TQ)	Domínio do documentário / CEA	AFRO (religião afro-brasileira)
8	00:07:50 a 00:08:20	A cultura e a identidade negra	TQ	Vozes ensaísticas: VP, VM;	AFRO / contra-história (CH)
9	00:08:20 a 00:13:24	O negro, a cultura eurobranca e o marxismo	ICNE; TQ	Vozes ensaísticas: Voz heteroglôssica (VH); Imagens de arquivo	AFRO / CH
10	00:13:24 a 00:17:29	A África lá e aqui	TQ	VE / CEA; Imagens de arquivo; Vozes ensaísticas: VM	AFRO / CH Quilombo contemporâneo ³³
11	00:17:29 a 00:22:37	Desenvolvimento da tese do Quilombo transatlântico	TQ; IT	Vozes ensaísticas: VM, VH; VE / CEA	AFRO / CH
12	00:22:37 a 00:23:14	Quilombo enquanto síntese	TQ	Vozes ensaísticas: VH	AFRO / CH
13	00:23:14 a 00:27:09	Elogio a Nzinga	TQ (FN);	VE / CEA; Vozes ensaísticas: VP; VM; VH	AFRO / CH; AFRO / FN

³³ O conceito de Quilombo contemporâneo defendido por Beatriz Nascimento também se remete a epistemologia da afrocentricidade. Todavia, a afrocentricidade neste caso tem um caráter mais brasileiro.

Seq.	Minutagem	Rótulo/ conteúdo	Estética filosófica	Estética ensaística	Estética epistêmica
14	00:27:09 a 00:28:00	A autonomia de Palmares	IT	Vozes ensaísticas: VP; VM	AFRO / CH
15	00:28:00 a 00:29:30	O genocídio do negro	DN;	Vozes ensaísticas: VP, VM; Fotojornalismo expandido.	AFRO / CH
16	00:29:30 a 00:31:42	<i>Black is beautiful</i> como visibilidade negra	Tese Quilombo; Visibilidade/ invisibilidade e identidade (VII)	VE/CEA; Vozes ensaísticas: VP, VM	AFRO / CH
17	00:31:42 a 00:33:10	A identidade negra de Beatriz	DN; (VII); PD	Autobiografia (AB); fotografias pessoais de arquivo; PDB; Vozes ensaísticas: VP	AFRO / FN
18	00:33:10 a 00:35:32	O sincretismo religioso e a consciência negra	TQ	VE / CEA; Vozes ensaísticas: VP, VM, VH	AFRO / CH (religião afro-brasileira)
19	00:35:32 a 00:42:38	O transe no baile <i>black</i> e no terreiro	TQ	VE / CEA; Vozes ensaísticas: VP, VM, VH	AFRO
20-OK	00:42:38 a 00:45:23	O multiculturalismo transatlântico pela diáspora	TQ	VE / CEA; PDB Vozes ensaísticas: VH;	AFRO
21	00:45:23 a 00:51:17	O movimento negro: contradições, tensões e forças	TQ	Vozes ensaísticas: VM; VP: VH	AFRO
22	00:51:17 a 00:59:08	Do ritual de passagem a passagem do negro no carnaval	TQ; AH	VE / CEA Vozes ensaísticas: VM; VP; VH	AFRO / CH (religião afro-brasileira)
23	00:59:08 a 01:00:54	Outros saberes e a força da mulher negra	Feminismo negro; IT; AH	VE / CEA; Vozes ensaísticas: VM; VP	AFRO / CH; AFRO / FN
24	01:00:54 a 01:01:52	Deslocamento e identidade negra	Visibilidade/invisibilidade e identidade	Autobiografia; Fotografias pessoais de arquivo; Vozes ensaísticas: VM, VP	AFRO / CH
25 - OK	01:01:52 a 01:05:42	A terra e o mar	ICNE	RG (PDB) Vozes ensaísticas: VP, VM	AFRO
26	01:05:42 a 01:12:46	O movimento negro, a américa	FN; TQ	Vozes ensaísticas: VH	AFRO / CH ³⁴ ; AFRO (FN)

³⁴ Ao rotular de afrocentricidade e/ou feminismo revela um conhecimento que foi pouco estudado comparado com as epistemes de origem eurobrancas ou masculinas. Neste sentido, está se falando de um lugar, de um saber localizado (HARAWAY, 2009). Se este envolve um fato na história enquanto imagem, logo o mesmo deve ser visto também como uma contra-história (FERRO, 1992). Ao revelar fatos passados pouco conhecidos, envolvendo simbologias, identidades passadas em

Seq.	Minutagem	Rótulo/ conteúdo	Estética filosófica	Estética ensaística	Estética epistêmica
		negra e as mulheres negras			
27	01:12:46 a 01:14:17	O território do quilombo	IT; TQ; AH	PDB; VE / CEA Vozes ensaísticas: VP, VM	AFRO / CH
28	01:14:17 a 01:20:35	O quilombo estendido e o devir negro	DN; TQ; O conceito negro	Imagens de arquivo; Vozes ensaísticas: VP, VM, VH	AFRO
29	01:20:35 a 01:33:50	A cultura negra como esperança	TQ	RG (PDB); VE / CEA Vozes ensaísticas: VP, VM, VH	AFRO (religião afro-brasileira)

Legenda: categorias e conceitos da margem analisados em *Ôrí*.

-  - A representação geofísica/parâmetros dialéticos;
-  - O anjo da história diante dos portugueses e dos africanos;
-  - O devir-negro;
-  - O feminismo-negro;
-  - A religião afro-brasileira e a tese Quilombo;
-  - A tese Quilombo;
-  - A contra-história e a afrocentricidade;
-  - A autobiografia.

condições de opacidade por serem destroços pode-se dizer que o anjo benjaminiano está fazendo suas análises.