

CINE RITUAL: UMA ANÁLISE SOBRE O MODO PERFORMÁTICO NO DOCUMENTÁRIO *ORÍ* (1989)

Ritual cine: an analysis of performatic mode in the documentary Orí (1989)

Cine ritual: un análisis del modo performático en el documental Orí (1989)

Alessandra Gama

Doutoranda em Performances Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás (PPGPC-UFG). Bolsista da FAPEG/CAPES

E-mail: alessandrargama@gmail.com

Lisandro Nogueira

Doutor em Cinema e Jornalismo pela PUC/ SP, professor do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da UFG e professor da FIC/UFG.

E-mail: lisandronogueira@gmail.com

Resumo

A partir da distinção entre cinema documentário e performance, quais chaves teóricas possibilitam analisar o modo performático no documentário *Orí*? O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise desse documentário dirigido pela cineasta Raquel Gerber, à luz das performances culturais. Por meio da concepção de cinema como um vetor de emancipação pela imagem, concluímos que *Orí* alinha-se à ideia propositiva de novas formas estéticas e políticas do documentário, na diáspora.

Palavras-chave: *Orí*. Documentário. Modo performático. Performances culturais.

Abstract

Starting from the distinction between documentary cinema and performance, what theoretical keys make it possible to analyze the performance mode in the documentary *Orí*? This article aims to address an analysis of the documentary directed by Raquel Gerber, in the light of cultural performances. By the conception of cinema as a vector of emancipation through the image, it is concluded that *Orí* aligns itself with the propositive idea of new aesthetic and political forms of documentary, in the diaspora.

Keywords: *Orí*. Documentary. Performance mode. Cultural performances.

Resumen

A partir de la distinción entre cine documental y performance, ¿qué claves teóricas permiten analizar el modo performance en el documental *Orí*? Este artículo tiene como objetivo analizar este documental dirigido por la cineasta Raquel Gerber, a la luz de los espectáculos culturales. A través del concepto de cine como vector de emancipación a través de la imagen, concluimos que *Orí* se alinea con la idea proposicional de nuevas formas estéticas y políticas del documental, en la diáspora.

Palabras clave: *Orí*. Documental. Modo performático. Performances culturales.

Assentamento

A cultura negra é um lugar de encruzilhadas.
Leda Maria Martins (1997).

Assentar, na prática dos candomblés, consiste num ritual de fixação da força vital de um sujeito, objeto ou lugar, como assentamento do santo, da divindade – *nkisi*, caboclo ou orixá. Além desse significado registrado no *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*, de Olga Cacciatore (1977), adotar o assentamento como metáfora de introdução e que apresenta a fundamentação teórica do presente artigo nos propicia reverenciar os ancestrais que ora nos acompanham e nos permitem fixar forças intelectuais por meio de epistemes, conceitos e autorias.

Ori é uma palavra iorubá cujo significado é “cabeça” (PRANDI, 2003), a qual está conectada com o ritual de iniciação do candomblé: “fazer a cabeça”, “fazer o santo da cabeça”. Há uma expressão em iorubá escrita por Mãe Stella de Oxóssi (SANTOS, 2007), em *Provérbios*, que diz: “*Kò si òdàsà ti i dá’ni gbè lèhin orí eni*” – “Não há Orixá que abençoe uma pessoa antes do seu *Ori*”, por ser a cabeça o espaço convergente da dualidade mística – corpo e alma. Em banto, o *ori* é representado pelos termos “camutuê” ou “mutuê”. É o lugar de captação do “sopro vital” – que é a essência física, mas também instintiva – onde habitam “todos os corpos” (míticos e físicos) que vitalizam e revitalizam o ser humano em conexão divina (COSTA, 1996).

Lançado em 1989, *Ori* compõe 11 anos de registros dos movimentos sociais negros no Brasil. O filme testemunhou diversos fatos históricos, como o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, e a definição do Dia Nacional da Consciência Negra, em 1980. Tais acontecimentos se entrecruzam de modo cartográfico, e não linear, às referências culturais afro-brasileiras aportadas no processo diaspórico entre África e Brasil, como o candomblé. Dessa forma, o filme integra um período fértil de obras que tiveram a temática racial no centro de suas discussões. Considerando o centenário da Abolição, em 1988, e o período em que o cinema brasileiro

celebrava noventa anos de existência, a atmosfera denunciatória da época se tornou substrato de enunciação das desigualdades sociais que afetam a população negra no Brasil (RODRIGUES, 1988). Na convergência desses dois eventos, outros filmes, como *Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul, e *O Fio da Memória* (1994), de Eduardo Coutinho, ainda que em chaves diferenciadas, operam importantes questões identitárias afro-brasileiras juntamente com *Ori* (1989).

Conquanto um artista não se apeteça com abordagens classificatórias sobre suas criações, 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. Para Penafria (2009), a análise fílmica serve como ponto de partida para a criação de conceitos, ou seja, esquiva-se da função rasa de atribuição de valores e adjetivações genéricas. Dito isso, não há uma metodologia única que permita o exercício da interpretação fílmica, porém Penafria (2009) sugere alguns caminhos a serem trilhados, considerando-os pertinentes ao aprofundamento da práxis cinematográfica. Seguimos esse exemplo na produção deste artigo, com foco na análise de conteúdo. De acordo com Penafria (2009, p. 6):

Este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre...). Em seguida faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema [...].

