

O filme *Ôrí*: um corpo decolonial aquilombado

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS

Rafael Garcia Madalen Eiras é Doutorando em Cinema pelo PPGCine/UFF-RJ, Mestre em Humanidades, culturas e Artes (PPGHCA- UNIGRANRIO (2020). Graduado em História pela Universidade Cândido Mendes (2015) e Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2007). Além de uma especialização em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (2009). Rafael tem uma larga experiência como freelance no mercado audiovisual e no momento ele estuda a interação entre o cinema e a educação.

Afiliação: Universidade Federal Fluminense

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9152399332013877>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8179-2606>

• RESUMO

O texto analisa o filme “Ôrí” (1989) dirigido por Raquel Gerber. Obra que através de múltiplas estratégias de olhar, discute o processo de libertação do povo negro brasileiro. Tendo como fio condutor a vida da intelectual negra Beatriz Nascimento. Uma autoeacrita ao propor sua visão de mundo particular, mas também é uma escrita de um povo, de um corpo negro múltiplo. Desta forma, assumindo uma metodologia que não pretenda ser única, verdadeira, o que se propõem é um caminho a ser percorrido, percorrido pelo corpo em movimentos de afetos, de espantos, de dúvidas. Uma metodologia decolonial de análise fílmica, percebendo o filme como um corpo aquilombado.

• PALAVRAS-CHAVE

Quilombo, cinema, Beatriz Nascimento, decolonial.

• ABSTRACT

The text analyzes the film “Ôri” (1989) directed by Raquel Gerber. A work that, through multiple looking strategies, discusses the process of liberation of the Brazilian black people. Having as a guiding thread the life of black intellectual Beatriz Nascimento. A self-author when proposing her particular worldview, but it is also a writing of a people, of a multiple black body. In this way, assuming a methodology that does not intend to be unique, true, what they propose is a path to be followed, traveled by the body in movements of affection, amazement, doubts. A decolonial methodology of film analysis, perceiving the film as a quilted body.

• KEYWORDS

Quilombo, cinema, Beatriz Nascimento, decolonial.

Introdução

O sol surge no quadro do filme com seus raios circulares. A câmera se movimentando para baixo, projetando um imenso *flare* que passa pela lente. Em *off* se escuta a voz de Beatriz Nascimento.¹ “A terra é circular, o sol é um disco. Onde está a dialética? No mar. Atlântico mãe”. A câmera se ajusta e enquadra justamente a divisão entre o céu e a terra. No plano seguinte, as ondas batem na praia e a voz divaga sobre o processo das grandes navegações (“eles também fizeram por medo”) e imagens do grande mar atlântico são apresentadas. Ela diz: “Eu sou atlântica”

Uma imagem escura e avermelhada com algumas velas acesas aparece subitamente. Se pode escutar grunhidos, uma saudação. Logo se percebe que é uma consulta a uma entidade, um Exu incorporado, paramentado com seu tridente, sua capa vermelha e preta, onde o corpo negro do médium parece estar em trânsito, em transe. Em que a experiência da diáspora é presente. Este corpo é o território produzido na trajetória atlântica. Uma identidade contingente, movediça, que se constrói no movimento.

Nesta conjuntura é que se inicia o filme “Ôrí²” (1989) dirigido pela socióloga e diretora Raquel Gerber. Obra que através de múltiplas estratégias de olhar, mistura de elementos, registros de conferências, de bailes e festas, de comemorações afrobrasileiras, imagens poéticas da natureza, imagens de arquivo etc., discute o processo de libertação do povo negro brasileiro e “os modos pelos quais os afrodescendentes têm organizado os seus territórios, desde o próprio corpo até a ocupação do espaço, sendo a diáspora a conexão entre continentes e modos de vida” (SOBRINHO, 2021, p.3). Tendo como fio condutor a vida da intelectual negra Beatriz Nascimento, que é a roteirista e a

• 140

¹ A historiadora, ativista e poeta Maria Beatriz Nascimento, teve um importante pesquisa sobre os quilombos, reflexões acerca do racismo e da situação da mulher negra no Brasil. Formada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Beatriz Nascimento foi assassinada em 1995, ao defender uma amiga de seu companheiro violento..

