

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

Alessandra Regina Gama

# **Cinema Encruzilhada**

as performances culturais e o campo do filme documentário

Goiânia

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Alessandra Regina Gama

#### 3. Título do trabalho

Cinema Encruzilhada: as performances culturais e o campo do filme documentário

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhães Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 06/09/2022, às 09:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ALESSANDRA REGINA GAMA, Discente**, em 12/09/2022, às 14:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3165090** e o código CRC **952BCEE4**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

Alessandra Regina Gama

# **Cinema Encruzilhada**

as performances culturais e o campo do filme documentário

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Performances Culturais

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira – UFG

Coorientador: Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho – UNICAMP

Goiânia

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Gama, Alessandra Regina  
Cinema Encruzilhada [manuscrito] : As performances culturais e o  
campo do filme documentário / Alessandra Regina Gama. - 2022.  
156 f.

Orientador: Prof. Lisandro Magalhães Nogueira; co-orientador  
Gilberto Alexandre Sobrinho .

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances  
Culturais, Goiânia, 2022.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, lista de figuras.

1. Performances Culturais . 2. Performances . 3. Documentário .  
4. Encruzilhada . 5. Representação . I. Nogueira, Lisandro Magalhães ,  
orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

### ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 10 da sessão de Defesa de Tese de Alessandra Regina Gama que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos cinco dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e dois, a partir das nove horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada: Cinema Encruzilhada: as performances culturais e o campo do filme documentário. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Lisandro Magalhães Nogueira (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Irene de Araújo Machado (USP), membro titular externo, Professora Doutora Stephanie Dennison (University of Leeds), membro titular externo, Professor Doutor Claudio Roberto de Araújo Bezerra (Unicap), membro titular externo; Professora Doutora Lara Lima Satler (UFG), membro titular interno; Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG), membro titular interno, e do Coorientador, Professor Doutor Gilberto Alexandre Sobrinho (UNICAMP), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Lisandro Magalhães Nogueira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhães Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 06/09/2022, às 09:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudio Roberto de Araújo Bezerra, Usuário Externo**, em 06/09/2022, às 10:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 06/09/2022, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilberto Alexandre Sobrinho, Usuário Externo**, em 07/09/2022, às 13:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler, Professora do Magistério Superior**, em 09/09/2022, às 11:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Irene de Araújo Machado, Usuário Externo**, em 09/09/2022, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Stephanie Rhona Dennison, Usuário Externo**, em 13/09/2022, às 09:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3164973** e o código CRC **B40FE0FA**.

A meus ancestrais.

A meus inqices.

A meus pais (*in memoriam*).

À Mãezinha (*in memoriam*).

Ao meu filho.

## AGRADECIMENTOS

Ao longo do percurso de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás, me tornei soma de muitos apoios, afetos e de sentimentos opostos, pelas presenças, lutas e ausências. O caminho foi intenso e longo, passando por mudanças de cidade, pelo nascimento do meu filho, pelo cenário político das eleições mais perturbadoras desde a redemocratização, pela desoladora pandemia da Covid-19.

A conta justa da gratidão parece inexistir, as mãos e dedos parecem não acompanhar o ritmo mental, com picos de euforia, empolgação e tristeza coletiva. Ainda assim, cabem aos parágrafos finais de mais um passo no mundo, meus profundos agradecimentos por ter sido acolhida e cuidada em cada passo deste caminho.

A pesquisa não seria possível sem o auxílio da CAPES e FAPEG, por financiar todos os livros, recursos para as horas de estudo e o deslocamento dos mais de 600 quilômetros diários, empreendidos no período de cumprimento das disciplinas. Agradeço a essas instituições.

Aos professores do PPGPC, que foram guias fundamentais nesta trajetória, muito obrigada. Aos queridos colegas da turma DOC17, pelos aprendizados, descontração e planos de estudos compartilhados, meu carinho e gratidão. Aos meus orientadores, Lisandro Nogueira (PPGPC/UFG) e Gilberto Sobrinho (Multimeios/UNICAMP), pelas trocas intelectuais, pelas tantas horas de orientação e indicação bibliográfica, pelas leituras atentas, pelo compromisso e incentivo ao meu trabalho, minha admiração e imensa gratidão.

Aos membros titulares da banca, Irene Machado, Stephanie Denisson, Lara Satler, Luciene Dias, Claudio Bezerra, e aos membros suplentes, Daniel Christino e Fernando Paulino, muito obrigada pela partilha nesta encruza. Agradeço duplamente aos membros da banca de qualificação Luciene Dias e Claudio Bezerra, cujas considerações seguramente enriqueceram este trabalho.

A Eliana Falayó, Oloyê do Ilé Agboulá, amiga e companheira de articulação do Colegiado de Matriz Africana pela Rede dos Pontos de Cultura, que me apoiou com os nomes dos depoentes do filme *Egungun*, pela partilha de considerações pessoais que enriqueceram meu olhar sobre o filme e pela acolhida, na época da minha visita

ao Terreiro São Jorge Filho da Gomeia, em Lauro de Freitas (BA). Minha profunda admiração e gratidão.

A minha Iyalorixá Mãe Iberecy – Mãezinha (*in memoriam*), pelos ensinamentos diários, pela sensibilidade frondosa e sua maneira singular de compartilhar amor e cuidado, por fazer do seu coração a morada de tantas filhas e filhos, minha eterna gratidão e amor. Em seu nome, estendo os agradecimentos a todas as irmãs e irmãos de axé e a todas as grandes Iyás que me acolheram para vivências sagradas e pesquisas acadêmicas.

A minha mãe, Edna Lapa Gama e ao meu pai, Aparecido Gama, minha eterna gratidão. Por me educarem, me transmitirem amor, me incentivarem a estudar e transgredir os caminhos previamente desenhados pelo estado brasileiro para as famílias pretas. A minha irmã Adriana Gama Campagnuci, por viajar horas e quilômetros de distância para me apoiar durante os momentos desafiadores entre estudo e maternidade. Sempre serei grata, Dri.

A Alyne Passos, Fernanda Almeida e Isa Luz, pela amizade e pelo incentivo em momentos extremos de estresse, cansaço físico e esgotamento mental. Pelos risos e descontração, obrigada, sempre. A amiga Claudia Graz, pelas leituras atentas, pela presença na qualificação e pelo interesse genuíno neste trabalho, que tanto me fortaleceram na ousadia de seguir adiante.

A minha sogra e meu sogro, Ermelinda Ribeiro Prestes e José Nicodemos Teixeira Rabelo, pelo apoio, incentivo e pela disposição carinhosa de cuidar do meu filho Iuri, para que eu pudesse me dedicar à pesquisa e escrita da tese, serei sempre grata. Ao João Luiz Prestes Rabelo, por ter vivido ao meu lado todas as intensidades desse percurso, pela compreensão da minha dedicação nas noites inacabáveis de estudo e escrita, pelo incentivo e por todo apoio, sem o qual teria sido impossível essa conclusão. Por compartilhar comigo a criação do Iuri, pelos momentos de intensa alegria e amor, que certamente revolucionam os meus dias e minha vida. Ao meu filho Iuri Gama Prestes Rabelo, companheiro de amor incondicional.

A vocês, eu também dedico esta tese.

*Exu, não me alienes  
Não altere as palavras da minha fala,  
não desorientes o movimento  
dos meus pés.  
Tu, que traduzes as palavras d'antanho,  
em novas expressões,  
não me alienes.  
Eu te canto em homenagem*

*Oriqui africano de Exu Elegbara  
(Leda Maria Martins, 1995)*

## RESUMO

Neste trabalho nos interessa investigar, à luz das performances culturais, modos de representações da cosmovisão afro-brasileira, em filmes documentários que contribuem para reflexões estéticas e políticas acerca das práticas representacionais dos candomblés e das culturas afrodiaspóricas. Nesse contexto, semelhança, diferença e alteridade, portanto, questões identitárias, misturam-se com sintomas raciais históricos que sedimentam práticas representacionais de estereotipagem. Partimos do pressuposto de que os pontos de contato entre as performances culturais e o documentário, atravessados pela cosmovisão afro-brasileira, configuram uma estética da encruzilhada e, assim, articulam, códigos, textos, gestos e sistemas simbólicos, que criam sentidos e, conseqüentemente, elaboram respostas às práticas representacionais. Para cercar a problemática apresentada, iniciamos as reflexões teóricas abordando as relações entre performances culturais e o campo do filme documentário pela perspectiva da encruzilhada, que evidencia a vinculação epistêmica de comportamentos e narrativas coerentemente estéticas e políticas, fundamentadas pela ótica da cosmovisão afrodiaspórica. Os estudos sobre políticas representacionais nos auxiliam a pensar no poder inserido na noção de representação como ato criativo, que desafia os estereótipos por meio de movimentos de intervenção e inversão contraestratégica. Interessa-nos instaurar *um olhar opositor* sobre o discurso colonialista do qual advém a formação histórica e cultural dos povos do ocidente. Para tanto, investimos nos estudos de autores das principais bases referenciais: Leda Maria Martins, Diana Taylor, Richard Schechner, Victor Turner, Fernão Ramos, Bill Nichols, Stela Bruzzi, Cláudio Bezerra, Manuela Penafria, bell hooks, Robert Stam, Stuart Hall, Beatriz Nascimento e Muniz Sodré. A partir da articulação investida na noção de cinema encruzilhada, avançamos para as análises fílmicas da série de documentários realizados pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB: *Orixá Ninu Ilé* (1978), *Iyá-Mi-Agbá* (1981) e *Egungun* (1982). O resultado é uma análise de imagens e sons que compõem uma cinematografia interessada na disputa dos modos de representação, assentados na proposição de um olhar descolonizado acerca das imagens e dos sons das performances culturais afrodiaspóricas.

**Palavras-chave:** Performances Culturais, Performances, Documentário, Encruzilhada, Representação.

## ABSTRACT

In this work we are interested in investigating, in the light of cultural performances, ways of representations of the Afro-Brazilian cosmovision, in documentary films that contribute to aesthetic and political reflections about representational practices of Candomblé and Afro-diasporic cultures. In this context, similarity, difference and otherness, therefore, identity issues, are mixed with symptoms historical racial groups that sediment representational practices of stereotyping. We start from the assumption that the points of contact between the performances cultural and documentary, crossed by the Afro-Brazilian cosmovision, configure an aesthetics of the crossroads and, thus, articulate codes, texts, gestures and symbolic systems, which create meanings and, consequently, elaborate responses to representational practices. To address the problem presented, we started the theoretical reflections approaching the relations between cultural performances and the field of documentary film from the crossroads perspective, which highlights the epistemic linkage of behaviors and narratives coherently aesthetic and policies, based on the perspective of the Afro-diasporic cosmovision. The studies on representational policies help us to think about the power embedded in the notion of representation as a creative act that challenges stereotypes through counter-strategic intervention and inversion movements. We are interested in establishing an opposing view of the colonialist discourse from which the historical and cultural formation of the peoples of the West derives. To that end, we invest in studies by authors of the main reference bases: Leda Maria Martins, Diana Taylor, Richard Schechner, Victor Turner, Fernão Ramos, Bill Nichols, Stela Bruzzi, Cláudio Bezerra, Manuela Penafria, bell hooks, Robert Stam, Stuart Hall, Beatriz Nascimento and Muniz Sodré. From the articulation invested in the notion of cinema crossroads, we move on to the filmic analysis of the documentary series carried out by the Society for the Study of Black Culture in Brazil – SECNEB: *Orixá Ninu Ilé* (1978), *Iyá-Mi-Agbá* (1981) and *Egungun* (1982). The result is an analysis of images and sounds that compose a cinematography interested in the dispute of modes of representation, based on the proposition of a decolonized look about the images and sounds of Afrodiasporic cultural performances.

**Keywords:** Cultural Performances, Performances, Documentary, Crossroads, Representation.

## LISTA DE FIGURAS

### Imagem preliminar

Figura 1 – Saída de laôs .....	12
--------------------------------	----

### Capítulo 1

Figura 2 – Dança no barracão .....	62
------------------------------------	----

Figura 3 – Cartaz de <i>Bahia, por exemplo</i> .....	66
--	----

### Capítulo 2

Figura 4 – Abertura.....	82
--------------------------	----

Figura 5 – Espaço-tempo .....	84
-------------------------------	----

Figura 6 – Entrada do terreiro.....	85
-------------------------------------	----

Figura 7 – Mestre Didi — Assogbá.....	86
---------------------------------------	----

Figura 8 – A: Xaxará; B: Búzios: duplos espirituais; C: Filá de Obaluaiyê .....	87
---	----

Figura 9 – Ilustração dos orixás da terra .....	88
---	----

Figura 10 – A: Aquele que pode; B: Dança de proteção; C: Vida e morte .....	89
---	----

Figura 11 – A: Obaluaiyê; B: Nanã; C: Oxumarê .....	91
---	----

### Capítulo 3

Figura 12 – Mães ancestrais. ....	98
-----------------------------------	----

Figura 13 – A: Realeza; B: Dinastia; C: Continuidade .....	102
--	-----

Figura 14 – Senhora das águas. ....	104
-------------------------------------	-----

Figura 15 – Oyá.....	105
----------------------	-----

Figura 16 – Transcurso e mutação.....	106
---------------------------------------	-----

Figura 17 – Princípio feminino coletivo.....	107
--	-----

Figura 18 – Mulheres negras: um horizonte de liberdade.....	108
---	-----

### Capítulo 4

Figura 19 – Capa do catálogo <i>Egungun</i> .....	112
---	-----

Figura 20: Conversa de Ojés (da esquerda para a direita) M. Didi, Cosme e Domingos. ....	115
--	-----

Figura 21 – Arivaldo: Ojé Dudu do Ilè Agboulá.....	115
--	-----

Figura 22 – Alagbá Antônio Daniel de Paula.....	118
---	-----

Figura 23 – Cena cotidiana na feira.....	119
Figura 24 – Confirmação .....	120
Figura 25 – Oferenda para Exu Baramanãmanã.....	121
Figura 26 – Babá Erin.....	122
Figura 27 – Festa de Reis. ....	122
Figura 28 – Heroicas anônimas.....	123
Figura 29 – Tradição: iniciação e confirmação de um novo Ojé. ....	125
Figura 30 – Dionísio: Babá Alapalá bate portas do Lessain .....	127
Figura 31 – Ditos, não ditos, interditos. ....	127
Figura 32 – Cosme e a Botada da Bandeira.....	131
Figura 33 – Mestre Didi: Ojé não toma ordem de ninguém .....	131
Figura 34 – Reação estética da crise e do caos.....	132
Figura 35 – Babá Oniré: “a morte ninguém sabe o que é” .....	132
Figura 36 – Os Aparaká: vermelho e preto.....	133
Figura 37 – Oyá: rainha dos égún .....	135
Figura 38 – Egun é Ojé, Ojé é Egun.....	137

## **LISTA DE SIGLAS**

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

FCS – Faculdade de Ciências Sociais

FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique

ISER – Instituto de Estudos da Religião

PPGPC – Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais

SECNEB – Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil

UFG – Universidade Federal de Goiás

## SUMÁRIO

ASSENTAMENTO .....	13
PERCURSO DE PESQUISA.....	17
<b>CAPÍTULO 1 – ENCRUZILHADA: AS RELAÇÕES ENTRE PERFORMANCES CULTURAIS E DOCUMENTÁRIO</b> .....	23
1.1 Performances culturais .....	23
1.1.1 Performances negras: por uma estética da encruzilhada .....	29
1.2 Documentário: entre modos, modelos e teorias.....	33
1.3 Políticas da representação .....	50
1.4 Representações da cosmovisão afro-brasileira no cinema: entre significações, estereotipagens e contra estratégias .....	57
1.5 SECNEB: Núcleo de Cinema e o Seminário Cinema e Descolonização ....	71
<b>CAPÍTULO 2 – O PANTEÃO DA TERRA</b> .....	78
2.1 Orixá Ninu Ilé.....	78
2.2. O panteão da terra: arte, dança e simbologia nas performances de Nanã, Obaluaiyê e Oxumarê .....	84
2.3 Considerações sobre o capítulo .....	95
<b>CAPÍTULO 3 – O PRINCÍPIO FEMININO</b> .....	96
3.1 Iyá-Mi-Agbá – mito e metamorfose das mães nagô: arte sacra negra II....	96
3.2 Poder e mistério das <i>Iyá-Mi-Agbá</i> .....	99
3.3 Considerações sobre o capítulo .....	109
<b>CAPÍTULO 4 – O PRINCÍPIO MASCULINO</b> .....	111
4.1 <i>Egungun</i> .....	111
4.2 Entre mortos ilustres e vivos invisíveis: ritos, mitos e cotidiano em <i>Egungun</i> .....	117
4.3 Tramas da tradição: ruptura, crise, reparação e reintegração nos dramas sociais de <i>Egungun</i> .....	124
4.4 Considerações sobre o capítulo .....	138
CONSIDERAÇÕES DE FINAL DA TESE .....	140
REFERÊNCIAS.....	143
FILMOGRAFIA .....	152

## Imagem preliminar

Figura 1 – Saída de iaôs.



Fonte: Iaô... [20--]. Acervo do filme *Iaô* (1976), de Geraldo Sarno.

*Iaô* é um filme sobre os ritos de iniciação de futuras iaôs, ou filhas de santo, revelados a partir da cosmovisão da cultura Gege Nagô. Tais ritos se realizam no Ilê Axé de Narcisa Cândida da Conceição, Mãe Filhinha, em Cachoeira, Recôncavo da Bahia. Este filme de Geraldo Sarno inaugura, no campo do cinema documentário, a relação afetiva das imagens e sons com o território dos terreiros, com o candomblé e com as performances culturais afro-brasileiras.

*Iaô* antecipa discussões éticas e políticas em torno da representação e da exposição das subjetividades do sujeito filmado nesses territórios e cruza fronteiras do ineditismo no cinema brasileiro, ao documentar, de modo peculiar, os ritos de iniciação que transformam as iaôs em sacerdotisas dos orixás. *Iaô* inaugura no cinema brasileiro o papel de resistência cultural empreendido pelos terreiros, a conexão cultural exercida pela manutenção e pela restauração da tradição, exercidas em comunidade, a despeito das condições marginais impulsionadas pelos processos econômico, político e social do país, em face dos ideais de modernização impregnados pelo *modus operandi* colonial.

## ASSENTAMENTO

*Para nós, omo orísa – filho do orísa – símbolo e todas as suas formas de linguagem são uma presença constante em nossas vidas, quantas vezes irrompe a seguinte frase: ‘Tão certo assim!’. Qualquer um que tenha o mínimo convívio com um omo orísa sabe bem a força que tem essa expressão, que quase sempre surge assim, solta no ar, desarticulada de qualquer contexto aparente, mas aquele que a disse e aquele para quem ela foi dita saberão muito bem do que se trata, mesmo que tudo o que tenha sido visto naquele momento tenha sido uma folha caindo.*

Mãe Stella de Òsósi  
(SANTOS, 2006, p. 11).

Assentar, na prática dos candomblés, decorre um ritual de fixação da força vital de um sujeito, um objeto ou um lugar, como assentamento do santo, da divindade – inquice, vodum ou orixá. Significa, desse modo, o objeto próprio do processo iniciático, dotado da força dinâmica de uma divindade (BARROS, 2009; CACCIATORE, 1977). Adotar o assentamento como metáfora para a introdução deste trabalho, além de reverenciar os ancestrais que me acompanharam no estudo, permite fixar forças intelectuais por meio das epistemes, dos conceitos, da metodologia e das autorias. E, do mesmo modo, através das orientações que iluminaram os caminhos da pesquisa. Como Robert Stam (2013), sou partidária de um “cubismo teórico”, acionando matrizes e perspectivas múltiplas, na busca por produzir um conjunto analítico que reflita as diferentes escolas da minha formação.

Os capítulos e páginas da tese apresentam questões teóricas, reflexões e proposições conceituais de diferentes autoras e autores. No entanto, eu gostaria que a ideia de encruzilhada nos acompanhasse neste percurso, porque é disso que se trata. De caminhos múltiplos, convergentes, mas também assimétricos, desviantes, vulneráveis, a encruzilhada como símbolo de unidades dinâmicas une e distancia modos e aspectos de poder e realização, cruza modos de vida, morte e renascimento, assimila e tensiona contradições da existência humana e seus diversos modos de representação. Ao aproximarmos as performances culturais e o campo documentário, neste trabalho, configuramos modos pelos quais as dinâmicas dos terreiros – da cosmovisão afro-brasileira, portanto – assentam práticas ritualísticas da dinâmica social diante das câmeras. Logo, o gesto de mobilizar, ver, ler e refletir sobre os aspectos sensíveis dessa dinâmica é uma das contribuições valiosas da presente tese.

Este trabalho trata de performances culturais e cinema documentário, mas não de quaisquer performances ou filmes. É sobre modos e memórias de milhões de africanos exterminados por escravistas, saqueadores, colonizadores e torturadores brancos. É sobre africanos e brasileiros que reorganizaram e fundaram sistemas complexos que perpetuam a luta pela liberdade, pela igualdade e pelo aniquilamento do racismo. É sobre símbolos, práticas e epistemes fundantes desses sistemas, traduzidos e representados em filmes documentários que projetaram a visão da descolonização antes mesmo de esta palavra se tornar campo acadêmico. E essa visão é preciosa! Essa afirmação é importante, porque, diante da imensidão dos fatos fílmicos e extrafílmicos que se cruzam ao tema demarcado, eu me esqueci disso algumas vezes, ao longo do percurso dos estudos, das leituras e das análises fílmicas.

O grande tema, embora carregue a dor violenta do entorno escravista, é o *Asè* – poder de realização – que se dá diante das câmeras, mas também sobre as limitações e impossibilidades de fazê-lo. É sobre como o cinema encruzilhada, simbolizando o campo colaborativo entre as performances culturais e o documentário, age em movimento contraestratégico às armadilhas coloniais da estereotipagem, na representação da cosmovisão negra e afro-brasileira. A relevância de assentar os pés e a cabeça nesse campo, por vezes árido, está na ideia de seguir se indignando com o fato de que os corpos racializados foram (e correm risco constante de ser) alvos da estereotipagem como prática de produção de significados.

Estudos acerca da aproximação entre o campo do filme documentário e a perspectiva das performances culturais, foram anteriormente empreendidos pelo ângulo etnográfico das narrativas dos xamãs Asuriní do Xingu (VILLELA, 2013) e pelo ritual, performance e imagens funerárias dos boboro do Mato Grosso (CUNHA, 2013).

Destarte, este é o convite: receba e apreenda este trabalho como um caminho vívido, engajado aos interesses do campo documentário numa perspectiva afrocentrada com as performances da cultura e da cosmovisão afrodiaspórica.

Gostaria, ainda, de contar um pouco sobre as andanças que me trouxeram até aqui, considerando que a pesquisa, a escrita e as reflexões propositivas da tese direcionam e, ao mesmo tempo, dão sentido ao meu olhar. Desse modo, a predominância de uma narrativa em primeira pessoa também representa um corpo e cabeça. Isso não significa condicionar a tese a um trabalho individual, mas o contrário disso, como enuncia o assentamento. A pesquisa resulta de inúmeras contribuições e orientações, materiais e imateriais; porém, sintetizadas por uma pessoa, mulher,

negra e pesquisadora. Em síntese, as articulações propostas procedem, também, do atravessamento das vivências, dos aprendizados e dos modos singulares de ser e estar no mundo.

Como cofundadora e coordenadora de projetos do Instituto Baobá de Cultura e Arte, também conhecido por Ponto de Cultura e Memória Ibaô<sup>1</sup>, fui responsável pelo Cine Cultura, uma ação cultural que visa a formação de público por meio da exibição de filmes seguida de debates, numa proposta inspirada em cineclubes. O filme de estreia da programação, *Orí* (1989), de Raquel Gerber, atuou como uma espécie de chamado para o cinema documentário e sua relação com questões da diáspora África-Brasil e, mais precisamente, os candomblés.

Exibi-lo para um público interessado, em sua maioria, de capoeiristas, iniciados e iniciantes nos cultos de orixás e inquices, foi uma experiência que lançou inquietações inaugurais sobre o campo documental e que, com o passar do tempo, tornou-se objeto de algumas das investigações que hoje se encontram nesta tese. Como a cosmovisão negra e afro-brasileira se relacionam com o cinema? É possível pensar as relações e dinâmicas de terreiro a partir de documentários? Essas questões iniciais lançaram o cinema como possibilidade de reflexão, estudo, criação, pesquisa, afetação. A capacidade do documentário em representar histórias entrelaçadas à realidade me aproximou do cinema como uma espécie de “lugar possível”. Posso dizer que o candomblé me apresentou à cinefilia.

Como dito anteriormente, o presente trabalho oferece uma articulação das performances culturais através das representações da cultura e cosmovisão afro-brasileira, no cinema documentário. Analisando filmes sobre arte e cultura em suas dimensões ritualísticas, centradas nos marcos civilizatórios da diáspora, é possível identificar aspectos estudados nas performances culturais, que estão presentes nas imagens do acontecimento ritual. Ritos, transe, dança, música, oralidade, corpos e câmera em performance. Os diversos modos e modelos documentários marcam, de alguma maneira, esses elementos na textura fílmica.

A motivação de analisar diferentes possibilidades dessa dinâmica se ancora na atmosfera dos terreiros, que singularizam a experiência espaço-temporal por meio da

---

<sup>1</sup> Fundado em 2007, em Campinas (SP), por Alessandra Gama e David Rosa, com apoio e participação de integrantes do grupo de capoeira Raízes do Brasil, filhos e filhas de santo do terreiro Mãe Iberecy. É uma instituição organizada a partir da capoeira e sua relação com o terreiro, com objetivo de salvaguardar e difundir expressões do patrimônio cultural de matriz africana por meio de atividades culturais e educativas.

equação território-ancestralidade. Como o cinema documentário – uma arte e linguagem que impacta visões de mundo e criação de imaginários – articula essas dimensões em suas produções e representações?

Meu contato com terreiros ocorreu ainda na infância, marcada por encontros com o invisível, através do fazer espiritual da minha avó Clementina e de meu tio Élio. Essa infância de acasos com figuras materiais e abstratas eu identificaria, mais tarde, nas festas de erês, de caboclos, nos cultos da Umbanda e do Candomblé. Minha vivência de terreiro teve início em 2005, quando me tornei filha de santo do Ilê Axé de Mãe Iberecy, em Campinas (SP). Nesse mesmo ano, ingressei na universidade. A partir de então, como iniciada no sagrado e na vida acadêmica, a minha inserção nesses universos coexistiu entre ser participante, observadora e pesquisadora.

Adotar a lente das performances culturais para investigar, no documentário, as relações espaço-temporal e terreiro-ancestralidade, possibilita que esta pesquisa se posicione como uma câmera diante do seu objeto fílmico. Com isso, o caminho metodológico, os conceitos, os recortes empíricos, as performances e suas implicações sociais, se revelam na encruzilhada de uma escolha estética, atravessada pela ética e pela política de quem os filma.

## PERCURSO DE PESQUISA

Para abordar o percurso da pesquisa, é importante dar passos para trás e retomar os caminhos que delinearão as questões iniciais. O caráter interdisciplinar do PPGPC funcionou como um farol, iluminando possibilidades de estudar diferentes disciplinas que culminavam no propósito da pesquisa: pôr em relevo experiências de cinema e terreiros. Esse diálogo não implica algo completamente novo, uma vez que diversos e importantes trabalhos edificam essa relação teórica e acadêmica há anos.

Apesar de ser um tema explorado em ambas as disciplinas e campos teóricos, sob inúmeras perspectivas, o campo do documentário se mostrou bastante fértil, considerando que parte significativa dos trabalhos anteriores se concentram no campo do cinema ficcional. E o documentário já havia se colocado para mim, enquanto pesquisadora, como um objeto de profundo interesse.

Por não ter tido uma trajetória de estudos no campo do cinema, esse foi – e durante muito tempo será – o desafio instigante da busca, da pesquisa. A pretensão era entender como e por que essa arte me/nos mobiliza tanto. Essa questão introdutória tão ampla, atravessada por inúmeros vieses – neste percurso – começou a ser respondida por Bordwell e Thompson (2013) em *A arte do cinema*<sup>2</sup>. Para mim, a ideia de que filmes comunicam e oferecem maneiras de ver e sentir coisas, que nos levam a experiências significantes, foi a forma mais simplificada e arrebatadora de entender a complexidade cinematográfica.

Complexidade que leva o célebre Bazin (2018) a não se comprometer com a promessa de uma resposta, mesmo quando intitula em obra *O que é o cinema?* E alerta o leitor que, em vez de uma resposta, o que se pode esperar de sua aproximação intelectual ao enunciado é uma “sucessão de sondagens, explorações e sobrevoos feitos por ocasião dos filmes [...]” (BAZIN, 2018, p. 23). Bernardet (2017), seguindo a mesma pergunta, elabora o que chamamos de cinema como um complexo ritual. Espetáculo, pessoas, investidoras, distribuidoras, exibidoras e, finalmente, os espectadores, são partes relevantes desse ritual complexo, entre outros elementos. Nesse sentido, o teórico Graeme Turner (1997) elabora que o cinema é uma prática social, tanto para aqueles que o produzem quanto para o público, acentuando uma função cultural do cinema para além do objeto estético de exibição. Assim, o autor

---

<sup>2</sup> *A arte do cinema: uma introdução*. Consultar referências.

alarga possibilidades de análise. Desse modo, tomamos as narrativas e os significados do cinema e do filme – enquanto produtos culturais – como práticas que identificam e dão “evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria [...]” (TURNER, 1977, p. 13).

Ensaando uma retórica textual capaz de dar conta da complexidade envolvida nessa busca preliminar, foi o propósito mesmo de pensar, com ambos os rituais – do cinema e dos terreiros –, que as dimensões culturais da nossa existência significam o presente trabalho.

Com as Performances Culturais, foi possível compreender que o ponto de partida era radial; que seu caráter interdisciplinar possibilitaria a intersecção de mais de um campo de visão, convergindo esforços teóricos e conceituais em torno do objeto de pesquisa. O objeto, nesse caso, é igualmente complexo. Embora não esteja centrado na experiência das pessoas e das comunidades de terreiros em si, ele é completamente atravessado por elas. Foi necessário empreender idas e vindas, aproximações e distanciamentos do objeto, até encontrar o campo de visão da pesquisa, um lugar espectador e analítico. Falo, portanto, de um objeto fílmico. Especialmente de uma tríade filmográfica: o curta-metragem *Orixá Ninu Ilé: o Panteão da Terra* (1978), de Juana Elbein dos Santos, do média-metragem *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfose das Mães Nagô* (1981), também de Juana Elbein dos Santos e do longa-metragem *Egungun* (1982), de Carlos Brajsblat

De outro lado, o campo das performances culturais propõe uma perspectiva interdisciplinar para o estudo da cultura por meio dos seus produtos culturais. As interfaces disciplinares dialogam no sentido de sedimentar não somente um caminho metodológico de pesquisa, mas também, processos investigativos atravessados pela diversidade e contradição das expressões culturais humanas. Como formas simbólicas e concretas, as performances culturais revelam experiências humanas em relevo. Nesses termos, o próprio conceito se converge em uma unidade concreta de observação e análise (CAMARGO, 2013).

Para Diana Taylor (2013), as performances culturais acumulam tanto as dimensões estéticas quanto as políticas da performance. Em outras palavras, estudar o cinema pela lente das performances culturais nos permite analisá-lo para além das visões e abordagens clássicas e estritas da *mise-en-scène*. “A performance existe desde que existem pessoas [...]” (TAYLOR, 2013, p. 39). As performances culturais permitem estudar processos e práxis como modos de compreensão dos aspectos

culturais e sociais da nossa existência. Essa tessitura está contida em filmes dos mais variados gêneros cinematográficos, incluindo o documentário.

Partindo-se da hipótese de que existem pontos de contato entre documentário e performances, atravessados pelas performances culturais, encontramos ressonâncias dessa premissa na revisão bibliográfica, ao localizarmos os estudos teóricos do documentário em Bill Nichols, Claudio Bezerra e Stella Bruzzi. Esse encontro nos lançou para uma encruzilhada conceitual, abrindo caminhos para relacionar o estudo proposto à ideia de um cinema que, enquanto prática social, mobiliza políticas de representação cultural (HALL, 2016; TURNER, 1997).

Articulamos esses referenciais teóricos a autores como Fernão Ramos, Robert Stam, Manthia Diawara, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet. No campo das performances culturais, dialogamos especialmente com Richard Schechner, Victor Turner, Leda Maria Martins, Diana Taylor e Zeca Ligiéro. Quanto às políticas da representação, nossas referências partem de Stuart Hall e bell hooks. No campo dos terreiros, Muniz Sodré e Juana Elbein dos Santos guiam as fundamentações teóricas. Essas leituras nos levaram à hipótese de existir um campo colaborativo entre as performances culturais e o documentário. Essa hipótese considera e aponta para a encruzilhada como lugar radial e convidativo, das múltiplas possibilidades de reposicionar o olhar sobre as representações da cosmovisão afro-brasileira no documentário.

Como apresentado inicialmente, o tema que me lançou na cinefilia, de um modo bastante singular, foi a vivência de terreiro. Conforme sugere bell hooks (2019), *o que me aproximou do cinema foi a inquietação de observar os modos como o documentário representa aspectos culturais da negritude, circunscritos pela cosmovisão afro-brasileira – uma cosmovisão centrada na noção de terreiro e que singulariza a experiência espaço-temporal por meio da equação território-ancestralidade*. Os gestos limiares entre a investigação fílmica e bibliográfica deram origem à seguinte questão: como o olhar do cinema documentário, a partir das performances culturais, contribui para reflexões estéticas e políticas sobre representações da cosmovisão afro-brasileira?

Para responder a essa questão, persegui os seguintes objetivos: a) estabelecer pontos de contato entre as performances culturais e o documentário, em suas diferentes abordagens teóricas de modos e modelos; b) analisar, à luz das performances culturais, representações da cosmovisão afro-brasileira nas imagens e

sons de filmes documentários; c) identificar, na pesquisa, as possíveis relações do cinema com as políticas de representação cultural; para isso adotamos, na análise fílmica, a abordagem crítica das práticas representacionais de “estereotipagem”, elaborada por Stuart Hall.

Foram estabelecidas, para alcance desses objetivos, as seguintes etapas: 1) Seleção e revisão bibliográfica; 2) Revisão e definição de *corpus* fílmico e 3) Análise fílmica, observando as seguintes categorias estéticas: imagens, gestos e sons em movimento, expressos nos rituais e performances da cosmovisão negra e afro-brasileira.

A partir de uma metodologia sugerida por Manoela Penafria (2009), em *Análise fílmica: conceitos e metodologia(s)*, a análise fílmica serve como ponto de partida para a criação de conceitos, ou seja, esquivar-se da função de atribuição de valores e adjetivações genéricas. Sem uma metodologia única ou fechada, que permita o exercício da interpretação fílmica, Penafria sugere alguns caminhos, considerando-os pertinentes ao aprofundamento da práxis cinematográfica. Para Vanoye e Goliot-Leté (2012), a análise fílmica possibilita a uma pesquisa exprimir-se pelo cinema a partir dos dispositivos de observação. Cortes, dilatação temporal, *close up*, detalhes, planos, ângulos, movimentos estéticos e gestos criam uma espécie de metáfora visual, permitindo à análise encontrar filiações, referências, inspirações e limites, alcançando, inclusive, novas significações teóricas. Esse bojo conceitual reflete o percurso da pesquisa que investiu em camadas que escapam ao estudo estrito sobre cinema. Portanto, a tese se move menos pelo interesse exclusivo na autoria, ou estilo *sui generis*, e mais por domínios fílmicos que não se isolam do extracampo. Em termos de uma escolha formal, o fator extrafílmico guiou-me, inicialmente, abrindo a possibilidade da afetação pela filmografia a partir das visadas preliminares. Visada não dissociada do pró-fílmico, sugerido pela estética ritualística como elemento central e condutor.

O que orientou a escolha de *Orixá Ninu Ilé*, *Iyá-Mi-Agbá* e *Egungun*, foi a possibilidade de criar intervenções disruptivas por meio do olhar, como forma de falar sobre cultura e representação no cinema documentário. Ademais, “falar com” gestos das performances habitadas nos ritos litúrgicos afro-brasileiros, com as dimensões sagradas da arte e da cosmovisão, desenvolvida pelos povos da diáspora negra no Brasil.

Portanto, a busca preliminar consistiu em localizar os pontos de contato entre performances culturais e documentário em filmes nos quais as já citadas categorias estéticas – danças, objetos, toques, ritmos, cânticos e musicalidade – em diálogo com as expressões da fala e do corpo, definidores da prática e da experiência dos terreiros – estivessem no relevo da narrativa, bem como, nos planos, ângulos, sequências e movimentos da câmera, entre outros elementos de análise. Tais gestos possibilitam a interpretação e a reflexão do documentário como aceno vital às culturas representadas, seus modos e acontecimentos.

Como hipótese, identificamos um possível campo colaborativo entre os estudos da performance e o modo performático do documentário, no qual as narrativas do documentário, no modo performático, tanto podem “falar deles para nós” quanto, demarcadamente, “nós falamos de nós para vocês” ou “eu falo de mim para você” (KILOMBA, 2019; NICHOLS, 2016; CARLSON, 2010).

Com isso, também localizamos nas esferas da arte e suas camadas política e performática, a tentativa de agenciar um campo de representação estética perpassando a subjetividade social que irmana do geral ao íntimo, do individual ao coletivo, do pessoal ao político (NICHOLS, 2016).

### **Corpus fílmico**

O *corpus* fílmico reflete um momento marcante do país com as questões sobre cinema e descolonização, refletindo, também, as convenções estéticas e políticas do seu período de realização. Adotando como gesto metafórico a ginga da capoeira na roda: jogo, ataco, defendo, nego e floreio, entre os modos e modelos do documentário com os modos de existência dos terreiros documentados. Permanecem ambos radicalmente ativos; o documentário, em seus modos e teorias, e os terreiros, em seus modos de existência e resistência.

Embora os filmes representem convenções estilísticas predominantemente mais clássicas, ao seu tempo, também irrompem a fixidez estética da época com elementos e características, mais ou menos assentadas nos modos *expositivo*, *poético*, *observativo*, *participativo*, *reflexivo* e *performático*, nos termos de Nichols (2016) e Bruzzi (2001). Isso denota a ambivalência dos filmes enquanto arquivo, arte, performance e repertório cultural, nos termos de Taylor (2013).

A filmografia também nos incursiona pela reflexão sobre a tensão entre a linguagem do cinema e a cultura de origem africana, recuperando o importante debate promovido pela SECNEB<sup>3</sup>, em torno de sua própria prática cinematográfica desafiadora, construindo novos olhares e práticas representacionais. Apesar da relevância estética, social e política dessa filmografia, encontramos poucos estudos acerca do cinema da SECNEB, e, por esse motivo, concentro esforços nessas realizações, embora posicione *Iaô (1976)*, de Geraldo Sarno – apresentado na imagem preliminar da tese – como uma obra inaugural nesse contexto. Tal atitude reside no fato de haver estudos escassos sobre a relevante filmografia da SECNEB, configurando-se, então, mais uma contribuição desta tese.

Em consonância com a concepção de cinema como um vetor de *emancipação pela imagem*, pensada por Diakhaté (2011), os filmes traduzem essa perspectiva através das performances negras e afro-brasileiras. Esse encontro se alinha à reflexão propositiva da autora, sobre novas formas estéticas e políticas do documentário. A tese, enquanto ato executado da ordem da performance, ou seja, enquanto ato de realização, indaga estéticas e políticas da representação “revendo ou rejeitando os esquemas já em circulação” (BORDWELL, 2013, p. 226).