Na delimitação do tipo de análise, operamos um esquema procedimental de decomposição em partes, que considera os objetivos da análise, seguindo para uma tomada de ponto de vista. Ou seja, apontamentos sobre os aspectos visuais e sonoros, recorrendo à terminologia relativa à imagem e ao som, ou criando-a, e ao sentido narrativo – quem conta a

história? E como é contada? —, com noções de história e enredo. Esse é o ponto de vista adotado no presente estudo.

Analisar *Ori* pela lente das Performances Culturais possibilita considerar que a performance que buscamos discutir é um produto do meio cultural contemporâneo, um termo que incorpora processo, práxis, episteme, modo de transmissão e realização. É, nesse sentido, uma forma de intervenção no mundo. A perspectiva de que aprendemos e transmitimos conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas feitas, por sujeitos e comunidades, delinea a ideia de que a performance funciona não somente como episteme, mas, sobretudo, como um modo de conhecer, de existir, de reexistir e, portanto, de restaurar (TAYLOR, 2013; MARTINS, 1997).

Acionando chaves identitárias, afirma Leda Maria Martins, as culturas negras nas Américas se constituíram como lugares de encruzilhadas e, dessa forma, lugares de “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (MARTINS, 1997, p. 25); como ressonâncias das fundações africanas na diáspora e permanências de seus textos e imagens, rituais de linguagem e de expressão, mesmo quando atravessados pelo outro, o colonizador.

Esse processo de cruzamento tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de performance culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de verificação, traduzindo-se numa reengenharia de operação signica plural e plurivalente, instituidora e restauradora de sua significância. A cultura negra é uma cultura de encruzilhadas. (MARTINS, 1997, p. 26).

Domínio de Exu, Aluvaia, Elegbara, a encruzilhada enquanto lugar de interseções, como pensa Leda Martins, tem o Senhor dos Caminhos como mediador das portas, das fronteiras, do canal de comunicação, princípio dinâmico que media a criação e a interpretação do conhecimento.

Nesse contexto, ao ressaltar a relevância de *Ori*, tanto para a cinematografia nacional quanto para uma arena de debate acerca dos dilemas identitários e civilizatórios nas Américas, a partir da diáspora negra, nos propomos pensar: como são representadas as tessituras estético-políticas sobre candomblé elaboradas e narradas por Beatriz Nascimento em *Ori*? E quais pontos de contato essa questão estabelece entre o documentário e a performance? Ademais, partindo da distinção conceitual entre cinema documentário e performance, quais pontos de contato evidenciam um possível campo colaborativo entre esses domínios conceituais? Assentados nesses questionamentos preliminares, colocamos em relevo a proposta deste artigo: que chaves teóricas possibilitam pensar um campo colaborativo entre performance e documentário performático em *Ori*, e quais evidências alinham essa encruzilhada conceitual às novas formas estéticas e políticas do documentário na diáspora?

Performances negras

Marvin Carlson (2010) sugere como característica imanente à performance o sentido de uma ação executada para alguém, por alguém, em estado de uma consciência de duplicidade, demarcadamente um corpo próprio, autobiográfico. Nesse sentido, a performance instaura a elaboração de (e por) um corpo crítico, como suporte e criação de suas próprias experiências, estéticas, cênicas ou rituais. Taylor (2013, p. 36) a define como “[...] prática estética com raízes, por um lado, no surrealismo e no dadaísmo, e, por outro, em tradições performáticas mais antigas, como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão”, alicerçada por códigos, narrativas e linguagens: indiciais, simbólicas, imagéticas ou icônicas.

A partir desse pressuposto, compreendemos que as performances culturais se expandem e se complexificam na condição de objeto de análise, transmitem memória, reivindicam e manifestam senso de identidade de um grupo e fazem reivindicações políticas. Enquanto terminologia, a performance é inclusiva, transcende seu próprio papel quando concebida por meio de ritualizações humanas e animais, sublinhando cenas familiares, celebrações públicas, teatro, jogos, cerimônias e dança. Para tais acontecimentos, a performance inclui preparações, tanto de atores — sociais

ou artísticos – quanto de espectadores, para o antes e para o depois, alimentando diretamente os sistemas da vida social e estética. É, portanto, um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana (LIGIÉRO, 2012).

No presente estudo, o que concebemos como performances negras deriva do candomblé representado em *Orí*, o qual parte de uma perspectiva simbólica enraizada nas culturas ritualísticas que habitam as práticas afro-brasileiras de caráter religioso (MARTINS, 1997) e se manifestam em espaços materiais e imateriais, denominados “terreiros”. Esses são espaços de contraste e diferenciação – um dos mais importantes para a demarcação das fronteiras identitárias – entre as diversas nações africanas aportadas em terras brasileiras no período colonial. Os candomblés, portanto, são reconhecidos como síntese de uma religião constituída sob forma organizativa social, eminentemente ligada à diáspora africana no Brasil (CARNEIRO, 2008; PARÉS, 2007).