² Lançado em 1989, pela cineasta e socióloga Raquel Gerber, Ôrí documenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, buscando a relação entre Brasil e África, cujo fio condutor é a história pessoal de Beatriz Nascimento. A obra traça um panorama social, político e cultural do país, em busca de uma identidade que contemple também as populações negras. Nessa dinâmica apresenta a importância dos quilombos na formação da nacionalidade. Ôrí recupera junto aos movimentos negros a imagem do "herói civilizador" Zumbi de Palmares para uma identificação positiva do homem negro na modernidade. A comunidade negra aparece em sua relação com o tempo, o espaço e a ancestralidade, através da concepção do projeto de Beatriz que vê o "quilombo" como correção da nacionalidade brasileira.

narradora. Uma autoeacrita³ ao propor sua visão de mundo particular, mas também é uma escrita de um povo.

A formação do sujeito para a cultura africana, Iorubá, por exemplo, descarta um mundo binário e fixo, erguido por uma estrutura de opostos, pois esse sujeito é tripartidário, compreendido como sendo o seu corpo (ara), a sua mente / alma (emi) e a sua cabeça / interior (ôrí) (ADEOFE, 2004). Um ser múltiplo que precisa ser perpassado por rituais para se relacionar com o presente, com os devires das subjetividades humanas que não pode ser fixado, mas como o número três, serem o próprio movimento da criação. Seria o mundo integrado em que a natureza é parte de tudo. Não é à toa que o nome do filme é “Ôrí”, a cabeça, não no sentido de ser ela o centro do indivíduo, mas o lugar da comunicação, onde se produzem identidades.

Um caminho metodológico decolonial

O objetivo desse texto se volta para uma análise do filme. Percebendo que “a visualidade não obedece a processos homogêneos e contínuos, mas é atravessada por uma estrutura de elementos heterogêneos que articula diversas histórias, de forma geopolítica, por conta da colonialidade do poder” (LEÓN, 2019, p.70). Ou seja, existe uma multiplicidade de olhar que o poder colonial invisibiliza. Dinâmica que a obra aqui analisada rompe em fissuras ao propor uma heterogeneidade de falas transatlânticas.

141

• Desta forma, em vez de assumir uma metodologia que pretenda ser única, verdadeira, o que se propõem é um caminho a ser percorrido, percorrido pelo corpo em movimentos de afetos, de espantos, de dúvidas. Um caminho metodológico que se inicia em uma postura política e ética acerca dos postulados históricos, sociológicos e filosóficos da modernidade europeia, percebendo que a colonialidade continua como marco simbólico através da violenta naturalização do imaginário do invasor europeu e de um profundo apagamento dos processos de fora das lógicas ocidentais (OLIVEIRA; CANDU, 2010). Uma metodologia de análise fílmica que descobre, no processo de escrita, esse caminho.

³ Termo empregado aqui no sentido de ser uma construção narrativa “que justapõe a escrita de si, na qual o autor manipula a sua própria percepção do tempo para construir o relato pessoal. Nesse relato temos partes que parecem ficcionais em uma obra que demonstra não apenas a vida e crescimento do autor, mas a própria construção como escritor.” (SILVA, 2018, p.18)

Nessa trajetória é imprescindível assumir o ponto de vista do autor, homem, branco, de classe média, que através de um esforço muitas vezes ainda inalcançável, tenta desestabilizar as próprias concepções coloniais e patriarcais que organizam e disciplinam seu modo de ver. Um exercício potente ao se debruçar sobre um filme que se faz no corpo negro e feminino. Mas ôri, a cabeça afrodiáspórica, é múltipla e permite o acoplamento e a perspectiva do outro. Um caminho que se busca na rachadura das estruturas do olhar. Abandonando, de alguma forma, a centralidade do ver tão almejada pela modernidade, dando espaço para as percepções múltiplas, uma cosmopercepção (OYEWÙMÍ, 1997), partindo de uma geografia do corpo em movimento, mesmo que se movimenta por afetos enquanto assiste a um filme.