Em síntese, perseguindo essas provocações, tomo como fios condutores as performances culturais dos terreiros, buscando criar intersecções expandidas entre si e através do documentário. O *corpus* fílmico aborda, portanto, aspectos rituais aliados à urgência de temas como: encruzilhada, estética, performances e políticas da representação.

---

<sup>3</sup> Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, Seminário Cinema e Descolonização de Ismail Xavier (1982). Consultar a seção Referências.

## **CAPÍTULO 1 – ENCRUZILHADA: AS RELAÇÕES ENTRE PERFORMANCES CULTURAIS E DOCUMENTÁRIO**

Seguindo Leda Maria Martins (1997), as culturas negras nas Américas se constituíram como pontos de encruzilhadas. Interseções, inscrições, fusões e transformações, confluências, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações mobilizam ressonâncias das fundações e raízes africanas na diáspora. Códigos, textos, gestos e sistemas simbólicos transformam-se e reatualizam-se em diferenciados rituais de linguagem e expressão, ritmando alteridades negras. Ao longo da história até os dias atuais, esse processo engendra jogos ritualísticos de linguagens e performances culturais, que “por meio de modulações semióticas, fundam estratégias de legitimação, reelaborando formas restauradoras de sua significância. A cultura negra é uma cultura de encruzilhadas” (MARTINS, 1997, p. 26).

### **1.1 Performances culturais**

Ao se propor um estudo sobre representações da cosmovisão negra e afro-brasileira no cinema documentário – à luz das performances culturais –, é necessário identificar o conceito de performances e de performances culturais, bem como estabelecer uma relação conceitual com rituais que marcam expressões do sagrado, nas tessituras da cultura negra e afro-brasileira. Do mesmo modo, é preciso identificar um campo colaborativo, por assim dizer, que articula pontos de contato entre cinema, performances e performances culturais aplicados neste trabalho.

A partir dos estudos de Dyana Taylor (2013) e Zéca Ligiéro (2012), é possível acionar as performances em uma conjunção histórico-política interdisciplinar. Originado na década de 1960, o conceito das performances que abordamos neste trabalho guarda relações com os campos da Antropologia, dos estudos de Teatro, das Artes Visuais e do Cinema. Essa concepção conecta as mais distintas práticas performáticas a teorias críticas da representação de gêneros, culturas e identidades. Seu conceito e estrutura alargam-se, incorporando tessituras étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política (TAYLOR, 2013; LIGIÉRO, 2012).

Não é intenção alargar a profundidade das aproximações e dos distanciamentos sobre os termos do campo das performances. No entanto, mesmo que de modo breve, é importante dizer que pesquisadores do campo filosófico e discursivo, a exemplo de John L. Austin e Judith Butler (*apud* TAYLOR, 2013, p. 30), conceituaram termos como *performativo* e *performatividade*. O performativo pode referir-se a casos em que o enunciado é, também, a própria realização da ação ou a “língua que age”; em outra via, está a ideia de performatividade enquanto processo de socialização atravessado pelas identidades de gênero e de sexo como práticas regulatórias em torno da subjetividade e da agência cultural na prática normativa. Tomo emprestado, de acordo com Diana Taylor (2013), um termo contemporâneo de performance em espanhol – *performático* –, para significar a forma não discursiva da performance. Isso se dá pela importância de sinalizar que os campos performático e visual (e digital) “são separados (apesar de estarem sempre enredados entre si) do campo discursivo, tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental” (TAYLOR, 2013, p. 31).

A importância desse breve apontamento está no fato da performance ter múltiplas camadas que indicam interconexões profundas entre os diversos sistemas comportamentais, que vão desde gênero, cultura e uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente. Esse domínio performático carrega nas interconexões profundas, amplos sistemas de inteligibilidade que geram o que Diana Taylor (2013) considera como fricções produtivas no âmbito da performance como campo de pesquisa. Empregando sua expressão literal, as performances atuam como “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina comportamento reiterado” (TAYLOR, 2013, p. 27).

O diálogo com Richard Schechner será feito em breve. Por agora importa situar, com base nos teóricos Diana Taylor (2013), Robson Camargo (2013) e Zeca Ligiéro (2012), que emprego as performances em duas chaves distintas, porém interrelacionadas. Na primeira chave, enquanto processo de estudo, a performance compõe o objeto e processo de análise. Neste sentido, as performances são significadas nas mais variadas práticas sociais, artísticas e políticas, como danças, eventos, rituais, cultos, funerais.

Na segunda chave, a performance também compõe a lente metodológica que permite analisar tais atos, práticas, eventos e rituais como performances (CAMARGO, 2013). No bojo dessa concepção, a performance também pode ser agenciada como

uma epistemologia. Ao inserir na prática incorporada outras práticas culturais associadas, oferece-se um modo de conhecimento “vindo da lente metodológica que as organiza como uma totalidade analisável” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Ainda segundo Taylor (2013), as performances acionam comportamentos ritualizados que, enquanto estética da vida cotidiana, alteram-se de comunidade para comunidade, refletindo seu contexto cultural e histórico, inscritos e modificados, tanto no ato da performance, ou seja, na encenação, quanto na recepção ou instante do acontecimento, incluindo a performance mediada tecnologicamente.

De acordo com Victor Turner (2015), performance, enquanto termo, tem origem etimológica no francês arcaico *parfournir*, que significa “completude” ou “realizar completamente”. Do francês para o inglês, o termo se tornou *performance* (*parfourmen*) no século XVI e, desde então, tem sido empregado com o sentido processual de exibição pública, em referência àquele que performa (TURNER, 2015; TAYLOR, 2013).

“Para Turner, ao escrever nas décadas de 1960 e 1970, as performances revelavam o caráter mais profundo, mais verdadeiro e mais individual da cultura”, completa Taylor (2013, p. 28). E ainda conforme a autora, as origens da performance enquanto prática estética guardam relação com as raízes das tradições performáticas antigas, como os rituais de cura e possessão.

Genep (2013) apresenta – através de teorias antropológicas – que a vida individual e coletiva, portanto a vida social, está intimamente ligada a rituais e passagens. De uma idade à outra, de uma ocupação à outra, de um estágio a outro, tais passagens, sucessivas, são marcadas por cerimônias que, por sua vez, constituem atos especiais. Os atos são ligados a determinadas sensibilidades e à orientação mental, que se configuram como ritos de passagem. Em certas sociedades nenhum ato é independente do sagrado religioso e, partindo dessa concepção, rituais de cura e possessão “põem em movimento uma potência autônoma ou personificada, que atuam em proveito de quem realizou o rito, voto, oração, culto etc.” (GENNEP, 2013, p. 27).

Ao encontro de Victor Turner (2015; 2013; 1973), performances são expressões dramáticas da experiência social que articulam concepções históricas, as quais, tradição e passado, reelaboram o presente, assumindo uma forma estética imanente. A dramatização social se constitui em sucessivas fases de ações, tal como os *ritos passagens*, de Arnold van Genep (2013), nos quais uma fase gesta a outra,

desdobrando-se em outras ações que respondem às fases anteriores e, novamente, desdobram-se em novas ações. Essa forma processual encadeada em ações e reações de repetição e atualização se delinea enquanto comportamentos ritualizados.

Os ritos, por sua vez, derivam-se desses comportamentos formais, prescritos e acionados para ocasiões que se referem à crença em seres e poderes místicos, configurando processo e comportamento ritual (TURNER, 2015). O comportamento ritual é, então, mediado pelo corpo em performance, significado como síntese de uma construção social, empírica, histórica e política, em seus respectivos dramas sociais.

Esses dramas são afetados pelas fases de ruptura, crise, reparação e reintegração ou cisão, como fontes de forma estética. Os dramas sociais levam a comunidade à uma ação reflexiva e forçam uma tomada de consciência do seu próprio comportamento. Como resultado, geram fluxos culturais de ruptura, crise e reintegração (GENNEP, 2013; TURNER, 2013).

Marvin Carlson (2010) sugere algumas características imbuídas na performance, que nos auxiliam a empregá-las nesta reflexão: a performance carrega o sentido de uma ação executada para alguém, por alguém, em estado de uma consciência de duplicidade, demarcadamente um corpo próprio, autobiográfico e, nesse sentido, a performance instaura a elaboração de um corpo crítico, como suporte e criação de suas próprias experiências estéticas: cênicas ou rituais.

A consciência de duplicidade elaborada por Carlson (2010) sugere uma derivação da definição de Richard Schechner (2012, p. 49) por “comportamentos duplamente exercidos”. Essa duplicidade é acionada à medida de uma segunda realidade, um outro, que surge em si mesmo, na experiência permeada pelo jogo da performance ritualizada (SCHECHNER, 2011). A potência desta convergência está no encontro do drama social com seus duplos culturais em jogos e dramas estéticos “de modo que a forma processual dos dramas sociais se torne implícita aos dramas estéticos” (TURNER, 2015, p. 128).

O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. Você pode nunca ser Édipo ou Electra, mas você pode performá-los ‘numa peça’. Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma ‘segunda realidade’, separada da vida cotidiana. Essa realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados ‘ritos de passagem’, e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. (SCHECHNER, 2012, p. 50, grifos no original).

Com Richard Schechner, o aporte conceitual de performances estreita ainda mais a relação com ritos da religiosidade afro-brasileira, à medida que os seus rituais de iniciação e passagem agenciam memórias por meio de deslocamentos tangíveis e intangíveis. Esses rituais “também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária” (SCHECHNER, 2012, p. 50).

O autor fundamenta que as performances são feitas de comportamentos restaurados, ou seja, constituem eventos/ensaios repetidamente vivenciados. “Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como me foi dito para fazer, ou ‘como aprendi’” (SCHECHNER, 2006, p. 34, grifos no original). Performances são eventos em que *performers* são socialmente alterados pela experiência ritual, em que o *performer* é movido de uma realidade à outra, de um tempo/espaço a outro, de uma personalidade à outra (ou a outras), sendo, o *performer*, transportado do mundo cotidiano ao mundo performático, em estado liminar (SCHECHNER, 2012). Para Schechner (2011, p. 163, grifo no original), “ele interpreta um personagem, luta com demônios, entra em transe, viaja pelo céu, ou pelo oceano, ou pela terra: ele é transformado, capaz de fazer ‘coisas em performance’, que ele não é capaz de fazer normalmente”.

No estado *liminar*, há um período interveniente, o estado do sujeito ritual se torna ambíguo, nem aqui nem lá. O indivíduo ou grupo atravessa um domínio simbólico que tem poucos ou nenhum dos atributos de seus estados passado ou vindouro. Na pós-liminar, a passagem é consumada e o sujeito ritual ou *performer* reingressa na estrutura social, com frequência, num *status* social mais elevado (TURNER, 2015).

No paradigma de liminaridade, o espaço entre o “começo” e o “fim” da experiência ritual – vivenciada através de fluxos multissensoriais e de expectativas geradas pela experiência do rito – provoca atravessamentos que afetam profundamente a vida social dos *performers* em questão. Para Schechner (2011), as performances suscitam aos *performers* uma experiência de transporte ou transformação. *Performer* é quem incorpora linguagens e processos manifestos de uma cultura e sua estética; linguagem, gestos, metáforas, expressões, tensões, sentidos e dimensões, em seus modos de criação e recriação cultural (CAMARGO, 2013).

Neste trabalho, *performes* são os sujeitos protagonistas do rito, que manifestam gestos e expressões do corpo, como dança, fala, depoimento, canto, toque, reza, transe, possessão, manipulam palavras, objetos, vestimentas e trajés. É também a câmera, enquanto “corpo” e “olho” documentarista, que se difere do *status* protagonista, pois atua como testemunha. Recuperando brevemente o *status* antropológico imbricado às teorias da performance, já localizando um ponto de contato preliminar com o campo do cinema e do documentário, emprego a citação literal:

Toda obra técnica é um drama, um ‘jogo entre o homem e a matéria’ que só o cinema pode restituir, dizia André Leroi-Gouhan em um artigo de 1948, considerado por Claudine de France como ‘a certidão de nascimento oficial do filme etnográfico’. Ora, já nos primórdios do cinematógrafo encontramos tentativas de restituição desse drama. (FREIRE; LOURDOU, 2009, p. 9).<sup>4</sup>

Considerando o ponto de vista da expectativa gerada pela ação ritual, enquanto *performers* protagonistas do rito suscitam o poder de um novo *status* social – buscando uma experiência ritual de transformação e configurando o quadro conceitual do *performer* transformado –, o documentarista (e sua câmera) testemunha o rito, configurando-se como *performer* transportado. De acordo com Schechner (2011), aquele que participa da experiência ritual por meio de uma “performance testemunhada”, como espectador, longe de ser um espectador ao acaso, situa-se como *performer* transportado. Nessa concepção, o que resulta da câmera em performance é uma espécie de “tatuagem” audiovisual da experiência ritual.

O que o transportado imprime no transformado no ponto de contato, é para ficar: circuncisão, susto, tatuagem e assim por diante; ou doação de novas roupas, ornamentos, artefatos [...]. Essas marcas, adições e subtrações, não são simplesmente flechas apontando para um significado mais profundo. Elas estão cheias de poder: elas conectam uma pessoa com a sua comunidade, ancorando-a a uma identidade social; elas são ao mesmo tempo íntima e públicas. (SCHECHNER, 2011, p. 167).

Contudo, é à luz dos estudos de Leda Maria Martins (1997) – pensadora, poeta, ensaísta, teórica dos estudos da performance e dramaturga brasileira – que o conceito de performances contribui para a compreensão de alguns dos sentidos internos, bem como dos símbolos dos ritos e ciclos rituais ligados à cosmovisão nas culturas afro-brasileiras. No bojo do seu estudo-vivência sobre memória, saberes e rituais

---

<sup>4</sup> A citação se contextualiza no bojo histórico que Marcius Freire e Philippe Lourdou (2009) consideram como as origens do filme etnográfico e do documentário.

congadeiros do Reino Negro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, na região do Jatobá, em Belo Horizonte, Leda Martins molda a encruzilhada enquanto símbolo de asserção, cognição e episteme diaspórica, localizada no campo das performances.

### 1.1.1 Performances negras: por uma estética da encruzilhada

Diante da perspectiva simbólica enraizada nas culturas ritualísticas, as práticas negras e afro-brasileiras de caráter religioso se manifestam em espaços materiais e imateriais, denominados terreiros. Espaços estes de contraste e diferenciação, dos mais importantes para a demarcação das fronteiras identitárias entre as diversas nações africanas aportadas em terras brasileiras no período colonial. Os cultos às divindades africanas orixás, aos inquices, aos voduns, às entidades encantadas e aos ancestrais (eguns) são reconhecidos como práticas rituais sagradas e religiosas, constituídas sob forma organizativa social, eminentemente, ligada à diáspora africana no Brasil (GAIA, 2020; CARNEIRO, 2008; PARÉS, 2007).

A africanidade ou a afro-brasilidade despontam como as grandes metáforas da cosmovisão negra ancestral (HALL, 2003). Em espaços míticos e materiais denominados terreiros, concentram-se referências de cunho simbólico, só alcançado em uma dimensão mitológica ou metafísica. Nas palavras de Stuart Hall “a África é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada” (HALL, 2003, p. 41).

No entanto, a articulação diaspórica contemporânea possibilita um lugar limiar de mobilidade, o qual coloca ao alcance possibilidades de identificação e conformação de múltiplos sujeitos. O jogo de diferenças e semelhanças se emancipa das identificações nacionais para uma dimensão fluida e dinâmica entre fluxos de pertencimento local, étnico e territorial (HALL, 2003).

Portanto, as práticas sagradas são compostas, ao mesmo tempo, por um amplo sistema de comunicação simbólico e por elementos contextuais únicos que dão a cada evento ritual uma conotação diferenciada, baseada nos significados que lhes são atribuídos. Assim, as práticas sagradas enquanto ritual, possuidoras de força religiosa, estética, cultural e política, podem se apresentar tanto como uma forma de ação social ou de transmissão de conhecimentos socialmente adquiridos, à luz das performances culturais (TURNER, 2013).

A relação entre forma e conteúdo ritual acaba gerando no tempo e no espaço novas identidades, podendo, segundo Peirano (2003), a cada experiência ritual, privilegiar mais os ritos ou práticas, enquanto outras podem dar mais ênfase aos mitos ou representações. Por consequência, a expressão performática dos cultos e ritos se apresenta também reveladora, pelos seus variados meios de comunicação, como os toques rítmicos, as danças e as letras das cantigas e rezas, as indumentárias, os instrumentos e a corporeidade coexistente. Nas palavras de Peirano:

[...] rituais servem para resolver conflitos ou diminuir rivalidades (como queria Turner) e, ao mesmo tempo, para transmitir conhecimento (como defendia Leach). Rituais são adequados para realizar essas funções aparentemente diversas, porque não performativos. (PEIRANO, 2003, p. 40).

O entendimento performativo citado por Peirano (2003) se dá no atravessamento das celebrações vívidas, dos antepassados e das divindades africanas, como celebração de expressões da diáspora. Suas influências locais e expandidas incluem a preservação, bem como a atualização dos seus signos e símbolos mais tradicionais.

Da profusão de elementos – objetos, toques rítmicos, cânticos, danças, vestimentas, paramentas e indumentárias, instrumentos, culinária e uma complexa noção de corporeidade, alcançando concepções mitológicas e cosmológicas – emerge um sistema coerentemente estético. Essa combinatória em nada reflete uma simples mistura, mas cria, recupera, atualiza, inscreve e comunica: formas, comportamentos e narrativas, no/do interior de sua dinâmica. Dessa combinatória insurge um *ethos* afrodiaspórico, entendido enquanto categoria estética (SODRÉ; PAIVA, 2014). Combinatória que nomeamos, a partir dos pensadores Leda Maria Martins e Muniz Sodré, como estética de encruzilhada.

A proposição conceitual de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014) em diálogo com Leda Maria Martins (2003, 2002, 1997, 1995) possibilita não só a captura e a análise do sensível presente nos rituais mediados pelo filme, mas, sobretudo, um tipo de encontro pela estesia social, uma espécie de sobreposição das camadas estéticas que coabitam, tanto na obra fílmica quanto na narrativa performática dos rituais, um *corpus* simbólico que afeta e repercute a análise fílmica pela lente das performances culturais afrodiaspóricas.

A despeito da inscrição histórica da população negra nas Américas – forçada pela transmigração dos povos africanos no perverso sistema escravocrata, amparado pela visão eurocêntrica e etnocêntrica que coisificou o amplo sistema civilizatório das populações africanas –, o *corpus* simbólico da/na diáspora resiste (RAFAEL, 2012; PARÉS, 2007; SILVA, 1998; MARTINS, 1997; LODY, 1992). É um *corpus* simbólico, constituído de intersecções, códigos e gestos ritualizados que preservam, modificam e atualizam a memória ancestral na complexidade da encruzilhada.

Domínio de Exu, Aluvaiá, Elegbara, a encruzilhada como lugar de intersecções, como pensa Leda Martins (1997), tem o Senhor dos Caminhos como mediador das portas e fronteiras, do canal de comunicação, princípio dinâmico que media a criação e a interpretação do conhecimento (SANTOS, 2019).

Na cultura mitológica *kassange*, influência dinâmica dos candomblés e rituais bantos, Aluvaiá recebe de Angomi – habitante antepassado de Zambi, o criador – a missão de percorrer outros espaços e informá-lo das dinâmicas de vida preexistentes. Para isso, recebe de Zambi o segredo de precipitar a energia, capaz de formar a massa-matéria humana. Aluvaiá penetra-se cada vez mais no desconhecido e passa a moldar as massas e, com seus poderes mágicos, precipita a energia que, transformada em matérias, origina seres que habitam os mundos. “[...] Não conhecemos diretamente Zambi. Fomos formados por Aluvaiá. De Zambi recebemos apenas a essência do espírito, dada por Lembaranganga. Foi ele quem precipitou os seres espirituais à matéria” (COSTA, 2005, p. 24).

Do princípio dinâmico e existência nagô, Juana Elbein dos Santos (2019) descreve Esù em sua relação com os ancestrais femininos e masculinos e como elemento constitutivo não só de todos os seres sobrenaturais, mas também de expansão de tudo o que existe, num espaço-tempo espiralar. É o princípio reparador do sistema nagô, portador mítico do sêmen e do útero ancestral. E como princípio de vida individualizada, Esù sintetiza o feminino e o masculino; água mais (+) terra. Isso explica sua representação comum e dialética sob a forma de um par, uma figura feminina e uma figura masculina.

Esù circula livremente entre todos os elementos do sistema e como princípio da comunicação, além de sua dupla representação, feminina e masculina, como elemento dinâmico e de individualização. Ele passa de um objeto a outro, de um ser a outro – princípio espiralado que se abre a cada revolução até transforma-se numa circunferência aberta para o infinito. Esù carrega a função de elemento dinâmico, o

que o leva aos domínios do transportar, comunicar, mobilizar, crescer, transformar (SANTOS, 2019). Com efeito, Leda Martins destaca que:

Esse processo de cruzamento tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de *performance* culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de veridicção, traduzindo-se numa reengenharia de operação sígnica plural e plurivalente, instituidora e restauradora de sua significância. (MARTINS, 1997, p. 26).

*Orality* foi um termo concebido em 1997, por Leda Maria Martins, enquanto episteme de um saber espiralado, localizado frente ao campo teórico da performance. Como termo, *orality* nos impele diretamente sobre a inscrição que performa negritudes ou, nas letras vernaculares de Leda Martins, “negruras”.

*Orality* da performance forja a noção de encruzilhada, diz sobre as negruras implicadas na performance, quer seja pelas categorias estéticas dos mitos sagrados e suas narrativas ou, ainda, por quem performa voz e corpo, dando vida ao simbólico. Essa escolha nos conduz na tentativa de traduzir no texto e na estrutura da tese uma escrita “que não elidissem o sujeito e o objeto, o sopro e o estilete, o ritmo e a cor” (MARTINS, 1997, p. 20), mas revelando-se como recomposição de uma possibilidade, restauradora de encantamento, que se faz a partir da ressonância e da partilha dialética de que resulta a análise fílmica realizada neste trabalho.

Do princípio dinâmico espiralado de Esù emerge uma concepção sagrada e filosófica da gênese e da produção de conhecimento. Afigura-se como síntese da encruzilhada como princípio de construção retórica que opera semanticamente a significância das manifestações culturais e religiosas brasileiras de influências banto e nagô (MARTINS, 2003;1997).

O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos [...]. Da esfera do rito, e portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento. (MARTINS, 1997, p. 28).

Nesse sentido, a encruzilhada torna-se lugar radial e fundante, de domínio simbólico e metonímico, pelo qual se encontram e se dispersam as narrativas e estéticas diversas que dela própria se elaboram. A encruzilhada complexifica processos interétnicos e transitórios, por intersecções e desvios próprios da dinâmica

das performances culturais afro-brasileiras que restauram comportamentos ancestrais africanos.

Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos. [...] Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (MARTINS, 1997, p. 28).

Embora as diversas práticas rituais afro-brasileiras guardem fundamentos, mitos e ritos específicos e independentes, há na tessitura estética algo que se assemelha, que dialoga, que se encontra e se dispersa em elementos performáticos do sopro e da palavra, do canto, da dança e da música, nas linguagens que transmitem legado e vitalizam a memória encarnada, mantendo-a e transformando-a em redes de permanência (LIGIÉRO, 2011). Empregamos, a partir das performances culturais, dos contributos teóricos de Leda Martins e Zeca Ligiéro, o conceito da encruzilhada enquanto provedora estética. A estética da encruzilhada é irradiada ao longo da tese.

## **1.2 Documentário: entre modos, modelos e teorias**

Conquanto um artista não se apeteça com abordagens classificatórias sobre suas criações, Fernão Ramos (2008) ressalta que lidar com conceitos e palavras – mais ou menos precisas, que designam o universo a que estamos nos referindo; no caso, o documentário – é essencial quando se trata de pensar a produção cultural do nosso tempo. Desse modo, o documentário pode ser concebido como um domínio cinematográfico que apresenta traços narrativos recorrentes e que, formando períodos estilísticos dentro de um “conjunto de obras que possuem algumas características singulares e estáveis, se diferenciam do conjunto de filmes ficcionais” (RAMOS, 2008, p. 23).

A partir de Ramos (2008), elenco duas sustentações categóricas para esta reflexão: estilo e intenção. Sabe-se, especialmente como espectador ou espectadora – e é esse o lugar da pesquisa na relação com os filmes, enquanto objetos da tese –, que se está diante de um filme documentário considerando a definição de intenção da autoria cineasta. Nas palavras do autor: “em termos tautológicos, poderíamos dizer

que o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe” (RAMOS, 2008, p. 26).

Como um dos principais domínios do cinema, o documentário encadeia características enraizadas e potencializadas no compromisso com o real. Diakhaté (2011), pensando sobre as bases dessa construção, fundamenta-se na ideia de que o documentário parte da realidade, mas cria interpretações sobre o real, valendo-se de técnicas fílmicas e de vídeo para moldar suas narrativas. Como define Comolli (2008), um cinema construído em fricção com o mundo. Mundo este que avança sem cessar, assim como o cinema documentário, que se faz e refaz por caminhos singulares, como a performance, se molda e desmolda em estilos tão diversos e de maneira tão imprevisível (GUZMÁN, 2017).

Para o cineasta Patricio Guzmán, qualquer que seja a nossa ambição de enquadramento, a definição desse domínio do cinema já nasce defasada. Com sua afirmação, o real compromisso do documentário com o cinema parece ser o de performar, a cada cena do caos cotidiano, em qualquer “lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as horas, inumeráveis atos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana” (GUZMÁN, 2017, p. 19).

O compromisso com o real de Comolli (2008) e a realidade de Guzmán (2017) se fundem num conjunto de matérias que refletem os sentidos que nos rodeiam. A partir dos sentidos, a realidade como uma percepção subjetiva nos permite inventar realidades outras, concretas ou imaginadas, como um enquadramento de olhar que se cria no plural, visto que não há uma só maneira conclusiva para fixar uma definição de real.

Articulamos dois elementos que se mostram primorosos na direção da construção de tais realidades no domínio do gênero documentário, segundo Guzmán (2017): o ponto de vista e a distância. Ao ponto de vista se associa a opinião, um juízo sobre o tema, o que vai orientar a adequação de luz e os enquadramentos de câmera. A distância alimenta a perspectiva para se ter mais lucidez das proporções e horizontes que perdemos se estamos muito próximos. No entanto, para o autor, a distância é paradoxal, assim como no exercício do recorte e definição de um tema para a construção de uma tese. Isso se dá porque filmamos e escrevemos sobre o que nos impele, nos atrai, sobre o que amamos, tornando-se natural a aproximação,

o mergulho profundo, ao ponto de nos fundirmos. “Como nos afastamos de um tema que nos subjuga?” (GUZMÁN, 2017, p. 20).

Respondendo à própria questão, Guzmán sinaliza que o caminho é usar a distância com diferentes intensidades, que passa pelo pisar no acelerador da confiança e se deixar levar pela intuição, até o momento em que se torna imprescindível aplicar uma distância maior, questionar, revisar, esmiuçar, identificar as fraquezas e, neste momento, a firmeza desmorona. E finaliza com a defesa, que ora nos alimenta, de que a escrita destrói, mas também recompõe as coisas. E ao toque de um florescer se abrem horizontes, nexos e relações. A distância também evita lugares-comuns e estereótipos. Entre palavras, imagens, sons, distância e aproximação instala-se o movimento, o espaço e o tempo, que nos lança, embrenha; concluindo, com Gúzmán (2017), que o documentário é um espaço de reflexão.

Seguindo Manuela Penafria (2001), discutir densamente as semelhanças e as diferenças entre ficção e documentário, além de não ser objeto da presente pesquisa, é um tipo de reflexão inconclusa. Empregando suas palavras, “tenho como prioridade centrar-me no campo da produção/realização de documentários, independente do que haja de diferente ou semelhante com a ficção” (PENAFRIA, 2001, p. 2).

Realidade ou ilusão, os átomos dramáticos investidos de agentes narrativos e capacidades, tanto imagéticas quanto sonoras, criam e transmitem impressão de autenticidade. Não são “fotocópias” da realidade, mas constituem uma disputa entre sua apresentação e representação. As imagens e muitos dos sons que apresentam referem-se diretamente ao mundo histórico, por que “capturam pessoas e acontecimentos que pertencem ao mundo que compartilhamos, em vez de apresentar personagens e ações inventadas, para se referir indiretamente ou alegoricamente a uma história do nosso mundo” (NICHOLS, 2016, p. 31).

Bill Nichols (2016, p. 158) enfatiza que “o documentário pertence a uma longa e multifacetada tradição do discurso da “não ficção”, que evolui em processos constantes, com diferentes estruturas organizativas na seleção de imagens e sons, bem como valendo-se de diferentes técnicas, convenções e características cinematográficas. Nichols (2016) propõe algumas, não como intenção de aprisionar a obra fílmica com elementos limítrofes que a enquadram dentro (e tão somente) de uma definição, mas se apresentam como categorias analíticas que ajudam a caracterizar e analisar os tipos diferentes de documentário e seus modos de enunciação. Os modos seriam, portanto, pontos de partida que ajudam na distinção e

na definição da forma e do estilo, na leitura e na análise da obra fílmica (NICHOLS, 2016). Isso posto, Nichols propõe algumas divisões preexistentes:

**i: Modelos de não ficção:** os documentários nestes termos adotam modelos, como diário, biografia, ensaio, manifestos, relatos, vídeo-blogs (ou vlogs), antropológicos e etnográficos.

**ii. Modos cinematográficos distintos:** os documentários adotam modos, como, expositivo, observativo, participativo, poético, reflexivo e performático.

Cada um destes modos e modelos, de acordo com Nichols (2016), apresenta elementos que enfatizam a posição e o olhar do cineasta em relação ao tema abordado, seja pelos elementos fílmicos (som, imagem, ritmos e padrões visuais, acústicos etc.), seja na modelagem do que acontece com os sujeitos diante da câmera, o modo ou a distância do cineasta em relação ao tema e/ou aos sujeitos. Os modos podem se combinar, compor ou contrapor na textura fílmica, tanto quanto os olhares analíticos diferem nos aspectos com maior ou menor intensidade destas filiações.

Nas análises fílmicas da tese, observamos a abertura, a aproximação e o distanciamento desses modos em cada um dos documentários, em diferentes níveis. Observamos a flutuação dos modos numa mesma obra fílmica, sobretudo, pela intercorrência histórica e estilística não linear do gênero documentário. Nestes termos, como preveem os teóricos, os modos e os conceitos flutuam entre os filmes, fortalecendo a ideia de que as obras não existem para ilustrar teorias, mas de que o conjunto das teorias nos possibilitam enriquecer a percepção da obra, abrigando, nesse sentido, a provocação de Ismail Xavier (2018)<sup>5</sup>.

O *modo expositivo* elaborado por Nichols (2016) quase sempre apresenta um caráter exploratório, estabelecendo relação com o modo sociológico “ou a voz do dono”, conceituado por Jean-Claude Bernadet (1985). A “voz do dono” resulta de sua reflexão crítica sobre um determinado tipo de voz que opera na produção de significação de um filme e que informa “o real” através de sua locução. Essa voz,

---

<sup>5</sup> Trata-se do trecho inicial da abordagem de Ismail Xavier, sobre “Análise fílmica em artigos científicos”, em entrevista para a Significação Revista de Cultura Audiovisual da USP no Youtube Disponível em: <https://youtu.be/dQ2W87EUzjs> acessado em: 14 de dezembro de 2021.

apesar de “autorizada” pelo aparelho fílmico conceitual, frequentemente advém de uma origem fora do plano da experiência.

Esse modo se filia ao contexto do documentarismo clássico, com predominância da locução fora-de-campo<sup>6</sup>, percebido, por exemplo, no pensamento estilístico de John Grierson (RAMOS, 2008). No Brasil, o documentário clássico pode ser observado nas produções do Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo), fundado em 1936, com a ideia de utilizar o cinema como apoio do ensino formal e como um instrumento voltado para a educação popular, valorizando elementos genuinamente nacionais. Os filmes do Ince que caracterizam o documentário clássico podem ser vistos em *Vitória Régia*, *Orquídeas* e *Papagaio* (1937), *Araras* (1940) ou *João de Barro* (1956) (FIOCRUZ, [20--]). Do mesmo modo, essa predominância é apreendida em *Orixá Ninu Ilé* (1978) e *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfoses das mães Nagô* (1981), dirigidos por Juana Elbein dos Santos. Ambos os títulos compõem o *corpus* fílmico da tese e são analisados em seus diversos aspectos no segundo e no terceiro capítulos.

Outra relação pode ser estabelecida com o “novo documentário”, que se caracterizou pela tomada de imagens até então não exploradas, chamada de *cinema direto*. Por sua vez, o direto, ao longo do tempo, vai da ideia da ‘mosca na parede’, com a entrega de um mundo com suas ambiguidades e contradições – sem a interferência do documentarista –, aos estilos com eixos interativo, reflexivo e participativo. Um exemplo é quando se evidencia a ação do *sujeito-da-câmera*<sup>7</sup> na tomada, tanto por uma espécie de embate com o mundo mediante a ação direta do cineasta quanto pelo uso de depoimentos e entrevistas (RAMOS, 2008).

O cinema direto com corte interventivo mais marcado costuma ter a obra de Jean Rouch como referência. No entanto, como veremos a seguir, encontramos em *Chronique d'un été* [*Crônica de um verão*], 1960/1961, declarações de Jean Rouch e Edgar Morin que caracterizam o novo documentário a partir de padrões de não interferência. Mas Rouch, ao trazer para o primeiro plano a entrevista e o depoimento, e também a encenação dramática, inaugura com *Crônica* uma nova forma estilística, que terá em seu eixo um modo mais *interativo* e *reflexivo* de ação do *sujeito-da-câmera* na tomada. Ao documentário com estilo participativo no embate com o mundo na tomada, utilizando entrevistas e com ação direta do cineasta, deu-se o nome de *cinema verdade*. (RAMOS, 2008, p. 270, grifos no original).

<sup>6</sup> Também voz *over* ou voz de Deus.

<sup>7</sup> Nos termos Ramos (2008), *sujeito-da-câmera* diz respeito ao sujeito que sustenta, como presença impregnada de subjetividade, a câmera no tempo e ocasião da tomada.

Ainda de acordo com Ramos (2008), o novo documentário absorve e oscila a definição entre “cinema direto” e “cinema verdade” (*cinema vérité*). “[...] a ideia de um ‘cinema verdade’ adquire tonalidades mais reflexivas e participativas, atendendo à progressiva emergência (nos anos 1960) da crítica epistemológica ao sujeito do saber” (RAMOS, 2008, p. 276, grifo no original). No entanto, a expressão se esvazia na crença de deter uma chave única de verdade.

A nova forma estilística documentária do direto, assentada em depoimentos e entrevistas, afirma-se ao ponto de expandir-se com velocidade, alçando auge nas décadas seguintes. Os anos 1960 vão valorizar cada vez mais a intervenção do documentarista, ficando para trás a primeira fase do direto – com a ideia estilística da filmagem em recuo ‘mosca na parede’. O termo *direto* faz fortuna. “No caso brasileiro, David Neves escreve em 1965 o primeiro texto mais amplo sobre o tema em nosso país, intitulado ‘A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema direto no Brasil’ (RAMOS, 2008, p. 278). O trabalho associa o *cinema direto* ao novo estilo documentário e de acordo com Ramos (2008), o autor contribui de modo profícuo com o panorama, ciente da problemática que o conceito de *verdade* incute.

Citando Mario Ruspoli, Ramos (2008) o aponta como precursor da transição documentária clássica para o documentário moderno direto, assentada na preocupação com a desconstrução do saber fundado no sujeito que enuncia: “[...] a associação da palavra ‘cinema’ à palavra ‘verdade’ é sem sentido. A câmera pode ser ‘presente’, ‘escondida’ ou ‘psicanalítica’, mas ela não sabe mais do que vemos e sabemos nós mesmos” (RUSPOLI *apud* RAMOS, 2008, p. 278, grifos no original).

Esse movimento provoca ser uma ilusão ideológica a ética do recuo do documentarista (*sujeito-da-câmera*); “que a interferência do cineasta no mundo é indissolúvel de sua presença na tomada” (RAMOS, 2008, p. 270) e, portanto, a inventividade está em aproveitar o potencial das novas tecnologias para abrir a narrativa documentária à performance do cineasta. Nesse sentido caminha a reflexão teórica de Stella Bruzzi (2001), acerca dos diversos ângulos e modos da performance no cinema documentário e as implicações com o cinema direto. Tal equação aponta para o reconhecimento da performance como um elemento que sempre esteve no cerne da produção documentária.

Conforme Nichols (2016), no *modo performático* o cineasta evidencia o seu envolvimento com o tema. Nesse modo, o processo de criação expõe a relação entre o cineasta e a pessoa filmada, sendo a imagem vislumbrada não apenas como uma

evidência do mundo histórico, mas, sobretudo, como “um registro indicial do encontro real entre cineasta e personagem” (NICHOLS, 2016, p. 166), por meio de uma relação aguda e enfática, por vezes, incluindo o próprio cineasta, seja nas aparições diretas ou na perspectiva autobiográfica. Nessa perspectiva, a maior valia da posição narrativa está na individualidade dos sujeitos específicos como atores sociais.

Numa tentativa de sintetizar o cineasta (GUZMÁN, 2017) a partir de um teórico (NICHOLS, 2016), interpreto que a câmera seja uma testemunha que cria, sendo o documentarista um fabricante de significados, muito além de um observador neutro. Ele emite sua opinião ao interpretar a (sua) realidade, ao mesmo tempo em que pode performá-la. Essa perspectiva também vai ao encontro de Schechner (2011), na concepção do espectador enquanto *performer* transportado, que, como sujeito, participa da experiência ritual por meio da “performance testemunhada”.

O *modo performático*, como gesto representativo no documentário, tenta demonstrar como o conhecimento incorporado no corpo da experiência propicia uma compreensão (ao espectador) dos funcionamentos gerais de uma sociedade, considerando que o conhecimento “pode ser demonstrado ou evocado, mas aqueles que fazem a demonstração ou evocação imbuem o que fazem de uma singularidade que não pode ser facilmente reproduzida” (NICHOLS, 2016, p. 206).

Assim, sublinha-se uma complexidade de mundo social pela ênfase nas suas dimensões subjetivas e afetivas, um tom que nos projeta para a arena identitária. A relação entre a performance de identidade com o campo cinematográfico, mais estritamente com o filme experimental, também foi encontrada em Carlson (2010), com seu trabalho introdutório sobre performance. Retomando Nichols, em suas palavras:

O cineasta entra no mundo do ator social pelas entrevistas, pela conversa, pela provocação ou por outras formas de encontro e tem o poder de alterar esse mundo. Alguma coisa está em risco nos encontros. Percebemos que o cineasta existe no mesmo plano da existência humana de seus atores sociais, e não no plano mais isolado do comentarista ou poeta. (NICHOLS, 2016, p. 166).

Nessa reflexão somos despertados a pensar que o mundo alterado, na citação de Nichols, acontece pela inversão ou pela justaposição das vozes, em planos mais humanos, ao contrário de outros modos, por exemplo, o expositivo, em que a proeminência da voz se presta a autenticar a ideia ou a teoria do cineasta, assim

como as imagens que, nestes termos, atestariam e serviriam como a representação indicial da ideia/teoria do cineasta.