Africanidade ou afro-brasilidade despontam como grandes metáforas dos candomblés, porém são referências de cunho simbólico, alcançadas somente 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. Candomblés e suas nações-tradições – Angola, Ketu, Jeje, Ijexá, Xambá, Tambor de Mina, Xangô, Terecô, Babassuê, entre outras identificações – são exemplos desse complexo dinâmico-identitário, étnico-territorial, na medida em que designam semelhanças e diferenças regionais e matriciais, comumente intercambiáveis por meio de dinâmicas próprias.

Nesse contexto, os candomblés são entendidos como prática cultural ritualizada, composta, 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 na qualidade de ritual, possuidoras de força religiosa, estética, cultural e política, podem se apresentar tanto como uma forma de ação social (TURNER, 2013) quanto uma forma de transmissão de conhecimentos socialmente adquiridos (LEACH, 1970), à luz das performances culturais (SINGER apud CAMARGO, 2013).

A relação entre forma e conteúdo ritual acaba gerando, no tempo e no espaço, novas identidades, que podem, a cada experiência ritual, privilegiar mais os ritos ou práticas, enquanto outras podem dar mais ênfase aos mitos ou representações (PEIRANO, 2003). Por conseguinte, a expressão performática dos candomblés, na qualidade de ritual, apresenta-se reveladora pelos seus variados meios de comunicação, como os toques rítmicos, as letras das músicas, as indumentárias, os instrumentos e a corporeidade coexistente. Segundo 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 conceito performático pensado por Peirano (2003) abre incursão para ampliar a reflexão sobre as performances negras na dinâmica dos candomblés. Isso se dá no atravessamento das reminiscências de culto aos antepassados e celebração de expressões da diáspora negra, suas influências locais expandidas, incluindo a preservação e a atualização dos seus signos e símbolos mais tradicionais. 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” os corpos e o amplo sistema civilizatório das populações africanas – o *corpus* simbólico da e na diáspora se atualiza e, portanto, resiste (GAIA, 2020; RAFAEL, 2012; PARÉS, 2007; SILVA, 1998; MARTINS, 1997; LODY, 1992).

Na cosmovisão africana dos povos nagôs iorubás, o corpo se origina da lama e é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, guardando em si a dualidade mística e espiritual entre “corpo e alma” (SODRÉ, 1997). Acentuando que o corpo humano pode ser “concebido como uma porção do espaço com suas fronteiras centros vitais, defesas e fraquezas”, o antropólogo Marc Augé afirma que “se temos exemplos de territórios pensados à imagem do corpo humano, o corpo humano é muito, geralmente ao contrário, pensado como um território” (SODRÉ apud MARC AUGÉ, 1997, p. 32).

Essas dimensões da cultura, que assentam uma perspectiva localizada de performance negra, são evidenciadas no documentário *Ori*, forjando um modo bastante singular e performático que se inscreve na narrativa de Beatriz Nascimento. Para Sobrinho (2015, p. 445), é “importante enfatizar que há na corporeidade da sua voz e imagem, a presença de suas ideias e visão de mundo sobre as questões afro-brasileiras, algo que contingencia o pessoal, o político e o estético como abordagem”.

Modo performático em *Ori*

Fernão Ramos (2008) define documentário como campo da cinematografia que carrega historicidade própria e que, por meio de movimento estético, de autores e de formas narrativas compostas basicamente por imagens-câmera, sons, ruídos, música e fala, estabelece asserções, postulados ou proposições sobre o mundo histórico. Desse modo, o documentário pode ser concebido como um domínio cinematográfico que apresenta traços narrativos recorrentes, formando períodos estilísticos dentro de um “conjunto de obras que possuem algumas características singulares e estáveis, que as diferenciam do conjunto de filmes ficcionais” (RAMOS, 2008, p. 23).

Nesse sentido, *Ori* é um documentário que traduz o pensamento histórico de Beatriz Nascimento, que dedicou sua intelectualidade poética à uma vasta e refinada crítica às estruturas raciais sistêmicas, contrárias à população negra e seus dilemas. O pensamento da historiadora, refletido na produção em questão, ajuda-nos a compor uma lógica aglutinadora ao encontro de suas razões, que propõem uma inter-relação entre corpo,

tempo-espaço e território (RATTS, 2006), performance e dimensões rituais interligadas à identidade negra diaspórica e sua cosmovisão ancestral.

A abordagem multifacetada de *Ori*, enquanto documentário, apresenta-se por meio de um longo processo de produção, uma realização extensa em que se localizam pessoas e territórios – brasileiros e africanos –, eventos políticos, culturais, religiosos e acadêmicos. Trata-se de um trabalho que conjuga o encontro de duas pesquisas: a cinematográfica, de Raquel Gerber, e a histórica, de Beatriz Nascimento. “*Ori* é essa dimensão do humano. É quando o homem vence uma grande etapa de força. IO, 11 anos de trabalho, eu e Rachel. E todos nós ao mesmo tempo” (NASCIMENTO, 2018, p. 343).