O filme como uma cabeça

Ao som da música *Terra* (1978) de Caetano Veloso, a câmera se aproxima da praia como se estivesse em um barco. A música e os movimentos lentos criam um momento suave e íntimo. O filme corta para a imagem de Beatriz que em *off* diz: “Eu me reconheço com o navegador”. Logo vemos da margem da praia, uma estrela-do-mar submersa, o reflexo do sol na água, as pedras. A câmera passeia por esse ambiente em um plano próximo até cortar de novo para o *close* da narradora sorrindo. Ela continua em *off*: “Quilombo é aquele espaço geográfico, quando o homem tem a sensação do oceano.” Uma imagem detalhe de folhas perpassadas por um raio de sol que surge, enquanto a câmera se movimenta. “Toda a energia cósmica entre o seu corpo. Eu fico grande numa serra”. Neste momento acontece uma panorâmica de montanhas. “Coisa de negro mesmo. É de negro porque é de um homem ligado a terra. É o homem que mais conhece a terra.” Um *close* lateral mais uma vez mostra Beatriz. “Homem preto, cor da lama”. O mar, o céu, o sol se pondo aparecem. Uma montagem que liga o espaço da natureza ao corpo. Por fim, diversos planos da cidade tomam lugar da natureza, carros passando, as luzes artificiais à noite e o metrô. Promovendo a ideia de que o quilombo é onde está o corpo, os desejos, onde se vive as experiências.

O filme, então, reproduz aspectos da teoria de Beatriz Nascimento, sendo o conceito de quilombo entendido como o próprio corpo, como memória, como experiência compartilhada e acima de tudo como resistência sempre atualizada, a cabeça ritualística que é feita, marcada pela experiência

• 142

transatlântica. Uma experiência iniciática, em que o místico converge com o político.

A metáfora da cabeça surge através de uma cosmovisão africana que compartilha o múltiplo, mas que se insere em uma continuidade de um segmento étnico-cultural e religioso. “Beatriz burila o termo ôri, como relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra, correlação adequada para se interpretar numa única visada restauradora a desumanização do indivíduo negro e suas possibilidades de reconstrução de si, como parte de uma coletividade.” (RATTS, 2006, p. 63)

Ela cita na obra:

Ôri significa uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento (1989). (Transcrição do filme)

O conceito de ôri se apresenta, desta forma, como uma identidade e ao mesmo tempo um coletivo negro na trajetória transatlântica. Uma relação de corpo com o espaço percorrido, de movimentos, danças, que o filme projeta na sua própria estética ao evidenciar essa multiplicidade que é a cabeça feita, iniciada; em imagens opostas, discursos contraditórios, sons que geram tensão (uma trilha composta por Naná Vasconcelos), *inserts* de músicas diversas, uma amálgama poética que forma também um corpo fragmentado - o candomblé, o transe, o baile *funk*, os congressos etc. É, o material cinematográfico montado, como uma obra, uma cabeça descentrada.

Desta forma, muitas das imagens vistas no filme são protagonistas de movimentos possíveis em diversos momentos nas sociabilidades das comunidades afrodiáspóricas, promovendo, assim, a manutenção de discursos não ocidentais, epistemologias diferentes em diversos sentidos de uma saber ocidentalizado e fechado, como já propôs Abdias do Nascimento (2002) com o conceito de “Quilombismo” em um referencial teórico panafricanista, ao propor a cultura africana e de seus descendentes na diáspora (mesmo sem serem inteiramente africanos, mas com traços típicos das comunidades africanas) como construtores de saberes original, que não partem de territórios estritamente científicos.

Seria uma imagem aberrante que a obra produz, levando em conta percepções desconstrutivas e descentradas do filósofo Gilles Deleuze (1985) acerca do cinema, como projeção de devires, um simulacro que no mundo ideal platônico, origem de toda uma subjetividade ocidental, seria uma organização errada do mundo. O filme, assim, é percebido como um produtor de subjetividades que atrapalham as máquinas binárias de sentidos, subvertendo as lógicas hegemônicas ocidentais. Como vemos na cena em que negros e negras dançam ao som da *blackmusic*, com as cabeças balançando junto aos braços, descentrando os corpos.