Por volta de 1960, as novas tecnologias da época possibilitaram que equipamentos como as câmeras de 16mm *Auricon* e os gravadores de áudio, como o *Nagra*, fossem carregados e manuseados por apenas uma pessoa. Esses aparatos já permitiam que a voz (discurso) fosse sincronizada às imagens. A liberdade de movimentar os equipamentos sem extensão de cabos, para registrar a cena diante do que acontecia enquanto acontecia, tem influência direta sobre o *modo observativo* (NICHOLS, 2016).

Para Nichols, o “espírito de observação” está presente tanto em câmeras e gravadores, que observam a experiência vivida, quanto na montagem, ou seja, tanto está na filmagem quanto na pós-produção. Esse encontro resultou em filmes sem (ou com menor incidência) de comentários em voz *over*, sem efeitos sonoros ou sem música, sem reencenações históricas, “sem comportamentos repetidos para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é que estava lá, ou assim nos parece [...]” (NICHOLS, 2016, p. 161).

O observativo emana do *direto*. Importa ponderar essa ligação como modo que decorre do cinema-direto, justamente o que evita generalizações, pois as narrativas emergem da vivência do cineasta com o acontecimento, embora Nichols enfoque o cineasta na posição de observador. Segundo Nichols (2016, p. 184), “os filmes observativos mostram uma força especial para dar ideia da duração de acontecimentos”. Aqui, tanto em termos históricos quanto estilísticos, avançamos em sua proposição inicial, uma vez que o próprio teórico também avança no reconhecimento de que “[...] o cineasta observativo adota um modo peculiar de presença ‘na cena [...]’” (NICHOLS, 2016, p. 184, grifo no original). Essa presença da câmera (portanto, do cineasta) na cena filia sua presença na vivência do mundo histórico do acontecimento fílmico, assinalando seu compromisso com o efêmero, íntimo e pessoal, ocorrido e filmado (NICHOLS, 2016).

A respeito do cinema-direto e sua relação com o documentário, Ramos (2008, p. 269) enfatiza que “trata-se de uma moeda de duas faces: uma ainda negando as raízes de onde vem, outra já aberta para os dilemas da enunciação e da constituição de subjetividade documentário”. O aspecto duplo emerge dos dois momentos mais agudos do cinema-direto: primeiro, numa posição ética situada na ideia do distanciamento ou do “recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo”

(RAMOS, 2008, p. 269). Nesse aspecto, concentra-se na posição observativa, na ideia de que a interpretação esteja “completamente” à cargo do espectador.

Todavia, no fluxo histórico das influências e reviravoltas estilísticas (que influenciam o cinema como um todo), a emergência do direto se confronta com seu duplo, um corpo interventivo, na marca de Jean Rouch (o qual abordamos mais no decorrer desse capítulo). Nesse contexto, encontram-se na encruzilhada histórica e estilística os depoimentos, as entrevistas e as performances para a câmera, expandindo os estilos para uma abordagem ideológica “que valoriza cada vez mais a intervenção do sujeito-da-câmera e os procedimentos desconstrutivos [e] deixa para trás a estilística da filmagem em recuo do primeiro direto” (RAMOS, 2008, p. 270).

Nesse ímpeto estético Ramos (2008) evidencia que se cessa a distinção originária entre os termos cinema verdade e cinema direto, passando a predominar, entre críticos e cineastas, um modo predominante, nos termos de Nichols (2016), o *modo participativo*. Mais do que se confrontam, as posições ética e ideológica do documentário se complementam ou se complexificam.

A nova posição gira em torno de enunciados que afirmam ser uma ilusão ideológica a ética do recuo do sujeito na tomada; que a interferência do cineasta no mundo é indissolúvel de sua presença na tomada; que devemos aproveitar as potencialidades das novas tecnologias para abrir a narrativa documentária à interação do cineasta etc. Para o novo documentário, a interferência do sujeito-da-câmera no mundo – com a câmera na mão e o gravador magnético no ouvido – ocorre através do procedimento estilístico de entrevistas/depoimentos, ou na ação ativa na tomada, envolvendo, inclusive, a própria representação das condições de filmagem. (RAMOS, 2008, p. 270).

Conforme Nichols (2016, p. 191, grifo no original), “a sensação de presença – em vez de ausência – física que emana das trocas em som sincrônico entre cineasta e personagem coloca o cineasta ‘na cena’”, podendo os *modos participativo* e *observativo* enfatizarem o encontro com o “real”, no espírito de *O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, ou da *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin. No contexto que origina a cinematografia da encruzilhada, *Egungun*, *Orí* e *laô* são alguns dos exemplos desses modos.

Ao se identificarem aspectos como objetivo (plano da experiência) e subjetivo (experiência individual, particular) – a combinação entre “livre” e “real” –, o documentário performático se desloca de um tipo de representação realística do mundo histórico para uma representação por licenças poéticas, com estruturas de narrativas menos convencionais. Nichols (2016) propõe essa perspectiva como forma

de um modo enraizado, situado e nitidamente pessoal, na representação de sujeitos específicos, incluindo o cineasta. Essa mesma perspectiva é denotada no contexto da performance contemporânea, marcada pela “performance de identidade” apresentada por Marvin Carlson (2010). Assim como na performance, a intensidade emocional da experiência e do autoconhecimento, no modo performático do documentário, é expressa em primeiro plano.

Embora Nichols (2016) contribua substancialmente para os pontos de contato entre cinema documentário e performance, pensados a partir dos modos *performático*, *participativo* e *observativo*, encontramos em Stella Bruzzi (2001) uma reflexão aguda, contemporânea e bastante pertinente a essa relação. A proposição de Bruzzi cria fluxos entre realidade e representação, invocando a performance como um elemento fundamental para a forma como o filme documentário ou de não ficção foi e deve ser interpretado. Sendo assim, a performance como intervenção em situações reais continua sendo um dos aspectos mais duradouros do documentário caracterizado pela autora como *observativo*. E, como modo, ele continua a ser influente, pois se deve ao fato de que pode capturar o momento em que os sujeitos fazem a transição para o artista (ou *performer*) por causa das câmeras.

A dramatização de pessoas comuns em seus papéis cotidianos, no documentário, é um dos pontos de contato para se pensar a relação entre cinema e performance. Nesse sentido, a performance é percebida como intervenção cuja verdade é decretada para e pelos encontros dos cineastas com seus sujeitos, em benefício da câmera; e a esse aspecto se deve a essência do documentário (BRUZZI, 2001).

No ponto de contato que aproxima o documentário performático dos estudos da performance como “estado mutável”, adentramos na relação desse estado com a arena identitária. De acordo com Hall (2006), vivemos o mundo moderno que implodiu a “identidade mestra” do sujeito, descentrou aquela que se postava como uma identidade fixa e estável, eclodindo paisagens políticas fraturadas. Paisagens estas seccionadas pelas identidades pertencentes às agendas emergentes, como os movimentos negros, feministas, de gênero e indígenas, por exemplo, que se evidenciam nesta proposição:

Outra intenção dessas discussões das possibilidades performativas das imagens factuais é adotar na área do documentário perspectivas teóricas mais contemporâneas e heterogêneas do que geralmente se faz, atualizar o

documentário, por exemplo, com o conceito de gênero e identidade como estados que são mais mutáveis do que fixos. (BRUZZI, 2001, p. 125-126, tradução nossa<sup>8</sup>).

Essa mesma perspectiva é denotada no contexto da performance contemporânea, marcada pela performance de identidade, politicamente engajada, provocadora das fissuras no corpo político-conceitual performático. Tais fissuras são abertas como campo de agenciamentos e, com isso, a dialética da performance transcende os desejados muros minimalistas do simbólico, tensionando o que o teórico Marvin Carlson (2010) compreende como a “posição existencialista” de uma performance socialmente orientada. Tal posição elucida o que consideramos em termos de uma performance cultural “mítica”, como definida por Carlson (2010, p. 165), estrategicamente engajada em termos políticos e culturais (GAMA; NOGUEIRA, 2019; TAYLOR, 2013).

Essa encruzilhada teórica se fortalece com Cláudio Bezerra (2014), primeiramente quando observa que, desde a década de 1970, as ideias de identidade fluida e múltipla se tornam emergência em filmes de caráter autobiográfico, íntimo e de recorte pessoal. Essas características passam a designar o uso da expressão *performance* no campo do documentário. Em diálogo com as reflexões de Michel Renov (*apud* BEZERRA, 2014) – sobre a mudança de estatuto do documentário, que se atualiza pela importância da perspectiva do realizador, através de um “compromisso aberto de um sujeito que se inscreve no relato que está em evidência” (BEZERRA, 2014, p. 47) –, Bezerra destaca que a representação de um “eu” como ser uno se revela como impossibilidade e escreve:

A performance surge, então, como uma maneira adequada para o artista se inscrever, de modo inconcluso, processual, no filme. Ainda Segundo Renov (2004), esse investimento numa identidade instável é herdeiro dos filmes etnográficos de Jean Rouch e das ideias de Annette Kuhn. (BEZERRA, 2014, p. 47).

É importante observar que o segundo ponto de relevância percebido em Bezerra (2014) é que, como Bruzzi (2001), o autor aponta brechas oportunas para debater e aprofundar os modos performático e observativo. Tal percepção, em ambos

---

<sup>8</sup> “An additional intention of these discussions of the performative possibilities of the factual image is to bring to bear upon the area of documentary a more contemporary and heterogeneous theoretical perspectives than is usually the case, to bring documentary up to date, for instance, with the concept of gender and identity as mutable rather than fixed states” (BRUZZI, 2001, p. 125-126).

os autores, atualizam a reflexão inaugural de Nichols sobre os modos no campo do documentário. Bezerra nos provoca a perceber o quanto a densa discussão sobre *performance* no campo artístico fortalece o aprofundamento conceitual para o modo performático. Nesse mesmo sentido se expressa Stella Bruzzi (2001) acerca do modo observativo. Identificamos, portanto, em Nichols (2016), Bezerra (2014) e Bruzzi (2001) pontos de contato entre as performances e o documentário. Ademais, a reflexão proposta por Bezerra (2014) põe em relevo o trabalho de corpo na construção de personagens, o que vale destacar em suas palavras:

No caso da *performance*, tem-se uma passagem tênue da 'representação' para a 'atuação', porque o *performer* não encarna um tipo ou personagem exterior a si mesmo [...] o *performer* desenvolve e mostra suas habilidades pessoais, suas idiosincrasias, e torna-se o que Glusberg (2003, p. 103) chama de 'mago semiótico', operando signos que se materializam num ritual geralmente imprevisto. (BEZERRA, 2014, p. 53, grifos no original).

Com isso, chegamos à terceira relevância da discussão de Bezerra (2014) para essa pesquisa, que se encontra no entendimento do que está aquém e além da relação entre performance e documentário e na qual a performance aproxima a vida e a arte e, no contexto audiovisual do cinema, o vídeo e a televisão. Esse enlace é percebido atualmente como um momento mais intenso de atuação do corpo diante da câmera, seguido da montagem como fator de intensificação do acontecimento fílmico e alcançando a recepção performática do filme pelo público. “Em outras palavras, como um campo específico da arte, a *performance* não se realiza na tela, mas na apresentação 'ao vivo' de um corpo-mídia virtual em situação de copresença com um público” (BEZERRA, 2014, p. 55, grifo no original).

Logo, Bezerra (2014) nos ajuda a pensar como o cinema documentário se apropria dos códigos performáticos, considerando o dispositivo fílmico como uma interface sutil entre o corpo-pessoa que vive a experiência diante das câmeras e do corpo-câmera, que vive a experiência com a câmera. Depois, expande essa relação com o cineasta e o público, ou seja, essa relação na tríade corpo-cineasta-público. Dessa forma, identificamos intersecções entre performance, performances e *performers*.

O *cinema-verité*, pensado e proposto por Jean Rouch, encontra na participação e presença do documentarista a importância do impacto sobre a realidade observada. Para ele, a postura interventiva “da câmera” assume o papel reflexivo fundante do ato

fílmico, por meio desta interatividade performática. “Desse modo optou por ‘gerar a realidade’ em vez de permitir que ela se desenrolasse passivamente diante dele”, considera Ana Paula Oliveira (2014, p. 166) no artigo *Jean Rouch: signo, verdade, pensamento*. Em *Os mestres loucos* (1955), Jean Rouch demonstra como ele se apoiou nestes múltiplos cruzamentos:

[...] o evento fílmico-etnográfico e sua relação com a escrita automática surrealista; a valorização do transe como transformação corporal e modo de conhecimento; a importância dada às emoções na construção do tema etnográfico; o excesso estético-visual como um valor na construção do ritual. (GONÇALVES, 2007, p. 33).

A coexistência entre a possessão, como uma performance ritual, e a performance da filmagem, como ato fílmico, foi concebida conceitualmente e realizada cinematograficamente por Jean Rouch, que incorporou nesses processos uma sustentação teórica e prática a partir da relação entre os sujeitos envolvidos, em experiências recíprocas de transformação (TURNER, 2013; SCHECHNER, 2011; GONÇALVES, 2009).

Marcel Mauss (1974, p. 407) sublinha que “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem”. Para Comolli (2009, p. 31), “isso vale igualmente para o pesquisador-cineasta, à medida que seu corpo é o suporte da câmera”. Portanto “Partindo desse estar corporalmente referenciado, o ato de filmar é da ordem da *performance* em que todos são personagens: o que filma e os filmados” (GONÇALVES, 2009, p. 31). Como antropólogo e cineasta ou *pesquisador-cineasta*, a produção de Jean Rouch provoca deslocamentos radicais no cinema e na antropologia, de modo que essas duas âncoras fossem profundamente impactadas pela premissa de uma produção compartilhada dos sentidos e signos da experiência documentada, fundadas na relação entre os sujeitos em recíproca transformação. “O cinema e as ciências humanas, e sobretudo a antropologia, vão se associar para criar esta nova disciplina a que chamamos de ‘antropologia fílmica’” (FREIRE; LOURDOU, 2009, p. 12, grifo no original).

Esse breve apontamento histórico sobre Rouch<sup>9</sup> e a antropologia visual enfatizam a influência dele nos campos documentário e antropológico – a segunda

<sup>9</sup> Em 1964, Jean Rouch assume o *Laboratoire Audiovisuel de l'École Pratique des Hautes Études, V Section – Sciences Religieuses*, criada sob a tutoria de Germaine Dieterlen e Claude Lévi-Strauss. Rouch também atuou como secretário geral do *Comité du Film Ethnographique* desde a sua fundação, em 1953, até a sua morte, em 2004. Em 1969 dá início aos ensinamentos de cinema antropológico e

disciplina em relação direta com os estudos da performance –, uma vez que ele altera, em parte, o estatuto da linguagem nos procedimentos da pesquisa e do cinema. Fica marcada como consequência desse deslocamento a experiência de revogar a distância entre o pesquisador e o pesquisado, o que filme e o que é filmado (COMOLLI, 2009). Esse tipo de abordagem promove deslocamentos radicais e aciona determinadas disputas não previstas em regimes expositivos.

Embora a biografia e os métodos de Rouch ressoem o incontestável esforço da partilha, pela noção de *antropologia partilhada*, cineastas e críticos africanos, como Med Hondo e Ousmane Sembène – que projetaram a África moderna e pós-colonial no cinema –, acusam Rouch “e os africanistas” de olharem para os africanos como se fossem insetos (BAMBA, 2009, p. 96). A recusa de alguns africanos sobre as imagens e filmes produzidos por Rouch, apesar da contribuição dele para o filme caracterizado como etnográfico, ajuda-nos a problematizar as ambiguidades da prática documentária quando se trata da tentativa de “capturar” a subjetividade performática do outro e, por consequência, representá-lo arquetipicamente como “o outro” (CARNEIRO, 2005). Essa problemática antecipa questões sobre práticas representacionais que veremos mais adiante.

É importante sublinhar que outras parcerias de Rouch seguiram em países independentes, pós-coloniais. Uma, em específico acontece entre as décadas de 1970 e 1980, quando Jean Rouch é convidado pelo governo revolucionário de Samora Machel (líder da FRELIMO) a desenvolver o cinema moçambicano, ao lado de Ruy Guerra e Jean-Luc Godard. Moçambique, que ainda não tinha se desenvolvido no campo cinematográfico, cria em 1975 o Instituto Nacional de Cinema (INC).

Os nomes proeminentes do cinema moderno, incluindo Rouch, e o projeto de formação de cineastas empreendem uma experiência singular de cinema revolucionário na recém história da independência moçambicana. Elemento importante desse episódio parte da concepção de democratização que Rouch provocara – com a formação de novos cineastas –, utilizando o Super 8mm como base de suas oficinas. Parte do legado do INC se concentrou na produção de documentários. Embora os desdobramentos trágicos do contexto político arrebatem radicalmente os rumos de Moçambique e, conseqüentemente, o cinema desse

---

documentário na Universidade Paris X – Nanterre e, em 1971, inicia o centro de pesquisa *Formation de Recherches Cinématographiques* – FRC (também na Universidade Paris X), o qual ele dirigiu até 1980, quando foi sucedido por Claudine de France. (FREIRE; LOURDOU, 2009).

contexto, fica marcada a produção cinematográfica do país, fortemente influenciada por Jean Rouch (SORANZ, 2014). O seu legado permanece na mudança radical do *status* tradicional do simples objeto de estudo, ao se revelar no ‘cine-diálogo’ como “coprodutores ou, antes, de coautores, assim influenciando e orientando diretamente, para não dizer dirigindo, a elaboração do trabalho do pesquisador” (COMOLLI, 2009, p. 14).

O saldo positivo para o cinema, por assim dizer, dos filmes etnológicos realizados pelos franceses durante o período colonial – chegando a criar, em 1949, a *Commission du Cinéma d’Outre-Mer* – marcou de imediato, de acordo com Diakhaté (2011), a vontade africana de se apropriar do cinema. O que pode ter desencadeado, em 1950, filmes realizados por franceses que ousaram representar os africanos diferentemente do que havia sido feito desde então. Entre essas iniciativas, marca-se *Afrique 50* (1950), de René Vautier, como um filme ativista, que “insurge vigorosamente contra as violências colonialistas perpetradas na Costa do Marfim e que foi proibido durante muitos anos devido aos seus propósitos anticolonialistas” (DIAKHATÉ, 2011, p. 88).

Neste sentido aliam-se *Les Statutes meurent aussi* (1953), de Alan Resnais e Chris Marker, *Les maîtres fous* (1955), rodado no Gana, e *Moi, um noir* (1957), de Jean Rouch, que – não ocultando as ambiguidades criticadas por Hondo e Sembène – provocaram abordagens etnológicas vanguardistas e transgressoras ao integrarem práticas ancestrais na *mise-en-scène*. A ousadia de Rouch, destaca Diakhaté (2011), foi fundamental em via dupla, tanto por instigar as ambições críticas de Sembène, como em seu favor, influenciando Oumarou Ganda e Mustapha Alassane, nigerianos que se tornaram seus cúmplices fiéis (DIAKHATÉ, 2011).

O *modo reflexivo* emana dos processos de negociação entre o sujeito-da-câmera e o espectador. A posição espectral ocupa o centro de atenção,

considerando um nível agudo e proeminente de reflexão acerca das representações de mundo, criadas pelo cineasta, em sua relação com o mundo histórico e seus atores sociais. É esse lugar mais intenso, ocupado pela reflexão sobre as maneiras *como* assistimos as representações, que alcança o que está sendo representado, que evoca a presença do cineasta envolvido nas questões da representação. É a ideia do cineasta e do filme em “falar com” ao invés de “falar sobre” que simboliza a mudança radical produzida pela reflexão (NICHOLS, 2016).

O *reflexivo* questiona e reivindica o lugar do espectador, provocando os meios usuais da representação. De certa maneira, rompe com as convenções realistas da “observação” para nos posicionar diante da mediação do “olhar fixo” da câmera, invocando seu poder de subversão. O gesto reflexivo no documentário também desafia técnicas e convenções, chama a atenção para as convenções formais do cinema, questionando sobre os demais modos (NICHOLS, 2016). A exemplo de *O homem com a câmera*, Dziga Vertov:

[...] demonstra como a impressão de realidade vem a ser construída, começando com uma cena do câmera, Mikhail Kaufman, filmando pessoas andando numa carruagem puxada por cavalos de dentro de um carro que anda paralelamente à carruagem. Vertov, então, corta para a sala de montagem, onde a montadora Elizaveta Svilova (*sua esposa – grifo nosso*), une as tiras do filme que representam esse acontecimento naquela sequência que, presumivelmente, acabamos de ver. O resultado geral desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem. (NICHOLS, 2016, p. 202).

Embora *Orixá Ninú Ilé*, *Iyá-Mi-Agbá* e *Egungun* não se constituam completamente nesses termos, ou transitem menos sobre esse ponto de vista, ainda assim marcamos esse modo enquanto tropo mais consciente de si mesmo, com a capacidade de nos oferecer uma visão teórica sobre os modos *como* podemos olhar suas narrativas.

Empregando a teoria de Nichols (2016), é possível “extrair” desse processo o ponto de vista da montagem ou, ainda, nos posicionar, de maneira ativa, como espectadores que decupam filmes no processo da análise. Sobre os filmes que analisamos mais adiante, é possível observar um nível (não agudo) do “falar com” ou “falar perto”, provocando-nos a refletir acerca da relação do documentário (enquanto obra/modo de representação) com aquilo que representa (sujeitos, símbolos, cultura).

Nas palavras do autor: “vamos refletir sobre *como* aquilo que você vê e ouve faz crer numa determinada visão do mundo” (NICHOLS, 2016, p. 205, grifo no original).

Da perspectiva formal, centramo-nos na reflexão como gesto que conduz nossa atenção para a própria forma do documentário. Há encenações ou cenas “montadas para a câmera”? Observamos tentativas de estereotipar personagens aos depoimentos e seus contextos históricos? Há reencenações estilizadas? A montagem é posta em relevo? São algumas perguntas possíveis de serem feitas para o filme, diante do modo reflexivo enquanto processo. Por outro lado, de uma perspectiva política, de acordo com Nichols (2016, p. 205), “a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas mais sobre o mundo histórico do que sobre a forma cinematográfica”.

Esse diálogo nos apoia no *olhar opositor* de como os filmes analisados questionam (e se questionam) convenções sociais. Desse modo, também nos oferecem a possibilidade de contrapor/inverter a lógica e frequência das imagens dominantes e estereotipadas, teorizadas neste trabalho por Stuart Hall, bell hooks e Patrícia Hill Collins.

Para finalizar a abordagem dos modos do documentário e do capítulo, de acordo com Bill Nichols, o *modo poético* “sacrifica as convenções da montagem em continuidade e a sensação de localização específica no tempo e no espaço derivado dela” (NICHOLS, 2016, p. 170). Se no *modo performático* ou *expositivo* há um relevo na relação entre cineasta e seus atores sociais, o *poético* evidencia o peso de seu envolvimento com a forma cinematográfica (não descartando totalmente a relação com sujeitos da *sua história*).

Em outras palavras, com frequência, esse modo resiste ao vigor de personagens “com complexidade psicológica” para expandir-se nas associações e nos arquétipos que submerjam dos ritmos temporais e das aproximações espaciais. Desse modo, o sujeito se iguala a outros componentes de cena, aos objetos, no sentido de prover a matéria-prima escolhida pelo cineasta. De acordo com Nichols (2016, p. 170), “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento factual ou os atos de persuasão retórica”.

Padrões abstratos de forma ou cor ocupam espaços da representação do mundo histórico, nos gestos de experimentação de um mundo poético do sensível fílmico. Há nesses gestos impressões carregadas de subjetividade, que evidencia a preponderância do tom afetivo. O *modo poético* se abre em facetas múltiplas, entre

as imagens de arquivo, as imagens congeladas e as colorizadas, câmera lenta, como efeitos de voz do cineasta. Assim, a construção do estado de espírito fílmico se dá mais pela saturação da dimensão afetiva do que pela ordenação imagética e sonora explicativa do fato fílmico (NICHOLS, 2016).

Acessando fragmentos de *Iyá-Mi-Agbá*, encontramos uma sequência que abriga o mito cosmogônico das mães ancestrais no interior da própria linguagem fílmica. Essa sequência, também observada por Bernardet (1985), traduz o trânsito dos modos, ainda que fragmentário, em diferentes camadas estéticas do documentário clássico que foi analisado.

### 1.3 Políticas da representação

Stuart Hall (2016) elabora como *política da imagem* o pensar sobre o poder inserido no que representa uma imagem. Nessa chave, questiona-se os valores contidos na imagem e para além dela, alçando um conceito que busca analisar o poder inserido na noção de representação como um ato criativo, assentado numa perspectiva que busca, principalmente, desafiar os estereótipos da representação.

Por esse viés crítico, busca-se a emancipação por meio do questionamento da imagem, os efeitos midiáticos cotidianos na sociedade, construídos numa arena de embates sobre representação e, portanto, visibilidade, que apresenta e opera visões de mundo. Visões estas que elaboram realidades, valores e identidades inseridas numa disputa por sentidos, em que alguém ganha, outro perde, alguém ascende, outro descende. E, no jogo entre quem ganha e quem perde, pensar o “real” como uma construção social contemporânea marcada pela mídia, tensiona os efeitos dessa disputa de sentido entre pessoas negras e não negras (HALL, 2016).

Stuart Hall foi um pensador de origem jamaicana que analisou criticamente a representação de pessoas negras nas imagens do capitalismo e do pós-imperialismo britânico. Essa noção específica de representação como política, em que está em jogo não somente a identidade, mas a própria qualidade existencial, ou “realidade” da comunidade política, racializada – sendo representada em seus valores, interesses, posicionamentos, prioridades com seus membros (e não membros) – como escreve Ituassu (2016) a partir de Hall, carrega a “emancipação” como uma perspectiva crítica num contexto em que “não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial” (ITUASSU, 2016, p. 13).

É relevante destacar que nos filiamos à ideia de representação como um conceito e uma prática de produção de significados “que está no coração da cultura”, nos termos de Stuart Hall (2016). Esses termos estão situados em uma abordagem construtivista e aberta, que emerge das práticas e processos culturais. Se a “cultura” não é estática (é, portanto, aberta e se difere – por vezes – radicalmente, uma da outra e, produz sentidos e significados ao seu tempo), como isso funciona? Escreve Hall (2016, p. 109, grifo no original):

Na perspectiva construtivista, a representação envolve fazer sentido ao forjar ligações entre três diferentes ordens de coisas: o que nós devemos chamar amplamente de mundo das coisas, pessoas, eventos e experiências; o mundo conceitual, os conceitos mentais que carregamos em nossas cabeças; e os signos arranjados nas linguagens que ‘respondem por’ esses conceitos e os comunicam.

O segundo aspecto desse marco teórico é o lugar da interpretação, ao fundamentar-se na ideia compartilhada de que a criação de significados é um gesto de duas vias – o do sujeito, que forja representações no mundo das coisas (seja na pintura, na música, na literatura, no cinema etc.), a respeito dos signos da cultura –, sustentado pelo espectador, que é quem interpreta (ou decodifica) os códigos da linguagem (no nosso caso, a linguagem é cinematográfica). Nesses termos, como pesquisadora, assumo um olhar espectadorial imbuído de uma dimensão interpretativa.

Trata-se de uma noção semiótica, discursiva e aberta de representação. É semiótica por se ancorar no poder de estabelecer/atribuir significação por meio dos elementos de semiologia contidos nas imagens, nos objetos, nos gestos e nos sons (HALL, 2016; BARTHES, 2012). É discursiva por articular os signos da imagem ao poder de significação do texto (escrito, legendado ou narrado). Essa representação coexiste, portanto, um duplo discurso de linguagem: o da imagem e o da escrita (HALL, 2016). É aberta porque assume a importância de demarcar as diferenças no campo instável da cultura, para a produção de sentido.

O relevo das formações discursivas em estrita relação como um tipo de regime de verdade, ou forma, constitui uma forma discursiva no tempo histórico, “pela qual o discurso também produz sujeitos e define as *posições do sujeito*, de onde o conhecimento procede [...]” (HALL, 2016, p. 110, grifo no original). Nessa perspectiva,

a representação se torna um gesto político, no entendimento de que “o político” pressupõe a existência e as posições de sujeito.

Essa proposição de representação, por sua vez, se filia ao esquema de análise de Hall, que, dentro do que consideramos um terceiro aspecto, irá refletir e questionar os fascínios da alteridade, enquanto formas (*regime de verdade*) que tipificam, na atualidade, práticas representacionais da diferença ou, como o autor elege objetivamente, “o espetáculo do outro” (HALL, 2016). O esquema de análise proposto por Hall nos possibilita decodificar o que o campo teórico nomeia por “estereotipagem”, existente no audiovisual, sobretudo nos filmes que tratam “raça” e etnicidade (portanto, dimensões da cultura) como temas centrais. Trata-se de um pensamento complexo, por que articula emoções, sentimentos, atitudes e “mobiliza os medos e ansiedades do espectador em níveis mais profundos” (HALL, 2016, p. 140).

Em quarto e último lugar, essa análise permite realizar uma “contraestratégia” que se concentra na intervenção e inversão dos estereótipos, criando reversões conscientes aos modos empalhados da velha deferência estereotipada, assentando as negras performances e sujeitos negros no centro das narrativas cinematográficas. Em outras palavras, “uma atitude positiva em relação à diferença e luta sobre a representação” (HALL, 2016, p. 212).

Patrícia Hill Collins, socióloga e teórica crítica afro-americana, formulou o conceito *imagens de controle* no interior das teorias do feminismo negro, apontando como certas imagens aprisionam pessoas, simbólica e materialmente, a uma posição subalterna. Conquanto essa formulação tenha implicações diretas sobre a articulação nefasta da lógica autoritária, exercida por grupos dominantes sobre a subjetividade de mulheres negras, a teoria crítica de Hill Collins se projeta de forma interdisciplinar, aplicável a qualquer experiência de opressão (BUENO; RODRIGUEZ, 2020).

Desmistificar o essencialismo contido nas ideologias que sustentam a continuidade dos sistemas de dominação racistas e sexistas, bem como desnaturalizar as consequências do racismo e do sexismo, é premissa fundamental para o exercício da emancipação, endereça Winnie Bueno (2020) às suas leitoras e leitores de *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*.

É basilar pensar a opressão existencial destacando a racialidade como um violento dispositivo político discursivo derivado do racismo, estruturalmente articulado a partir da tensão nas relações raciais. Esta tese soma-se à polifonia das inquietações

sobre os herdados projetos europeus de escravidão e colonização, que atravessam a história e chegam aos dias atuais, por meio de práticas e narrativas e representacionais, que buscam dissimular o racismo como fenômeno, ocultando corpos, vozes e expressões estéticas daqueles que experienciam o racismo (KILOMBA, 2019).

Como define Grada Kilomba (2019, p. 130), “o racismo não é biológico, mas discursivo. Ele funciona através de um regime discursivo, uma cadeia de palavras e imagens que, por associação, se tornam equivalentes [...]”. Tomando *cadeia de palavras e imagens* como um regime discursivo em relação direta com a linguagem audiovisual, questões conceituais como diferenças, identidade, representação e estereótipo são inquietações endereçadas ao discurso cinematográfico, como foram trabalhados por Stuart Hall na sua relação com o cinema (PRYSTHON, 2016).

Nessa chave, corpos negros se movem e, irrompem regimes de verdade pela encruzilhada conceitual, performam desobediências poéticas como urgência para novas narrativas audiovisuais. É o que extraímos como tessitura do encontro entre o pensamento crítico racializado de Stuart Hall com o cinema; e isso ancora uma velha questão que sempre se refaz: como explorar a representação cinematográfica para além da forma fílmica? Em resposta preliminar a essa questão, escreve Angela Prysthon que “o tema da identidade cultural e a representação cinematográfica funcionam como uma espécie de moldura teórica que ajuda a pensar não somente a forma fílmica, mas as formas culturais como um todo” (PRYSTHON, 2016, p. 78).

Essa moldura teórica ancora boa parte do processo de escolha da análise fílmica da pesquisa de Prysthon, que começou a ser pensada através do filme *The Stuart Hall Project* (2013), em que o diretor John Akomfrah tinha como ideia inicial uma produção colaborativa com Stuart Hall sobre a noção do visual e de como ele (Hall) organiza a identidade negra. O filme resulta na performance de Stuart Hall “como um espião narrativo da história” e acabou por se tornar não somente uma maneira de apreciar a trajetória e vida de Stuart Hall, mas, sobretudo, uma forma de compreender o papel da identidade negra na cultura britânica e a importância do olhar multicultural (PRYSTHON, 2016).

É inescapável falar o quanto sua figura intelectual influenciou práticas e escolhas, estéticas e temáticas, para um relevante número de cineastas, destacando aqueles mais fronteiros e próximos a questões étnicas, diaspóricas e minoritárias. É também memorável falar da influência que Hall teve no *Black Audio Film Collective*,

grupo de projetos multimídia fundado no início da década de 1980, por John Akomfrah e outros estudantes de cinema da Universidade de Portsmouth (PRYHSTON, 2016).

Stuart Hall era uma espécie de *pop star* para nós. Para muitos de minha geração nos anos 1970, ele era uma das poucas pessoas de cor que víamos na televisão que não estava cantando, dançando ou correndo. Sua presença muito icônica na mais pública das plataformas sugeriu todos os tipos de possibilidades ‘impossíveis’. (AKOMFRAH *apud* PRYSTHON, 2016, p. 86, grifo no original).

Operando na chave de Stuart Hall, pôr em relevo imagens e representações em diálogo, através de filmes, e lançar pontes para o olhar afrodiaspórico, com sentido de revelar o que nem sempre é visível, se torna um ato político, sobretudo quando se busca, nesse gesto, propor e ressoar novos olhares sobre representações das performances culturais afro-brasileiras no documentário. É quando a busca pelo antigo e pelo novo se fazem em ato revolucionário, como nas palavras de Lydie Diakhaté (2011, p. 85): “descobrir filmes que, em minha opinião, operam uma revolução específica no sentido de se libertarem de um campo visual frequentemente restritivo e esclerosante”.

A emancipação de Hall e a revolução de Diakhaté operam sentidos práticos de libertação do campo visual, em que o “olhar” exerce poder (bell hooks, 2019), campo este emergido de uma sociedade reverberada pela experiência traumática colonial e profundamente centrada na visão, na imagem e na tela, como prefacia Rosane Borges no livro *Olhares negros: raça e representação* (2019), de bell hooks.

Para hooks (2019), o “olhar” é eminentemente político e as pessoas negras, enquanto espectadoras, foram impactadas pelas relações de poder racializadas, oriundas das políticas da escravidão e, por conseguinte, privadas do seu direito de olhar. No entanto, esse poder exercido por quem produz e sobre o que se vê, atualizando o passado de hooks, nunca é tão absoluto que nos impeça de ousar olhar, encarar perigosamente. Esse olhar é perigoso porque questiona o *status quo*, declara de forma corajosa que, assim como a autora, não iremos só olhar; queremos que esse nosso olhar mude a realidade.

O olhar opositor é fascinado pelo poder que existe nos modos como se vê as imagens da representação negra. É um olhar que convida o pensador crítico a encarar e interrogar corajosamente o olhar do “outro”, politizando as relações que reproduzem as representações brancas da negritude, redefinindo o poder do olhar como

possibilidade de agência. Acerca do olhar do outro, o não negro, na melhor das hipóteses, foi ensinado que suas experiências de vida são universais e, usando aparatos e mecanismos de linguagem, torna-se um dispositivo totalizante que nos fixa a partir de filmes e imagens (hooks, 2019). A dimensão apresentada por Stuart Hall (2016), em sintonia com o olhar opositor de bell hooks (2011), adota a representação, suas imagens e sons, como algo a ser olhado, analisado, interpretado e, ademais, compreendido “[...] daquela posição de sujeito em frente a ela, de onde nós, espectadores, estamos olhando. Esse é também o ponto de vista do qual uma câmera deveria ser posicionada para filmar a cena” (HALL, 2016, p. 108).

Os meios de comunicação se instituem como potentes dispositivos na criação, na transmutação e na consolidação de determinadas imagens e visões de mundo em detrimento de outros e instituem, além de representações, valores culturais e padrões de conduta e estética, com os quais a sociedade contemporânea se reconhece e se identifica. A linguagem audiovisual e cinematográfica enlaça a *cadeia de palavras e imagens* (KILOMBA, 2019), configurando expressões culturais e identitárias em constante elaboração.

Entre as linguagens audiovisuais, destacamos a relevância das representações em narrativas fílmicas e cinematográficas, como um aparato discursivo que reitera as relações sociais no tempo presente (KILOMBA, 2019; HALL, 2016; PRYSTHON, 2016; SODRÉ, 1999). Para o teórico de cinema David Bordwell:

Filmes comunicam informações e ideias, e nos mostram lugares e modos de vida com os quais de outra forma talvez não tivéssemos contato. Por mais importantes que estas qualidades sejam, no entanto, existe algo mais em jogo. Filmes nos oferecem maneiras de ver e sentir coisas que consideramos profundamente gratificantes. Eles nos levam a experiências. Essas experiências são muitas vezes conduzidas por histórias, com personagens com os quais passamos a nos preocupar. (BORDWELL, 2013, p. 29).

Bordwell (2013) elucida que fazer um filme pode ser visto como um sem número de decisões e tais decisões afetam o que vemos, as histórias a serem contadas e, ainda, o que sentimos a partir delas. Arquivos de imagens e afirmações institucionais multivocacionais que formam linguagens comuns permitem representar conhecimentos e discursos acerca de determinados temas e contextos. O cinema como um aparato discursivo reitera as relações sociais e narrativas de representação social no tempo presente.

O conceito de representação nesta pesquisa, como visto, está alocado no seu entendimento delimitado enquanto processo cultural, que estabelece identidades individuais e coletivas. Um conjunto de práticas e sistemas de significação simbólica que, com efeito, torna-se meio pelo qual significados são produzidos, nos posicionando como sujeitos no mundo. Portanto, através dos significados produzidos pela representação, atribuímos sentidos às experiências vivenciadas como sujeitos, ou seja, damos sentidos às experiências daquilo que nos torna possíveis, posicionando lugares, discursos e poder de fala (SILVA; HALL, 2009).

Na polifonia dos discursos atuais, interessa-nos instaurar *um olhar opositor* sobre o discurso colonialista do qual advém a formação histórica e cultural dos povos do ocidente, que abrange, como regime de verdade, estruturas institucionais que balizam a exclusão de vozes, corpos, estéticas e representações. Consideramos, então, que representar cinematograficamente também é uma forma de delegar vozes (CARVALHO, 2012; STAM, 2008; SHOHAT e STAM, 2006). Tendo a representação cinematográfica como uma perspectiva discursiva da linguagem, vejamos esta proposição de Carvalho (2012, p. 134, grifo no original):

[...] logo, a representação é um dos modos da cultura apreender e significar o mundo, ou seja, é também mediação e linguagem que buscam mimetizar e construir o real. Este é o sentido em que a representação pode ser tomada como uma forma de reprodução e, por que não, produção do 'real'.

O *olhar opositor* como linguagem, modo e significação cultural, é também ritualização do cotidiano performando sentidos éticos, que se movem através de urgências estéticas e políticas do olhar. O olhar desta pesquisa, movendo-se como uma câmera, também focaliza sua lente para um tema que tem ocupado inúmeros e calorosos debates no campo das ciências sociais e humanas, há décadas: as identidades. Os atravessamentos políticos, culturais e sociais implodiram um debate mais ampliado, mobilizando variados interesses quando se trata dessa questão que, por longas décadas, foi entendida como um problema de equação das classes sociais.