Raquel Gerber, cineasta, socióloga, e historiadora, começou as filmagens de ORI em 1977 quando trabalhava com o fotógrafo e diretor Jorge Bodanzky. Autora da tese "O Mito da Civilização Atlântica - Glauber Rocha e o Cinema Novo, Cinema e Sociedade" (editado em 1978 pela Paz e Terra) e também de "Cinema Brasileiro e Processo Político e Cultural" (de 1950 a 1978) (Edição Embrafilme, 1982), tendo trabalhado com Paulo Emílio Salles Gomes (na Cinemateca Brasileira), Glauber Rocha, Hector Babenco e Orlando Senna. (MILLARCH, 1989, p. 3 apud TABLOIDE DIGITAL).

De origem judia, a cineasta estava interessada num elemento fundamental da formação cultural brasileira. E Beatriz Nascimento, mulher negra, intelectual, artista, professora e historiadora, performou voz, corpo e imagem em *Ori* e “[...] elaborou a trama textual do filme e também narrou suas próprias ideias”, como analisa o professor e realizador de documentários Gilberto Alexandre Sobrinho (2015, p. 445).

Conforme Lydie Diakhaté (2011, p. 87), “o cinema, desde a sua origem, é documental”, e o documentário é um vetor de descoberta, que nos permite decifrar os diversos mundos de ontem e de hoje e, sobretudo, imaginar o futuro. Segundo a autora, o termo documentário surgiu por volta

de 1915 e, com o tempo, ficou fortemente associado a John Grierson, um dos seus principais precursores, em decorrência da crítica dele ao filme *Moana* (FLAHERTY, 1926), em que empregou o termo “documentário” para estabelecer a dramatização de pessoas comuns em seus papéis cotidianos. Com Stella Bruzzi (2001, p. 125), destacamos que:

It is not just Robert Flaherty, the founding father of dramatic reconstruction, who incorporated performance into documentaries; in the work of filmmakers as diverse as Dziga Vertov, Georges Franju, Emile de Antonio, Chris Marker, Claude Lanzmann and Marcel Ophuls repeated uses are made of performance not as a means of invalidating the documentary pursuit but of getting to the truth each filmmaker is searching for.

Não é apenas Robert Flaherty, o pai fundador da reconstrução dramática, que incorporou a performance nos documentários; nos trabalhos de cineastas tão diversos quanto Dziga Vertov, Georges Franju, Emile de Antonio, Chis Marker, Claude Lanzmann e Marcel Ophuls, usos repetidos de performance são feitos não como um meio de invalidar a busca do documentário, mas de chegar na verdade que cada cineasta está procurando.

Críticas apontadas por Diana Taylor (2016) no campo dos estudos da performance compreendem o “caráter construído das performances” como um vetor de artificialidade, antitético ao real, ao “verdadeiro”, e isso revela um preconceito antiteatral. No entanto, a própria Taylor discorre sobre leituras mais complexas, em que o construído é reconhecido como “vizinho do real”. 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.

Bill Nichols, em sua construção sobre o modo performático do documentário, conclui que há uma combinação entre “livre” e “real”, a qual desloca o documentário performático de um tipo de representação realística do mundo histórico para uma representação por licenças poéticas, com estruturas de narrativas menos convencionais. Desse modo, as imagens e os sons apresentados em *Orí* (1989) se referem diretamente ao mundo histórico porque “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). O processo de criação no modo performático mostra 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).

Sobre esse encontro em *Orí*, Ceiza Ferreira, no artigo “Corpos e territórios negros: representações da religiosidade afro-brasileira no documentário *Orí* (1989)”, derivado de sua dissertação de mestrado, aborda “a vitalidade, o legado crítico e a grandiosidade desse documentário, como um dos trabalhos de maior circulação da trajetória intelectual de Beatriz Nascimento” (FERREIRA, 2020, p. 7). Essa afirmação se apoia em dois autores-pesquisadores da obra de Beatriz (Alex Ratts e Wagner V. Batista, citados no artigo), o que denota não só a relevância da coautoria dela na produção em questão, mas também a relação “aguda e enfática” (citando Nichols) entre Beatriz e Raquel. Ferreira (2020) trata, ainda, da dimensão subjetiva da história e da atuação de Beatriz Nascimento enquanto chaves que possibilitam analisar *Orí* como um documentário performático. Essa proposição analítica fortalece a nossa hipótese, teorizada por Bill Nichols e Stella Bruzzi.

Stella Bruzzi (2001) 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. Tal como Taylor (no campo teórico da performance), Bruzzi (no campo do cinema documentário) elabora as críticas advindas de profissionais de cinema à performance, como resultado da má orientação desses profissionais, em não

reconhecerem que suas intervenções em situações reais as alteraram, irrevogavelmente. Assim como os estudos da performance a teorizam como “vizinha do real”, para Bruzzi, a performance como intervenção em situações reais continua sendo um dos aspectos mais duradouros do documentário. E como modo, ele continua a ser influente, pois se deve ao fato de que pode captar o momento no qual os sujeitos fazem a transição para *performers*, em razão de estarem diante das câmeras. Nessa perspectiva, a performance é percebida como método e intervenção, cuja verdade é decretada para e pelos encontros entre cineastas com os seus sujeitos, em benefício da câmera; e a esse aspecto se deve a essência do documentário (BRUZZI, 2001, trad. nossa).