Acompanhando essa imagem, Beatriz pontua em *off*: “A memória são conteúdos de um continente. Da sua vida, de sua história, de seu passado.” No baile, os dançarinos rodopiam, descem e sobem, sorriem de olhos fechados e a narradora continua: “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”. Neste momento, os ombros se remexem, se agitam em sincronia com a música, estão libertos das amarras.

O aquilombamento fílmico

O termo ôri é de origem iorubá.⁴ No entanto, o principal referencial de Beatriz Nascimento no decorrer do filme é a cultura banto⁵, como a palavra Quilombo e suas continuidades históricas. Beatriz cita em um de seus artigos:

Quilombo é um conceito próprio dos africanos bantos, habitantes da África Centro Ocidental e Leste (sic). Este conceito vem sendo modificado através dos séculos da História do Brasil. Já em 1740, o Conselho Ultramarino define quilombo como qualquer e toda habitação que possuísse 5 fugitivos. Entretanto, os Quilombos do Brasil, como Palmares,

⁴ O termo aplica-se a um dos maiores grupos étnicos e linguísticos da África ocidental, ligados a uma mesma cultura e tradições, na cidade de Ifé, mas nunca constituíram uma unidade política (VERGER, 1996).

⁵ “Família etnolinguística à qual pertenciam, entre outros, os escravos no Brasil chamados de angolas, congos, cabinda, benguelas, moçambiques etc.” (LOPES, 2004, p. 98).

atingiram aproximadamente 20 mil habitantes. (...) O nome original vem de Angola, que em determinado momento da história da resistência angolana queria dizer acampamento de guerreiros na floresta, administrado por chefes rituais de guerra. (...). (NASCIMENTO, 1989 apud RATZZ, 2006. p59)

O autor J.L. Silva (2015) percebe a utilização de certa hegemonia da vertente Iorubá na consolidação da cultura negra na história como uma estratégia de inserção do indivíduo negro na própria formação do Brasil. Uma dinâmica que acaba por evidenciar “a prática de racismo epistêmico entre as próprias correntes de defesa e preservação dos cultos afro-brasileiros” (SILVA, 2015, p. 3), mas o filme aqui analisado parece ir contra essa perspectiva, inserindo nesta cabeça múltipla, todas as possibilidades transatlânticas. Um aquilombamento da própria realidade possível, em que o Iorubá pode ser Banto, e é muito mais. Como ela cita no filme: “Então toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto que é o Ôri, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos, numa outra unidade primordial, que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo”.

O quilombo deixa de ser somente um lugar de fuga, para ser uma lógica de sobrevivência; se espalha pelas favelas, os candomblés, as associações de cor, em qualquer lugar que o negro pode exercer a sua identidade forjada no trajeto atlântico. “Cientificamente falando, pretendemos demonstrar que os homens e seus grupamentos, que formaram no passado o que se convencionou chamar ‘quilombos’, ainda podem e procuram fazê-los.” (NASCIMENTO, 2006, p.109). Neste sentido, para Beatriz “a África e o Quilombo são terras-mãe imaginadas.” (RATZZ, 2006, p.59)

Ainda no início do filme Beatriz aparece na Primeira Quinzena do Negro, ocorrida na Universidade de São Paulo, no ano de 1977, em uma cena que se inicia com uma câmera adentrando os corredores, enquanto em *off* a voz da historiadora fala, como se o corpo dela desbravasse a academia: “A cultura negra, que conseguiu se amalgamar a cultura Índia, é realmente a cultura brasileira, uma cultura muito forte.” O filme corta para o auditório onde acontece a palestra de Beatriz, mantendo a movimentação de câmera, adentrando o ambiente.

No decorrer da palestra, Eduardo de Oliveira e Oliveira, sociólogo, o principal idealizador da Quinzena do Negro, se levanta da plateia de forma

exaltada e fala acerca da inserção do negro na academia. “O fato de estarmos dentro da universidade é para que esta universidade assuma a sua responsabilidade para formar mais negros para que possam como Beatriz, que passou pela universidade ir ao quilombo ou favela (...).”