[...] as massas já sabiam há muito tempo, embora só o enunciassem na prática das liturgias cosmológicas, mitos, cânticos, danças, festas, jogos de continuidade simbólica: o país não tem uma, duas, três ou quatro identidades, mas uma dinâmica múltipla de identificações, evidenciadas pela forte heterogeneidade sociocultural da realidade sul-americana. (SODRÉ, 1999, p. 31).

Desse modo, as identidades articulam-se como um dispositivo discursivo, uma vez que transitam a partir da forma como o sujeito é (ou passa a ser) representado, tornando-se, portanto, um dispositivo político no marco desse sujeito estilizado, em sua dimensão finita do tempo. É importante demarcar que o aspecto de interesse nessa reflexão também se coloca em termos de identidades culturais, sendo, assim, um debate imerso no campo semântico dos símbolos, dos rituais, dos mitos, das narrativas históricas e artísticas que simbolizam ou representam as experiências de identificação e diferenciação cultural entre os sujeitos. Tal qual a encruzilhada de Leda Martins (1997), a heterogeneidade das práticas litúrgicas cosmológicas de Sodré (1999) infere marcas identitárias.

#### **1.4 Representações da cosmovisão afro-brasileira no cinema: entre significações, estereotipagens e contra estratégias**

No Catálogo da Cinemateca Brasileira, encontra-se uma filmografia com 144 títulos – até 2018 – que, direta ou indiretamente, abordam a pluralidade cultural religiosa da diáspora africana no Brasil. Usando como critério de busca o termo *candomblé*, identifica-se que, dessa centena de títulos, 80 são filmes documentários. A partir desses registros constatamos que os rituais da diáspora negra no Brasil são observados, filmados e representados, no cinema, há mais de 80 anos.

*Caiçara* (1950), de Adolfo Celi; *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto; *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte; *Barravento* (1961), de Glauber Rocha; *O Amuleto de Ogum* (1975), de Nelson Pereira dos Santos; *Iaô* (1976) e *Espaço Sagrado* (1976), de Geraldo Sarno; *Orixá Ninu Ilé – Arte Sacra Negra I* (1978) e *Iya-Mi-Agba: mito e metamorfose das mãe nagô: Arte Sacra Negra II* (1981), de Juana Elbein; *Ylê Xoroquê* (1981), de Raquel Gerber; *Egungun* (1982), de Carlos Brajsblat; *Atlântico Negro – Na rota dos Orixás* (1998), de Renato Barbieri; *Pierre Verger – um mensageiro entre dois mundos* (1998), de Lula Buarque de Holanda; *A cidade das mulheres* (2007), de Lázaro Faria, e *Meu tempo é agora – Ilé Axé Opô Afonjá* (2010), de Ana Ribeiro, são alguns dos filmes catalogados.

Nosso ponto de partida nessa abordagem das representações serão as décadas entre 1960 a 1980, no entanto, importa considerar que as questões da semelhança, da diferença e da alteridade – portanto, das identidades – misturam-se

com sintomas raciais históricos, sedimentados simultaneamente pelos preconceitos religiosos, sociais e sexuais, de acordo com Robert Stam (2008).

Para Stam, os preconceitos religiosos são marcados pela fricção cristã em relação às religiões africanas e indígenas; as questões sociais são atravessadas pela pobreza como sinal de degradação; as de ordem sexual resultam da visão estereotipada, sobretudo, das mulheres negras e latinas como sedutoras ardentes (STAM, 2008; RODRIGUES, 1888). As questões raciais, de modo interseccional, abarcam essas problemáticas por meio da reprodução hierárquica eurocêntrica, que, historicamente, se materializa na ideia de superioridade do branco sobre o negro e o indígena.

Conforme Stam (2008, p. 26, grifos no original), “depois de pelo menos trinta mil anos de cultura indígena (rotulada, de forma condescendente, de ‘pré-colombiana’), Brasil e Estados Unidos foram ‘descobertos’ como parte da procura dos europeus [...]”. Nessa busca pelo caminho das índias, a terra de estimados sete milhões de indígenas foi chamada de virgem. Fato é que os vestígios fotográficos da região amazônica “subdesenvolvida”<sup>10</sup>, com sistemas agrícolas avançados e barragens feitas pela ação do homem, além das cerâmicas da região serem pré-datadas em mais de mil anos antes em relação às encontradas no Peru e Equador, revelaram tecnologias sociais que, em quase nada, refletiam a suposta virgindade da terra brasilis (STAM, 2008).

O preâmbulo histórico feito por Robert Stam, em *Multiculturalismo Tropical*<sup>11</sup>, abrange os episódios da ocupação colonial europeia, as formações identitárias e políticas e as lutas pela independência, num desenrolar histórico de conquista, escravidão, libertação e imigração. Esse cenário histórico se articula ao etnocídio indígena e ao epistemicídio africano, constituindo a base da nova sociedade, que tem o cinema brasileiro como importante testemunho paradoxal (STAM, 2008).

Entre essa relação paradoxal de representação – que se localiza no meio daquela que empreendeu o etnocídio de estimados cinco a sete milhões de povos indígenas para trezentos mil e que, em tempos recentes, assume formas diversas de

---

<sup>10</sup> Grifo no original.

<sup>11</sup> Ver referências.

continuação desse massacre, mas torna o *índio* um símbolo da resistência nacional<sup>12</sup> – estão as artes e o cinema.

Os modernistas brasileiros da década de 1920 atualizaram e radicalizaram o indianismo do século XIX tomando como seu símbolo nacional não o bem-comportado ‘bom selvagem’, mas sim, o tupinambá rebelde que devorava o estrangeiro para apropriar-se de sua força. (STAM, 2008, p. 23, grifo no original).

No Brasil e na Europa do século XVIII, filósofos e artistas provocaram fecundas críticas antropológicas às bases políticas da civilização eurocêntrica, a partir do que Stam (2008) aponta como filo-indigenismo. As lutas pelos direitos indígenas perduram no tempo e são temas de inúmeros documentários, dos quais citamos apenas alguns: *500 Almas* (2004), de Joel Pizzini; *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci; *Defensorxs* (2015), do Coletivo Nigéria; *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, e *Taego ãwa* (2017), de Marcela Borela. Apesar de não ser foco desse estudo, interessa-nos marcar o encontro dos povos indígenas, africanos e afro-brasileiros na luta secular por modos singulares de existência.

A cosmovisão negra e afro-brasileira, abordada anteriormente no trabalho, será brevemente retomada em alguns aspectos, principalmente para contextualizar sua inserção e ascensão nas representações cinematográficas, mais evidentes a partir da década de 1960.

Retomando nosso ponto de partida, até os anos 50, a produção do cinema brasileiro não se posicionava de forma crítica acerca dos diversos aspectos da sociedade (BERNARDET, 1985). De acordo com Jean-Claude Bernardet (1985), é no decorrer dos anos 50 e, mormente, com o Cinema Novo, a partir dos anos 1960, que os problemas da sociedade e da linguagem cinematográfica brasileira irão se cruzar. Nesse período ocorrem diversos enfrentamentos dos candomblés às investidas violentas de perseguição policial e política e “já existia na capital baiana o terreiro da Casa Branca (Ilê Iyanassô)<sup>13</sup>, de origem *kêtu* (o Kêtu é um dos reinos iorubá), do qual saíram posteriormente o Gantois e o Opô Afonjá” (RODRIGUES, 1988, p. 48).

As perseguições aos terreiros e candomblés extrapolavam os limites sociais e políticos da época, chegando a influenciar as visões progressistas do cinema novista

<sup>12</sup> Stam (2008, p. 23) cita como exemplo o “Caboclo de Campo Grande”, estátua oficialmente nomeada como Monumento em 2 de julho e inaugurada em 1895, retratando a figura de um nativo esmagando um dragão, que por sua vez, simboliza o colonialismo português.

<sup>13</sup> Ilê Iyá Nassô, também conhecido como Casa Branca, fundada em 1830 (SILVA *et al.*, 2017; STAM, 2008). Consultar a seção Referências.

Glauber Rocha. Em seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, hoje um clássico, Glauber aposta no enredo místico, trágico e fatalista que associa o candomblé ao atraso econômico e ao analfabetismo da vila de pescadores. A liturgia afro-brasileira é representada como ópio e nostalgia de uma raça faminta e, nesses termos, o candomblé em *Barravento* é ilustrado como mera distração da luta política (STAM, 2008; RODRIGUES, 1988).

Havia um traço comum nas representações da cosmovisão afro-brasileira e africana, tanto no Brasil como nos Estados Unidos (origem dos estudos comparativos de Robert Stam). *Voodoo Man* (1944), *Voodoo Woman* (1957), *Voodoo Island* (1957) – com atitudes fóbicas em relação ao vodu haitiano. *Coração Satânico* (1987) e *Orquídea Selvagem* (1989) – nas associações de amor sanguinário e “afro-disíaco” à atmosfera religiosa do candomblé. *As Noites de Iemanjá* (1981), sobre o transe de uma dona-de-casa ocorrido ao presenciar uma cerimônia de candomblé que a torna Iemanjá. A sedução de vários homens para o ato de amor em pleno mar transforma a personagem “possuída por ritos proibidos” em uma figura fugaz destruidora de homens (STAM, 2008).

O material de promoção do filme reflete um processo de diabolização: ‘Diabólico! Sedutor! [...] Possuída por ritos proibidos, ela emerge das ondas para destruir os homens’. Iemanjá torna-se associada a uma série de mitos misóginos: Eva, Pandora, as sereias, Lorelai e Lara, a voraz sedutora da Amazônia. (STAM, 2008, p. 301, grifo no original).

Proibição, misticismo, feitiçaria. As análises fílmicas de Robert Stam articulam, assim como em *Caiçara* (primeiro filme da Vera Cruz) e *Barravento*, exemplos de filmes que assumem enredos caricaturescos, característicos das práticas representacionais de estereotipagem cinematográfica em torno da cosmovisão africana e afro-brasileira.

Essa tendência chega a falsificar os próprios rituais religiosos. No filme [Caiçara], a negra Felicidade espeta alfinetes em bonequinhos de pano para praticar o mal, ato corriqueiro... no vodu do Haiti! O clima de fatalismo é tanto, que como notou Maria Rita Galvão (*Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*), ‘somos levados a acreditar pelo filme que a preta velha é quem conduz o fio do destino [...] embora haja razões objetivas para explicar os acontecimentos’. (RODRIGUES, 1988, p. 48).

*Barravento* também carrega como pano fundo de sua produção um episódio que conflita as visões e versões antagonistas de roteiro. Luiz Paulino dos Santos é o autor original, por ter escrito e iniciado a primeira versão do filme. Para “Antônio

Pitanga, a versão de Rocha era muito superior ao roteiro ‘meramente amorfo’ de Luiz Paulino: ‘*Barravento* era um manifesto político-cultural a favor da luta pela libertação negra” (STAM, 2008, p. 316, grifos no original). Os olhares e a posição de Glauber e de Pitanga, à época, parecem se localizar “fora” do corpo da experiência. Em outras palavras, esses posicionamentos revelam a distância de uma experiência radical do sagrado de origem africana (SODRÉ, 1999). Essa percepção encontra ecos no que Ismail Xavier formula como expressão de uma determinada “forma de consciência” que oscila na “tensão entre o ‘expressar uma consciência’ e ‘explicá-la de fora” (XAVIER, 1982, p. 26, grifos no original).

Essa tensão resulta da estreita vivência familiar protestante de Glauber. Sua proximidade com o candomblé e com os terreiros, apesar de ser baiano, não era cultivada, não demonstrava intimidade. De acordo com Nunes (2011, p. 106), “não havia frequentado terreiros, nem conversado com mães ou pais de santo; não estudara a mitologia dos orixás, nem tentara compreender seu sistema simbólico”. A formação de Glauber Rocha até *Barravento* é “estritamente teórica e racionalista”. Nesse sentido, sua ideia de cinema como instrumento crítico da realidade em favor da justiça social (NUNES, 2011) não abarcava a revisão colonial da cultura litúrgica dos negros.

Em outra via, a convivência prévia de Geraldo Sarno com o terreiro de Mãe Filhinha também não o eximiu de tensão semelhante em torno da ideia de estereotipagem. Juana Elbein tece críticas sobre cenas da camarinha<sup>14</sup> de *Barravento*, que também atravessam o documentário *Iaô* (1976), de Geraldo Sarno. “A questão de filmar ou não dentro da camarinha – ‘quando o cinema entra na camarinha, ele já está violentando o grupo porque é contra todas as normas” (XAVIER, 1982, p. 26, grifo no original).

Dentro de “normas” está contida a ética do “segredo”, que só pode ser estabelecida, alcançada, portanto, vivenciada ou conhecida por meio da relação iniciática, acessada no interior do princípio dinâmico dos terreiros. Se o cineasta e sua equipe não pertencem ao universo iniciático e ritualístico da comunidade, essa dinâmica não pode ser acessada, filmada. Trata-se de uma dinâmica dimensionada pela modulação ritualizada de uma sociedade orgânica, na qual todos os elementos – vivos, mortos, deuses, animais, vegetais, minerais, líquidos – articulam-se de modo

---

<sup>14</sup> Quarto reservado, dedicado aos rituais de iniciação do/no candomblé. Também conhecido por *roncô*, *orokó*, *aliaché*. (CACCIATORE, 1977). Consultar a seção Referências.

complementar, ao encargo de um princípio cósmico harmônico. Essa concepção cosmogônica margeia parâmetros civilizatórios. Dentro das lógicas “norma” e “segredo” opera-se o ato do silêncio (SODRÉ, 1999).

Implica o silêncio do iniciado a interiorização de um simbolismo, que pode confundir-se com aspectos musculares e fisiológicos do indivíduo, mas torna-se perceptível nos movimentos, na dança, na celebração e nos diferentes modos de percepção do mundo. (SODRÉ, 1999, p. 185).

O silêncio diante do segredo, deste modo, atua frente à reconhecida insuficiência da fala ou dos limites discursivos, presentes em uma outra linguagem: a do corpo, que, em comunhão com o cosmo, situa-se antes e depois da fala. Nesse sentido, a concepção africana e afro-brasileira (SODRÉ, 1999) alinha-se às visões sociológicas e antropológicas de corpo (MAUSS, 1974), nas quais este ocupa a posição de primeiro plano.

Figura 2 – Dança no barracão.



Fonte: Filme *Barravento*, de Glauber Rocha.

Dicotomicamente, *Barravento* também impressiona pela autenticidade<sup>15</sup> da representação litúrgica, nos toques, nos cânticos e nas danças sagradas. Rum, Rumpi (ou Pi) e Lé (nomes dos três atabaques dos candomblés de tradição nagô) são tocados magistralmente pelos alabês (ogãs conhecedores da música ritual), aludindo à musicalidade sacra. Do mesmo modo, as danças (Figura 2) evocam a experiência litúrgica da “dramaticidade ritualística”, pensada nos termos de Muniz Sodré (2019; 1999).

<sup>15</sup> A respeito dessa leitura de autenticidade, comentários em um vídeo/trecho do filme disponível no Youtube afirmam atuar como personagens ligadas ao candomblé de *Barravento* pessoas ilustres, como as Ebomi Ilza e Delza e o ogã “Mestre Vadinho”, ligados ao terreiro Gantois. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/793djJr-uBl>. Acesso em: 22 out. 2021.

As danças litúrgicas se fundem nos gestos das mãos, dos braços e das cabeças das personagens, que performam movimentos compassados, comunicando simbolicamente os domínios míticos das divindades reverenciadas. O ritmo, a intensidade e a sincronicidade das mulheres em cena ilustram fragmentos do complexo sistema coreográfico, intrínsecos à relação corpo-divindade, firmados pelo processo iniciático.

Embora *Barravento* ofusque a dimensão política imbricada na cosmovisão das comunidades-terreiro, seu próprio âmago linguístico, numa ordem sígnica da palavra e do gesto, revelam, com força, os códigos da força litúrgica. É como se a intenção estética de Glauber escapasse à tentativa própria do domínio. O significado da palavra barravento está associado à força que precede o estado de transe da pessoa iniciada no segredo mítico (CACCIATORE, 1977). Nas palavras de Luiz Paulino dos Santos, primeiro roteirista do longa-metragem: “[...] barravento não é título apenas porque é uma palavra bonita, é pelo que significa; é um termo revolucionário, é a mudança, é a transição” (XAVIER, 1982, p. 27). Os teóricos ponderam que:

*Barravento* fez uma ruptura dramática com as convenções raciais de elenco e trama no cinema brasileiro: os afro-brasileiros dominam o filme enquanto os euro-brasileiros são ‘visitantes’, como Naina, ou opressores, como o dono da rede, e a estrutura do filme está impregnada de valores afro-religiosos. (STAM, 2008, p. 325, grifo no original).

Não há por onde escapar: o letrado inicial fala de ‘povo dominado pelo misticismo trágico e fatalista, aceitando a miséria e o analfabetismo com passividade [...]’. *Barravento* é assim um filme revolucionário no sentido estrito do termo e parece aceitar a máxima de que ‘a religião é o ópio do povo’. As declarações posteriores do cineasta para corrigir essa intenção não podem, entretanto, mudar o teor do filme. (RODRIGUES, 1988, p. 49, grifo no original).

Barravento é também o nome que designa um toque de ritmo acelerado, que induz ao estado do transe. Numa correlação semiótica, barravento é a forma rítmica significativa do arrebatamento ritual fixado no signo da palavra. Em momentos chave da representação simbólica da cosmovisão africana, *Barravento* é tomado pela força própria de seu ímpeto estético-político-ancestral.

Esse ímpeto encontra ressonância nas reflexões de Stuart Hall (2016) e bel hooks (2019), ao considerarem o campo instável e aberto das representações culturais. Em outras palavras, a atribuição de significados dada pelo cineasta escapa ao seu domínio próprio. Por não ser absoluto, pode ser olhado, revisto, ressignificado neste trabalho.

O enredo de Firmino<sup>16</sup>, ao final da trama, pode ser interpretado como “vencido” pela força ética e política da comunidade que, desde sempre, orientou-o para as lutas de sua existência. Há nessa proposição analítica um olhar contraestratégico que intervém e inverte a deferência ao estereótipo, reverenciado pelas práticas representacionais do negro (e da cultura negra) no cinema alienante daquele período. Tais práticas são elucidadas por João Carlos Rodrigues, no livro “*O negro brasileiro e o cinema*”. Caricaturas indulgentes, conformistas e supersticiosos, tipicamente oriundos da sociedade escravocrata brasileira: pretos velhos sofredores, amas de leite, selvagens, malandros, crioulos doidos, mulatas boas, e uma vasta narrativa sobre a escravidão, do ponto de vista do colonizador, permeiam de forma abundante o imaginário cultural e social da população espectadora do cinema sobre os negros no Brasil (RODRIGUES, 1988).

As representações da cosmovisão negra e afro-brasileira no cinema são impactadas pelo contexto, considerado por Jean-Claude Bernardet (1985), como um dos momentos de crise cinematográfica no Brasil. Sobretudo no campo do documentário, as diversas tendências ideológicas e estéticas dos anos 60 começam a marcar as problemáticas sociais nas artes e no cinema, algumas das quais temos apontado ao longo do trabalho, como as questões raciais e identitárias.

Essas tendências visavam não só a abarcar as problematizações sociais, mas, principalmente, construir caminhos de transformação da sociedade. Nesse cenário, desponta uma chave cinematográfica teorizada por Bernardet (1985) como *modelo sociológico*. Esse modelo teórico está centrado na ideia de um estilo discursivo híbrido, que articula os modos do *direto*; ainda considerando um tipo de voz que reverbera o viés educativo, herdados dos filmes “CPCistas” – a voz do dono – opera na significação do filme (BERNARDET, 1985).

De acordo com Bernardet (1985), a partir da evolução do Cinema Novo e da perda de sua hegemonia<sup>17</sup> ideológica e estética, das questões quanto à linguagem, do atravessamento do realismo à metalinguagem, *o modelo sociológico* “[...] viveu uma crise intensa, profundamente criadora e vital” (BERNARDET, 1985, p. 8). Para

---

<sup>16</sup> Personagem protagonista de *Barravento*, representado por Antônio Pitanga.

<sup>17</sup> A esse respeito, escreve Otto Maria Carpeaux no texto de orelha da 1ª edição de *Brasil em tempo de Cinema*: “as resistências que o Cinema Novo encontra, no Brasil, pela concorrência da importação de sonhos e ilusões pré-fabricadas no estrangeiro, pela incompreensão de grande parte do público, pela hostilidade aberta ou dissimulada de críticos [...]”. (BERNARDET, 2007, p. 13). Consultar referências.

além de uma produção documentária pautada no “registro” das tradições populares, essa produção, emergida das políticas culturais dos anos 60, desponta um cenário que Bernardet assinala como o dos “documentários inquietos”, engajados na via dupla das problemáticas sociais e da linguagem cinematográfica.

Numa perspectiva histórica, do bojo político posterior a 1964 confluem tanto os movimentos sociais abafados pela política opressora da ditadura, quanto os que, mesmo sob perseguição, encontraram caminhos de expressão, dos questionamentos dos papéis do intelectuais e das revisões políticas das esquerdas, do protagonismo político identitário – que passa a pautar as implicações “do outro” – o *modelo sociológico*, que esteve no auge criativo por “volta de 1964-1965, foi questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram” (BERNARDET, 1985, p. 8).

Os filmes comentados até aqui sofrem a influência desse contexto. De outro ponto, analisa Robert Stam (2008) que, apesar de o Cinema Novo ignorar completamente a dinâmica da religiosidade negra e afro-brasileira – pois a viam como marginal e alienada; no máximo, a tratavam como algo a ser “tolerado” ou “reformado” –, essas atitudes ganham ares de mudança com a “Renascença Baiana”. Nesse cenário fértil, estava a redescoberta cinematográfica do patrimônio cultural de Salvador, no início dos anos 60. “[...] Um movimento que gerou filmes como *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Barravento* (1962), de Glauber Rocha [...]” (STAM, 2008, p. 297).

Conforme Luís Nicolau Parés (2007), no século XVII, os povos Uidá, que originam o culto de voduns disseminado no Brasil (significativa herança ancestral mantida até os dias de hoje), desenvolveram instituições religiosas complexas, fundamentais para a organização sociopolítica e econômica no âmbito de suas relações sociais. E paralelamente a essas instituições “centrais”, constituíam-se os cultos marginais, denominados “periféricos”, que se relacionavam de modo dialético ou contrastados dos centrais.

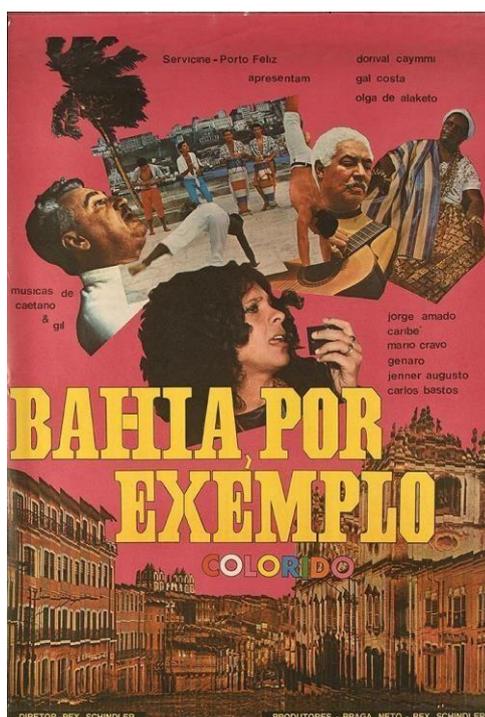
Os cultos centrais eram protagonizados por homens competindo pelo poder e controle social. Do outro lado, os cultos periféricos eram principalmente constituídos pelos grupos subalternos – como as mulheres e homossexuais – que funcionavam como um modo ritualizado de protesto ou rebelião (PARÉS, 2007). Esse pode ser um exemplo de como as dinâmicas ancestrais se tornam referenciais simbólicos com coerência e sentido para a história dos terreiros, chegando aos dias atuais. Essa

reflexão nos provoca a questionar a ideia de alienação associada ao candomblé, levada à cabo pelo Cinema Novo, este sim, alienado à perspectiva histórico-política das religiões do povo negro e afro-brasileiro.

Retomando o referencial histórico-cultural de Stam (2008), o autor observa que o movimento renascentista baiano se apoiou em três pilares: antiguidade histórica (capital colonial baiana), sua beleza arquitetônica e natural (a baía, o oceano, a cidade velha e a cidade nova), e a originalidade cultural (centrada na cultura afro-brasileira). *Bahia, por exemplo* (1969), de Rex Schindler, é um documentário que aborda os encantos da Bahia e expressa essa abordagem.

Esse aspecto alinhava as relações de grande influência das vertentes religiosas tanto do catolicismo, materializado nas centenas de igrejas, como do candomblé, constituído em milhares de terreiros<sup>18</sup>. No cartaz de *Bahia, por exemplo* (Figura 3), percebemos alguns dos aspectos renascentistas observados por Stam (2008). Em destaque, ao lado de Dorival Caymmi, está Mãe Olga do Alaketu, Iyalorixá do histórico terreiro Ilê Maroíá Láji, conhecido como “Terreiro do Alaketu” (SILVEIRA, 2003). Mãe Olga do Alaketu protagoniza as cenas do candomblé retratado pelo filme.

Figura 3 – Cartaz de *Bahia, por exemplo*.



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim.

<sup>18</sup> Cita o autor que um censo de 1980 registrara 1500 terreiros em Salvador (STAM, 2008). Consultar a seção Referências.

Importa acentuar que a dinâmica religiosa afro-baiana (expandida nas dimensões negra e afro-brasileira) decorre de relações históricas complexas, derivadas do processo escravista, articulando fundações cosmogônicas dos povos bantos e iorubás, em suas diversas origens e plurais ramificações, reorganizadas e reformuladas pelas intrincadas estratégias de existência e mediação cultural da/na diaspórica (SODRÉ, 2019; HALL, 2003; PARÉS, 2007).

Dada a popularidade dos temas religiosos afro-brasileiros nos filmes da Renascença Baiana, um pouco mais de informação se faz necessário. E, como a mídia geralmente repassa a visão eurocêntrica das religiões espirituais africanas como cultos supersticiosos, quase demoníacos, ao invés de sistemas de crença legítimos, podemos começar removendo o entulho de alguns preconceitos profundamente sedimentados. (STAM, 2008, p. 298).

Remover o entulho pensado por Stam é um importante exercício revisório e contraestratégico, nos termos de Hall (2016), porque intervém na deferência ao estereótipo por meio do olhar opositivo, de hooks (2019). Aliar os pensamentos de Stam (2008), Hall (2016) e hooks (2019) é igualmente contraestratégico porque investe na revisão crítica dos preconceitos encastelados em algumas instâncias; uma delas, junto das imagens, que abastece a estratégia da estereotipagem, é o vocabulário. Palavras simplórias como animismo, adoração ancestral, magia/mágico e fetiches, comumente deliberadas para se referir e significar a pluralidade das religiões africanas (STAM, 2008), precisam ser revisadas, haja vista a complexidade do sistema legítimo de crenças arquitetado e disseminado no Brasil pelos povos de diversas etnias africanas.

Se por um lado, o processo escravista nos lega, enquanto sociedade, feridas e traumas coloniais tão profundos que perduram até os dias atuais, esse mesmo processo nos lega a oportunidade de reconstruir suas marcas, revisitando, sobretudo, seus modos incessantes de perpetuação colonial. Esse exercício nos lança ao desafio, por exemplo, de tornar perplexo o argumento de que a cosmovisão de origem africana não se funda em termos religiosos por não ser da ordem “escrita”, portanto, carente da autoridade escrita (STAM, 2008).

Um caminho de equação dessa questão, sugerimos, é a compreensão de que na verdade “o texto assume uma forma semiótica distinta, seja performativo ou verbal-musical, como nas canções de reza iorubá dedicadas aos orixás” (STAM, 2008, p. 298).

Nesse viés, uma outra problemática desponta: tais concepções são tomadas como supersticiosas, de caráter não científico, subestimadas como corporais e lúdicas. Essa visão, que, para Stam (2008), deriva da genealogia positivista da religião, carrega em si noções sublimadas na ideia “científica” de “progresso”, algo que se desloca historicamente do mito para a teologia e desta para a ciência. Com sentido, consideramos que: “[...] todas as religiões envolvem um salto de fé, seja na forma de uma crença na maternidade de uma virgem ou da ressurreição de Cristo, ou simplesmente a confiança na existência de um Ser Supremo invisível [...]” (STAM, 2008, p. 299).

Pode ser observado, de acordo com Muniz Sodré (1999), que as religiões universais atribuem como *Deus* a ideia de unidade ou essência, na trilha de um existencialismo cristão; que, por princípio teológico, só alcançamos saber o que foi revelado desde os profetas até Jesus Cristo. Na tradição judaica, por exemplo, há proibições enfáticas tanto no olhar como no identificar Deus. Nesse modo restrito de figuração sagrada “[...] não temos de pensar, tão só obedecer aos ditames da fé revelada” (SODRÉ, 1999, p. 172). Na proclamação de um Deus único, longínquo, indemonstrável, inacessível – que perdura até os dias atuais – coexiste um tropo de poder político (SODRÉ, 1999). A cosmovisão afro-brasileira se difere da cristã, embora elas se assemelhem na ideia de um Deus criador supremo<sup>19</sup>, elabora Muniz Sodré:

Este ‘supremo’ não se entende como princípio centracionário, capaz de funcionar como Absoluto frente às referências humanas, uma vez que, dentro dessa concepção antropomórfica dos nagôs, essa unicidade implica a majestade singular de um rei que possui atributos de perfeição e funciona como juiz da multiplicidade diferenciada de princípios. (SODRÉ, 1999, p. 173, grifo no original).

Como princípio criador da terra, de doação da vida, agente do dia e da noite, é também autor-criador de outras divindades, assim como, na Grécia pré-clássica, um deus era identificado como Arkhé. A Arkhé pressupõe algo diverso de um simples “começo ou ponto de partida”, por isso é aplicável na concepção e compreensão da ideia de divindade. Nesse sentido, em vez de “um” cristão, a divindade (Olorum, Mawu

<sup>19</sup> Olorum, Oludumare, em deferência aos nagôs; Angomi, Zambi, em deferência aos bantos; Mawu; em deferência aos jeje. (PARÉS, 2007; COSTA, 2005; SODRÉ, 1999). Consultar a seção Referências.

ou Zambí) deve ser pensada como “dois” – na relação dualística entre sua dimensão sagrada e suprema originária, com o cosmo e os humanos (SODRÉ, 1999).

Retomando a problemática do caráter científico, as religiões africanas – profundamente estudadas e estudáveis (AUGRAS, 2008), com espíritos radicais de confraternização entre os humanos, as divindades e o cosmo (destacando as funções interativas das plantas, dos animais e dos minerais) – confluem teorias pragmáticas e especulativas, como observou Karin Barber (*apud* STAM, 2008, p. 299): “alguns pontos comuns compartilhados pela teoria pós-estruturalista e pela *oriki*, poesia de prece iorubá, especificamente a indeterminação, a intertextualidade e a constante variabilidade”. Percebemos, desse modo, que são religiões “mais abertas ao pensamento científico por insistirem menos em dogmas rígidos do que nas questões práticas do axé” (STAM, 2008, p. 299).

Coadunam, ainda, outras questões que tensionam a ampla compreensão dos que “são/estão” de fora do corpo da experiência sagrada afro-brasileira ou afro-brasileira, resultantes da predominância da tríplice visão eurocêntrica-colonial-cristã – que abastece o entulho intelectual sobre tal cosmovisão: a incompreensão do transe como uma abstração não teológica, enraizada nas ideias maniqueístas da carne – e insuficientemente sublimadas por conceberem o sacrifício animal de modo literal (STAM, 2008). Sobre essa questão do sacrifício, paira uma alusão primitiva involutiva de que a cosmovisão afro-brasileira não aderiu ao sacrifício simbólico.

Acerca do transe, incorporado como prática sagrada na dinâmica de afirmação e relação existente entre “deus e a natureza da cabeça do qual é dono”, observa Monique Augras que:

Os observadores amiúde manifestaram sentimentos de estranheza frente aos ritos de possessão, e suas interpretações buscavam na psicologia a justificação de seu espanto. Percebiam apenas a despersonalização e levam em conta a metamorfose correlata. Nos fenômenos religiosos só viam histeria ou psicose. (AUGRAS, 2008, p. 22).

Acontece que na cosmovisão de origem africana, sobretudo das cosmogonias tratadas na concepção deste trabalho, a relação entre o *homem* e o sagrado se revela por meio de uma dimensão própria de sua existência, atribuindo o significado “sagrado” às experiências de significação da relação entre o cosmo, o corpo (mulher, homem, indivíduo) e a divindade. Essa equação se dá na dimensão de incorporação do mito e do símbolo. Nos termos sintéticos de Augras (2008, p. 19), “para lidar com

o mito, é preciso lembrar que ele é necessário, real, vital. Não esquecer propõe um objetivo prático, oferecendo um modelo para sobreviver no mundo da realidade humana, cheio de tensões”.

Como resposta, o mito é sempre uma resposta ambígua, que inclui a partir da experiência iniciática, o desenvolvimento gradual de conhecimento dos símbolos e ritos que o compõem. A vivência dessa experiência aciona percepções e expressões internas que transformam a pessoa iniciada em um corpo próprio ao reencontro de suas origens míticas, alcançando a profundidade das antigas provocações, evocadas e ecoadas pelo conjunto de ritos pelos quais o corpo-indivíduo é submetido (AUGRAS, 2008; SODRÉ, 1999). O transe pode ser compreendido como prática das “[...] religiões cujo culto se organiza em torno da manifestação da divindade no corpo dos fiéis [...]” (AUGRAS, 2008, p. 21), como proposição concreta dessa fusão.

Nessa perspectiva, a dualidade constitui ‘estrutura permanente’ do ser. Jogo, dança teatro, revelação do ser um e múltiplo, manifestação do duplo, da sombra, do estranho fraterno ou do reflexo angustiante, imagem de Deus ou de demônio, proclamação de ambiguidade que fundamenta a relação com a mais profunda realidade interna [...]. (AUGRAS, 2008, p. 22, grifo no original).

Não é pretensão deste trabalho revisitar as diversas teorias elaboradas acerca das cosmovisões afro-brasileiras, no entanto esses apontamentos fundantes alicerçam questões críticas às investidas práticas caricaturescas e reducionistas, que alargaram ideais estereotipados de representação das complexas práticas religiosas que originaram e disseminaram a cosmovisão dos terreiros no Brasil.

Para seguirmos na abordagem dessas representações no cinema, faz sentido reafirmar que as religiões afro-brasileiras representam a manutenção de uma cosmovisão africana que, por sua vez, elabora “uma alternativa para os sistemas hegemônicos que negavam dignidade aos negros” (STAM, 2008, p. 302), além de revelar modos disruptivos de existência e reconstrução identitária nas Américas. “Se os quilombos foram uma forma de resistência política, as religiões afro-brasileiras foram uma forma de resistência cultural”, destaca Robert Stam (2008, p. 302).

Alguns exemplos das práticas de estereotipagem na representação foram ilustradas, menos com a pretensão de esgotamento dos filmes que as ilustram e mais como ideia de dar luz, ou melhor, fazer coro a uma vastidão de trabalhos, artigos, livros e teses que problematizaram essas questões, antes do nosso empreendimento intelectual. Apesar de não empregados diretamente na construção da tese, firmaram

as aberturas dos caminhos que sedimentam a nossa contribuição. Para elaborar um “fechamento”, ainda que virtual, desse capítulo, partimos agora para reflexões e proposições que reelaboram, ou, nos termos de Ogum, contragolpeiam com espadas poéticas a atmosfera inóspita dos estereótipos.

Ainda imbricados em crises e contradições do período (BERNARDET, 1985) ou, na direção de Iansã, mobilizando os ventos e as tempestades da mudança, vinculam-se a esse contexto os documentários. *Iaô* (1976), de Geraldo Sarno, é um filme importante para os debates sobre o olhar do cinema imerso nos temas da religiosidade afro-brasileira; logo, o olhar do próprio cineasta (SOBRINHO; BOMFIM, 2017).

Diferem-se os documentários, segundo Rodrigues (1988), nos modos de representação da religiosidade afro-brasileira, embora não isentos de problemáticas e polêmicas, como no caso *Iaô*, “por revelar momentos secretos das *iaôs* na camarinha” (RODRIGUES, 1988, p. 49). Para João Carlos Rodrigues (1988), esse contexto é decisório para criação da SECNEB.

### 1.5 SECNEB: Núcleo de Cinema e o Seminário Cinema e Descolonização

Fundada em 1974, por Deoscóredes Maximiliano dos Santos – Mestre Didi –, e Juana Elbein dos Santos, a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB) foi responsável por provocar debates<sup>20</sup> e inflexões radicais na relação entre o cinema nacional e as visões de mundo, a memória e o patrimônio cultural das comunidades negras e afro-brasileiras centradas na dinâmica dos terreiros. Essa relação foi estabelecida por meio da criação do Núcleo de Cinema.

O Núcleo de Cinema da SECNEB constituiu-se por cineastas e pesquisadores, alguns dos quais eram integrantes das comunidades negras de terreiros. Essa composição propôs uma relação mais aprofundada das comunidades e suas visões de mundo com o cinema documentário, a partir de três princípios: primeiro, documentar o universo das comunidades e da população negra, por meio da memória e da história cultural dos grupos, visando a instigar a consciência de seus valores

---

<sup>20</sup> Ismail Xavier escreve o texto *Cinema e Descolonização* em 1982 a partir da transcrição do seminário realizado pela SECNEB, que antecipa as diversas questões que perduram no tempo e chegam com vitalidade nos dias atuais, como a ideologia do “recalcamento da cultura negra”, a constituição do cinema negro, a crítica negra ao campo do cinema, no âmbito da relação /representação das culturas negras, e a crítica aos cientistas do início do século XIX, entre outros temas.

culturais; segundo, dentro dessa perspectiva, documentar para ter o cinema como veículo de identificação entre grupos semelhantes – em decorrência da diáspora –, incluindo, além do Brasil, as regiões do Caribe, de Cuba, do Haiti, da Venezuela, da Colômbia, da América Central, dos EUA e dos países africanos, sobretudo, como centro originário dessas culturas reelaboradas; e, terceiro, documentar para promover e disseminar valores culturais, como proposição de abertura para uma nova percepção transcultural (SECNEB, 1981).

Na prática, o núcleo atuou na formação de equipes que, além dos atributos técnicos e criativos da cinematografia, privilegiaram a relação entre cineastas e membros das comunidades. Ou seja, em que a vivência nas comunidades fosse intrínseca ao papel criativo. Essa relação está impressa na textura fílmica de seu programa, visível na composição técnica dos documentários da SECNEB.

Juana Elbein dos Santos, antropóloga, escritora e cineasta, é autora do livro *Os Nagô e a morte* – obra referencial sobre a cosmovisão nagô – e assina a autoria e coautoria (com Mestre Didi) de outras obras dedicadas ao estudo da cultura negra, notadamente centrada na cultura nagô. Coordenadora geral da SECNEB, Juana dirigiu dois dos três filmes produzidos no âmbito do programa de documentários do Núcleo de Cinema da instituição.

Mestre Didi atua em diferentes papéis na série de documentários. Em *Orixá Ninu Ilé* performa voz e corpo. Poucos segundos após os créditos iniciais, Mestre Didi entoa o cântico sagrado que musicaliza a abertura do filme. Ele também protagoniza a feitura dos objetos sagrados dos orixás Nanã e seus dois filhos míticos, Obaluaiyê e Oxumarê.