No ponto de contato que aproxima o documentário performático dos estudos da performance como “estado mutável”, adentramos na relação dessa 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 essas seccionadas pelas identidades pertencentes às agendas emergentes, como os movimentos negros, feministas, de gênero e indígenas, por exemplo, que se evidenciam nesta proposição de Bruzzi:

An additional intention of these discussions of the performative possibilities of the factual image is to bring to bear on the area of documentary 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.

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).

Essa mesma perspectiva é denotada no contexto da performance contemporânea, marcada pela performance de identidade, politicamente engajada, provocadora das fissuras no corpo político-conceitual performativo. 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 compreende como a “posição existencialista” de uma performance socialmente orientada. Tal posição elucidada o que consideramos em termos de uma performance cultural “mítica e autobiográfica”, como definida por Carlson (2010, p. 165), estrategicamente engajada em termos políticos e culturais (GAMA; NOGUEIRA, 2019).

No candomblé de Orí

A escuridão é iluminada por velas acesas, enfileiradas, enquadradas à esquerda pela câmera que vai adentrando no espaço sagrado. Voz em tons grunhidos, um vibrar de peso ao chão – aparentemente o estalar de um objeto pesado, uma espécie de cajado ou um tridente –, inicia-se a conversa com o compadre. Com sua capa preta, fumando o seu charuto, Exu dá as boas-vindas aos presentes, promete proteção e, para isso, cobra do consulente boa conduta e melhora no seu comportamento. É Exu das estradas, “coronel do inferno”, como ele próprio se define. Em tom acolhedor, conversa com mais alguns consulentes, aconselha-os, bebe seu marafo (cachaça), transita entre os lugares do barracão e, na sequência, recolhe-se. “– Tá na hora de levantar!”. Amparado pelos cambonos, Tata (pai) Wndembeoacy, aos poucos, retorna do transe, da incorporação de Exu. Com expressão ainda confusa, mãos na cabeça e movimentos típicos de um corpo que há poucos instantes estava na liminaridade entre este e outro plano espiritual, ele abre os olhos, sorri, recebe um cigarro e, ainda risonho, começa a conversar normalmente com as pessoas em sua volta.

A cena retrata um dos momentos cotidianos ou frequentes de um terreiro. No caso do documentário, trata-se do Ylê Xoroquê, com a manifestação da entidade Exu, a quem saudamos em primeiro lugar, pois, na tradição religiosa das matrizes africanas, nada se faz sem a permissão de Exu. Permissão essa que se pede por meio de rituais com saudações, cantigas, rezas, comidas e bebidas. Aluviaí, Lembadilê, N'zila, Bombojira, Esù, Exu, Legbá, Bará, Elegbara, entre outros, são nomes pelos quais as divindades das diferentes nações reconhecem “O Senhor dos Caminhos”. Kiuá! Loroie! Mojubá! são reverências ao “Senhor dos Caminhos”.

Em outras duas passagens do filme acontecem novamente saudações a Exu. A segunda se dá durante o ritual de iniciação da Yaô (neófito) Congonibeacy de Ogun, juntamente do Borí da Ekedí Sambamijarê de Oxum. O processo de iniciação de uma/um Yaô decorre de vários rituais, como banhos de ervas e sacudimentos (limpeza corporal e espiritual), rezas, oferendas, danças, toques, em eventos diversos – públicos ou privados (quando a permissão/participação do/no ritual é dada somente aos adeptos e filhos da casa), pois o segredo é também um fundamento – que convergem na confirmação da divindade que rege a cabeça da/do Yaô, processo conhecido, também, por “feitura do santo”. Ao se tornar Yaô, completa-se e se inicia o primeiro ciclo como filha ou filho de santo, que significa ser iniciada ou iniciado no candomblé.

Entre momentos de reclusão e de exposição pública da/do recém-iniciado(a), é comum ocorrer uma festa pública que celebra a iniciação, a qual é um evento ritualístico que faz parte do longo processo vivenciado pela(o) iniciante até se tornar Yaô. Participam dessa festa as filhas e os filhos de santo do ilê (“casa”, em iorubá), ou abassá, cazuá (“casa”, em banto), conduzidos pela Mãe (ou pelo Pai) de Santo que lidera o terreiro, responsável por todos os ritos, auxiliada(o) pelas assistentes, chamadas Kota, Ekedí, Ajoie, quando mulheres, ou, no caso dos homens, Ogã, Tata, Cambono, a depender da tradição de candomblé praticada na/no casa/terreiro.

Esse é um dos eventos mostrados no filme em que a segunda passagem de Exu é percebida por meio dos cânticos entoados, das danças e por ser justamente o momento que antecede a presença das Yaôs em uma de suas

aparições (saídas) rituais, que têm como público espectador convidados, familiares, autoridades religiosas etc. A câmera focaliza com detalhe o “padê” ao centro do barracão. O padê é uma oferenda dedicada a Exu, comumente composta por farofa, dendê e cachaça. Ouve-se em som direto a cantiga de Bombojira (Exu), enquanto Beatriz Nascimento, em voz *off*, narra aspectos da cosmovisão africana disseminada pelos candomblés no Brasil.