Um close de Beatriz, depois da fala exaltada de Eduardo, surge. Ela fala:

Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra para fazenda e para a mineração. Então nesse momento a utilização do termo quilombo passa a ter uma conotação basicamente ideológica no sentido de comunidade de luta como se reconhecendo homens, como se reconhecendo pessoas que realmente devem lutar por melhores condições de vida na medida em que fazem parte dessa sociedade. Uma consciência de ser negro é uma consciência de classes. (Transcrição do filme)

Eduardo de Oliveira e Oliveira volta a falar: “A luta é nossa. Por que é o negro que tem que fazer essa luta?” Interessante na imagem que filma o discurso do sociólogo é que no mesmo quadro em que ele gesticula e fala, está uma mulher branca, que parece mais preocupada em analisar se suas unhas estão bem-feitas, ignorando completamente o calor do momento. Eduardo continua: “Todos os brancos têm que fazer. Por que o negro tem que deter essa responsabilidade histórica que o branco até agora não assumiu?” É nesse instante que as lentes do filme captam uma interessante relação: a câmera escapa do corpo do interlocutor e enquadra outra mulher branca revirando os olhos enquanto o sociólogo expõe sua perspectiva. Ele continua:

(...) Eu não quero me elitizar. Agora se meu colega negro quiser se elitizar, quiser se aburguesar, morar no Morumbi, ele tem o direito. Se formos fazer um trabalho para tirar o direito do homem ser o que ele quiser, então faremos. A consciência do quilombo que a Beatriz levanta, não está se levantando em termos de classes sociais, ainda que o assunto seja paralelo. (Transcrição do filme)

• 146

Nesse momento, a câmera enquadra um homem branco que se revira na cadeira, afinal, a questão negra para a intelectualidade branca até aquele momento era uma questão de classe e não de raça.

A intelectual branca Juana Elbein Dos Santos, intervém, explica que o quilombo proposto por Beatriz seria “um contínuo cultural, um contínuo de aglutinação em um país que é fundamentalmente heterocultural e que não quer se reconhecer como tal”. — Infelizmente as vozes negras ainda necessitam de uma interlocução. — Porém Beatriz finaliza a cena dizendo: “A questão econômica não é o grande drama. Apesar disso ser um grande drama, não é um grande drama. O grande drama é justamente o reconhecimento da pessoa, do homem negro, que nunca foi reconhecido no Brasil.”

A próxima cena mostra imagens do país Dogon em Mali, África, junto ao som percussivo de Naná Vasconcelo. De repente, o som da bateria de uma escola de samba ressoa enquanto ainda vemos as imagens africanas, até cortar para o desfile no Brasil, fazendo um trajeto atlântico, ligando os continentes pela cultura. O filme nesse momento transita entre África e Brasil, entre o samba e a percussão africana.

Neste trecho do filme descrito, da conferência até o carnaval, há uma ideia guiada pelo pensamento de Beatriz, de que a questão do negro se dá justamente na formação de uma nova identidade. Um aquilombamento da própria ideia de negritude, que o filme parece também aderir.

147

•

Assim, a ideia contemporânea do quilombo, o fazer a cabeça e a defesa de uma civilização do Atlântico, marcada por trocas culturais, conectam o filme a uma discussão identitária transnacional e à medida que o documentário avança, essa carga identitária vai também se libertando para uma visão mais holística das relações entre as pessoas, chegando, inclusive, a um estágio de superação do que é ser negro, nos limites do movimento negro. (SOBRINHO, 2021, p,20)

A perspectiva de análise atravessada pela noção de comunidade imaginada⁶ permite compreender a proposta do conceito de nação diferente de uma “comunidade real”, pois não se baseia em interações sociais de seus membros, que por razões práticas não seria possível. Benedict Anderson (2008) aponta que nada maior que um vilarejo pode ser percebido como uma “comunidade real”, sendo impossível todos os seus membros se conhecerem. Nesta perspectiva a nação surge como uma abstração, uma comunidade socialmente construída, imaginada por pessoas que se percebem dentro de um grupo através de diversos mecanismos culturais de identificação.