Em *Iyá-Mi-Agba*, Mestre Didi entoa o *oríki*<sup>21</sup> de abertura dedicado à Oyá, considerada a rainha dos ancestrais, e dança, dividindo a cena com um *ojé* e a personagem que representa Oyá. O texto explicita a ligação de Oyá com os ancestrais masculinos, os Egungun. “*Oyá dança com os sacerdotes do culto Egungun... intermediários entre os vivos e os mortos*” (narração em *off*). Essa conexão é refeita no documentário *Egungun (ou égun, egun)*, com cenas, diálogos e depoimentos que posicionam seu domínio sacerdotal na liturgia dos Egun.

Os documentários da SECNEB estabelecem uma relação entre o cinema e as performances culturais afro-brasileiras centradas na concepção de mundo das

---

<sup>21</sup> Cântico sagrado e ritualístico proferido pelas pessoas mais velhas ou por autoridades da comunidade.

comunidades de terreiros, em especial, as comunidades nagô. Mais que uma participação especial nos créditos da ficha técnica, os filmes carregam e documentam performances de Mestre Didi. É uma filmografia que evoca sua concepção de mundo, tecida no ofício da arte escultórica, originada na vivência familiar consanguínea e ancestral.

Nascido em Salvador (BA), em 2 de dezembro de 1917, filho de Arsênio dos Santos, alfaiate, e de Maria Bibiana do Espírito Santo, mais conhecida como Mãe Senhora, expoente Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, Mestre Didi descendia da linhagem real Axipá (Asipá). Os Axipá foram uma das cinco famílias herdeiras do reino de Ketu, cidade do Império Yorubá (a atual Nigéria). Sua trisavó, Marcelina da Silva, conhecida como Obá Tossi, foi uma das fundadoras dos primeiros terreiros baianos de tradição nagô. Mestre Didi foi iniciado no culto aos Orixás por Eugênia Anna dos Santos (Mãe Aninha), a Iyalorixá fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá (SILVA *et al.*, 2017). Sua trajetória ancestral nos conduz à uma deferência matrilinear, ou seja, ao elo sagrado do princípio feminino, que será abordado no segundo filme da série: *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfose das Mães Nagô*.

Neste trecho, assola a frustração da escrita, na incapacidade de traduzir e magnificar a biografia de Mestre Didi. Falecido em 2013, ele foi uma das autoridades legitimadoras do candomblé no Brasil. Fundador do Terreiro Ilê Axipá (em 1980), recebeu ao longo de sua trajetória os mais respeitáveis títulos sacerdotais da tradição nagô, entre eles: *Korikowê Olukotun* (cargo inicial do culto aos ancestrais Egun), *Ojé* (sacerdote do culto aos ancestrais), *Assogbá* (supremo sacerdote do culto do Obaluaiyê), *Baba L'Osaiyn* (sacerdote do culto de Ossaiyn), *Balé Xangô* (título do tempo de Xangô em Oyó, Nigéria), *Alapini* (sumo sacerdote da hierarquia litúrgica dos ancestrais Egun) (MATTAR; DARZÉ, 2018; SILVA *et al.*, 2017).

Mestre Didi registrou suas reflexões e saberes em uma série de contos, artigos e livros, tornando-se autor de obras inaugurais que fundamentaram (e ainda fundamentam) inúmeros estudos acadêmicos. Como educador, implantou a Mini-comunidade Obá Biyi, no Ilê Opô Afonjá – a primeira experiência de educação pluricultural da Bahia e do Brasil (SILVA *et al.*, 2017). Entre seus domínios de linguagem, expressou através das artes plásticas:

[...] os costumes, hierarquias, línguas, concepções estéticas, dramatizações, literatura e mitologia dos povos africanos, sobretudo a sua religião, visão de mundo e universo simbólico, possibilitando um conhecimento mais

aprofundado sobre as influências dessa cultura na formação nacional brasileira. (MATTAR; DARZÉ, 2018).

Articulando os aspectos presentes na obra de Mestre Didi e sua importância para as culturas negras da diáspora, acionamos os estudos de Honorat Aguessy. Aguessy (1980) fundamenta filosófica e sociologicamente as visões e percepções tradicionais do *proprium africanum*, como uma concepção de universo que inter-relaciona os diversos aspectos da cultura: físicas, socioeconômicas e históricas. Para tanto, parte dos estudos críticos de Marcel Griaule, padre Tempels, Melville Herskovits, Lucien Lévy-Bruhl, entre outros. Nessa elaboração, que reflete a visão cultural comparada de distintas etnias africanas, suas ambiguidades e similitudes, Aguessy (1980) debate e desconstrói alguns dos equívocos e pensamentos euro-ocidentais, acentuando a crítica sobre a ausência filosófica das culturas africanas produzida pelo pensamento colonial euro-ocidental. Em resposta, põe em relevo estudos que evidenciam filosofias africanas comparáveis, em determinados aspectos, tão elaboradas e complexas quanto as metafísicas grega ou cartesiana. Articulam-se às visões do *proprium* cultural africano, segundo Aguessy (1980, p. 115):

1. As práticas religiosas africanas; 2. As produções artísticas: a escultura, a arquitetura, o urbanismo, o vestuário...; 3. A disposição e a transformação da natureza; 4. As produções da oralidade: ditados, provérbios, máximas, adivinhas, contos, lendas, mitos; 5. Os jogos.

A concepção de *proprium africanum* de Aguessy (1980) dialoga com as questões do *continuum* civilizatório africano, amplamente estudadas e analisadas por Muniz Sodré, Juana Elbein dos Santos e Leda Maria Martins, principais referências que orientam as reflexões do presente trabalho.

Mestre Didi, como sacerdote-artista-pensador, constitui em sua obra uma episteme que orienta princípios dinâmicos e fundadores da visão cosmogônica afro-brasileira e singulariza a experiência espaço-temporal equalizada na relação território-ancestralidade. Essa visão cosmogônica está documentada, de modo inaugural, no cinema da SECNEB. A narrativa mitopoética da criação, em sua ligação com os elementos da terra, conflui em *Orixá Ninu Ilé* e no princípio feminino de *Iyá-Mi-Agbá*. Com o terceiro filme da série, *Egungun*, uma tríade documental se forma, complexifica e se expande – na ideia espiralar da encruzilhada –, agora, em conexão com o poder masculino, posto em ênfase nas sociedades secretas do culto Egun.

De acordo com Silva *et al.* (2017, p. 38), há “uma lógica de três elementos, em que um deles dinamiza as relações mantendo-se com sua essência. Triângulo é a forma geometrizada que melhor caracteriza a base estruturante da lógica nagô”. A esse respeito, Juana Elbein dos Santos (2012, p. 62) explica que “os conceitos e seres divinos são representados simbolicamente pela cabaça ritual – o igbá odù – que representa o universo”.

O igbá-odù contém os elementos-signos [...]. Encontramos repetidamente na simbologia *Nàgo* três termos que constituem a unidade dinâmica. Três são as cores básicas, resumindo os atributos essenciais conferidos ao branco, ao vermelho e ao preto, indispensáveis para que a existência seja; três são os princípios de expansão e de procriação: o masculino, o feminino e o procriado; três são os dias que constituem o ciclo completo do sacrifício anual; três vezes são repetidas as invocações e as ações da prática ritual [...]. (SANTOS, 2012, p. 71-72).

Três são os documentários que representam essa dinâmica social. Como fonte irradiadora de valores às novas gerações, essa dinâmica pode ser vista, acessada, analisada. Três são os filmes da SECNEB que compõem uma cinematografia capaz de nos permitir refletir sobre modos alternativos de existência, tanto quanto as suas articulações socioculturais nos arremessam ao reconhecimento das identidades culturais negras, no jogo da alteridade. Articulações estas sempre dispostas a romper com as estruturas tradicionais que tentam desmorronar as suas marcas simbólicas vitais. Tais marcas estão à serviço da natureza do real, do poder e da potência das representações individuais e coletivas (SODRÉ, 2019).

Consideramos o caso dos bantos, tal como relatado no trabalho do padre Tempels que, dando-se o devido desconto ao seu viés catequista e colonialista, permanece como referência clássica sobre a questão. Assim, diz ele que o valor supremo dos bantos é ‘vida, força e viver fortemente ou força vital’. Assegurar o fortalecimento da vida ou a transmissão da força de vida à posteridade é objetivo explícito de muitas práticas ritualísticas. É como se os bantos dissessem: ‘Nós agimos assim para nos protegermos do infortúnio, de uma diminuição da vida ou do ser, ou para nos protegermos das influências que nos aniquilam ou nos diminuem’. (SODRÉ, 2019, p. 87, grifos no original).

Essa reflexão, responde, de certo modo, o interesse da SECNEB quando indagada por Jean-Claude Bernardet, durante o seminário *Cinema e Descolonização*, sobre “o porquê do seu empenho justamente na esfera do cinema” (XAVIER, 1982, p. 24). A tensão entre o cinema e a cultura africana, debatida nesse episódio, tanto caminhava pela busca de uma reformulação ou recodificação simbólica, capaz de

traduzir o sistema de valores e a visão de mundo das comunidades negras, quanto, em termos da linguagem, “*poder ver o real*” do “*imediatamente político na cultura negra, nos fatos negros*”. O trecho em destaque acima refere-se a uma intervenção de Muniz Sodré, transcrita por Ismail Xavier (1982, p. 25).

Nesses termos, Sodré questionava a falsa ideia de subversão ou mesmo as simples inversões propostas pelo cinema da época, que, em suma, não alteravam em nada os códigos de uma estrutura de linguagem fundamentada em preconceitos e discriminações. A tendência política do cinema naquele contexto não reconhecia a dimensão política imbricada nos valores da cultura que refletiam a identidade cultural da população negra.

Para exemplificar (ou amplificar) essa crítica, destacamos o debate em torno de *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues. Nesta reflexão abrimo-nos ao propósito do seminário, em promover uma revisão da representação do negro e da cultura negra no cinema nacional. Recuperando a transcrição de Ismail Xavier (1982, p. 25):

Beatriz Nascimento deu início à conversa fazendo um histórico da polêmica que a envolveu após o seu artigo *A senzala vista da casa-grande*, publicado no jornal *Opinião*, quando do lançamento do filme de Carlos Diegues. Para ela, o cineasta foi infeliz ao se comprometer com um esquema onde o negro se transforma em produto vendável num filme que acaba reproduzindo uma ideologia racista, uma visão estereotipada da mulher negra.

A discussão se alongou, alcançando, nas colocações de Juana Elbein, a forma ofensiva como a personagem Xica da Silva encarnava sua disposição para o erótico, encapsulando a mulher negra como objeto, sublinhando que essa é uma representação da projeção do branco sobre a mulher negra (XAVIER, 1982). Stuart Hall nos lembra que uma das facetas da prática representacional da estereotipagem é a estetização dos corpos negros como armadilha, como “o combustível que alimenta o apetite do olho imperial, cada imagem, portanto, nutre a fantasia racializada e sexualizada [...]” (HALL, 2016, p. 251). A esse respeito, pensamos com as palavras do referencial clássico<sup>22</sup> de Frantz Fanon (2008, p. 34): “sempre tomar posição diante da linguagem”.

Neste momento, recuperamos a tomada de posição de Beatriz Nascimento sobre *Xica da Silva* avançando para Juana Elbein, que põe em discussão as imagens da camarinha escolhidas por Geraldo Sarno, para representar a noviça, em *Iaô* (1976).

---

<sup>22</sup> *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Consultar a seção Referências.

Embora o filme destaque o papel de resistência cultural do terreiro de Mãe Filhinha, enfocando esse aspecto no interior do processo ritual de iniciação, para Juana, tais imagens não seriam casuais:

A vida de uma noviça 24 horas na camarinha tem muitos momentos; tem momentos de lucidez, de semiconsciência etc... o filme recorta as 24 horas e a imagem que escolhe transmitir para a plateia é de uma laô 'babada', com a câmera chegando bem perto... Apesar da boa fé de Geraldo Sarno 'há uma distância entre a intenção consciente de quem realiza e a introjeção de toda uma história de cinco séculos de colonialismo que afeta a percepção. Eu tenho o maior respeito por Geraldo Sarno, sinto que ele não quis mostrar que a laô é isto, mas é o que passa para a plateia'. (XAVIER, 1982, p. 26, grifos no original).

Com efeito, recuperamos as reflexões de Stuart Hall, em que, no jogo semiótico e discursivo das linguagens representacionais, estão contidas as “taras raciais” que aprisionam o sujeito negro dentro de um mundo do qual, ilumina Fanon (2008), será preciso retirá-lo. As tomadas de posição de Beatriz Nascimento<sup>23</sup> e Juana Elbein, alinhadas aos propósitos do seminário *Cinema e Descolonização*, ecoam atualmente amparadas nas reflexões contestadoras e propositivas de hooks (2019), Hall (2016) e Fanon (2008), entre outros autores que teorizam as práticas do olhar sobre o regime racializado de representação.

Também vale ponderar sobre o consentimento de Mãe Filhinha, autoridade do terreiro, no acesso à filmagem das noviças. Portanto, não inclinamos a reflexão no sentido invasivo da câmera. A problemática, como sublinha Juana, é a escolha do documentarista em massificar uma imagem ritual íntima, esclerosante, aos olhos leigos do público espectador, estruturalmente impactado pelos estereótipos raciais. Que significados são eleitos a partir da tradução imagética de uma mulher negra babando em situação ritual? A crítica é lógica e racional.

O seminário *Cinema e Descolonização* marca a história cinematográfica nacional, ao propor um pensamento de cinema que acione e incorpore na sua linguagem própria o espírito dos códigos da cultura negra (XAVIER, 1982). Ecoar esse espírito é também um modo de resposta, um gesto de libertação individual e coletivo – logo, político – deste trabalho.

---

<sup>23</sup> O texto completo de *Senzala vista da Casa Grande: Merchandise e a Contracultura no Cinema Nacional* está no livro Beatriz Nascimento, *Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias de destruição* (2018). Consultar a seção Referências.

## CAPÍTULO 2 – O PANTEÃO DA TERRA

### 2.1 Orixá Ninu Ilé

*Quer se trate da estatutária e da escultura, cuja pureza e rigor são testemunhos de um elevado valor estético que tem por base a reflexão, quer se trate da arquitetura, de urbanismo, de coreografia, de música, do modesto entrançamento dos cabelos, etc., a atitude dos Africanos em relação ao universo, à vida e à sociedade exprime-se não de forma especulativa, mas sob forma de actividade social criativa e libertadora.*

Honorat Aguessy  
(AGUESSY, 1980, p. 123)

*Orixá Ninu Ilé* é um filme sobre a arte sacra que se dá na articulação da cosmovisão negra e afro-brasileira com a simbologia dos orixás — Obaluaiyê, Nanã e Oxumarê — o panteão da terra. O documentário fundamenta a relação entre estes três orixás, seus domínios e influências vitais, através das performances culturais oriundas dos símbolos sagrados, na visão dos iorubá, no âmbito da comunidade-terreiro nagô Ilê Axé Opô Afonjá.

O curta-metragem de 28 minutos, filmado em 16mm, *Orixá Ninu Ilé*, é o primeiro filme da tríade SECNEB. Realizado em Salvador, no ano de 1978, o documentário foi dirigido por Juana Elbein dos Santos e montado por Carlos Brajsblat. A narração é de Álvaro Freire, o mesmo narrador de *Espaço Sagrado* (1975), filme de Geraldo Sarno que antecede a temática abordada por Juana Elbein, em *Orixá Ninu Ilé*.

Também participam dessa realização: Carlos Alberto Gaudenzi e José Almeida Mauro, na fotografia, e Marco Aurélio Luz, Muniz Sodré, além da própria Juana, que assinam o texto. As participações especiais ficam ao encargo de Yara Falcão dos Santos, Milton Feitosa e Carmem dos Santos, que atuam na representação coreográfica dos orixás. Mestre Didi também compõe as participações especiais, atuando nos domínios sacerdotais e artísticos abordados pelo documentário.

O processo de realização do filme *Orixá Ninu Ilé* se dá no final dos anos 1970, momento em que as tensões raciais, sociais e políticas alcançavam amplitude de debates na sociedade brasileira. *Orí* (1989), dirigido por Raquel Gerber, cuja narradora e roteirista é Beatriz Nascimento, é um filme que articula a questão dos territórios negros entre as décadas de 1970 e 1980. *Orí* sintetiza as mudanças radicais, em termos de uma revisão crítica social, política e cinematográfica, assumindo o posicionamento de uma narrativa negra e afrocentrada, até então

ausente nos documentários brasileiros (GAMA; NOGUEIRA, 2021; FERREIRA, 2020; SOBRINHO 2020; RATTS, 2006).

Na convergência desse contexto podemos citar outros filmes realizados entre as décadas de 1970 até os anos finais de 1980: *Yaô* (Maureen Bisiliat, 1970), *Exu Mangueira* (Tom Job Azulay, 1974), *Espaço Sagrado* (1975) e *laô* (1976), de Geraldo Sarno, *O poder do machado de Xangô* (Paulo Gil Soares, 1976), *Bahia de todos os Exus* (Tuna Espinheira, 1977), *Ylê Xoroquê* (1981, Raquel Gerber), *Iya-Mi-Agbá, mito e metamorfoses das mães nagô* (Juana Elbein dos Santos, 1981), *Egungun* (Carlos Brajsblat, 1982) e *Orí* (1989, Raquel Gerber). Ainda que em chaves diferenciadas, estes filmes operam questões raciais e identitárias fundamentais para o período, que permanecem relevantes até os dias atuais.

Além de Raquel Gerber e Beatriz Nascimento, Juana Elbein dos Santos é uma das mulheres que se destacam neste contexto como pesquisadora e documentarista. Juana Elbein despontou entre as maiores críticas da postura invasiva das câmeras diante os rituais dos terreiros, considerada uma das motivações para que a antropóloga também inscrevesse suas realizações na história do cinema brasileiro<sup>24</sup>.

A narrativa de *Orixá Ninu Ilé* aciona gestos performáticos pelos quais a experiência mítica articula arte e sacralidade: danças, cânticos, ritmos, paisagens do território e objetos, moldados pelo Assogbá — Mestre Didi. Estruturas complexas da cosmovisão negra se entrecruzam e com isso, o filme inscreve na moldura clássica do documentário uma urdidura estética atemporal. É o aspecto cíclico e atemporal — implicado nas performances culturais dos povos da diáspora — iluminando a possibilidade de refletir em um documentário de 1978, temas urgentes do nosso tempo, como as performances e a estética na perspectiva de encruzilhada.

Recuando até o final década de 40, encontramos um episódio inaugural dessa relação complexa, estabelecida entre imagens e terreiros. O fotógrafo e antropólogo Pierre Verger, em 1946, após visita a Salvador, constitui afinidades profundas com a cultura negra e afro-brasileira, sobretudo, forte relação com os terreiros baianos, chegando a ser iniciado como babalaô<sup>25</sup>. Nesse contexto, recebe um convite de Pai

---

<sup>24</sup> Sobre críticas de Juana Elbein dos Santos acerca da postura invasiva das câmeras nos terreiros e da ideia de suas motivações em filmá-los, ver: GUIMARÃES (2019), RODRIGUES (1988), XAVIER (1982).

<sup>25</sup> Sacerdote do oráculo de Ifá, o orixá da adivinhação. Considerado um cargo de alta relevância, com trânsito entre as comunidades-terreiros, independentemente da matriz de tradição (nagô, jeje, banto etc.), nos quais desempenha a função de consulta aos jogos divinatórios, além de leituras e interpretações das mensagens oraculares (CACCIATORE, 1977).

Cosme para fotografar o rito de iniciação, incluindo os momentos privados e os estágios do transe de iaôs. A 34ª Bienal de São Paulo, ocorrida em agosto de 2021, expõe algumas obras do ensaio, que teria permanecido quase inédito se não fosse a publicação de três das fotografias em obras do francês Georges Bataille<sup>26</sup>. De acordo com a sinopse da Bienal:

Em 1951, porém, havia surgido interesse em tornar público esse ensaio de Verger após a publicação de fotografias de um rito de iniciação de candomblé feitas pelo cineasta Henri Georges Clouzot em uma matéria exotizante e sensacionalista da revista *Paris Match*. No Brasil, a revista *O Cruzeiro* tentou fazer uma espécie de resposta à publicação francesa e contactou Verger, que escolheu omitir suas fotografias entendendo que havia nessa pauta uma atitude desrespeitosa. O fotógrafo José Medeiros foi então enviado a Salvador para produzir um ensaio publicado no mesmo ano, enquanto Verger só reconsiderou seu próprio veto sobre esse ensaio catorze anos depois, quando incluiu algumas de suas imagens em seu livro *Orixás* (1981), onde tinha segurança de que elas estariam contextualizadas por sua pesquisa e vivência. (BIENAL DE SÃO PAULO, 34ª edição, 2021).

No livro *Imagens do Sagrado*, do fotógrafo e antropólogo Fernando de Tacca (2009), o embate midiático das imagens publicadas nas revistas *O Cruzeiro* e *Paris Match* é aprofundado. Em relato concedido a Tacca, no ano de 1988, José Medeiros relata dificuldades que embarreiravam seu ímpeto de “mostrar o verdadeiro candomblé” (TACCA, 2009, p. 19).

Foi então que, esquivando-se dos terreiros tradicionais que negavam o registro fotográfico proposto, Medeiros encontra as portas abertas no terreiro de Mãe Riso, que estava iniciando três iaôs. O consentimento negociado envolvia o acesso de Medeiros aos momentos ritualísticos que, até então, não haviam sido veiculados pela mídia brasileira. Em reportagem publicada em 15 de setembro de 1951, na revista *O Cruzeiro*, o ritual de iniciação recebe como título jornalístico *As noivas dos deuses sanguinários*, em disputa midiática com a reportagem anterior (12 de maio de 1951), da *Paris Match*, intitulada *Les possédées de Bahia* [As possuídas da Baía]<sup>27</sup> (TACCA, 2009). “Segundo Medeiros, a publicação das imagens que mostravam cenas de sacrifício de animais, cenas internas da reclusão e detalhes do procedimento ritualístico causou muita polêmica no meio do candomblé da Bahia” (TACCA, 2009, p. 23).

---

<sup>26</sup> *Érotisme* [O erotismo] (1957) e *Les Larmes d'Eros* [As lágrimas de Eros] (1961), 34ª Bienal de São Paulo. Consultar a seção Referências.

<sup>27</sup> Ensaio fotográfico feito pelo cineasta francês Henr-Georges Clouzot (TACCA, 2009).

No dia 14 de setembro de 1951, um dia antes da capa da revista, o jornal [Diário de Notícias] publicou uma das fotografias da reportagem, criando uma expectativa mais tensa sobre o conteúdo da matéria. A fotografia publicada na contracapa do jornal mostra uma cena muito forte a um olhar leigo, do sacrifício de um animal na cabeça de uma iaô, e a chamada do boxe em destaque é agressivamente apelativa: 'O Deus tem sede de sangue'. (TACCA, 2009, p. 24).

Reforçando ainda mais a reportagem, nesse mesmo dia (14/9/1951) o jornal *O Estado da Bahia* também publicou em primeira página uma boxe exatamente igual aos publicados pelo *Diário de Notícias*. Assim, todos os principais jornais de Salvador anunciaram a chegada da revista para que nenhum leitor passasse despercebido e incólume pela revista *O Cruzeiro*. Diz o texto do jornal *Diário de Notícias* do dia 14 de setembro de 1951, acompanhado da fotografia de sacrifício de animais retratados por José Medeiros com o título apelativo envolvendo divindades africanas e 'sede de sangue' [...]. Refere-se às cerimônias da iniciação das filhas-de-santo em toda sua crueza espetacular e primitiva [...]. (TACCA, 2009, p. 25, grifo no original).

Revelando detalhes ritualísticos, a matéria de *O Cruzeiro* transita em duas vias: de um lado, o sensacionalismo caricaturesco, que lega aos autores um aspecto espetacular pela "façanha" fotográfica e jornalística, mobilizando a opinião pública de modo direto e ofensivo em relação à cultura e cosmovisão negra e afro-brasileira. Palavras e traduções como "dilacerar", "navalha na carne", "cheiro de sangue", "prostração", "corpos humanos retalhados" (TACCA, 2009) filiam a revista às estratégias de estereotipagem reducionistas e racistas, frente à história e ao espaço sagrado da cosmovisão negra e afro-brasileira. Perseguições à mãe de santo, às iaôs e ao terreiro, na época, não foram incorporadas às discussões éticas do campo jornalístico, que explorou em tom ufanista e formal, o "feito" fotográfico.

Por outro lado, a mesma editora da revista *O Cruzeiro* publica mais tarde, em 1957, o livro *Candomblé*. Desta vez, uma publicação que assume tom de documentação etnográfica e "transparece uma aparente neutralidade na explicitação visual do ritual, transformando-as em documento etnográfico ou 'científico', coroando-as com uma nova aura para o sagrado profanado" (TACCA, 2009, p. 27, grifo no original).

Para Fernando de Tacca (2009), Pierre Verger estaria no contracampo ao exercício ético do fazer jornalístico e documental sobre os terreiros. Ao encontro de seu interesse, identificamos nas questões deste trabalho margens fronteiriças com o olhar crítico de Juana Elbein dos Santos, na relação do cinema com a camarinha.

O atravessamento teórico das políticas da representação toca o olhar e o pensar sobre as consequências da massificação de imagens e sons de situação ritual dos candomblés pela invasão do “olhar leigo”. No cerne desse olhar estão os preconceitos cultural e racial – contra a população negra – induzidos historicamente pela mídia. Tacca (2009) conclui que, conquanto as imagens sensacionalistas encontrem seu intrínseco valor etnográfico quando descoladas do contexto jornalístico (para livros e filmes etnográficos, por exemplo), “as consequências desastrosas da primeira publicação se mantêm” (TACCA, 2009, p. 28).

Podemos constatar que o investimento para massificar o olhar estereotipado, valendo-se da autoridade midiática, foi (e continua sendo) um artifício de ataque ao modo de existência dos terreiros. Nessa constatação mora a relevância da cinematografia contraestratégica, nos termos de Hall (2016), produzida pela SECNEB, dando início com *Orixá Ninú Ilé*.

Figura 4 – Abertura.



Fonte: Filme *Orixá Ninú Ilé*, de Juana Elbein dos Santos.

A abertura é composta pela cartela de créditos, sobreposta ao *frame* congelado da imagem do xaxará (Figura 4 – A e B), emblema de Obaluaiyê. Há também uma camada sonora – *oriki*<sup>28</sup> cantada em língua iorubá por Mestre Didi. É logo de início que o texto estruturado na narração e as imagens indiciais se impõem como convenção proeminente. Ao longo das primeiras sequências, abafam expectativas de uma virada estilística radical ou propensão da quebra estrutural de um documentário clássico.

Os orixás são apresentados em uma sequência iniciada por Xangô, patrono da comunidade. O plano detalhe mostra uma de suas insígnias, o *Oxê Xangô* – machado

<sup>28</sup> Reza cantada. Cântico que exprime atributos e feitos de um orixá (CACCIATORE, 1977). Consultar a seção Referências.

duplo<sup>29</sup>, – que simboliza o poder da justiça em equilíbrio, um dos seus principais domínios.

Na sequência, a montagem arquiteta a cronologia das relações espaciais do terreiro com os demais orixás e com o *ilê ibô* (casa dos mortos). Segue com Exu – princípio dinâmico, orixá da comunicação – que, além do assentamento na entrada do terreiro, é zelado no *ilê Exu*. Ossain, o patrono da vegetação, é quem fornece e domina os saberes dos remédios e preparados rituais. Ogum, conhecedor dos mistérios das florestas, é também o inventor das armas de ferro, patrono dos guerreiros; simboliza o princípio do desbravamento, da abertura dos caminhos, da vanguarda. Oxóssi, um dos orixás reais chamado *Alaketu*<sup>30</sup>, é concebido como a origem das origens dos terreiros *Ketu*. Sua insígnia, o *Ofá* – representado por um arco e flecha –, simboliza seu domínio caçador. Nanã, protetora da lama, detém o poder genitor feminino; é mãe de Obaluaiyê e Oxumarê. Obaluaiyê é Senhor de todos os espíritos do mundo. Oxumarê é simbolizado pelas serpentes e pelo arco-íris – união da terra e o além, da vida e a morte.

O convite para acessar a organização hierárquica da tradicional comunidade-terreiro é feito pela narração. É principalmente pelas palavras que recebemos o convite imaginativo para acessar o Panteão Nagô. As imagens revelam apenas detalhes, escolhidos para representar a simbologia profunda dos orixás, carregada e construída pela palavra acentuada.

Uma estrutura retórica aparente, centrada no *Axé – poder e princípio de realização*, revela-se na expressividade poética da experiência espaço-tempo, equalizada na relação território-ancestralidade. *Orixá Ninú Ilé* organiza sua narrativa, nos termos de Nichols (2016), de *modo expositivo*.

O filme supracitado dialoga, por assim dizer, com *Espaço Sagrado* (1975), dirigido por Geraldo Sarno. Ambos os documentários se articulam em torno de uma mesma chave narrativa, a descrição espacial e simbólica presentes na dinâmica dos terreiros Nagô. Nos dois filmes, a narração é feita por Álvaro Freire.

Mãe Stella de Òsosi (SANTOS, 2006) ressalta que falar de um *orísa* (orixá) é falar de um universo mitológico que se delinea com a história de princípio de mundo. Trata-se de um universo pluriversal, de perspectiva cosmogônica afrocentrada, que

<sup>29</sup> Bastão cerimonial utilizado por Xangô (BARROS, 2009). Consultar a seção Referências.

<sup>30</sup> Título do rei de Ketu, antigo reino fundado pelos iorubá, cortado ao meio pela atual fronteira Nigéria-Benin, antigo Daomé (CACCIATORE, 1977). Consultar a seção Referências.

não se resume a características, símbolos ou insígnias que adotamos para expressar seus domínios. Essa é uma colocação feita no sentido de ponderar os limites de se traduzir em alguns minutos (quer seja 28, 60, 90 ou mais) o correspondente vivido e experienciado no espaço-tempo terreiro (Figura 5). Contudo, enquanto narrativa estética, o documentário anuncia uma experiência sensível da cosmovisão nagô, por meio do panteão dos orixás.

Figura 5 – Espaço-tempo.



Fonte: Filme *Orixá Ninú Ilé*, de Juana Elbein dos Santos.

## **2.2. O panteão da terra: arte, dança e simbologia nas performances de Nanã, Obaluaiyê e Oxumarê**

O filme elabora seu tema central em duas macro abordagens: a primeira articula as dimensões espaciais nas quais coabitam espaço urbano e espaço mato, e a segunda, através das dimensões estéticas ao entorno da arte sacra. Essa articulação delinea e explicita significados sagrados profundos nas construções, paisagens, emblemas, vestimentas, cores, utensílios, música, corpo e dança. A estética articulada nessa narrativa não está dissociada das dimensões espaciais. É possível interpretar, através dessa vinculação, que há uma categoria estética (SODRÉ; PAIVA, 2014) — de encruzilhada — imbricada em todo o conjunto material, gestual, oral e rítmico dos candomblés. Categoria esta que exprime a ritualística das performances culturais na complexa dinâmica dos modos de existência dos terreiros, sublinhada no interior da comunidade filmada.

Figura 6 – Entrada do terreiro.



Fonte: Filme *Orixá Ninú Ilé*, de Juana Elbein dos Santos.

Os movimentos da câmera na entrada do terreiro (Figura 6) sugerem ao espectador um lugar “reservado” como participante de uma experiência guiada do território. Enquanto observamos detalhes da paisagem direcionados pela câmera, a *voz do saber*<sup>31</sup>— uma narração externa ao ambiente — traduz os elementos e seus significados. Somam-se as camadas sonoras musicais e da narração, às imagéticas. Toques e cânticos sacros formam a base para o relevo textual, com pausas preenchidas pela voz da liturgia cantada em pequenos momentos de evidência.

A dinâmica da vida, representada por meio da performance na narração, explica o domínio de Nanã através “*da lama criadora, matéria-prima de tudo que nasce e que detém o poder genitor feminino. Búzios são símbolos dos antepassados e representam os duplos espirituais dos seres humanos*” (transcrição do filme). Os elementos e dimensões, materiais e imateriais, delineiam uma visão que perpassa a concepção de renascimento, expressos na estética simbólica dos orixás. Essa simbologia se materializa por meio da feitura dos emblemas e paramentas rituais, confeccionadas pelo sacerdote supremo.

*A arte africana está profundamente associada à religião. O conceito estético é utilitário e dinâmico. O belo não é concebido como simples prazer estético. O belo*

<sup>31</sup> Sobre o uso da voz *over* nos documentários das décadas de 1960 e 1970, interpretada inicialmente por Jean-Claude Bernardet como “modelo sociológico”, ver *Cineastas e as Imagens do Povo* (1985). Aqui adotamos a “voz do saber” a partir da reflexão de Sobrinho e Bomfim (2018). Consultar a seção Referências.

*formaliza a manifestação do sagrado. O mato é prova dinâmica do ciclo vital. O renascimento dos ancestrais em seus descendentes. Este significado é expresso pelo panteão da terra.*

(transcrição do filme)

Mestre Didi protagoniza, nos domínios do sacerdócio, a criação-expressão da arte sacra (Figura 7). Materializa através de suas mãos um repertório estético-ritualístico de emblemas e utensílios. Vestimentas, cores, danças, corpos e músicas evocam e exprimem, em simultâneo, signos simbólicos que estabelecem sentidos ancestrais. Suas cenas carregam textual e visualmente a exposição do mito cosmogônico nagô eseus ciclos vitais.

Figura 7 – Mestre Didi — Assogbá.



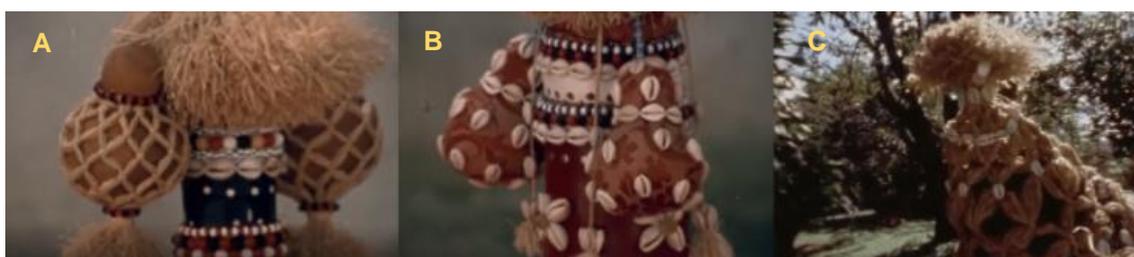
Fonte: Filme *Orixá Ninú Ilé*, de Juana Elbein dos Santos.

Para abordar esta sequência é importante retomar parte da biografia de Mestre Didi. Criado desde a infância nos rituais e cerimônias dos orixás e ancestrais, em 1936, recebe de Mãe Aninha (Obá Biyi), o posto de *Assogbá* — Supremo Sacerdote do Culto de Obaluaiyê (MATTAR; DARZÉ, 2018; SILVA *et al.*, 2017). A função sacerdotal do cargo de Assogbá o encarrega de criar, executar e sacralizar, os objetos e emblemas rituais, dedicados aos orixás Nanã, Obaluaiyê e Oxumarê. Para além de um cargo cerimonial, essa titulação fundamenta a trajetória sacra e artística de Mestre Didi, reconhecidamente, um dos mais notórios artistas e pensadores do nosso tempo. Ao lado de nomes como Abdias Nascimento, Rubem Valentim e Hélio Oiticica, Mestre

Didi já figurava, na década de 1960, obras de manifestação vanguardista (CONDURU, 2021).

“Uma coisa ou uma obra de arte que tem axé transcende as questões comuns sobre sua composição e suas limitações: é a encarnação de uma força divina” (THOMPSON, 2011: 26). Os objetos filmados participam ativamente da mise-en-scène e do mundo, nessa visão cosmogônica. Articulam-se nos objetos aspectos de integração do pensamento social e das performances enquanto cultura (dinâmica) material. Como herdeiro dessa experiência ancestral, Mestre Didi molda, cria e recria, por meio dos referenciais estéticos africanos, os objetos ritualísticos do panteão nagô (MATTAR; DARZÉ, 2018; SILVA *et al.*, 2017). *Orixá Ninu Ilé* se posiciona entre as primeiras expressões fílmicas que documentam essa relevância, em simultâneo, artística e sagrada, de Mestre Didi.

Figura 8 – A: Xaxará; B: Búzios: duplos espirituais; C: Filá de Obaluaiyê.



Fonte: Filme *Orixá Ninu Ilé*, de Juana Elbein dos Santos.

Em planos aproximados a ritualística dos objetos é posta em relevo. As imagens saturam a carga poético-estética do filme, embora — destaque a narração — o documentário opta por não reproduzir imagens dos orixás manifestados, por questões éticas dos terreiros. A dimensão política, portanto, se revela explicitamente na camada estética textual. Os tons terrosos dos *brajá*, *ibiri*, *xaxará* e dos assentamentos de Nanã, Obaluaiyê e Oxumarê refletem as cores quentes da paleta fílmica, traduzindo nas cores a relação ancestral do panteão nagô e sua ligação com o elemento terra (Figura 8).

A dança entrelaça e finaliza a intrincada estrutura da experiência mítica no filme. O tempo, de cerca de 10 minutos — dedicados à dança enquanto linguagem da ordem do corpo, das pulsações — articula simbolismos míticos, históricos e sociais. O espaço-tempo-território se expande em performances complexas. As danças sagradas expressam o sentido do corpo enquanto “altar vivo”, meio de invocação dos

orixás. Na concepção documentarista e etnóloga de Juana Elbein, ecoando o pensamento de algumas comunidades, a possessão torna o orixá presente e sua imagem não pode ser reproduzida. Por este motivo as danças, gestos e paramentas — alerta a narração “fora de situação ritual” — são empregadas apenas ilustrativamente (Figura 9).

Embora o conjunto gestual seja representado por performances fora de situação ritual, como enfatiza a narração, é possível tensionar o limiar dos sentidos do corpo ritualizado enquanto “altar vivo”, expressão adotada pelo narrador para introduzir a sequência das danças, propriamente ditas.

Figura 9 – Ilustração dos orixás da terra.



Fonte: Filme *Orixá Ninú Ilé*, de Juana Elbein dos Santos.

Considerando a perspectiva antropológica de Jorge Sabino e Raul Lody (2011: 15), “[...] um corpo, que antes de tudo retrata um lugar, um tempo histórico, atividades, profissões, religiosidade, ludismo, rituais de sociabilidade e formas de comunicação”, estabelece-se na dança de matriz africana como arte, símbolo, criação e memória (SABINO; LODY, 2011). É por esse viés que refletimos sobre as performances da dança de *Orixá Ninu Ilé*, embora estejam em relevo, “fora de situação ritual”.

A montagem privilegia uma camada sonora, com cânticos de xirê<sup>32</sup>, que dá suporte aos gestos e movimentos performados para a câmera, iniciando pela exaltação de Obaluaiyê e Nanã, que dançam juntos. Pelo andamento rítmico lento, porém marcado e vigorante, são revelados nessas performances os gestos do Senhor da Terra e sua mãe, a poderosa anciã.

<sup>32</sup> Danças cerimoniais, compostas por ritmos distintos e pelo conjunto coreográfico com função de invocar ou celebrar os orixás em situação ritual e/ou festiva. Também significa divertir-se, brincar, festejar (BARROS, 2009; CACCIATORE, 1977). Consultar a seção Referências.