Aê, bombojirê

Aê, bombojirá

Aê, bombojirê, bombojirê, bombojirá

(cantiga de saudação a Exu / Bombojira)

Outra quarta passagem de Exu, se dá na cerimônia de abertura do III Congresso de Cultura Negra das Américas, ocorrido em São Paulo, em 1982. Nessa ocasião, com a participação de Abdias Nascimento – expoente intelectual, artista e ativista do movimento negro no Brasil –, que fala sobre o significado de Exu na cerimônia realizada por Tata Wndenbeacy:

“O Deus da contradição dialética, o portador do Axé. Ele é quem dinamiza a vida... Então ele significa esta dinâmica da nossa luta... Mas com a integração também desse suporte que é a divindade... Que desafia o caos cósmico que é Ogun... O Deus da guerra, o restaurador da justiça!”

(Abdias Nascimento, 1982, em *Ori*).

A fala de Abdias Nascimento denota uma importante conexão entre as duas divindades, Exu e Ogun, a qual entrelaça a narrativa religiosa de *Ori*. Ogun, Nkosi, Roxi Mucumbe, Gú são alguns dos nomes pelos quais a divindade conhecida por “Deus da guerra” é chamada, a depender da tradição. No filme, o advento religioso do candomblé dá sentido às visões de mundo de Beatriz Nascimento, assim como sugere ser uma espécie de estruturação da narrativa sobre ancestralidade empreendida por seu pensamento crítico, inquieto e que atualiza o “ser” negro durante toda a narrativa filmica.

Na mitologia dos Orixás – visão da cultura iorubá –, Exu é irmão de Ogun (PRANDI, 2001). Há um entendimento de familiaridade entre muitos orixás do panteão iorubá, que também é explicado pelas demais tradições de matriz africana. Na visão dos Kassange, “Tata Nitamba Tarangue” explica que Aluvaiá, destinado por Zambi para a criação da matéria humana, tanto deu como bebeu o próprio sangue para dar vida às criaturas que moldara, passando a ter a mesma constituição dos seres que ele mesmo criara, sendo o seu destino viver e se manter com a “própria” essência da vida que ele ajudou a conceber (COSTA, 1996). Esse entendimento recobre a compreensão da proximidade humana e “camaradã” que Exu tem com as pessoas “comuns”. É como se diz nos terreiros: Exu é o “mais humano” entre as divindades. Tanto Exu como Ogun estão ligados aos caminhos, às transições e às mudanças, planejadas ou repentinas. Ogun é o Senhor da forja, aquele que cria as suas ferramentas de trabalho, bem como as ferramentas das outras divindades. Em *Ori*, Exu e Ogun representam a dialética, a complexidade e a contradição humana, as ambiguidades culturais, a estética, o trabalho, a luta, a negociação, a política, o movimento da (e em) vida.

As imagens subsequentes que retratam o candomblé descrevem fragmentos do ritual de iniciação intercalados com outros adventos políticos e culturais, próprios da característica caleidoscópica – portanto, não linear – do filme. Retoma-se, então, a narrativa religiosa, com a Yaô no transe de seu Erê (criança), possivelmente colhendo as folhas para o seu ritual iniciático. Na mata, ouvem-se outras vozes entoando cantigas, captadas pelo som direto sem que a câmera focalize os entoadores.

Em planos aproximados, vemos a Yaô manifestada (em transe), com as folhas colhidas, conversando em um tom diferenciado de voz com alguém que a acompanha, numa língua não identificada. Só é possível reconhecer que, ao final de sua fala, a Yaô expressa “– Né, du padinho?”, termo bastante conhecido entre os adeptos do candomblé, que pode ser entendido como uma forma de confirmação ou autorização pedida pela criança ao mais velho. Algo como: “não é, padrinho?” Ou, ainda: “sim, madrinha? Posso, padrinho?” A fala também pode indicar que o/a acompanhante é aquele que zela pela iniciação e pela vida da Yaô em seu caminho religioso – que, muitas vezes, estende-se para uma relação social fora do ambiente litúrgico –, uma espécie

de madrinha ou padrinho popularmente conhecidos no universo religioso católico. Pela cor de seu pano de cabeça, azul marinho, e pelas demais imagens que se assemelham, interpretamos que se trata da Yaô de Ogun.

Nesse plano, a câmera na mão acompanha os movimentos da Yaô na mata, entre as folhas, enquanto, em voz *off*, ouve-se Beatriz Nascimento narrando sobre as influências míticas da tradição banto e histórico-políticas do século XVI – advindas de Angola – entre os modos de vida da população africana e afro-brasileira, os quilombos, as táticas e as estratégias para as tomadas de regiões e territórios, assim como as relações com as diferentes etnias que vão se encontrar no processo diaspórico.

Ao longo do filme, embora o protagonismo religioso se volte para as ritualísticas do Ylê Xoroquê, sob a liderança espiritual de Tata Wndembeoacy – notadamente um guardião da tradição banto e, portanto, do Candomblé Angola –, fica evidente o exercício dialético de Beatriz Nascimento com as diferentes etnias e tradições que deram origem ao candomblé no Brasil. Conquanto em cada tradição haja rituais e concepções próprias de cada culto, há também semelhanças, sobretudo no entendimento de que o candomblé e suas diferentes divindades e nações coexistem a partir dos mesmos princípios vitais: terra, água, fogo e ar, bem como os elementos vegetais, minerais e animais.