A mídia é fundamental para a análise de Anderson, que percebe o nacionalismo europeu forjado através dos jornais e romances ao propor um tempo homogêneo e universal em que todos os habitantes de uma nação compartilhassem um sentimento comum. “Essa comunidade também é ‘imaginada’ porque, independentemente das diferenças e da exploração que exista dentro dela, a nação é sempre concebida ‘como uma profunda camaradagem horizontal’” (ANDERSON, 2008, p. 34). Assim, o filme se transforma em produtor de uma comunidade imaginada, pois cria um universo em que o indivíduo, leitor, ou consumidor se insere, mesmo não conhecendo aquela realidade por completo. Neste sentido, o filme “Ôri”, não só relata, mas imagina um quilombo atual, ressignificando o próprio estar no mundo do indivíduo negro.

Em uma câmera de helicóptero, se enquadra a escola de samba Vai-Vai, ao sobrevoar o bairro do Bexiga (Vila de Saracura). De repente o filme corta para dentro de um túnel iluminado, as luzes passam em primeiro plano, em uma câmera provavelmente dentro de um carro, e queimam a lente em pequenos lampejos. Pode-se escutar o início de um samba enredo e, subitamente, aparecem imagens da escola de samba à noite, cheia de foliões. Beatriz continua:

O quilombo é memória que não acontece só para os negros, acontece para a nação. Ele aparece, ele surge nos momentos de crise da

⁶ A teorização de Anderson foi proposta no âmbito do nacionalismo europeu, em que a sociedade europeia estava passando por profundas mudanças que permitiram essa projeção nacional.

nacionalidade. A nós não nos cabe valorizar a história. A nós cabe ver o *continuum* dessa história. Porque Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dele. Ele queria empreender um projeto nacional de uma forma traumática. Mas não tão traumática quanto os ocidentais fizeram, destruindo culturas, destruindo a história dos povos dominados (Transcrição do filme)

A narração permite pensar no filme como um território que foge do controle da colonialidade e está inscrito no corpo e nas técnicas, na forma e na cultura. São corpos territoriais, se pensarmos no conceito de território de Milton Santos, em que a “configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. Esta é uma outra forma de apreender o objeto da geografia.” (SANTOS, 1996, p.39-39)

A visão ontológica de cultura percebe o território como forma de exclusão do outro, como controle colonial. Já o território como um lugar imaginado, no sentido de ser uma comunidade, percebe e assimila as forças políticas e sociais que se inscrevem no processo. Uma perspectiva que lê a cultura através de outra chave, como um processo dinâmico e sua fixação um mito colonial de controle. Ao aquilombar as dinâmicas do filme, se constrói outro lugar, outro território. Um movimento oposto do esforço colonial de excluir o diferente.

149

• A obra entende o corpo negro como uma geografia que se inscreve no agora, na dança dos bailes, nos shows, nos candomblés, nas escolas de samba. Um corpo que é político por origem, por necessidades do próprio ser neste mundo colonial. Escrevendo uma nação imaginada no ato de resistir. Neste sentido, a narrativa do filme não seque uma linha dramática, única, linear, pois ele escapa da própria noção de narrativa, em que um ponto de vista é exposto como o real.

Um corpo que não é só negro, mas também feminino, sendo a narradora uma mulher. Justamente todas as forças e potências que o poder colonial, eurocêntrico, machista e racista, tenta invisibilizar. Um ponto de vista que defende um feminismo negro interseccionado por categorias raciais e de classe, como também “as histórias de vida das populações subrepresentadas, numa defesa de que caberia à mulher negra assumir o pessoal e o político,

justamente no esforço de construir e protagonizar uma história que lhe foi negada até então.” (SOBRINHO, 2021, p.21)

A narradora assinala que havia um papel revolucionário das mulheres nos quilombos, pois cabia a ela colocar as oferendas na floresta, era ela que sustentava a fuga, como também sustentava a continuidade do quilombo através da dádiva da vida. Uma dialética no feminino, que não gera uma tese, em que os opostos não se chocam, mas compartilham ao gera do seu próprio ventre.