Os planos abertos enquadram a vegetação em harmonia com os corpos de pés ao chão, que bailam em sincronia e integram a ligação com o sagrado da terra. Os corpos, embora “fora de situação ritual”, não se eximem da performance que expressa a comunicação sagrada. Nesse sentido, elabora Zeca Ligiéro (2011, p. 110) “o corpo é texto”.

Figura 10 – A: Aquele que pode; B: Dança de proteção; C: Vida e morte.



Fonte: Filme *Orixá Ninú Ilé*, de Juana Elbein dos Santos.

“*Saudando o universo, o além, o nascente, o poente. A dança repete os gestos de saudação e de afirmação do poder do orixá*” (texto da narração). Os gestos de Obaluaiyê se acentuam nos movimentos de braço, com as mãos espalmadas que apontam para cima e para baixo em alternância, e significam vida e morte (BARROS, 2009).

As danças, no âmbito da cosmovisão africana disseminada no Brasil, são parte do conjunto de práticas que estabelecem uma interação entre o mundo humano e o mundo invisível, das divindades e ancestrais. Considerando o rito como meio estruturado e comportamental que viabiliza tal interação (TURNER, 2015; PARÉS, 2007), mesmo “fora de situação ritual” é possível identificar nas danças coreografadas para o filme, o caráter dinâmico e invocativo de uma performance que articula dimensões humanas e ancestrais (Figura 10).

Obaluaê era originário de Empê (Tapá ou nupê] e havia levado seus guerreiros em expedição aos quatro cantos da terra. Uma ferida feita por suas flechas tornava as pessoas cegas, surdas ou mancas. Obaluaê-Xapanã chegou assim ao território Mahi no norte do Daomé, batendo e dizimando seus inimigos, e pôs-se a massacrar e a destruir tudo o que encontrava à sua frente. Os mahis, porém, tendo consultado um babalaô, aprenderam como acalmar Xapanã com oferendas de pipocas. Assim, tranquilizado pelas atenções recebidas, Xapanã mandou construir um palácio onde ele passaria a morar, não mais voltando ao país Empé. O Mahi prosperou e tudo se acalmou. Apesar dessa escolha, Xapanã continua a ser saudado como *Kábíyèsí Olútapà Lempé* (‘Rei de Nupê em país Empê’). (VERGER, 2002, p. 212).

Pierre Verger (2002) fala de um mito que coexiste a ligação histórica entre os povos fon e ketu no culto de Obaluaiyê (orixá originário dos povos jeje, reverenciado pelos iorubá)<sup>33</sup> e revela aspectos combativos do guerreiro em expedição. As danças funcionam como metáforas coreográficas míticas. Quando performadas, atualizam nos gestos e nos movimentos as passagens míticas com sentido agregador das lutas passadas, como modo de dignificar a existência no exílio escravista. De acordo com Barros (2009) as danças simbolizam e expressam na linguagem corporal, a decisão dos corpos diaspóricos de resistir à violência colonial.

*Wúlò ní wúlò*  
*A nilè gbèlé ibé kò*  
*Wúlò ní wúlò*  
*A nilè gbèlé ibé kò*

Ele é importante e necessário  
 para nós da terra, dá proteção à casa  
 não permita que nossas cabeças tombem  
 (pelos inimigos).

*Ò kíní gbè fáárà farotí*  
*Ò kíní gbè fáárà àfaradà*  
*Oní pópó oníyè*  
*Kíní iyiyà wa ifaradà*

Ele é aquele que pode aproximar-se  
 e dar apoio,  
 aquele que pode dar força e energia.  
 Com sua proximidade,  
 senhor das estradas e dos campos,  
 senhor da boa memória, que pode  
 nos dar força para resistirmos à dor.

<sup>33</sup> Sakpatá, no Daomé; Xapanã, na Nigéria. Obaluaê, Omolu, Xapanã. Sobre essa correlação mítica e histórica, ver Parés (2007) e Verger (2002).

As cantigas citadas<sup>34</sup> não compõem a base sonora do filme, porém, as empregamos ilustrativamente, pois tratam de duas passagens que, entoadas em situação ritual, formalizam a devoção e o pedido de ajuda ao orixá, para suportar os tempos atrozés. Outras cantigas propiciarão saúde, harmonia, fecundidade e equilíbrio psíquico (BARROS, 2009).

Figura 11 – A: Obaluaiyê; B: Nanã; C: Oxumarê.



Fonte: Filme *Orixá Ninú Ilé*, de Juana Elbein dos Santos.

Há no conjunto gestual da dança, performances que acontecem para Juana Elbein (e para a câmera), realizada pelos atores sociais (*performers*). Os atores sociais de *Orixá Ninu Ilé* embora não representando Obaluaiyê, Nanã e Oxumarê em situação ritual, performam seus respectivos duplos conscientes (Figura 11). Não são os orixás em situação de possessão performando para a câmera, mas temporariamente assumem ser, sobretudo, para a câmera. Há neste gesto uma dupla consciência: suspende-se a si mesmo para ser 'outro' também em suspensão.

A consciência de duplicidade elaborada por Carlson (2010) que nos apoia nesta reflexão aponta para a definição de “comportamentos duplamente exercidos” de Richard Schechner (2012, p. 49). Essa duplicidade é acionada à medida de uma segunda realidade, 'outro' que surge, na experiência permeada pelo jogo da performance ritualizada (SCHECHNER, 2011). A dinâmica dessa fronteira conceitual das performances transita nos domínios da encruzilhada, na expansão do drama social com seus duplos culturais em rituais, jogos e dramas estéticos.

Dos estimulantes diálogos teóricos entre Victor Turner e Richard Schechner, derivam as provocações que iluminam pensar a relação das performances culturais com *Orixá Ninú Ilé*. “Mesmo os melhores filmes etnográficos falham em comunicar

<sup>34</sup> Transcrição das cantigas do Olubajé: cerimônia pública em honra a Obaluaiê, Sapatá, Omolu, Onilé e Xapanã, que acontece tradicionalmente nos terreiros no mês de agosto (BARROS, 2009).

*muito do que significa 'ser' integrante da sociedade filmada. Uma sequência de imagens visuais escolhidas muitas vezes a partir de um ponto de vista, para uma plateia passiva*" (TURNER, 2015, p. 127). Embora a análise não observe a obra pela lente estrita do filme etnográfico, a pertinência provocativa de Turner (2015) compõe o marco teórico que reelabora a ideia antropológica de drama social ao encontro de seu "duplo cultural", as performances culturais, sobretudo, filmadas.

Retomando a sequência das danças de Obaluaiyê, Nanã e Oxumarê, no filme, localizamos um dos principais pontos de contato entre o documentário e as performances, à luz do teórico dos estudos da performance Richard Schechner. Schechner (2012) fundamenta que as performances dilatam comportamentos restaurados, ou seja, constituem gestos, eventos e ensaios repetidamente vivenciados.

O encadeamento das danças e da narração de *Orixá Ninu Ilé* sobre a arte sacra revela um exercício de síntese performática, que ilustra partes da complexa estrutura da cerimônia ritual dedicada ao panteão da terra, com fins estéticos, para a câmera. O entrelaçamento entre os gestos apreendidos e repetidos da/na dança, dos mitos e cânticos, presentificam as forças dos orixás na obra fílmica, e restauram, nos corpos performáticos, a ligação com o continente africano, agora revigorado pelo *continuum* sagrado negro e afro-brasileiro. Essa carga mítica e estético-política é posta em relevo na experiência espectral.

Acentuando que o corpo humano pode mesmo ser elaborado como uma porção do espaço, Muniz Sodré (1999) considera, a partir dos estudos antropológicos de Marc Augé (1994, *apud* SODRÉ, 1999), que investimentos coletivos e individuais se entrecruzam na territorialidade corporal. Daí a noção indissociável entre corpo, performance, estética, política e território ou genuinamente território-ancestralidade. É nesses termos que, na textura fílmica, as dimensões espaciais entre o urbano e o sagrado são acionadas.

*Orixá Ninu Ilé* ao lado de produções como *Espaço Sagrado* (1976), de Geraldo Sarno (1938 – 2022), se convergem no espírito do tempo em que se expandem diversas questões críticas sobre a representação das temáticas da cosmovisão negra brasileira, também denominadas religiões afro-brasileiras<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Ver estudos de Patrícia Monte-Mór em Comunicações do ISER, Mostra de Documentários sobre Religiões Populares no Brasil (1984). Consultar a seção Referências.

Para Rodrigues (1988), Geraldo Sarno e Juana Elbein dos Santos, em seus respectivos filmes, operam em chaves narrativas que se distinguem pelos lugares de relação e envolvimento com as comunidades representadas. Se por um lado, a narrativa da *voz do saber* (*voz over*) em “tom científico” de *Espaço Sagrado* (1976) pode enfatizar distância entre o documentarista e os sujeitos de atuação (*performers*), o contrário é acionado na narrativa “desde dentro”<sup>36</sup>, de *Orixá Ninu Ilé*. A voz onisciente, nesse caso, funciona como recurso sintetizador da premissa de realização fílmica da diretora. Tal premissa articula mecanismos e conhecimentos simbólicos complexos vivenciados por Juana Elbein no território da comunidade-terreiro filmada. Essa complexidade se revela no exercício de sua partilha com espectadores, iniciados e não iniciados na liturgia sagrada. Nessa segunda instância se situa um público “desde fora” e a premissa feita “para” o público espectador (situado desde fora) do território filmado, no âmbito dos propósitos do Núcleo de Cinema SECNEB.

Observamos que ao estudar filmes como esses, é possível notar tanto no filme de Geraldo Sarno quanto no de Juana Elbein, os modos distintos de lidar com os processos do documentário (SOBRINHO; BOMFIM, 2018). Essa reflexão acrescenta à ideia de Rodrigues (1988) o sentido de avistar a encruzilhada como lugar de experiência que conjuga forma e afeto de maneira singular, distinta, ou seja, é na “experiência com essas religiões que disparam modos particulares de documentar” (SOBRINHO; BOMFIM, 2018, p. 52).

Modos particulares de documentar é um território conceitual do “ponto de vista” (PENAFRIA, 2001), que, ocupa uma questão central na distinção e singularidade desses modos: a relação que os documentaristas estabelecem com comunidades em seus filmes. Essa questão foi trabalhada por Nichols (2016) nos modos do documentário, dos quais destacamos os modos *performático* e *observativo*.

Embora o termo “performances” ou as ideias em torno do *modo performático* de Nichols (2015) não estivessem na premissa da realização de *Orixá Ninu Ilé*, os marcos teóricos possibilitam uma abertura contemporânea do olhar para a (re)interpretação da obra.

---

<sup>36</sup> Expressão elaborada pelos estudos antropológicos de Juana Elbein dos Santos, por ocasião de sua tese de doutorado, constituída do ponto de vista da vivência, da interpretação e da concepção ritual, elaboradas a partir de sua inserção na comunidade Nagô (SANTOS, 2019). Consultar a seção Referências.

Ao encontro de Stella Bruzzi (2001), *Orixá Ninu* nos guia pensar sobre a performance como um elemento que esteve sempre no cerne da produção documentária. Isso em razão dessa proposição provocar uma reflexão aguda, contemporânea e bastante pertinente para a relação documentário e performances, à medida que cria fluxos entre realidade e representação. Essa proposição teórica invoca a performance como um elemento fundamental sobre como o filme documentário, ou de não ficção, foi e deve ser interpretado. A provocação de Bruzzi (2001) está no argumento de que o documentário — seja nos modos *performático* ou *observativo* —, pode capturar o momento em que os sujeitos (*performers*) alcançam a transição para artistas, devido às câmeras. *Orixá Ninu* transforma e documenta a relação dos sujeitos com seus duplos *performers*.

Retomando Penafria (2001), acentuamos a ideia de que o ponto de vista é entendido como uma visão individual da representação, seja a do documentarista ou a do *performer*, que motiva identificações do espectador com planos, narrativas, personagens e define os modos como ele lê e interpreta o filme.

O documentário é exemplo de uma prática em que o tecido formal se ajusta ao ponto de vista do narrador (a *voz do saber*) e, portanto, sua organização formal, sobretudo, em relação à montagem visual e sonora, obedece a esse princípio (SOBRINHO; BOMFIM, 2018).

O ponto de vista de *Orixá Ninu Ilé* “joga” com a onisciência da *voz do saber* assumida pela documentarista. Dentro de uma leitura clássica e não inventiva em termos cinematográficos, se acomoda bem, tanto quanto “responde” às investidas estereotipadas de representação dos terreiros, dos símbolos ou das práticas rituais afro-brasileiras. Esse risco é eminente quando as práticas são filmadas e/ou performadas distanciadamente do ponto de vista histórico e político da cosmovisão afrodiaspórica. Se por um lado o discurso cientificista da *voz do saber* representa, em termos estilísticos, uma filiação “marcada” pelo espírito do tempo clássico dos documentários, *Orixá Ninu Ilé* nos permite ponderar que a suposta distância do documentarista, nesses casos, pode ser revisitada.

### 2.3 Considerações sobre o capítulo

A câmera, que atua como “olho da mente” (LANGER, 2011) da documentarista, recorre a aproximações e a distanciamentos dos espaços, dos gestos, das performances e dos objetos; cria fluxos entre realidade e representação e elabora o olhar de um ponto de vista que, esteticamente, tenta representar a ética e a política inseridas na cosmovisão e nos princípios dinâmicos da comunidade nagô, a partir do Ilê Axé Opô Afonjá. *Orixá Ninú Ilé*, didaticamente, informa e contextualiza – decompondo-se em camadas imagéticas e sonoras – o mundo mítico e ancestral negro e afro-brasileiro.

É um documentário clássico, comprometido não somente com a diáspora, mas, também, com um dos principais símbolos constitutivos da complexidade histórica e transatlântica Brasil-África: os candomblés.

À luz das performances culturais, há no corpo-encruzilhada de *Orixá Ninú Ilé* um território que cria e recria, no modo clássico do documentário, espaços-tempo de tranquilidade e instabilidade, sobretudo, quando se desloca do chão seguro para guerrear no futuro incerto de um cinema que se pretende descolonizado. A articulação entre a escolha pelas performances da dança ritual, feitas para a câmera e para o filme, atravessadas pela identidade cultural matizada no corpo-território-ancestral, assume, nos gestos, um cinema inspirado no candomblé. *Orixá Ninú Ilé*, analisado à luz das performances culturais, abre caminhos para um olhar estrategicamente contraposto à lógica e à frequência das imagens dominantes e estereotipadas, de modo atemporal.

## CAPÍTULO 3 – O PRINCÍPIO FEMININO

*Mãe ancestral*  
*Pássaro poderoso*  
*Ajoelhamo-nos em honra*  
*Glória hoje*  
*Possuidora de asas magníficas*  
*Seja-nos favorável*  
*Possuidora de asa magníficas*  
*Glória à nossas velhas mães*  
*Pássaro antigo que não se aquece ao fogo*  
*Pássaro noturno que não se aquece ao sol*  
*Ave magnífica possuidora de pássaros*  
*Gloriosa ancestral apacífica*  
 (transcrição do filme)

### 3.1 Iyá-Mi-Agbá – mito e metamorfose das mães nagô: arte sacra negra II

Lançado em 1981, o média-metragem *Iyá-Mi-Agbá* foi dirigido e roteirizado por Juana Elbein dos Santos, montado por Carlos Brajsblat (montador de *Orixá Ninú Ilé*) e produzido pela EMBRAFILME. Consiste num documentário sobre o princípio feminino, desenvolvido com narrativa focalizada no poder das mães ancestrais.

O documentário carrega na linguagem a capacidade de transformação e altruísmo da mulher através de seu corpo, que, ao gerar filhos e prover alimentos, guarda em si poder e mistério, transmutação e expansão. Essa noção é parte integradora do corpo-território articulado ao sagrado feminino, à luz da visão, revisão e cosmovisão teórica assentada neste trabalho: “elas se transmutam, voam, consubstanciam-se em peixes, pássaros, sereias, ratos, morcegos. Seus poderes extraordinários inspiram ambivalência, respeito, medo, mas também asseguram a expansão da existência” (SECNEB, 1981, p. 4).

Para representar o mito cosmogônico das mães ancestrais, Bernadet (1985) considera que Elbein interiorizou o mito na linguagem, recorrendo à sua própria imaginação por meio das imagens criadas (peixes-pássaros-escamas), “que só existem no e para o filme” (BERNADET, 1985, p. 154).

A expansão, por sua vez, é representada em planos que registram as performances cotidianas das mulheres negras na cidade de Salvador, Bahia, sustentando a mítica das Iya-mi mediante o uso e a manutenção do poder feminino. Nas ruas, mercados, feiras e roças (cenário vivo e semelhante de mulheres negras em geografias diversas pelo mundo), a luta pela existência e expansão da vida se faz

notar em cenas atemporais – fragmentos ambivalentes que atravessam esteticamente o imaginário e a vivência colonial entranhada na diáspora, até os dias atuais. Essa luta é, ao mesmo tempo, íntima e coletiva, esclerosante e libertadora. Tal dicotomia incessante desafia o olhar de quem vê e, com o seu olhar, ousa transformar olhares outros (hooks, 2019; SECNEB, 1981).

As mulheres construídas visualmente em *Iyá-Mi-Agbá* não são meros acessórios ilustrativos, tampouco servem a um plano de fundo para apoiar as práticas de estereotipagem localizadas em outros filmes do mesmo período (citados no capítulo 1). Embora a carga cotidiana coteje a representação de alguns dos papéis convencionais, legados pela violência colonial histórica, como contraponto, as mesmas imagens são passíveis de serem olhadas e analisadas pela lente política da representação, ao não se filiarem à violência dos estereótipos de objetificação da mulher negra (sedutora, “mulata” boa, intransigente, possessiva, lasciva etc.). Assim, o ponto de partida se fundamenta no poder genitor feminino atravessado pela cosmovisão ancestral africana.

É no culto de Oduduwa, Nanã, Iemanjá, Oxum, Obá, que o poder genitor feminino se localiza ritualizado na cultura, articulando pactos múltiplos desse poder com emblemas, vestimentas, adereços, música, dança. “*Objetos rituais exprimem a estética e o significado simbólico profundo do princípio feminino na concepção do mundo Nagô*” (SECNEB, 1981, p. 4, grifo nosso).

Enquanto *Orixá Ninú Ilé* pode ser observado pela chave do modo *expositivo* (NICHOLS, 2016), com algumas características acentuadas – como a contingência das imagens ilustrativas e os elementos sonoros dispostos pelo controle da montagem –, *Iyá-mi-Agbá*, a partir do modo *expositivo*, se abre em diversos momentos, aos modos *reflexivo* e *poético*.

A narração é de Ferreira Gullar e, conquanto seja protagonizada pela voz masculina, o texto-prece que reverencia as mães ancestrais nos minutos iniciais é narrado em *off*, performado na voz de Annelise Cabral. Também participam da produção: Muniz Sodré, na tradução dos poemas tradicionais nagô, Mestre Didi, na assessoria e participação especial, juntamente de Evanil da Cruz, Nilson Feitosa e Damian da Silva Peixoto, além de Marco Aurélio Luz e Orlando Senna, que, ao lado de Juana Elbein, assinam o texto. A fotografia é assinada por Mário Cravo Neto e, como técnico de som, assina Carlos de La Riva.

Figura 12 – Mães ancestrais.



Fonte: Filme *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfose das mães nagô*, de Juana Elbein dos Santos.

O filme transita por relações profundas entre mergulhar na significação dos objetos e dela emergir, os quais só existem ou criam sentidos no interior dos acontecimentos rituais. Desse modo, fragmentos ritualizados são mediados pelo documentário, que, apesar de nos conduzir ao mundo mítico e sagrado das *Iya-mi*, seguindo como assinatura a estilística ética do filme anterior, também não permite que o espectador acesse a camada profunda do feminino ancestral em situação ritual (Figura 12).

Alguns aspectos do contexto de realização foram mencionados na análise da obra anterior. No entanto, novos elementos ampliam as camadas estético-políticas, quando observados por ângulos que atravessam ambos os documentários: as performances e a representação. Em outras palavras, o filme nos instiga a refletir como as camadas performáticas se cruzam e se articulam aos pontos de contato entre o documentário e as representações da cosmovisão afro-brasileira.

Para Bernardet (1982), em *Iyá-Mi-Agbá* é possível encontrar um dos grandes pontos de virada do documentário brasileiro moderno. No capítulo anterior, falamos de um período do cinema crivado pelas questões raciais, sociais e políticas da época e, como grande virada, consideramos o que Jean-Claude Bernardet localiza como a articulação entre a “voz do dono” e a “voz do outro”. Essa evolução complexa “[...] envolve não apenas o documentário e o cinema, mas a estrutura global da sociedade e, dentro dela, a função política do saber” (BERNARDET, 1982, p. 29). Em oposição ao modelo sociológico, em que a relação de estudo cientista/objeto tenta abafar a “voz do outro”, sobressai a tendência de *um outro* que passa de objeto a sujeito, erguendo

sua própria voz. *Iyá-Mi-Agbá* reflete, portanto, o período mais intenso que busca a voz de dentro com seu plano escamação (BERNARDET, 1982).

O plano escamação pensado com Bernardet (1982) encontra seu duplo cultural no *ítan (conto)*, que narra como mistério (*awo*, segredo) o poder de Oxum de transformar o corrimento sanguíneo de uma sacerdotisa, cujo nome era *Omo Òsun* (filha ou descendente de Oxum), em penas vermelhas do pássaro *odíde* (chamadas *ekódídé*). Em decorrência de seu poder genitor, Oxum é considerada *Íyámi Àkókó* – mãe ancestral suprema, cabeça da sociedade das *Íyá-mi*, também chamadas *Íyá-àgbà*. Em diversos contos e narrações, Oxum é representada como um peixe mítico (SANTOS, 2012): “*seu corpo de peixe ou de enorme pássaro mítico está coberto de escamas ou de penas, pedaços do corpo materno capaz de separar-se, símbolo de fecundidade e procriação*” (SANTOS, 2012, p. 92).

### 3.2 Poder e mistério das *Iyá-Mi-Agbá*

Mãe ancestral  
Pássaro poderoso  
Ajoelhamo-nos em honra  
Glória hoje  
Possuidora de asas magníficas  
Seja-nos favorável  
Possuidora de asa magníficas  
Glória à nossas velhas mães  
Pássaro antigo que não se aquece ao fogo  
Pássaro noturno que não se aquece ao sol  
Ave magnífica possuidora de pássaros  
Gloriosa ancestral apacífica  
(transcrição do filme)

A narração observada enquanto performance mitopoética nos minutos iniciais do filme, na sequência de um *oriki* musicado na voz de Mestre Didi, possibilita-nos a compreensão da associação das imagens míticas peixes-pássaros-escamas como representação do insondável mistério da vida e dinâmica femininas, interiorizadas pela linguagem fílmica de *Iyá-Mi-Agbá*. Do mesmo modo, cria, enquanto performance, a alusão da importância genitora feminina como elemento fundante na continuidade da genérica existência.

Das águas, a transmutação escamas-corpo-mulher coexiste no jogo imagético da montagem fílmica. Na sequência de reverência à Iemanjá, os gestos espalmados das mãos em pequenas ondas, ligadas pelo tronco que circunda a si própria e que se

apoia no ventre que toca o mar, revelam performances múltiplas. A dança e os recursos de sonoridade ritualística vocal e instrumental sincronizam tempo dramático, mitopoético e performático do poder feminino. Os elementos dispostos em cena pronunciam a água, a terra e o ar – três dos quatro elementos vitais que originam e multiplicam o pensamento e a existência orientados pela cosmogonia ancestral negra e afro-brasileira.

Em *Iyá-Mi-Agbá* a narração entra na narrativa visual e a ritualiza por meio do *oriki* – texto-prece dedicado às mães ancestrais. As performances culturais ritualizadas no interior das cantigas, do corpo e das danças dialogam com o enquadramento cinematográfico. Assim, a tríplice tensão performances, ritual e documentário cria fluxos de sentido ao cinema encruzilhada.

“Ajoelhemo-nos, ajoelhemo-nos diante da mulher! A mulher nos pôs no mundo, permitindo nossa existência como seres humanos” (SANTOS, 2012, p. 117). Esse trecho em destaque refere-se ao final de um *ítan*<sup>37</sup> que narra a história dos três orixás que povoaram a terra e articularam poderes ancestrais. Que poderes são esses? A garantia da continuidade, da evolução e da prosperidade da vida humana na terra. Os três orixás são Oduduwa [Odùà], Obatalá [Òbàtálà, Òrìsàlà] e Ogun. Vejamos essa passagem mitológica que, embora não seja o fio condutor da obra analisada, apoia o pensamento analítico sobre o seu tema central: o poder e mistério das mães ancestrais.

Odùà e Obatàlá representam o casal propulsor da criação. Junto com Ogun, o casal vem do *orun* (céu) e instala-se sobre a terra (*àyé*, *ayê*). Odùà, única mulher enviada por Olórun, reclama-lhe não possuir nenhum poder. Olórun, então, a elege Mãe para a eternidade e, ao mesmo tempo, conflui a todas as mulheres o *àse*, poder primordial de realização (SANTOS, 2012). Do enlace da “fertilização” de Odùà por Obàtálà (símbolo coletivo do poder ancestral masculino) resulta *Íyá-nlá* (símbolo coletivo do poder ancestral feminino). A esse respeito escreve Juana Elbein:

*‘Lati igba nàá ni Olódùmarè ti fun obirin l’àse’.* Desde aquela época, Olódùmarè outorgou àse às mulheres. Elas exerciam todas as atividades secretas. *‘O mú Éégun jáde. O mú Orò jade. Gbogbo nkan, kò si ohun ti ki se nigba nàá’.* Ela conduz Égún. Ela conduz Orò. Todas as coisas, não há nada que ela não faça nesse tempo. (SANTOS, 2012, p. 115).

---

<sup>37</sup> Narração, história, conto (SANTOS, 2006).

Retomando o mito inicial de reverência à mulher, ligamo-nos ao mito de Òsùn [Osun, Oxum], no qual Òrìsàlá presta-lhe homenagem, pelo seu poder de gestação.

No tempo da criação, quando Òsun estava vindo das profundezas do òrun, *Olódùmaré* confiou-lhe o poder de zelar por cada uma das crianças criadas por Òrìsà que iriam nascer na terra. Òsun seria a provedora de crianças. Ela deveria fazer com que as crianças permanecessem no ventre de suas mães, assegurando-lhes medicamentos e tratamentos apropriados para evitar abortos e contratempos antes do nascimento; mesmo depois de nascida a criança, até ela não estar dotada de razão e não estar falando alguma língua, o desenvolvimento e a obtenção de sua inteligência estariam sob o cuidado de Òsun. Ela não deveria encolerizar-se com ninguém a fim de não recusar uma criança a um inimigo e dar gravidez a um amigo. A tarefa atribuída a Òsun é como declaramos. Ela foi a primeira Íyá-mi, encarregada de ser a *Olútójú awon omo* (aquela que vela por todas as crianças) e a *Àlàwòyè omo* (aquela que cura as crianças). Òsun não deve vir a ser inimiga de ninguém. (SANTOS, 2012, p. 91).

No panteão nagô, no âmbito das *Íyá-àgbà* (ancestrais femininos) e *Egbá Eléye* (sociedade das possuidoras de pássaros), Oxum é considerada a mais eminente das *Íyá*, símbolo feminino cujo culto originário de *Íjèsà* [Ijexá] é difundido em todo Brasil. Está diretamente associada à secreção menstrual, ao “sangue vermelho”. Vale esclarecer que *Íyá-Mi* significa “minha mãe” (SANTOS, 2012).

“Os orixás genitores femininos são representações coletivas das *Íyá-Mi* [...]. Progenitora, matriz da dinastia, sua cor é vermelho ouro, gema de ovo. De bronze são os seus instrumentos. Coroa, conceito dinástico. Cabaça, útero progenitor. Abebé, leque ritual representando a cabaça-ventre com o pássaro-procriação” (transcrição do filme). O trecho mitopoético é seguido pelo cântico ritual dedicado à Oxum:

*A rí ide gbé o*  
*Omi ró, a ! wàrà-wàrà om iro*  
*O fi'de se' mo l'Òyó*  
*Omi ró, a! wàrà-wàrà omi ró*  
*O fi'de se' mo l'owo*  
*Omi ró, a! wàrà-wàrà omi ró*  
*O fi'de se' mo l'òrun*

Aquela que consegue fazer soar as pulseiras como uma canção.

Soam como o barulho das águas rápidas.

Ela balança as pulseiras em oió.

Soam como o barulho das águas rápidas.  
 Ela balança as pulseiras com respeito.  
 Soam como o barulho das águas rápidas.  
 Ela balança as pulseiras no *Orum*.  
 (Transcrição)<sup>38</sup>

“A música divina é ruidosa, brilhante e intensa, pois objetiva a comunicação entre homens e deuses” (BARROS, 2009, p. 77). Em gestos performáticos, entre a narração e o cântico sagrado, abre-se a sequência de danças das *Iyá-Mi*. A performer, com sua vestimenta paramentada pelos objetos rituais, ilustra a presença divinizada de Oxum na cena. Com movimentos de ondulação ritmados pelo *batá*<sup>39</sup>, o corpo imprime, pelo gestual da dança, a cadência e a integração com o elemento água, uma manifestação performática de dramatização da fecundidade. Em outras palavras, sintetiza a narração: “*realeza, dinastia, continuidade*” (transcrição do filme) (Figura 13).

Figura 13 – A: Realeza; B: Dinastia; C: Continuidade.



Fonte: Filme *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfose das mães nagô*, de Juana Elbein dos Santos.

A cronologia das cenas que articula cânticos, cores, danças, imagens e gestos das *Iyá-Mi* ritualiza, de algum modo, o *chronos* mitológico-hierárquico da sociedade *Eléye*: Oxum, Yemanjá e Oyá são representadas de modo sequencial.

O segredo e o mistério do poder feminino representados na *mise-en-scène* também são simbolizados no fundo das cenas que antecedem as performances das *Iyá-Mi*. Existir no *àsè*<sup>40</sup> é (também) vivenciar cromaticamente o poder de realização. Por isso, reiteramos Santos (2012, p. 107, grifo no original):

<sup>38</sup> Transcrição do cântico sagrado de Oxum composto na cena, localizado no capítulo *A corte real celebra* em *A fogueira de Xangô*, livro escrito por José Flávio Pessoa de Barros (BARROS, 2009).

<sup>39</sup> Tambor duplo – dois lados, duas membranas (CACCIATORE, 1977). Ritmo cadenciado, percutido com as mãos.

<sup>40</sup> Termo em iorubá. O mesmo que *axé*.

Desde as minhas primeiras experiências no “terreiro”, percebi que o àse e as cores eram elementos dotados de significado obscuro e múltiplo que apareciam constantemente. Tudo parecia ser e conter àse. Por outro lado, todos os membros do *egbé*, os objetos, os emblemas traziam de uma certa forma a marca das cores, pintadas ou representadas por pedaços de pano, contas ou outras substâncias em que as cores eram profundamente significativas.

Com sentido, as imagens saturam efeitos de “infinito”, desconhecido, misterioso, postos em relevo pelo fundo preto, que significa “segredo” e que projeta as vestimentas paramentadas dispostas. A simbologia e a linguagem das culturas africanas e afro-brasileiras mantêm ligação estrita com as cores e seus significados, perceptíveis na paleta fílmica que as reproduz.

Na sequência de Oxum, sob as águas que se movimentam em plano aberto, enfatiza a narração: *Iemanjá, seu nome a define. Ye-omo-ejá. Mãe dos peixes filhos. Dos filhos gerados e contidos em suas entranhas de água* (transcrição do filme).

Assim como *Odùà* e Oxum, Iemanjá também está associada ao poder genitor e, compartilha, com Oxum, as características relacionadas às águas, particularmente, o mar. Iemanjá é uma divindade bastante popular no Brasil. Tem seu axé assentado sobre pedras marinhas, conchas e é frequentemente simbolizada nas cores branco-incolor e azul – representação diluída do preto e do branco. É paramentada com materiais transparentes, a exemplo das contas de cristal de seu colar e, frequentemente, tonalidades de azul-claro e branco são expressas em suas vestimentas e objetos (Figura 14). Metais prateados são incorporados nos adornos, nas pulseiras e no abèbè (leque ritual) – também portado por Oxum (SANTOS, 2012; VERGER, 2002).

Figura 14 – Senhora das águas.



Fonte: Filme *Iyá-Mi-Agbá*: mito e metamorfose das mães nagô, de Juana Elbein dos Santos.

De acordo com Verger (2002), lemanjá seria a filha mitológica de *Olóòkun*, deus ou deusa do mar, respectivamente em Benim ou Ifé. Cansada de sua permanência em Ifé, mesmo sob a procura do exército do rei Olofin-*Odùdùà*, lemanjá, cercada, em vez de se deixar prender e ser conduzida de volta ao reino, quebra a garrafa que recebera outrora de Olóólukin. As instruções da garrafa continham poderes que a possibilitaram criar um rio que a levou em direção a *Òkun*, o grande oceano, lugar da morada de Olóòkun (Olokum)<sup>41</sup>.

Com movimentos ondulares, na paleta fílmica azulada, a performer que representa lemanjá repete os gestos míticos associados ao poder genitor (Figura 14F), às ondas e aos mistérios do mar, ilustrados nos minutos iniciais do documentário (fotograma “E”). Gestos da dança são repetidos em movimento circular, “distribuindo poder em todas as direções” – destaca a narração –, enfatizando simultaneamente o poder de expansão de lemanjá, detentora da multiplicação orquestrada pela sociedade das *Iyá-Mi-Agbá*.

As palavras ditas, ecoando o papel do discurso escrito, amplificam o efeito expansivo das camadas fílmicas percutidas, até então, pelo efeito sonoro das palavras, das danças e dos cânticos sagrados ritmados, sobrepostos em gestos síncronos. Performances múltiplas constroem as camadas narrativas do poder e mistério das *Iyá-Mi*, que se expandem e se complementam com Oyá.

<sup>41</sup> Olóòkun, deus do mar em Benim e Lagos, é uma divindade feminina em Ifé (VERGER, 2002).

Figura 15 – Oyá.



Fonte: Filme *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfose das mães nagô*, de Juana Elbein dos Santos.

Oyá (Figura 15) é representada pela dança, pelos gestos e pelas cores que expressam seus símbolos múltiplos; ar em movimento, “*axé de realização que move e individualiza, água, floresta, animais e seus espíritos*” (transcrição do filme)]. Espada, chifres de touro e *èrùkèrè* são emblemas que acentuam os domínios de Oyá, associada ao vento, à tempestade e ao relâmpago – sobretudo ao ar em movimento que resulta fogo – e considerada filha de Oxum. Com o *èrùkèrè*, Oyá conduz e maneja os ancestrais masculinos chamados *égún*, tema central do terceiro filme da SECNEB e que será tratado no próximo capítulo. Oyá é o aspecto feminino de *Sàngó* (Xangô), sua esposa, segundo os mitos, com quem divide o domínio do elemento fogo, ao mesmo tempo interação e resultado (SANTOS, 2012).

Oyá performa para a câmera a “dança dos ventos”. Com ritmo dinâmico e movimentos intensos, carrega nos gestos a representação visual das ventanias e tempestades, a memória dos rios Oyá e Niger ou, ainda, comportamento de um búfalo ou de uma borboleta – uma mimese dos elementos da floresta. As danças de expansão performam, na sequência das cenas, diálogos coreográficos com o vento e com o ar, movimentando braços e mãos como se empurrassem e espanassem os seres invisíveis, os ancestrais (SABINO; LODY, 2011).

A dança de Oyá (Figura 16) sintetiza desde a fluidez e a leveza de uma borboleta voando até o volume e a força de um búfalo, representando seu caráter de transformações do feminino, dos múltiplos aspectos e papéis sociais exercidos pela mulher. A sincronia dos gestos espalmados e os movimentos giratórios intensos dos braços simbolizam o ar em movimento, o voo de um pássaro, fogo e relâmpago. Nesse sentido, sintetizamos este parágrafo com palavras e sentidos de Sabino e Lody (2011, p. 143, grifo nosso): “*o corpo não é visto apenas como suporte para o espírito, mas como ferramenta para a realização dos sentimentos e dos desejos*”.

Figura 16 – Transcurso e mutação.



Fonte: Filme *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfose das mães nagô*, de Juana Elbein dos Santos.

Obà encerra a sequência da representação cultural das Mães ancestrais. “*Obà, antigo e arcaico aspecto do vermelho, cabeça da sociedade secreta feminina E'léékò, disseminadora de fecundidades*” (transcrição do filme). De acordo com Santos (2012), a ligação entre Obà e a sociedade secreta feminina é sugerida em uma de suas cantigas de saudação:

Obà E'léékò  
 Àjà òsì  
 Ajàgbà E'léékò  
 Ajà òsì  
 Orò awo mogbo Obà  
 Àjàgbà E'léékò  
 Ajà àsì

Obá da sociedade E'léékò  
 Guardiã da esquerda  
 Anciã guardiã da sociedade E'léékò  
 Guardiã da esquerda  
 Ritual do mistério é entendido por Obà  
 (significando que ela é muito versada nos poderosos ritos secretos)  
 Anciã guardiã da sociedade E'léékò  
 Guardiã da esquerda  
 (SANTOS, 2012, p. 126).

Obà, guardiã da esquerda, é representada por sete mulheres que dançam em círculo, com passos alternados, girando para o lado esquerdo. Assim, performam gestos simbolizando o princípio feminino coletivo (Figura 17). “*A dança em círculo enfatiza o mistério, a predominância grupal em sociedade e a tendência para a esquerda*” (transcrição do filme). A correlação entre o lado esquerdo como gesto simbólico do

princípio feminino é citada na cantiga entoada em sua honra, pertencendo Obà aos *Irúnmalè*-entidades-divinas do lado esquerdo; “[...] de fato, todas as *Iyá-àgbà* pertencem ao lado esquerdo” (SANTOS, 2012, p. 126). Obà é associada à água e à cor vermelha e, de acordo com Santos (2012), seria o símbolo mais antigo de Òsun (Oxum) e de Oyá. Ademais, nos terreiros, ela é considerada “avó”<sup>42</sup>.

Figura 17 – Princípio feminino coletivo.



Fonte: Filme *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfose das mães nagô*, de Juana Elbein dos Santos.