As capacidades de troca e de hibridismo entre as etnias, no processo de se (re)estabelecerem nos territórios da diáspora durante e após o longo e violento episódio de colonização e escravização dos povos africanos, convergem-se nas relações sociais e culturais aqui estabelecidas. Percebemos, em *Ori*, a fluidez entre as palavras e os termos da tradição iorubá empregadas no rito banto. Isso é comumente visto nos terreiros. Ademais, acontece de terreiros das tradições nagô-iorubá se valerem de termos, cantigas e toques originários da tradição banto para celebração e rito das divindades em seus cultos próprios.

Fossem mercadorias ou símbolos, mercar sempre foi um saber dos africanos. Nesse sentido, torna-se importante afirmar, no âmbito das relações sociais e culturais entre as etnias traficadas para o Brasil, a influência

de suas trocas na formação do candomblé como fora concebido, de certa maneira como o conhecemos e o vivenciamos até os dias atuais. Esse aspecto foi assinalado por Leda Martins (1977) quando aborda as intersecções culturais e espirituais restauradas pelo tempo espiralar do princípio dinâmico afro-diaspórico.

“Nós temos uma nação mística Angola... Como temos uma nação mística Keto... Como temos uma nação mística Gêge.”

(Beatriz Nascimento, 1982, em *Ori*).

“A minha origem é Gêge... mas eu fiquei na nação de Angola, porque meus filhos... foram feitos todos na Angola e uma mãe precisa ficar junto com seus filhos.”

(Mãe Didi, 1982, em *Ori*).

Outro aspecto bastante importante é como se forjam as identidades e o pertencimento simbólico do “ser negro” a partir da elaboração social e cultural, como tomada de consciência, na prática e vivência do candomblé. Um dos pontos focais dessa tomada de consciência pode ser pensado mediante a experiência do transe como expansão do corpo mítico em sua dualidade corpo e alma, a recriação e a redefinição do mito de origem e sua presentificação no corpo físico. Nesses termos, Ferreira (2020) percebe o rito de iniciação do candomblé como possibilidade de renascimento

O transe documentado em *Ori* sugere um campo metafórico entre “estar lá e cá” – lá, em África, “cá”, no Brasil; lá, em Angola, “cá”, em São Paulo –, entretempos, entrelugares, cíclicos, atemporais. O conjunto de expressões orgânicas, plásticas e corpóreo-faciais, as cores das indumentárias e a dança como matéria viva e fluida, em torno do domínio religioso, constroem a unidade corpo-espírito, indivíduo-coletivo, o ser simbólico e material da memória coletiva dinâmica, o pertencer a...

“A memória são conteúdos de um continente... da sua vida, de sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação.

O homem negro não pode estar liberto... enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer, no gesto, que ele não é mais um cativo. A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor a um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo... ela traz

com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo... o desejo de não ter vivido a experiência do cativo. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo...”

(Beatriz Nascimento, 1982, em *Ori*).

A voz *off* de Beatriz Nascimento narra o texto acima, que se estende pela transição de imagens de corpos negros dançantes. Do *soul*, marcado e cadenciado num baile *black* dos anos 80, à *Yaô*, com suas vestes azul e branca, cabeça raspada, deleguns (colares de contas coloridas com o azul predominante), mocã no pescoço (colar trançado em palha que comunica a condição de *Yaô*) e corpo pintado (formas circulares, nas cores que regem o ritual daquela tradição/iniciação). Os toques nas ngomas (tambores) e as cantigas entoadas dão o ritmo muzenza, a dança ritual da *Yaô*, que segue no transe de seu *nkisi* (termo banto que significa divindade), circulando pelos espaços do barracão, acompanhada pela *Eke*.

Aproximando da síntese analítica, o candomblé de *Ori* é parte da ideia de um *continuum* dinâmico, diaspórico, dialético e transatlântico, em defesa de uma carga identitária do que é ser negro na visão de Beatriz Nascimento. Visão essa arraigada de um profundo exercício crítico-reflexivo acerca da infundável construção do corpo político “ser negro” e sua libertação. Em *Ori*, o transe e as suas várias linguagens representam uma metalinguagem da dialética “saída de si”/“retorno em si”, como busca contínua pela libertação do corpo negro, como quer Beatriz Nascimento; inclusive a libertação do termo negro. “Eu sou Atlântica!”

Considerações finais

A dimensão performática de *Ori*, demarcada nesta análise pelo modo como representa a dimensão ritual do candomblé, nos posiciona diante do poder inserido no que representa a imagem. É uma representação partilhada, emancipatória, ao nível da linguagem e da estética, que assume uma distância consciente do olhar estereotipado e restritivo, sobre os fragmentos da diáspora e suas encruzilhadas. Encruzilhada é *Exu*. *Exu* é corpo.

O corpo-encruzilhada, pensado a partir de Leda Martins, é um corpo-coletivo, entrecruzado entre espaço-tempo espiralado, que performa saberes-fazeres incorporados no universo em que se encontra. Esse corpo performático incorpora negruras ritualizadas, corporalidades reminiscetes de um passado sagrado, confluindo caminho e processo que se atualizam em dinâmicas de criação do seu próprio futuro. Ser Atlântica também é operar uma revolução específica, em busca de uma libertação do campo visual esclerosante e restritivo, frequentemente atribuído pelo olhar colonizado do outro.