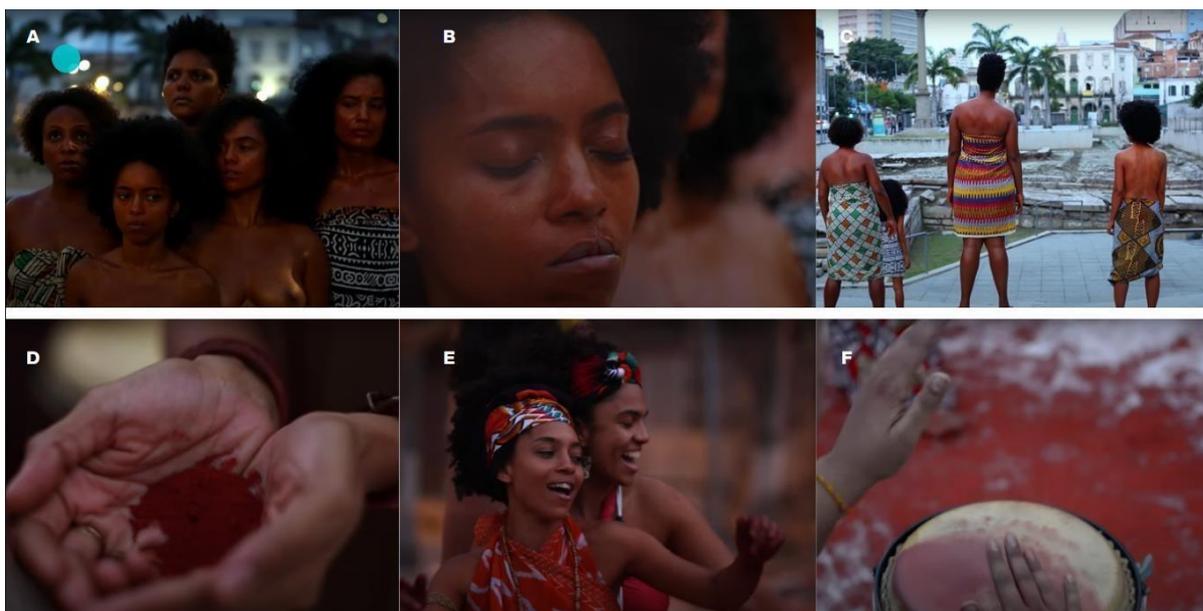
O curta-metragem *Elekô* (2015), dirigido pelo Coletivo Mulheres de Pedra, é outro exemplo da representação coletiva do poder feminino na atualidade (Figura 18). A partir da memória do porto, mulheres negras criam um horizonte de liberdade, apoio e colaboração. Um fio de poesia vermelha conduz a experiência audiovisual na presença performática dessas mulheres, que ecoam, no cantar e dançar, gestos de sentido da força e do sagrado feminino. *Elekô* representa sentidos de poder ser e celebrar a vida em comunhão e sociedade, apesar da violência impregnada nos marcadores sociais “mulher” e “negra”. Lembremo-nos: Obá, aspecto do vermelho, é cabeça da sociedade feminina *E’léékò*.

Sobre a maneira *Elekô* de pensar e fazer cinema, Luciana Oliveira Vieira e Maria Beatriz Colucci escrevem:

Essa coletividade durante todo o processo fílmico é o que nomeamos aqui como um ‘modo *Elekô* de pensar e fazer cinema’, uma maneira particular de construir narrativas que envolvem experimentação, respeito e afeto entre as mulheres do Coletivo Mulheres de Pedra, mas também com relação as mulheres que surgem nesses processos de criação e produção para contribuir neste fazer e pensar. (VIEIRA; COLUCCI, 2020, p. 17, grifo no original).

<sup>42</sup> No terreiro de Mãe Iberecy, em Campinas, a *Iya-kekerê* (Mãe Pequena) “Bá” carregava o apelido advindo de seu orixá “Obá” e era considerada “avó” por ser a filha de santo mais antiga da casa zelada por uma filha de Oxum. Essa relação, como na mitologia iorubá, entrelaçava a simbologia “mãe, filha, avó” entre Oxum e Obá.

Figura 18 – Mulheres negras: um horizonte de liberdade.



Fonte: Filme *Elekô*, de Coletivo Mulheres de Pedra.

Embora não objetivemos aprofundar a análise fílmica e a abordagem de *Elekô* enquanto modo de pensar e fazer cinema, não nos furtamos da breve associação entre as narrativas de *Iyà-Mi-Agba*, *Elekô* e o princípio feminino que reverbera coletivamente nas performances culturais, demarcadamente negras e diaspóricas.

No filme, o poder e mistério das mães nagô transcendem o mundo mítico ao se assentarem em papéis fundamentais exercidos pelas mulheres negras, reflexos de uma sociedade forjada pelas performances culturais da diáspora. Beatriz Nascimento (2018), em um texto escrito originalmente em abril de 1985, sobre o filme *Ylê Xoroquê* (1981, Raquel Gerber), ilumina o ângulo de uma abordagem basilar em ambos os documentários (*Ylê Xoroquê* e *Iyá-Mi-Agbá*): a mulher negra e a resistência cultural no Brasil.

O contexto das relações África-Brasil, especificamente em modos como os Banto e os lorubá-Nagô (Jeje, Ketu), recriou as experiências comunitárias em torno da ancestralidade, sintetizadas nos terreiros de candomblés, e propiciou o surgimento do “papel histórico da mulher negra na resistência cultural africana no Brasil e na construção da identidade do povo afro-brasileiro” (NASCIMENTO, 2018, p. 296).

Desde sua função como mãe carnal até a chamada ‘*mãe-de-santo*’ (Yalorixá), o papel da mulher é fundamental no mundo cotidiano e nos ritos diários. Na etapa de iniciação cabe às mães de santo o cuidado com a ‘*Yao*’, seu orixá e ‘*Eré*’ (seu espírito criança), que vestem, alimentam, acarinham e ensinam. E

são várias mães simbólicas com nomes como ‘Yabacê’, ‘Yaquequerê’ e ‘Ekeḍi’. (NASCIMENTO, 2018, p. 296, grifo no original).

*Iyá-Mi-Agbá*, nos últimos planos, ressalta a ambivalência ancestral e existencial das mulheres negras. A ambivalência passa pela manutenção dos ritos, desde a liderança do poder mítico “desconhecido”, por ter como essência o mistério (acessado e conhecido somente pelas iniciadas), até o exercício das grandes figuras femininas na delegação cotidiana das comunidades de terreiros, citada por Beatriz Nascimento.

A memória matriarcal é revelada em camadas sonoras e imagéticas. Imagens fotográficas representativas da dinastia feminina, no exercício do poder das *iyá* (mães), são acentuadas pela narração: “*Maria Oganlá, grande impulsionadora da tradição nagô, Iyalaxé Obá Biyi Mãe Aninha, fundadora de uma das mais tradicionais comunidades-terreiro da Bahia, Iyalaxé Oxum Muiuí Mãe Senhora, sacerdotisa maior preservadora dos mitos originais, figura exponencial do exercício de poder feminino em nosso mundo, ayê (terra)*” (transcrição do filme).

Outra face da ambivalência das mulheres negras – nesse contexto de uma sociedade africana matriarcal, aqui recriada – é ter que ressignificar essa subjetividade no âmago de uma sociedade patriarcal de origem colonial, ocidental e europeia (NASCIMENTO, 2018). Em termos amplos de sociedade brasileira, o papel predominante e notório da mulher negra na comunidade-terreiro passar a ser sistemicamente agredido. Em situações concretas, isso significa que a mulher negra precisou criar mecanismos de enfrentamento político, social e cultural, como modo de garantia das diversas camadas – plumagens ou escamas – de sua existência. A problemática da mulher, nestes termos, é resultante dos esforços empreendidos pela herança da somatocentralidade<sup>43</sup> do pensamento ocidental, tensiona Oyèrónké Oyěwùmí, (2021).

### 3.3 Considerações sobre o capítulo

As performances encenadas reiteram as mulheres na base de papéis sociais fundadores do conhecimento dinâmico da vida, por meio do rito coletivo que assegura

---

<sup>43</sup> Termo designado para compreender e questionar a visão corporal na sociedade ocidental, de que determinados corpos negros, femininos, indígenas, LGBTQIA+, são e estão alijados socialmente, colocados de modo hierárquico na posição subalterna de “outro” de modo a reiterar socialmente o corpo hegemônico ocidental.

e renova a expansão da existência humana. São, a partir das civilizações africanas, formas outras de refletir sobre concepções outras de mundo. Nas palavras de Beatriz Nascimento (2018, p. 298, grifo nosso), para encontrar-se com a força e o poder das mães ancestrais, “[...] *é preciso deixar-se envolver por imagens, sons, cores, corporalidade, ritmo, panos, outro espaço, outro tempo, da cor branco total – energia total de Oxalá ao negro total que é matéria pura*”.

## CAPÍTULO 4 – O PRINCÍPIO MASCULINO

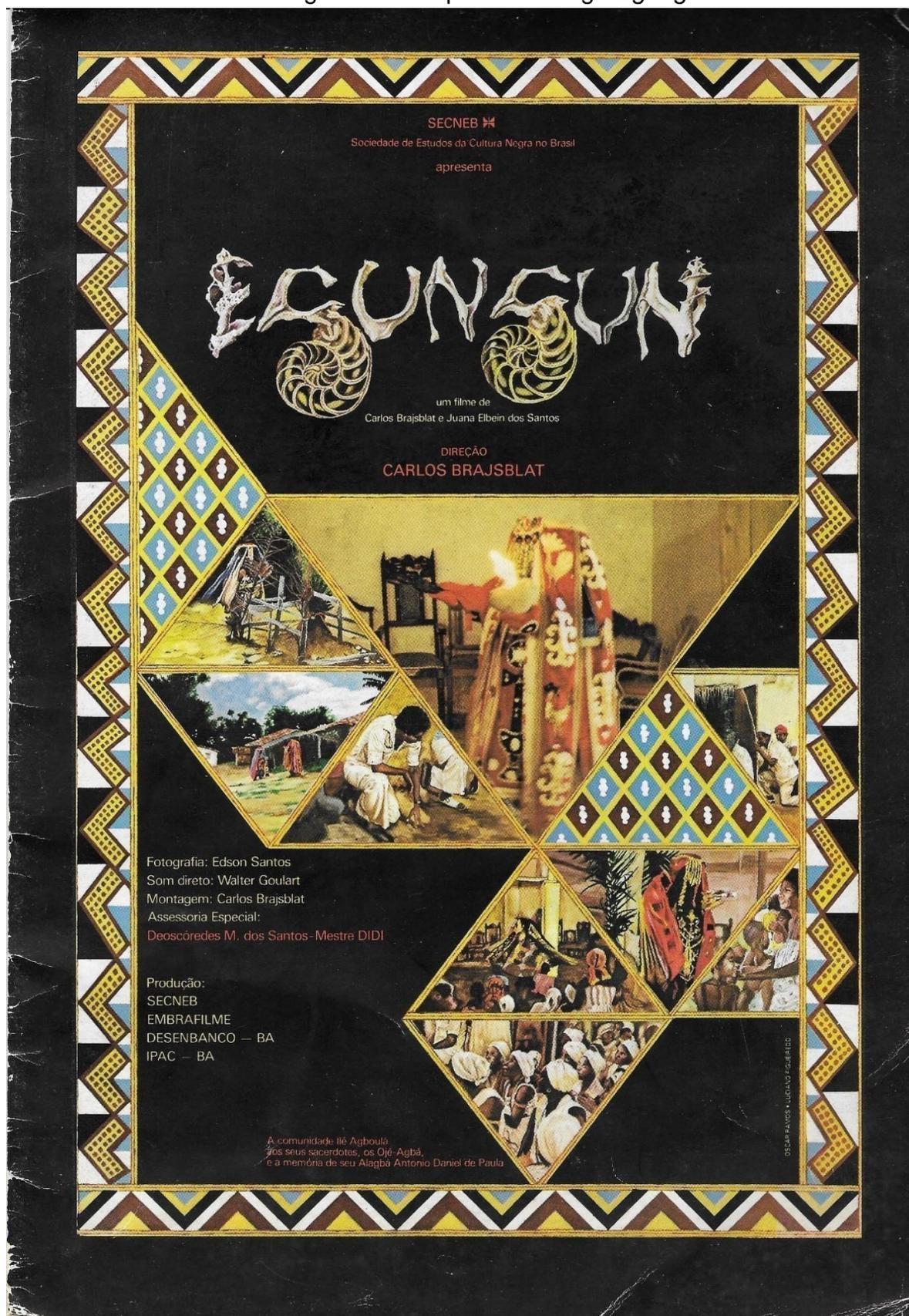
### 4.1 *Egungun*

Os capítulos anteriores abordaram a análise do primeiro e do segundo filme da tríade, que respectivamente focalizaram as dimensões sagrada e estética do Panteão da Terra, simbolizada pelos orixás Nanã, Obaluaiyê e Oxumarê e as dimensões de poder e mistério feminino. A expansão e continuidade dessas dimensões articuladas na filmografia, se encontram nesse capítulo, que aborda a análise do terceiro documentário da SECNEB, focalizado nas narrativas do poder masculino.

*Egungun* (1982) é um documentário sobre a tradição ancestral dos égún. Na Ilha de Itaparica, Bahia, a comunidade nagô Ilê Agboulá recria, há mais de 200 anos, os costumes e valores dos égún, antepassados africanos e brasileiros. Os ancestrais de *Egungun* se materializam sob tiras coloridas de pano, manifestados por ocasião do festival anual de Baba Olukotun.

O terceiro filme da tríade (Figura 19), dirigido e montado por Carlos Brajsblat, é resultado do “projeto Egungun”, realizado pela SECNEB, no âmbito da comunidade Ilê Agboulá, em Ponta de Areia. *Egungun* traduz, em boa parte, os 16 anos de existência prévia do projeto, com significativa participação de integrantes da comunidade no quadro da SECNEB, o que sedimentou as condições para uma pesquisa audiovisual aprofundada nos acontecimentos e manifestações comunitárias em torno do tema, com o apoio da República do Benin (SECNEB, 1982).

Juana Elbein, diretora dos dois primeiros documentários da série, assina com Carlos Brajsblat o roteiro, o argumento e a pesquisa, sendo esta última em coautoria com Mestre Didi. *Egungun* conquista três importantes premiações no ano de 1983, durante o *Nosso Festival de Cinema Brasileiro*, no Rio de Janeiro: Melhor Roteiro, Melhor Técnico de Som e Melhor Montagem. O filme levou dois anos para finalizar a seleção e a montagem do extenso material em som direto, em decorrência dos graves e inesperados acontecimentos na comunidade. A quebra da tradição, a crise entre as lideranças, a morte do líder e, por fim, a sucessão alongaram o período de permanência da equipe de filmagem que capturou os acontecimentos (CINEMATECA BRASILEIRA, 2022).

Figura 19 – Capa do catálogo *Egungun*.

Fonte: acervo pessoal.

*Egungun* contribui para uma compreensão sobre o sistema simbólico e a visão de mundo dos descendentes nagô, a partir da apropriação da representação de uma das formas mais importantes de continuidade social afrodiáspórica: o culto aos antepassados africanos e brasileiros. Em especial, o culto gira em torno dos rituais que religam vida e morte. Nesse sentido, mediante os elementos analíticos elaborados para descrever e interpretar o documentário, *Egungun* nos permite explorar elementos reflexivos presentes no ciclo ritual fúnebre e festivo da comunidade: as imagens e sons em movimento em relação com as performances culturais imersas nos acontecimentos cotidianos e rituais.

O processo de realização do documentário está ligado ao mesmo contexto dos filmes analisados anteriormente, marcado pelo período cinematográfico emergente, que se volta para as origens culturais, e “impregnado do drama nordestino e dos favelados”, de acordo com Nascimento (2018, p, 201). Esse debate é feito no artigo dessa autora “A senzala vista da Casa Grande: Merchandise e a Contracultura no Cinema Nacional”<sup>44</sup>, em 1981 – ano anterior à finalização do longa-metragem *Egungun*, que seria o último filme da série-tríade documental da SECNEB.

Interessa-nos a articulação engendrada por Beatriz Nascimento (2018) entre a *problemática dos negros* – na qual, a partir do pensamento da autora, estão imbricadas as questões identitárias, sociais, políticas, culturais e ancestrais, centradas na perspectiva do quilombo e da transmigração diáspórica – e o cinema. Vejamos duas de suas contribuições incisivas para essa articulação. A primeira, no artigo supracitado, focaliza os modos pelos quais os estereótipos de inferiorização dos negros atravessam o cinema brasileiro, com ideias que seriam incorporadas ao texto “Cinema e descolonização”, de Ismail Xavier (1982), abordado no primeiro capítulo da tese (SOBRINHO, 2020). A segunda contribuição, em *Ori* (1989), se dá quando Beatriz narra o texto próprio:

*É preciso a imagem para recuperar a identidade.*

*Tem-se 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*

---

<sup>44</sup> Conforme indica a referência, o texto original data de 12 de janeiro de 1981 e está localizado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 25. Pasta 4. (NASCIMENTO, 2018).

*está na raiz da perda da identidade, então, eu conto a minha experiência, e não vou ver Zumbi, que para mim era o herói.*

(transcrição do filme *Ori*)

Incorporando suas ideias, para cada corpo-reflexo de *Egungun*, os égun são heróis, intimamente ligados à identidade dos pretos da ilha. Eu não os vejo, senão em *Egungun*, como Beatriz não via Zumbi e, ainda assim, os égun são heróis, para os depoentes, para mim e para tantos outros refletidos, uma vez que nessas linhas e cenas ecoam vozes diversas do campo e do extracampo. *Orí, Egungun* e toda a filmografia da SECNEB documentam os modos pelos quais a população negra afrocentrada tem articulado seus próprios corpos-territórios, a partir da diáspora, em constante retomada da identidade negra. Isso ocorre não como sentido de essência, mas, sobretudo, como libertação, ousadia política de ver e olhar refletida em corpos outros a própria imagem e o que dela se cria, se questiona, se reconstrói, se expande, se emancipa.

O tom inaugural dos planos de *Egungun* nos inquieta a pensar sobre algumas das perguntas levantadas por ocasião do seminário “Cinema e Descolonização”, realizado pela SECNEB em janeiro de 1981. Ou seja, há pelo menos 40 anos debatemos no Brasil de que modo o cinema pode servir a uma sociedade empenhada no estudo e na defesa das performances culturais negras.

Em outras palavras, pergunta-se: de que modo o cinema – enquanto modo de pensar o mundo – pode trabalhar com uma sociedade empenhada em reafirmar que é possível falar de um processo civilizatório negro africano da mesma forma que costumamos falar de um processo civilizatório europeu? As questões provocadas por José Carlos Avellar (1982) sintetizam o início dos trabalhos do seminário, localizado como um dos importantes espaços e momentos que originaram os debates sobre cinema negro no Brasil.

Figura 20: Conversa de Ojés (da esquerda para a direita) M. Didi, Cosme e Domingos.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Desde os enquadramentos iniciais (Figura 20), *Egungun* nos leva a pensar que – não somente pela literalidade do discurso, mas, também, pela “cinematografia poética inspirada no candomblé” (AVELLAR, 1982, p. 3) – estejamos frente a uma forma estética que se veste dos propósitos do ver e do olhar com os olhos de quem vive, na comunidade Ilê Agboulá, um ciclo ritual entrecruzado pela tradição, pela ruptura e pela reparação, nos termos de Victor Turner (2015), Van Gennep (2013) e Richard Schechner (2012, 2011), documentados pelo cinema. Nessa forma estética os discursos, em sua maior parte, estão sincronizados às imagens, e a câmera registra e documenta as performances enquanto acontecem.

Figura 21 – Arivaldo: Ojé Dudu do Ilê Agboulá.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Em primeiríssimo plano, Arivaldo Barreto Nobre, Ojé Dudu do Ilê Agboulá (Figura 21), anônimo no filme<sup>45</sup> – narrador que em *voz off* protagoniza as diversas sequências de *Egungun* – demarca o orgulho dos pretos de Ponta de Areia pelo pertencimento à prática litúrgica dos égún, entre os poucos herdeiros da tradição nas Américas. As palavras ditas pelo Ojé Dudu, que exprimem o significado dos égún para os pretos da comunidade, significam, a partir das reflexões de Leda Martins (1997), a palavra proferida. Ao contrário do texto escrito, que guarda a palavra ofertada circunstancialmente ao leitor, estabelecendo, ou não, vínculos de saber e reescritura, a palavra proferida existe no momento de sua expressão oral, quando articula, pela sintaxe imediata em que se realiza, o elo parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. Tal parentesco é anunciado densamente ao longo de *Egungun*, pelo sopro vital das palavras, pelos depoimentos e pelos cânticos sagrados dedicados aos égún da ilha.

O filme gira em torno desse pertencer a um dinâmico e complexo modo de existência, entrecruzado entre passado e presente. Nessa encruzilhada estético-histórica, em termos estilísticos, o modo desloca-se do documentário clássico como tropo privilegiado pelos filmes anteriores na *voz do dono* – para alocar as experiências do terreiro – para destacar o ponto de vista do corpo-território-ancestralidade como voz da vivência esteticamente documentada.

*Egungun*, enquanto experiência fílmica, convoca o espectador a vivenciar os ritos do culto através de suas imagens vinculadas ao som sincrônico, que, em grande parte dos planos, tanto amplifica o corpo sonoro inscrito na suspensão do cotidiano coletivo – transformando-o em morada atemporal dos ancestrais – quanto exerce um tipo íntimo ao “falar sobre” a vivência ritual no corpo autobiográfico da experiência (NICHOLS, 2016). Nesse sentido, ao entregar-se à “voz do outro” como a voz mediadora, que interioriza e exprime as performances culturais embutidas nos dramas sociais da comunidade, o longa *Egungun* também representa as mudanças radicais de evolução do documentário brasileiro.

---

<sup>45</sup> Não tem seu nome e título creditados no filme. A citação no texto decorre da pesquisa, com informação obtida em 05/07/2021, em conversa com Eliana Falayó, integrante da comunidade.

## 4.2 Entre mortos ilustres e vivos invisíveis: ritos, mitos e cotidiano em *Egungun*

Os égún, também chamados egúngún, têm origem situada na África Ocidental e compõem o sistema religioso dos ancestres masculinos. É importante destacar a distinção entre égún e orixá, haja vista que cada um possui práticas rituais distintas, por pertencerem a categorias diferentes, apesar de cruzarem fronteiras sutis. Nessa encruzilhada, os orixás integram a categoria das divindades e simbolizam nossos ancestres divinos, enquanto criadores simbólicos espirituais cujas matérias simbólicas são o ar, a terra, o fogo e a água. Os égún, por sua vez, são cultuados em assentamentos, nas datas e formas específicas, e manifestam-se como patriarcas e genitores humanos mortos. Os égún são os antepassados, restritos a um grupo familiar ou a uma linhagem, enquanto os orixás transcendem a barreira dos clãs e dinastias. De um lado, estão os orixás, entidades divinas, e do outro, os égún, ancestrais, espíritos de seres humanos, conforme explica Santos (2012). Os orixás “estão especialmente associados à estrutura da natureza, do cosmo; os ancestrais [égún], à estrutura da sociedade” (SANTOS, 2012, p. 108).

Juana Elbein realça as evidências da origem de vários terreiros do culto égún fundados pelos africanos no Brasil, mencionando sumariamente alguns dos quais considera notórios: *Terreiro da Vera Cruz* (1820), *Terreiro de Mocambo* (1830), *Terreiro de Encarnação* (1840), *Terreiro de Tuntun* (1850) e, por fim, o *Ilê Agboulá* – fundado durante o primeiro quarto de 1900 e descendente diretamente dos antigos terreiros (SANTOS, 2012). Sobre os égún, escrevem Santos e Santos (2012):

O objeto primordial do culto *Égúngún* consiste em tornar visíveis os espíritos ancestrais, em manipular o poder que emana deles e em atuar como veículo entre os vivos e os mortos. Ao mesmo tempo em que mantém a continuidade entre a vida e a morte, o culto *Egúngún* também mantém estrito o controle das relações entre vivos e mortos, estabelecendo uma distinção muito clara entre os dois mundos: o dos vivos e o dos mortos (os dois níveis da existência). (SANTOS, 2012, p. 128).

Participações como a de Mestre Didi – Alapini do Ilê Agboulá –, além de outros sacerdotes como o Alagbá, os Ojé e Amoixã, costuram com intensidade as linhas mestras do filme: depoimentos, observação e descrição dos dramas cotidianos da comunidade, amplificados por uma densa camada estético-musical presente nas cantigas rituais do culto Égúngún. De setembro de 1980 a fevereiro de 1981, a equipe

de filmagem permaneceu na ilha, acompanhando a vida habitual da comunidade, as festividades, os dramas sociais e os rituais ocorridos no período.

Figura 22 – Alagbá Antônio Daniel de Paula.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Segundo Arnold van Gennep (2013), a vida individual e coletiva, portanto a vida social, está intimamente ligada a passagens rituais marcadas por cerimônias, que constituem atos especiais. Tais atos, ligados a determinadas sensibilidades e à orientação mental, configuram-se como ritos de passagem. *Egungun* acontece atravessado por ritos e rituais: ojes, vestes, animais e tambores são sacralizados; a vida é celebrada e a morte também. Em sociedades e comunidades como a do Ilê Agboulá, nenhum ato é independente do sagrado religioso e, partindo dessa concepção, os ritos “põem em movimento uma potência autônoma ou personificada, por exemplo, através de uma ou mais divindades, que atuam em proveito de quem realizou o rito” (GENNEP, 2013, p. 27).

O poder de invocar e conduzir os mortos no mundo dos vivos é um saber exercido pelos sacerdotes que detêm o segredo da sociedade Égúngún. Com 108 anos de idade à época das filmagens, o líder da comunidade e do culto, Alagbá<sup>46</sup> Antônio Daniel de Paula (Figura 22), vê sua tradição ameaçada, por ocasião da disputa por sua sucessão, que se dá entre o seu filho Cosme e Domingos, ojes reconhecidos pela comunidade.

<sup>46</sup> Sacerdote-chefe do culto Égun (CACCIATORE, 1977).

Figura 23 – Cena cotidiana na feira.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Na Figura 23, a primeira sequência é composta por planos dedicados à cena cotidiana da Feira de São Joaquim, lugar onde grande parte dos festejos rituais baianos se inicia. O vai e vem da gente de todo canto suspende a dinâmica dos afazeres da feira para encarar a câmera, que se mistura a animais, contas, *obis*, dendê e outros elementos, atentamente olhados, negociados e adquiridos pelos sacerdotes, Cosme e Didi – Mestre Didi. Enquanto faz anotações das compras, Didi é apresentado pela narração em *off* como o Alapini<sup>47</sup> do culto. Em relação aos documentários anteriores, a virada estilística radical do *direto* é apresentada desde os minutos iniciais do filme, enquanto as cartelas de títulos aparecem.

<sup>47</sup> Sacerdote de hierarquia suprema do culto Égun (SILVA *et al.*, 2017)

Figura 24 – Confirmação.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Plano inteiro, reza feita e obi<sup>48</sup> ao chão. Cosme e Didi confirmam o início do processo ritual (Figura 24) com a sacralização dos tambores, que atuam como mediadores da conexão entre a comunidade e seus ancestrais. Os detalhes capturados em cada plano evidenciam a intimidade da equipe e da câmera com a rotina do Ilé Agboulá. As câmeras testemunham dos reparos do barracão, da oferenda e da sacralização dos tambores até a descontração das rodas de samba, que ocupam o espaço e tempo suspensos entre os afazeres e as aparições dos Babás.

Em outra sequência, feitas as oferendas ao Exu da porteira, Baramanãmanã (Figura 25), iniciam-se as obrigações rituais ainda à luz do dia. Enquanto Didi e Cosme rezam o padê, na companhia de um bode e de um galo, ouvem-se as brincadeiras e conversas das crianças nos quintais ao redor. O ritual é emaranhado ao habitual da comunidade, que participa sonoramente de forma intensiva no filme. Anoitece e, no Lessain (barracão), a estridência cadenciada do agogô convoca os tambores e o *paó* (palmas) dos presentes. As mulheres, apesar de não ocuparem postos como sacerdotisas, são detentoras de saberes e cargos importantes no culto égun. Após os gestos de saudação feitos aos ogãs e aos ancestrais da tradição, são elas que abrem a roda de Exu.

<sup>48</sup> Fruto conhecido como Noz-de-cola. Elemento ritual utilizado nos candomblés e no culto Égun para confirmações e adivinhações ligadas às obrigações em curso.

Figura 25 – Oferenda para Exu Baramanãmanã.

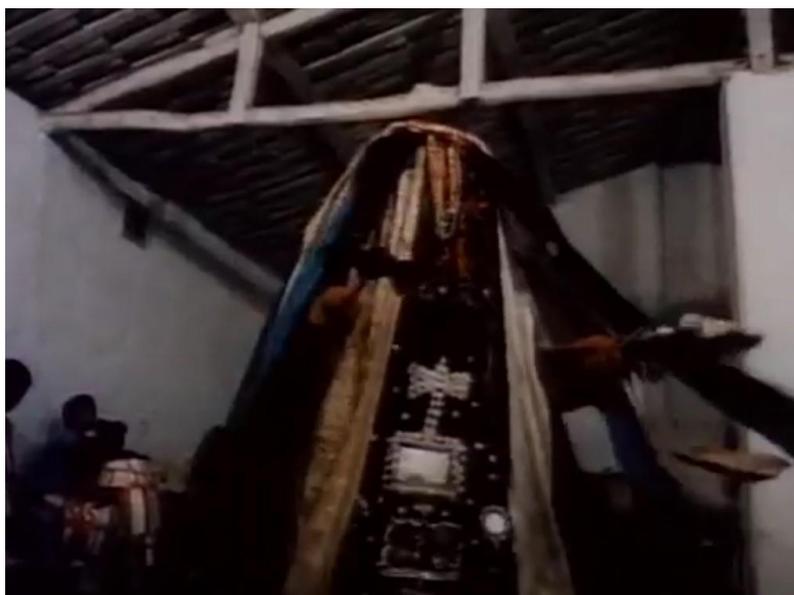


Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Nessa noite as câmeras testemunharão um dos momentos mais marcantes do processo ritual iniciático de um novo Ojé: a sua aparição pública. A ansiedade do neófito se expressa no esfregar das mãos, ante as miradas da roda que gira no sentido anti-horário, composta pela mais alta hierarquia do culto, incluindo o Alagbá. O ijexá cadenciadamente marcado nos atabaques, apoiado pelo coro da cantiga anunciada, acompanha a passagem de animais, bebidas e folhas, carregadas na roda pelos homens do culto.

Na narração em *off*, o Ojé recém-iniciado afirma ter visto coisas fantásticas e maravilhosas por meio da experiência vivida durante o ritual. Apreensão e expectativa tomam conta dos corpos enquadrados pelo grande plano, num silêncio irrompido pelos estalos das *ixãs* (varas sagradas) ao chão. Babá Erin (Figura 26), égún do Sr. Eduardo – pai do Sr. Antônio, atual Alagbá do culto – é o primeiro ancestral a protagonizar a dança com o Ojé recém-iniciado, instruindo-o e testando suas habilidades desenvolvidas ao longo do processo iniciático. O elemento público da iniciação se expande na cena como expressão sensível da memória ancestral e, a seu tempo, se funde na repetição periódica do rito como acontecimento e meio de atualização das performances culturais afro-brasileiras, como escreveu Leda Martins (1997).

Figura 26 – Babá Erin.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Um dos pontos altos do documentário ocorre durante a sequência da Festa de Reis (Figura 27), que integra a continuidade celebrativa do rito iniciático. Homens, mulheres, idosos e crianças festejam a chegada de Babá Agboulá. Entre fogos e tambores, a reza cantada se torna expressão da grande alegria partilhada pela comunidade neste dia, entremeado pelo cortejo performático dos égún da ilha.

Figura 27 – Festa de Reis.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Encerrado o ciclo ritual das primeiras semanas de janeiro, a sequência fílmica se volta para o contexto social da comunidade, aos dramas domésticos e econômicos, explicitando a realidade permeada pela pobreza e pela baixa escolaridade da maioria. Desse modo, a comunidade que partilha a abundância cultural ancestral é a mesma que reflete, em diversos planos, as mazelas da desigualdade social.

Em depoimento para o filme, a historiadora local, Cassimélia da Costa (Figura 28B), diz que as mulheres da ilha são heroicas. “Heroicas anônimas!” na expressão literal da sua fala, relatando a labuta diária entre o trabalho doméstico e a sujeição de algumas delas à violência de seus companheiros. A invisibilidade social está dramaticamente inscrita nestes planos, que privilegiam imagens e depoimentos acerca da pesca rudimentar, da colheita das frutas e das mulheres, que lavam roupas a céu aberto e carregam lenha e água para abastecer a casa em virtude da ausência de saneamento básico (Figura 28).

Figura 28 – Heroicas anônimas.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

De acordo com Esther Hamburger (2005, p. 198): “a invisibilidade era, e é, expressão de discriminação”. Uma vez que o controle sobre o que, como e quem representa ou será representado – no campo midiático, em especial, nas histórias e narrativas cinematográficas – é balizado pelos mecanismos de reprodução da desigualdade social, torna-se urgente disputar as narrativas em jogo, tanto quanto a apropriação sobre os mecanismos e as políticas de produção da representação cultural (HALL, 2016; HAMBURGUER, 2005).

Com Stuart Hall (2016), entendemos que as políticas da representação cultural posicionam o pensamento no poder que representa uma imagem. Nessa chave analítica, é crível considerar o poder inserido na noção de representação como um ato criativo. Com sentido, revisitar e analisar as imagens, sons e depoimentos de

*Egungun* nos insere na arena de disputa sobre o poder da representação das performances culturais. Mesmo sobre um tempo passado, as performances culturais de *Egungun* tensionam o “real” como fragmento criativo do documentário, que, enquanto linguagem de construção social, altera situações de invisibilidade a partir do entorno do Ilê Agboulá.

As “heroicas anônimas” de *Egungun*, colacionado à *Iya-Mi-Agbá*, vivem as situações concretas de enfrentamento e sobrevivência em uma sociedade patriarcal de origem colonial. Nesse contexto, cotidiano doméstico precário, sujeição à violência dos companheiros e a necessidade diária de (re)construir-se como mulher negra, na década de 1980, são alguns marcadores políticos, sociais e raciais, inscritos na textura fílmica de *Egungun*. Nem o filme nem esta tese aprofundarão tentativas de responder às tensões e às problemáticas explícitas nessa sequência, de modo isolado, porém é capital considerar o gênero como um princípio proeminente na “problemática dos negros”, como queria Beatriz Nascimento (2018), no – e para além do – cinema nacional.

### **4.3 Tramas da tradição: ruptura, crise, reparação e reintegração nos dramas sociais de *Egungun***

Sua história pertence ao futuro e aos esforços que ainda estão por vir. São esses trabalhos futuros que ampliarão a tradição existente e contribuirão para moldar o mundo que ainda temos de criar.  
(NICHOLS, 2016, p. 254).

*Egungun* nos convida a compreender aspectos do mundo histórico afrodiaspórico por meio de suas representações e, nos termos de Nichols (2016), a compreensão como perspectiva crítica desencadeia perspectivas políticas futuras. A tradição do documentário como domínio cinematográfico se encontra com *Egungun*, o documentário que elege a tradição cultural como ética, estética e política.

As políticas da representação cultural contraestratégica (HALL, 2016), produzida pela cinematografia da SECNEB, rompem radicalmente com o documentário clássico empreendido nos dois primeiros filmes da série. Enquanto gestos e objetos eram extraídos da situação ritual, para serem descritos e analisados visualmente, em atitude quase que museológica, estilizados pela recriação visual mitológica, *Egungun* avança ao documentar aspectos rituais do sagrado no ato dos

acontecimentos performáticos. Nesse sentido, localizamos uma camada estética de ruptura.

A exterioridade da *voz do dono* sai de campo para que a noção de sagrado seja assumida pela interioridade dos *performers*, por meio dos seus depoimentos, gestos, pelos cânticos e objetos em situação ritual, esquivando-se por completo da atitude descritiva dos filmes anteriores. O sagrado em torno do qual *Egungun* se sustenta segue em segredo. O poder e o mistério do universo masculino, associado ao culto dos ancestrais *égún*, são conhecidos em profundidade somente pelos iniciados e confirmados – *performers* transformados e transportados, de acordo com Schechner (2011) – porém, a sensação inatingível do sagrado estabelecida em *Orixá Ninu Ile* e *Iya-Mi-Agbá*, agora, é marcada pelo intenso vivido e mostrado pelos ojes da comunidade.

Figura 29 – Tradição: iniciação e confirmação de um novo Ojé.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Isso significa que a abertura não é radical para além do modo estilístico. A camarinha e a profundidade do sagrado são preservados, mantidos em sua integridade. O que é mostrado, observado, olhado, é tudo o que está permitido ao alcance do público espectador (Figura 29). Há uma postura estética cinematográfica fronteiriça, entrecruzada, forjada pelas inter-relações políticas da representação cultural, centrada na cosmovisão afrodiáspórica, atravessada por suas tradições e performances. Essa cinematografia fronteiriça de *Egungun*, *Iyá-Mi-Agbá* e *Orixá Ninu Ilé* articula os modos pelos quais o campo colaborativo entre as performances culturais e o documentário pode ser localizado ou nomeado enquanto “cinema encruzilhada”.

Nesse cinema encruzilhada, a tradição documentária em *Egungun*, conforme Nichols (2016), cruza os modos *participativo* e *performático*. O caráter participativo fica evidente na escolha pelas entrevistas dos oje – enquanto *performers* – como modo de interação primorosa entre os cineastas e os atores sociais. Já o caráter

performático do filme está na ênfase expressiva do envolvimento dos cineastas com o culto égún, cotejando traços da antropologia visual como assinatura, devido à coautoria de Juana Elbein dos Santos na direção do documentário.

O *modo performático* pelo ponto de vista de personagens específicos, usando o termo de Nichols (2016), ou *performers*, nos termos de Schechner (2011), é privilegiado pela câmera em ângulos frequentes de primeiríssimo plano, plano curto ou médio, sobretudo no momento das falas que, associadas às cantigas, às danças, às cores, aos ritmos e aos gestos, expressam reações emocionais, ora em tom festivo, mas também se cobrem de tensão e apreensão, em torno de acontecimentos passados protagonizados pelos égún. Como exemplo, citamos os depoimentos de Dionísio Daniel de Paula (Figura 30A) – à época, Otun Faboun do Terreiro Tuntun<sup>49</sup> – e de Domingos (Figura 31C), Ojé do Ilê Agboulá, a respeito de Babá Alapalá (Figura 29B):

*Eu ouvia meu avô falar que Babá Alapalá quando dava um grito, dentro de Lessain, as telhas afastavam uma da outra. Afastava uma da outra, aí quando as telhas afastavam, aí todo mundo se curvava, ficava com aquele medo.*

(transcrição do filme – Dionísio Daniel de Paula)

*De certa feita Babá Alapalá zangado, na hora que se despediu do povo... Que ia embora... Fechou todas, bateu todas as portas do barracão, não! De uma vez! É... E a hora que Babá Alapalá se despediu que ia embora, que cantou aquela cantiga que ele gostava de cantar... Qual é? Quando ele ia embora. Egun leuá ô, tabi araê. Ilê uá. Egun leuá ô, tabi araê. Ilê uá... Egun leuá ô...*

*Aí as portas bateram todas de uma vez!  
Ficou aquele silêncio... No barracão...*

(transcrição do filme – Domingos)

<sup>49</sup> Nome e título sacerdotal informados por Eliane Falayó, integrante do Ilê Agboulá, em 05 jul. 2021.

Figura 30 – Dionísio: Babá Alapalá bate portas do Lessain.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Em cenas anteriores, Mestre Didi (Figura 31A. à esquerda) e a historiadora Cassimélia Pedreira Barbosa da Costa (Figura 31B) tratavam, em seus depoimentos, do profundo respeito pelo que se sabe e é visto no Ilê Agboulá:

*Eu estou dizendo que é... Eu estou dizendo que isso é uma coisa que se apresenta e vem coberta de roupa de tiras e eu não sei o que é. Nós não sabemos, pai.*

(transcrição do filme – Mestre Didi)

*Comenta-se bastante sobre um tipo de aparição do Babá, de que ele se ergue do chão. Colocada a vestimenta no chão, ele se ergue.*

*É justamente um fenômeno que impressiona bastante a comunidade em Itaparica.*

(transcrição do filme – Cassimélia)

Figura 31 – Ditos, não ditos, interditos.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

O jogo entre afirmar ou não o que é *égún* faz parte da dinâmica de diálogos quando no culto participam a câmera ou não iniciados. Ademais, há nesse interdito a profundidade do *awó* (segredo), além de uma poção de fato desconhecida, que revela a limitação dos humanos sobre os mortos na ligação com os vivos. A seleção do que se fala ou se omite – não só para a câmera, mas para si mesmo, no caso de Mestre Didi – pode ser interpretada como um tipo de humildade necessária e hierarquicamente assumida, na dimensão simbólica da relação com os antepassados, provocando a pergunta: temos mesmo o poder de alcançar na totalidade um saber objetivo sobre o que é *égún*? Embora não tenhamos a pretensão de responder ou investigar elementos acerca dessa questão, não nos furtamos de fazê-la, pois o seu surgimento se dá na descrição interpretativa do sensível fílmico, do diálogo, das palavras ditas e não ditas.

Com a evolução das sequências, acompanhamos “o desenvolvimento dos atores sociais em personagens complexos” (NICHOLS, 2016, p. 257). Essa ponderação de Bill Nichols (2016), em diálogo com as proposições de Bezerra (2014), retomadas brevemente adiante, possibilita-nos incorporar à ideia estética da encruzilhada o fator tênue que cruza a passagem da “representação” para a “atuação”, visto que Dionísio, Domingos e Mestre Didi – *performers* de *Egungun* – não encarnam um tipo ou personagem exterior a eles mesmos; não se anulam para privilegiar um outro fictício (BEZERRA, 2014). São eles próprios atuando para a câmera, em decorrência de reações emocionais e memórias de si mesmos, atravessadas pela cosmovisão afrodiáspórica. A câmera insere no olhar espectador o ponto de vista testemunhado em torno da tradição, da ruptura e da reparação dos dramas sociais documentados em *Egungun*.

Retomemos, então, a ideia de dramas sociais à luz das performances culturais na proposição de Victor Turner (2015), que formulou as dimensões rituais e sociais em torno dos dramas, durante dois anos e meio de trabalho de campo entre os Ndembu, etnia banto do noroeste da Zâmbia. Nos seus estudos, Turner tentou determinar como as tensões de sucessão desencadeiam diversos processos rituais, dentre os quais destaca importantes papéis dos cultos aos antepassados, no poder de contrabalançar as tensões e cisões.

É importante considerar que, para Turner, está clara a perspectiva não determinista em torno de suas considerações. Em outras palavras, a cultura “nunca” está dada, fechada em si, ao “fabricar” análises estruturalistas e funcionalistas sobre

os dados e estudos coletados. No entanto, esse mesmo processo se abre para identificar, nas estruturas experimentais, processos próprios de vida social. Como pesquisador, Turner (2015) capturou e interpretou tropos simbólicos – resultantes das interações de homens e mulheres vivos, metáforas, metonímias forjadas em meio a crises – geradores de “consequências” que “servem como conectivos semióticos entre os níveis e as partes de um sistema de ação e entre esse sistema e seu ambiente significativo” (TURNER, 2015, p. 90). Portanto, de acordo com o autor, é basilar considerarmos o papel dos símbolos para estabelecer diferentes níveis de estrutura “narrativa”, que ele chama de “drama social”.

As proposições teóricas de Turner (2015), para conectar os pontos de contato entre as performances culturais de *Egungun* e o documentário, enquanto estrutura narrativa, parecem-nos críveis, por serem seus estudos e suas teorias desenvolvidos à luz da tessitura cotidiana e ritualística dos povos banto (Lunda-Ndembu). Conquanto estejamos falando de troncos étnicos com fundamentos rituais distintos dos nagô, em termos antropológicos, as proposições se esforçam na tentativa de esquivarem-se dos estereótipos ocidentais para “explicarem” as culturas de origem da diáspora africana. Reproduzindo as palavras do autor:

Portanto existem modos *tanto* éticos quanto êmicos de olhar a narrativa. Um antropólogo imerso na vida de uma cultura a princípio completamente distinta, separado, exceto na memória, de sua própria cultura, tem de encontrar um modo de processar o que o envolve e o invade. A situação já é estranha o suficiente. Ele foi jogado numa vida em progresso de um grupo que não só fala uma língua diferente, mas também classifica o que chamaríamos de ‘realidade social’ e maneiras, à primeira vista, totalmente inesperadas. Ele é compelido a aprender, por mais vacilante que seja esse aprendizado, os critérios que formam o “ponto de vista de alguém de dentro”. (TURNER, 2015, p. 92, grifos no original).

O ponto de vista “desde dentro”, usando a noção antropológica de Turner (2015) e Juana Elbein dos Santos (2012), é adotado em *Egungun* ao estabelecer “com” e “para” o espectador conexões em que também dançamos, gesticulamos e nos envolvemos pela trama de símbolos, verbais e não verbais, nos papéis aspirados pelos ojé, em favor da continuidade do poder e do princípio masculino regidos pelos égún. O drama social do qual trata Turner (2015) com os Ndembu, em *Egungun* é personificado pelo ponto de vista dos cineasta Carlos Brajsblat e Juana Elbein dos Santos.

A noção do drama social de Turner (2015), dividida em ruptura, crise, reparação e reintegração – que acontecem em grupos ligados por interesses e valores compartilhados – está representada em *Egungun* na disputa que se dá em torno da sucessão do ojé mais antigo, o Sr. Antônio Daniel de Paula. Seu filho Cosme recebe a obrigação para assumir o posto do pai, porém há discordância na comunidade sobre essa escolha. Conforme pondera Turner (2015), as relações grupais de uma comunidade ou “grupo-estrela”, nos termos do autor, muitas vezes são altamente ambíguas, como se passa em *Egungun*. Embora tenham valores e princípios em comum, “podem brigar uns com os outros para ocupar os altos cargos do grupo” (TURNER, 2015, p. 97). Assim, o drama social ocorre inicialmente pela ruptura de uma norma, regra ou de um costume, em alguma arena pública.

Para contextualizar e representar a crise, a montagem do filme privilegia uma sequência de planos dedicados ao festejo de lemanjá. Ponta de Areia está em clima carnavalesco e a comunidade do Ilê Agboulá se prepara para a botada da bandeira (Figura 32), ritual que ocorre duas semanas antes da data celebrativa, com as oferendas dedicadas à Olóòkun<sup>50</sup>. Cosme (Figura 32A), ojé e filho-candidato à sucessão do posto de Alagbá, está à frente do presente das águas, naquele ano. As comemorações, iniciadas com a alegria estampada nos corpos e rostos de toda gente da ilha, vão sendo ocupadas pela tensão entre Cosme e Domingos. O presente das águas, tradicionalmente feito pelos ojés do culto em Lessain, é substituído, na escolha de Cosme, pelos presentes de Rubelino, pai de santo de um candomblé em Salvador. Desse modo, contrariando aos seus, Cosme estabelece a crise ao romper com a tradição e a memória do culto e de seus descendentes. Se lança à sorte (ou infortúnio) decorrente do ato. A câmera insere no olhar espectador a posição de testemunha. A narração em *off* na voz de Domingos, a base sonora, a velocidade e os efeitos da transição dos planos na montagem sugerem um ponto de vista moral sobre a decisão de Cosme.

---

<sup>50</sup> Deus dos mares e oceanos no Benim; deusa em Ifé (VERGER, 2002). Cultuado por canoieiros e pescadores, segundo Cacciatore (1977).

Figura 32 – Cosme e a Botada da Bandeira.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Considerando as tradições do terreiro, para o Mestre Didi (Figura 33, à direita), ocupante do posto de Alapini, houve desrespeito aos ojés na decisão de Cosme. Em sua fala, o Mestre afirma a autonomia, a autoridade e a independência de um ojé, que, de acordo com os costumes e as convenções da tradição, *“não toma ordem de ninguém”*(transcrição do filme).

Figura 33 – Mestre Didi: ojé não toma ordem de ninguém.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Visualizamos, nesta sequência (Figura 34), uma reação estético-retórica da crise e do caos. Os ângulos e planos consequentes da montagem modulam o nível de envolvimento espectral com os diversos elementos articulados em cena: os

atores sociais ou *performers* protagonistas, a disposição dos corpos em conflito, o desfoque em alta velocidade significando a urgência mental e afetiva desordenada, afetada pelo desejo emergente de resolução e justiça; expansão acelerada da crise, em meio à qual o Alagbá adoece e se recolhe.

Figura 34 – Reação estética da crise e do caos.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

As cenas noturnas do barracão se esvaziam da alegria e do ijexá cadenciado para transbordarem suspense no estalo do ixã. Os égún demoram a chegar e, quando finalmente entra no barracão, Babá Oniré (Figura 35) ameaça desvanecer-se, deixando a roupa ao chão. Então, Ojé Dionísio relata: *“peguei a chamar ele, peguei a chamar ele, porque essas coisas... Eu já ví. Eu já ví lá no barracão, aqui no Barro Vermelho. Ele largar a roupa, deixar a roupa na cadeira e ir-se embora. E não foi muito mole para os pessoal”* (transcrição do filme). Depois de alguns minutos, Babá Oniré manifesta-se, nada amistoso, na presença de um ojé mais antigo.

Figura 35 – Babá Oniré: “a morte ninguém sabe o que é”.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

De acordo com Turner (2015), para dominar a expansão contagiosa da ruptura consequente à crise, põem-se em movimento certos mecanismos de ajuste e reparação. Os mecanismos dependem de fatores como a profundidade e o significado da ruptura, levando à “performance de rituais públicos” (TURNER, 2015, p. 99).

A fase final incide na reparação ou reintegração do grupo social. Por vezes, a ruptura é irremediável, o que pode levar o grupo à cisão. Tal fase pode ser, sobretudo, marcada por uma cerimônia ou ritual público, indicando tais desfechos, de reparação ou separação. Os dramas sociais são, em boa medida, processos políticos que envolvem dignidade, poder, prestígio, honra, através de meios específicos, protagonizados pelas altas lideranças dos grupos, as quais, conhecedoras das medidas de pressão e força sensíveis aos fatores de legitimidade, dominam a arte da persuasão e da influência. Também são elas que, nessa fase, conduzem o ritual (TURNER, 2015), a exemplo do que vemos na cena do ojú mais antigo, controlando as reações de Babá Oniré.

A tensão aumenta com a chegada dos Aparaká. “O Aparaká é um égún, mas não se sabe de quem. Ele não tem nome e nem fala”, destaca a narração. Visualmente, os Aparaká (Figura 36) se materializam sob tecidos mais rústicos, com pouco ou nenhum bordado, corte simples, enfim, sob uma vestimenta pouco elaborada, comparada às vestimentas dos égún. Considerando que suas manifestações, cantigas, danças e gestos se deram no auge da crise, os Aparakás em *Egungun* representam, em cena, o significado de mau presságio. O desfecho da crise anunciada é a morte do Sr. Antônio. Aos 108 anos de idade, morre o Alagbá do Ilé Agboulá no filme *Egungun*. A sequência final do documentário traduz, mediante seus modos e pontos de vista, as performances culturais e as representações rituais relacionadas à morte e ao renascimento dos nagô.

Figura 36 – Os Aparaká: vermelho e preto.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

A respeito das fases de “início, meio e fim” do drama social analisado em *Egungun*, à luz de Victor Turner (2015), reescrevemos as palavras dele:

O fato de um drama social, em sua forma por mim analisada, corresponder muito à descrição de Aristóteles da tragédia na *Poética*, significando ‘a

imitação de uma ação que é completa e inteira, de certa magnitude [...], tendo início, meio e fim', não se deve, repito, a uma tentativa minha de impor inapropriadamente um modelo 'ético' ocidental de ação no palco à conduta de uma sociedade de uma aldeia africana; deve-se, entretanto, à relação interdependente, talvez dialética, entre os dramas sociais e os gêneros de performance cultural em, talvez, qualquer sociedade. A vida, afinal, é tanto uma imitação da arte quanto esta é uma imitação da vida.

O cinema encruzilhada é a metáfora da imitação da vida; um modo de atribuir aos pontos de contato entre as performances culturais e o documentário a confluência e a dissonância entre paradigmas estéticos, rituais, narrativos, performáticos, das múltiplas formas de representação da cosmovisão negra e afro-brasileira.

Consoante Turner (2015) e Diane Taylor (2013), as novas técnicas e as mídias comunicativas podem possibilitar gêneros inteiramente mediatizados pela tela – sem precedente – de performance cultural, ganhando e perdendo plateias e apoio no processo. Turner (2015) nos provoca a pensar o ritual essencialmente como performance, encenação, e não primordialmente como regra e rubrica. Nesse sentido, as performances culturais podem ser entendidas como “duplo”, para usar a expressão de Augras (2008), do drama social. São parceiros dialéticos na criação de sentidos apropriados de tempo, espaço, linguagem e cultura.

A morte, na complexa dinâmica cultural da comunidade Ilê Agboulá, representada nos rituais de *Egungun* (e nos palcos da vida nagô), significa um rito de passagem a outros níveis da existência e do eterno renascimento (SANTOS, 2012).

*Sè aô kiku*

*Os iniciados no mistério não morrem*

*Aô ki irum*

*Os iniciados no mistério não desaparecem*

*Os iniciados no mistério vão para o itun lá*

*Lugar do renascimento*

*Itún lá, lugar do renascimento*

*Casa do mistério*

(transcrição do filme – Alapini Didi)

A essa altura, entramos na terceira fase do drama social, a reparação. Na sociedade Ndembu, da pesquisa de Victor Turner (2015), tal como na sociedade Ilê Agboulá, de *Egungun*, quando um conflito emerge de interesses opostos, por

exemplo, de protagonistas que compartilham de um mesmo e único princípio social, descendentes de um ancestral podem ser invocados para ajustar os interesses. Por fim, são “encenados” (nos termos de Turner) rituais de reconciliação.

A montagem de *Egungun* desenvolve uma cronologia das cenas que representam os sete dias rituais do Asèsè (axêxê), dirigido pelo Alapini – Mestre Didi, de modo que, o filme, representa e coincide com o evento ritual. O espírito é invocado para aceitar ambos os rituais que se cruzam: o sagrado e o cinematográfico. Segundo Santos (2012, p. 253), para os nagô, “a morte não significa absolutamente a extinção total, ou aniquilamento, conceitos que verdadeiramente o aterram. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de status”.

Figura 37 – Oyá: rainha dos égún.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Oyá Balé (Figura 37), rainha dos égún – representada em *Iyá-Mi-Agbá* fora de situação ritual –, manifesta-se e dança no barracão de *Egungun* durante o ritual que religa vida e morte. Uma nova estrutura de relações se estabelecerá. “A imortalidade, ou seja, o eterno renascimento, de um plano da existência a outro, deve ser assegurado” (SANTOS, 2012, p. 254). Nos termos de Turner (2015), *Egungun* (Figura 38) traduz, por meio da linguagem cinematográfica, os rituais verbais e não verbais que reanimam e reafirmam os valores compartilhados por todos os nagô em favor da continuidade. Define Turner (2015, p. 114) que “o ritual vivo pode ser bem mais parecido com uma obra de arte do que com uma neurose” e que a visão “estreita” de ritual deve ser descartada. Em outras palavras, a sinergia dos vários elementos simbólicos do ritual o elege enquanto tropo estético de várias operações simbólicas indeterminadas, cruzadas em simultâneo. Portanto, a fase da reparação revela que “determinar” e “consertar” são de fato processos e não estados dados ou permanentes. Intermediar processos “entre” a determinação e a indeterminação seria, em alguma medida, a função ritual.

Relata Turner (2015) que em 1979, no Rio de Janeiro, descobriu-se que Exu – cuja origem remonta aos iorubás do oeste da África –, como vimos em capítulos anteriores, manifesta-se como a deidade brincalhona das encruzilhadas, e este comportamento, por assim dizer, personifica de muitas maneiras a indeterminação. Na tradição do Asèsè, é Exu quem transporta as oferendas rituais que religam vida e morte, a determinação e a indeterminação.

Exu, cujas cores rituais são o preto e o vermelho, é o Deus do Límen e do Caos, a ambiguidade plena do modo subjuntivo da cultura, uma representação da indeterminação que ronda as rachaduras e fendas de todas as ‘construções socioculturais da realidade’, aquele que deve ser mantido a distância para que os procedimentos rituais possam seguir adiante de acordo com o protocolo. Ele é o abismo de possibilidade; [...]. (TURNER, 2015, p. 109).

Para Turner (2015), Exu é criador e destruidor; e sua paramenta, o tridente, simboliza as ambíguas possibilidades de seus domínios, que penetram e aparentemente “bagunçam” todos os protocolos, roteiros e textos coerentes, ameaçando movimentos comedidos em termos culturais. Para finalizar essa reflexão teórica acerca dos dramas sociais de *Egungun* à luz de Victor Turner (2015), ponderamos o drama social enquanto matriz empírica, da qual as muitas intersecções e gêneros de performances culturais têm sido gerados, a partir da ruptura, da crise e da reparação. Os modos de significar os dramas sociais se multiplicam, ao mesmo passo que o drama permanece assentado nos grupos (e *frames*) que aspiram continuidade.

Figura 38 – Egun é Ojé, Ojé é Egun.



Fonte: Filme *Egungun*, de Carlos Brajsblat.

Quando a vida histórica em si não consegue produzir sentido cultural nos mesmos termos que antes, a narrativa e o drama cultural podem assumir a tarefa de *poiesis*, ou seja, a tarefa de reconstruir os antigos edifícios de significado que não mais podem reparar nossos modernos 'dramas de vida', agora, mais do que nunca, numa escala global e ameaçadora de espécies. (TURNER, 2015, p. 123, grifo no original).

*Há quem pense que daqui a 50 anos não exista mais, porque o povo de fora tá chegando muito e que isso daqui vai se tornar uma cidade grande, não é? Vai se tornar uma cidade grande e já se pensa até que daqui pra o futuro vai ter aqui os edifícios etc.*

*E nós somos de uma seita que é africana, é do mato.  
Mas isso não quer dizer que vai acabar a seita não, porque isso tá no sangue do preto, nunca pode, de jeito nenhum. Come é que pode?  
(transcrição do filme – Arivaldo nobre, Ojé)*

*Enquanto houver Ojé existe Egun.  
Para acabar, não existir Egun, a não ser que nos mate e tal. Todos. Aí sim.  
(transcrição do filme – Mestre Didi, Alapini)*

#### 4.4 Considerações sobre o capítulo

*Egungun* figura, como expressão fílmica, o terceiro elemento da relação que a SECNEB estabeleceu entre o documentário e a cosmovisão ancestral afrodiáspórica. Na perspectiva de tríade, os três princípios – o panteão da terra, em *Orixá Ninu Ilé*; o poder feminino, em *Iyá-Mi-Agbá*, e o poder masculino em *Egungun* – dinamizam o poder da relação entre os três mundos: dos vivos, das divindades e dos ancestrais. A filmografia da SECNEB traduz a noção de cinema encruzilhada.

É possível, inclusive, criar um paralelo entre a trilogia dos três tambores da tradição nagô, Rum, Rumpi e Lé, dos três objetos que conceituaram a criação e a atuação do Núcleo de Cinema SECNEB e do número de filmes que constituem a filmografia produzida.

*Egungun* representa, pelos gestos e pelas camadas sonoras e imagéticas, o modo pelo qual é possível se despedir dos mortos e, enquanto vivos que estamos, aprender a conviver com a morte.

A subjetividade como camada intrínseca ao *modo performático* está localizada no endosso que faz o filme, ao conhecimento singular dos égun e ojés. Nas palavras de Nichols (2016, p. 207): “ele tenta demonstrar como o conhecimento incorporado propicia o acesso a uma compreensão dos processos [...]”. Carlos Brajsblat e Juana Elbein dos Santos adotam momentos que evidenciam o envolvimento ativo de ambos na elaboração das cenas a que assistimos. Por vezes, é uma pergunta feita por Carlos, que inicia o assunto; em outras, o próprio fenômeno da ligação entre os mortos e os vivos é sublinhado e significado pela carga subjetiva do afeto e do compromisso dos diretores com o contexto filmado. Ao se movimentar junto com os égun e ojés, Carlos entrega seu corpo e se torna a câmera-corpo, performance.

Apesar de não avançar em licenças poéticas do real com o imaginado, *Egungun* atesta sua função de “janela aberta para o mundo” (NICHOLS, 2016), mediante uma perspectiva radicalmente “situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta, sobre esse mundo” (NICHOLS, 2016, p. 209).

Por fim, o documentário nos convida a vivenciar como é estar na posição social dos ojés, dirigindo-se ao espectador pela carga emocional dos sujeitos filmados em primeiro plano e, com isso, nos desloca para o alinhamento subjetivo com a perspectiva de mundo do ojés e égun. *Egungun* sintetiza “o que uma pessoa poderia

vivenciar e como seria passar por aquela experiência [...]. Uma questão de ênfase mais do que distinções rígidas” (NICHOLS, 2016 p. 214). *Egungun* tensiona e aponta para o jogo dialético, nos termos de Bruzzi (2001), entre o desejo e a intenção de mostrar a realidade e a impossibilidade de fazê-lo, imbricado ao *modo performático*.

## CONSIDERAÇÕES DE FINAL DA TESE

*Na luta política dos afrodescendentes, a comunidade ou a comunalidade litúrgica pode equivaler-se a isso que alguns teóricos do multiculturalismo contemporâneo chamam de agência (agency), isto é, o conceito de um coletivo capaz de ação política fora das grandes narrativas utópicas e da consciência liberal moldada por partidos [...]. Política aí não se entende como a participação no movimento contraditório em torno do poder de Estado, mas como linguagem ambivalente da emancipação, a linguagem das demandas do grupo na sociedade global, que faz da comunidade uma superfície de inscrição, uma condição das possibilidades de representação. (SODRÉ, 1999, p. 210).*

O cinema da SECNEB tem uma ação ética, estética e, sobretudo, política – a despeito das tragédias que resultaram muitas das experiências afrodiáspóricas – em favor dos símbolos e mitos cosmogônicos que atuam nas lutas pela emancipação. Trata-se de uma abordagem documentária em torno da representação da crença africana, capaz de adentrar o pensamento simbólico, que, por sua vez, incide na criação representativa e vigorosa do sagrado como aliado de luta e paz. É viável concluir que, sim, a filmografia empreendida na série documental articula e afirma ao espectador o grande valor da cosmovisão afro-brasileira.

De modo protagonista, o candomblé sedimenta, nas encenações e ilustrações dos orixás, danças, cânticos, objetos, paisagens, vestimentas, textos e narrações, parâmetros civilizatórios. Parâmetros estes que vinculam, de forma complementar e dinâmica, os deuses aos vivos, mortos, animais, líquidos, vegetais e minerais, em prol de um equilíbrio cósmico, capaz de organizar sentidos ao enfretamento das lutas e tensões da vida em sociedade. Seja por meio das performances de orixás encenadas para a câmera – que restauram comportamentos mitológicos na cena – ou das falas e depoimentos em primeira pessoa – que significam e cruzam a experiência mítica no momento do acontecimento –, esses parâmetros contribuem para pensarmos as problemáticas e as respostas acerca da noção de representação da cosmovisão afro-brasileira no filme documentário. Nesse sentido, também cooperam para uma revisão do olhar, do imaginário, da ordem representacional dos sentidos e ideias sobre a cultura negra e afro-brasileira em sua extensão de modos, códigos e linguagens.

Ao estabelecermos pontos de contato entre as performances culturais e a filmografia analisada, em seus diferentes modos e modelos, em diálogo com as diferentes teorias, foi possível identificar e nomear a relevância da encruzilhada como locus articulador epistêmico da ancestralidade africana, concluindo que a

multiplicidade de caminhos pelos quais se moldam as férteis possibilidades de intervir em narrativas colonialistas configuram o cinema encruzilhada. Esse cinema, que surge do encontro com os documentários da SECNEB – mas também com *Iaô e Espaço Sagrado*, de Geraldo Sarno, e *Orí*, de Raquel Gerber e Beatriz Nascimento – , contribuiu no passado e, à luz das performances culturais, segue vivo, emergente, posicionado estrategicamente em torno de imagens e sons anticolonialistas.

Do mesmo modo, na perspectiva de um cinema encruzilhada, nos deparamos com o primeiro movimento cinematográfico anticolonialista, que resultou em pesquisas de imagens e sons que melhor posicionam a articulação proposta entre imagens e cosmovisão afro-brasileira, ou candomblés.

A textura fílmica, entrelaçada por cenas e narrações, vincula-se ao cenário do país atual e revela como as idiosincrasias do povo se apoiam em estruturas racistas e patriarcais que violam direitos e orquestram as estratégias de manutenção das hierarquias e das relações de poder. Como contraestratégia, a representação dos terreiros e das comunidades, que mobilizam dinâmicas culturais complexas, faz emergir nos filmes experiências individuais e coletivas que singularizam a relação espaço-temporal por meio da equação território-ancestralidade. Essa equação aciona forças que se apropriam territorialmente do “meio onde se vive para constituir um modo específico de ser” (SODRÉ, 1999, p. 210), como movimento que atualiza e reconstrói modos próprios, ou seja, forja uma identidade cultural singular.

Nesse cinema encruzilhada estamos diante de três filmes habitados por performances culturais que dizem ao mundo quem sou e, de modo expandido, quem somos; que narrativas disputamos; que futuros imaginamos; que pontes e caminhos

lançamos ao mundo das imagens e sons. Nos filmes, movimentam-se, falam e dançam pessoas, vegetações, lugares, objetos materiais e imateriais, ideias possíveis para se moldar realidades diversas. Por isso é relevante abordá-los a partir de ângulos igualmente diversos para atravessar (e ser afetado pelas) suas dimensões polifônicas.

Refletir sobre os diversos modos de documentar – observativo, expositivo, participativo, poético, reflexivo e performático – permitiu-me, enquanto pesquisadora, participar das transformações que transitam pelos campos do filme documentário e das performances culturais, sobretudo dos argumentos que manifestam a vitalidade da cultura e da identidade estética negra no cinema. Manifestar academicamente a vitalidade da cultura e da estética negra nos distintos campos – das performances e

do documentário – é uma responsabilidade assumida diante da potência capturada em planos e enquadramentos que magnificam a riqueza e as agruras da diáspora.

Potencializados pelas práticas ancestrais, *Orixá Ninu Ilé*, *Iya-Mi-Agba* e *Egungun* se articulam menos pelo *modo performático* estrito, nos termos de Bill Nichols, e mais pelas performances. Ao lado de *Ylê Xoroquê* (1978), de Raquel Gerber, e *Iaô* (1975), de Geraldo Sarno, os filmes da SECNEB posicionam o cinema brasileiro dentro de uma perspectiva descolonizadora das imagens do candomblé. Do mesmo modo, dão evidências de uma busca pelo olhar participativo, busca pelo divórcio do esquema sociológico, sendo percebida, como resultado, uma aproximação mais afetiva em relação aos terreiros.

Tal posicionamento ganha cada vez mais corpo na filmografia do campo documentário. Essa filmografia somada ao *Samba da criação do mundo* (1978), de Vera de Figueiredo – filme híbrido que pode ser lido na chave documental a partir dos elementos do *modo performático*, sobre a escola de samba Beija-Flor, que atualiza mitos de panteão iorubá –, traz um modo pelo qual o documentário brasileiro, nas perspectivas participativa, expositiva e performática, aproximou-se dos terreiros e, com isso, demonstra possibilidades outras de lidar com o universo cosmogônico dos candomblés.

Por fim, a pesquisa aponta para modos expandidos de afetação e relação com o ritual, com a vivência comunitária, para fabulação estética, alcançando diretores que ampliam as possibilidades narrativas, performáticas e representativas a partir dos candomblés, em via dupla, considerando que a dinâmica dos terreiros também contribui para a mudança da perspectiva documental. A dimensão do documentário performático em *Egungun* está no horizonte de contemplar a realidade observável e, ao mesmo tempo, a câmera assume a sua incapacidade de capturar esse evento integralmente, por estar essa câmera assentada na dimensão ética que cerca os filmes da SECNEB.

Ao lado do cinema apresentado, salientamos, em conclusão, a relevância que tiveram os autores-chaves Muniz Sodré, Juana Elbein dos Santos e Mestre Didi, que participam de ambos os movimentos, cinematográfico e acadêmico, e apontam para as potências estéticas e políticas da relação entre os campos documentário, cosmogônico e das artes visuais.

## REFERÊNCIAS

- AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. *In*: SOW, Alpha I. *et al.* **Introdução à Cultura Africana**. Lisboa: Edições 70, p. 95-136, 1980.
- AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose**: a identidade mítica em comunidades nagô. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- AVELLAR, José Carlos. O cinema colorido. **Revista Filme Cultura**, ano XV, n. 40, p. 3-5 ago./out. 1982.
- BAMBA, Mahomed. Jean Rouch: cineasta africanista. **Devires**, v. 6, n. 1, p. 92-107, 2009.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. **O banquete do rei... Olubajé**: uma introdução à música sacra afro-brasileira. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. **A fogueira de Xangô... o Orixá do fogo**: uma introdução à música sacra afro-brasileira. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Título original : *Qu'est-ce que le cinéma?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2a. Reimpressão. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Brasiliense, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e as imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. Mitos e metamorfoses das mães nagô. *In*: XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. **Revista Filme Cultura**, ano XV, n. 40, p. 28-29, ago./out. 1982.
- BEZERRA, Cláudio. Performance e documentário. *In*: BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Papyrus, p. 47-86, 2014.
- BIENAL DE SÃO PAULO. Pierre Verger. 34. ed., agosto de 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/8717>. Acesso em: 18 dez. 2021.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BRUZZI, Stella. **New documentary**: a critical introduction. London: Routledge, 2001.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

CACCIATORE, Olga Guidolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**: com origem das palavras. Introdução de José Carlos Rodrigues. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

CAMARGO, Robson Corrêa. Milton Singer e as Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Karpa**, n. 6, p. 1-15, 2013. Disponível em: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html>. Acesso em: 20 abr. 2017.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARNEIRO, Edson. **Candomblés da Bahia**. 9. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. Contra a invisibilidade política e luta dos negros por representação. In: ARAÚJO, Joel Zito (org.). **O negro na TV pública**. 2. ed. Brasília: FCP, p. 133-141, 2012.

CINEMATECA BRASILEIRA. Filmografia. Egungun. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

COMOLLI, Annie. Elementos de método em Antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe **Descrever o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, p. 23-52, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** : a inocência perdida. 1ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONDURU, Roberto. África, Brasil e Arte - persistentes desafios. **ARS**, ano 19, n. 42, p. 315-358, 2021.

COSTA, José Rodrigues da. **Candomblé de Angola**: nação kassanje; história, etnia, inkises, dialeto litúrgico dos kassanjes. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

CUNHA, Edgar Teodoro da. Ritual, performance e imagens entre os bororo do Mato Grosso. *In*: DAWSEY, John *et al.* (org.). **Antropologia e performance**: ensaios Na Pedra. São Paulo: Terceiro Nome, p. 261-277, 2013.

DIAKHATÉ, Lydie. O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. *In*: DIAKHATÉ, Lydie; DIAWARA, Manthia. **Cinema africano**: novas formas estéticas e políticas. Lisboa: Sextante Editora, p. 83-128, 2011.

DIAS, Luciene *et al.* Infiltrações para uma agência antirracista. *In*: SATLER, Lara. *et al.* **Performances, mídia e cinema**. Bloco temático 2 – Corpos plurais em performances mediadas pelo cinema e vídeo. Goiânia: Imprensa Universitária, p. 210-228, 2019.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ceiza. Corpos e territórios negros: representação da religiosidade afro-brasileira no documentário Orí (1989). **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 15, n. 1, p. 94-110, 2020. Disponível em: <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.cetn>. Acesso em: 07 fev. 2020.

FIOCRUZ. Instituto Nacional de Cinema Educativo. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <http://www.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=418&sid=3>. Acesso em: 14 out. 2021.

FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. **Descrver o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GAIA, Ronan da Silva Parreira *et al.* **Candomblé no Brasil**: resistência negra na diáspora africana. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

GAMA, Alessandra; NOGUEIRA, Lisandro. Performance, identidade(s) e o modo performático no cinema documentário. *In*: SATLER, Lara *et al.* **Performances, mídia e cinema**. Bloco temático 1 – Cinema, encenação e performances. Goiânia: Imprensa Universitária, p. 104-125, 2019.

GAMA, Alessandra; NOGUEIRA, Lisandro. Cine ritual: uma análise sobre o modo performático no documentário Orí (1989). **Esferas**, n. 19, p. 1-12, 2021.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Tradução de Marino Ferreira. 4. ed. 3. reimp. Petrópolis: Vozes, 2013.

GONÇALVES, Marco Antonio. Encontros “encorporados” e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 6, n. 2, p. 28-45, 2009.

GUIMARÃES, César. Filmar os terreiros, ontem e hoje. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 24, p. 23-36, 2019.

GUZMÁN, Patrício. **Filmar o que não se vê**: um modo de fazer documentários. Tradução de José Sabino. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HAMBURGUER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. 196 – 2015 pp. In: MOURÃO, Dora; LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IAÔ: a iniciação num terreiro Gege Nagô. **Linguagem do cinema**, [s. l.], [20--]. (Fonte da Figura 1 – Saída de Iaôs). Disponível em: <http://linguagemdocinema.com.br/iao-a-iniciacao-num-terreiro-gege-nago/#file-4-11>. Acesso em: 30 jun. 2022.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. **Acervos Caymmi**. Iconografia. Cartazes. Disponível em: <https://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/14565#>. Acesso em: 20 out. 2021.

ITUASSU, Arthur. Hall, comunicação e a política do real. In: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, p. 9-13, 2016.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jessica Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LANGER, Susanne K. Uma nota sobre filme. In: LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Tradução de Ana Maria G. Coelho e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, p. 427-431, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**: seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior *et al.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LODY, Raul. **Tem dendê, tem axé**: etnografia do dendezeiro. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647/showToc> Acesso em: 12 out. 2020.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 69-92. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/elivros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf> Acesso em: 12 out. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATTAR, Denise; DARZÉ, Thais. **Mestre Didi**: Mo qui gbogbo in - Eu saúdo a todos. Catálogo da exposição. São Paulo: Almeida e Dale Galeria de Arte, 2018.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. **Sociologia e Antropologia**, São Paulo, v. 2, 1974.

MONTE-MÓR, Patrícia. Religião e Cinema. **Comunicações do ISER**, ano 3, n. 10, p. 3-35, out. 1984.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual**: possibilidade nos dias de destruição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NEVES, Maria Neli Costa. **Terreiros de Axé no cinema de Nelson Pereira dos Santos**: *O amuleto de Ogum, Tenda dos Milagres, Jubiabá*. 2021. 282 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

NUNES, Raquel Pereira Alberto. **Idéias ao vento**: Glauber Rocha na Bahia. [Monografia]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

OLIVEIRA, Ana Paula. Jean Rouch: signo, verdade e pensamento. **Discursos Fotográficos**, v. 10, n. 17, p. 163-176, 2014.

OYĔWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

PARÉS, Nicolau. **A formação do candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceito e metodologias. *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais eletrônicos** [...]. Lisboa: SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 10 set. 2017.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, 2001. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf). Acesso em: 26 nov. 2021.

PRYSTHON, Ângela. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. **Matrizes**, v. 10, n. 03, p. 77-88, 2016.

RAFAEL, Ulisses Neves. **Xangô rezado baixo**: religião e política na primeira república. São Cristóvão: Editora da UFS; Maceió: EDUFAL, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Globo: Fundação do Cinema Brasileiro-MinC, 1988.

RODRIGUEZ, José Rodrigo. O universal também está nas margens. *In*: BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, p. 11-17, 2020.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Tradução pela Universidade Federal da Bahia. 14. ed., 6. reimp. Petrópolis: Vozes, 2019.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Òsòsi: o Caçador de Alegrias**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006

SECNEB. **Egungun**. Ficha técnica. SECNEB: Bahia, 1982.

SECNEB. **Evento SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra do Brasil)**. SECNEB: Bahia, 1981. Localizado no Fundo Maria Beatriz do Nascimento do Arquivo Nacional.

SCHECHNER, Richard. Ritual – do Introduction to Performance Studies. *In*: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Tradução de Augusto da Silva *et al.* Rio de Janeiro: Mauad X, p. 49-89, 2012.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores – transportados e transformados. Tradução de Selma Treviño. **Moringa**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, jan./jun. 2011.

SCHECHNER, Richard. **What is performance**. In: \_\_\_\_\_. Performance studies: an introduction. New York/London: Routledge, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Nayfi, 2006.

SILVA, Jean Paul C. *et al.* **Descoredes Maximiliano dos Santos Mestre Didi: o reverberar ancestral africano-brasileiro**. Salvador: EDUNEB, 2017.

SILVA, Ornato José da. **Iniciação de Muzenza nos cultos bantos**. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SILVEIRA, Renato da. Sobre a fundação do Terreiro do Alaketu. **Afro-Ásia**, n. 29/30, p. 345-379, 2003.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Orí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. **Cadernos Pagu**, n. 60, p. 1-31, 2020.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre; BOMFIM, Felipe Corrêa. As representações religiosas no cinema de Geraldo Sarno. **Doc-Online**, n. 21, p. 51-71, mar. 2017. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/43> . Acesso em: 24 out. 2021.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. **Orí e as vozes da diáspora: feminismo negro, identidade e filme ensaio**. In: CATANI, Afrânio; SOBRINHO, Gilberto A. *et al.* (org.). SOCINE. XIX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos. São Paulo: Socine, 2016.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. Corporalidade e liturgia negra. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 1, n. 25, p. 28-33, 1997.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. O que é uma categoria estética? In: SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do grotesco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Maud, p. 33-39, 2014.

SORANZ, Gustavo S. O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. **Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura**, v. 12, n. 1, p. 147-164, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TACCA, Fernando Cury de. **Imagens do sagrado**: entre *Paris Match* e *O Cruzeiro*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit**: arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

TURNER, Victor W. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte) de Victor Turner. Tradução de Herbert Rodrigues. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 177-185, 2005.

TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Tradução de Michele Markovitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. 2. ed. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 2013.

TURNER, Victor W. Symbols in Africa ritual. **Science**, v. 179, n. 4078, p. 1100-1105, mar. 1973.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. 7ª. Ed. Campinas, SP: 2012.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VIEIRA, Luciana Oliveira; COLUCCI, Maria Beatriz. Um modo Elekô de pensar e fazer cinema. **Ambivalências**, v. 8, n. 15, p. 13-35, jan-jun, 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/14250>. Acesso em: 08 jun. 2022.

VILLELA, Alice. Narrativas que fazem existir: mito e filme em performance entre os Asuriní do Xingu. *In*: DAWSEY, John *et al.* (org.). **Antropologia e performance: ensaios Na Pedra**. São Paulo: Terceiro Nome, p. 249-260, 2013.

XAVIER, Ismail. **Análise fílmica em artigos científicos [Entrevista]**. Revista Significação (canal no YouTube). São Paulo: Revista Significação, 2018.

XAVIER, Ismail. Cinema e Descolonização. **Filme Cultura**, ano XV, n. 40, p. 23-27, ago./out. 1982.

**FILMOGRAFIA**

***Egungun.*** Carlos Brajsblat. 35mm, COR, 99 min, 1982.

***Elekô.*** Coletivo Mulheres de Pedra. COR, 8 min, 2015.

***Espaço Sagrado.*** Geraldo Sarno. 16mm, COR/PB, 17 min, 1975.

***Iyá-Mi-Agbá – mito e metamorfose das mães Nagô: Arte Sacra Negra II.*** Juana Elbein dos Santos. 16mm, COR, 51 min, 1981.

***Iaô: a iniciação num terreiro Gege Nagô.*** Geraldo Sarno. 16mm, COR, 70 min, 1976.

***Orixá Ninu Ilé – Arte Sacra Negra I.*** Juana Elbein dos Santos. 16mm, COR, 28 min, 1978.