No jogo da busca e do encontro em *Orí*, forja-se uma emancipação por meio do questionamento da imagem, na qual se configuram olhar e narrativa, transitoriamente intimistas e coletivizados. *Orí* nos condiciona a repensar a imagem que temos de nós próprios, na sutileza abrupta do que e quem nos assemelha. É um documentário de 1989 que ainda anuncia seu extracampo, em que as evoluções do tempo permanecem de vísceras abertas. É, ao mesmo tempo, poético, ensaístico e performático, transcendendo, assim, os muros minimalistas do gênero, seja pela sua densidade histórica ou estilística, seja por sua abertura decodificada às novas formas estéticas e políticas do documentário na diáspora; uma proposição de Lydie Diakhaté.

Com efeito, adotar as lentes das Performances Culturais, para investigar as ressonâncias entre os rituais de candomblé no cinema documentário, possibilitou a esta pesquisa se posicionar como uma câmera ante seu objeto filmico, em que o caminho metodológico, os conceitos, os recortes empíricos, as performances, os afetos e as suas implicações sociais se revelam por meio de uma escolha estética, forjada pela ética e pela política de quem os filma.

Referências

- Bruzzi, S. (2001). *New documentary: a critical introduction*. Routledge.
- Cacciatore, O. G. (1977). *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. Introdução de José Carlos Rodrigues. Forense-Universitária.
- Camargo, R. (2013). Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *Karpa 6*. Disponível em <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.1/Site%20Folder/robson1.html>. Acesso em 17 de abril de 2017
- Carlson, M. (2010). *Performance: uma introdução crítica*. Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira (Trad.). Editora UFMG.
- Carneiro, E. (2008). *Candomblés da Bahia*. 9.ed. Editora WMF Martins Fontes.
- Costa, J.R. (1996) *Candomblé de Angola: nação kassanje; história, etnia, inkises, dialeto litúrgico dos kassanjes*. 3.ed. Pallas.
- Diakhaté, L. (2011). O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In M. Diawara; L. Diakhaté. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas* (p. 83 – 125). Sextante Editora.
- Ferreira, C. (2020). **Corpos e territórios negros: representações da religiosidade afro-brasileira no documentário Orí (1989)**. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (1): 94-111. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.cetn>.
- Gaia, R.S.P. (et al.). (2008). *Candomblé no Brasil: resistência negra na diáspora africana*. Paco Editorial.
- Gama; A; Nogueira, L. Performance, identidade(s) e o modo performático no filme documentário. In L. Satler (et al.). *Performances, mídia e cinema* (p. 104-125). Imprensa Universitária.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovic. Trad. Resende, A. (et al.). Editora UFMG.

- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Org. Rev. Arthur Ituassu; Trad. Daniel Miranda; Willian Oliveira. Ed. PUC-Rio.
- Leach. (1970). *As ideias de Levi-Strauss*. Editora Cultrix.
- Ligiéro, Z. (Org). (2012). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Mauad X.
- Lody, R. (1992). *Tem dendê, tem axé: etnografia do dendzeiro*. Pallas.
- Martins, L. M. (1997). *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Perspectiva; Mazza Edições.
- Nascimento, B. (2018). Ori. In: *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidade nos dias de destruição*. Editora Filhos da África.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Ed. Campinas; Papirus.
- ORÍ. Direção: Raquel Gerber, 1989. Doc. 93 min. – Estelar Produções Cinematográficas.
- Parés, N. (2007). *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Editora da Unicamp.
- Peirano, M.G.S. (2003). *Rituais ontem e hoje*. Jorge Zahar.
- Prandi, R. (Ed.). (2003). *Caminhos de Odu: os odus do jogo de búzjos, com seus caminhos, ebós, mitos e significados, conforme ensinamentos escritos por Agenor Miranda Rocha em 1928 e por ele mesmo revisto em 1988*. Pallas.
- Rafael, U. N. (2012). *Xangô rezado baixo: religião e política na primeira república*. Editora UFS; EDUFAL.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* Editora SESC.
- Ratts, A. (2006). *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial.
- Rodrigues, J. C. (1988). *O negro brasileiro e o cinema*. Globo.
- Santos, M. S. de A. (2007). *Provérbios*. Salvador.
- Silva, O. J. da. (1998). *Iniciação de Muzenza nos cultos bantos*. Pallas.
- Sobrinho, G. A. (2016). Ori e as vozes da diáspora: feminismo negro, identidade e filme ensaio. In CATANI, A.; SOBRINHO, G. A., et al (Eds). *SOCINE. XIX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. Socine.
- Sodré, M. (1997). Corporalidade e liturgia negra. In SANTOS, J. R. *Negro Brasileiro Negro*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997, v. 01, p. 28-33.
- Tabloide Digital. "Ori", um filme-tese sobre a cultura negra. In *35 anos de jornalismo sob a ótica de Aramis Millarch*. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/ori-um-filme-tese-sobre-cultura-negra>.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Eliana Lourenço de Lima Reis (Trad.). Editora UFMG.
- Turner, V. (2013). *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Ed. Petrópolis; Editora Vozes.