O corpo negro pode ser, também em parte, aquele que foge, mas que conquista temporadas de tranquilidade, aquele que se recolhe no terreiro e sai da camarinha refazendo, em movimento, narrativas de divindades africanas; pode ser o jovem que dança sozinho ou em grupo ao som do funk, pode ser a mulher ou o homem que delinea suas tranças ou seu penteado *black*; pode ser igualmente aquele que se “fantasia” de africano num desfile de escola de samba. (RATZZ, 2006, p.66)

Voltando ao filme, encontramos agora a câmera dentro de um carro, como se o filme fosse uma cabeça, observando e interagindo com o mundo. A paisagem vai mudando de acordo com o ritmo do veículo e da montagem. O som do reggae da cena que se passou anteriormente ainda toca ao fundo. A narradora volta a falar: “Há coisas da cultura negra que não estão sendo registradas. Por exemplo, uma frase como essa que é da capoeira de Angola que diz: ‘Vou chegando devagar’. Isso é uma coisa que está no *ethos* da comunidade negra, no seu comportamento, físico, psicológico, diante do real. Então ele chega devagar”. Nesse momento, o som da capoeira ressoa no lugar do reggae e o carro chega a São Paulo, adentrando a cidade, Beatriz complementa: “Ele chega se dando”. O destino da cabeça-câmera é o Feconezú, o Festival Comunitário Negro Zumbi, que conhecemos divagar, em diversos planos.

No festival, Ciro Nascimento, do PURHU (Universalidade pelo Renascimento Humano) inicia uma fala emblemática ao dizer que a sociedade ocidental faliu. Diversos rostos espantados com a fala aparecem enquanto ele continua exaltado: “Agora é o seguinte, nosso povo está morrendo de fome. O nosso povo não pode sair na rua porque a polícia mata. E esses engraçadinhos, esses vigaristas estão aí fazendo discussões sociológicas, conversa fiada,

• 150

trabalho político". A câmera continua nos closes, é possível ver um homem de boca aberta, "Vocês querem ser cegos e acomodados continuem! Era isso que eu tinha pra dizer..." Ele coloca a sua cadeira na mesa e sai enquanto uma parte do público aplaude. Alguns indivíduos da plateia vão para cima de Ciro, iniciando uma pequena confusão.

Depois que o debate é retomado, Benedito Egydio dos Santos Netos faz um discurso que tenta unificar o ambiente. Ele diz: "Eu posso até estar a favor de alguma colocação que o companheiro fez, mas eu me pergunto sem querer levantar polêmica com o senhor, se isso é lucrativo para nós, se nós não estamos fazendo aqui o jogo do colonizador que nos domina até hoje." Ele é aplaudido, mas a cena mostra claramente que não havia uma unidade no próprio movimento negro. Pelo menos não no sentido moderno, centralizador.

Dessa forma, o filme foge dessa dualidade colonial, mais que isso, apresenta esse conflito entre uma esquerda marxista voltada para uma categoria fixa de luta de classes e uma tendência que surge com os estudos culturais dos anos 70, a percepção que existem outras perspectivas nesse caldeirão colonial, como a questão de gênero e de raça.

Após a confissão Beatriz volta em off:

A investigação sobre quilombo se baseia e parte, na questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial e é isso que o quilombo é. Só que não é um Estado de poder no sentido que entendemos poder político, poder de dominação, porque não tem essa perspectiva. Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo. (Transcrição do filme)

151

•

No decorrer da fala acima, o filme mostra alguns integrantes do festival formando uma bateria de escola de samba, um organismo rítmico que reproduz uma dinâmica de autorregulação. Talvez, apresentando outra forma de organização social que escape dessa dualidade do pensamento moderno, uma espécie de anarquismo das comunidades africanas tradicionais, no sentido de propor uma sociedade que não se ergueria através dos conceitos eurocêntricos de nação. Mbah e Igariwey (2018) percebem uma ligação das formas de sociabilidade múltiplas e diversas das sociedades comunais africanas com as formas anárquicas propostas no contexto europeu, que rompem a centralidade e a necessidade de um Estado. As práticas das comunidades ancestrais, antes

mesmo do conceito ser produzido na Europa, já propunham uma espécie de anarquismo “como modo de vida” (MBAH; IGARIWEY, 2018, p.14)

Esse seria o poder anárquico das africanidades através de sua potência comunal, como percebeu Abdias do Nascimento (2003) através do seu conceito de *Quilombismo*, em que os quilombos e as comunidades de terreiro resistem justamente por ter esse caráter de ajuda mútua, de descentralidade, de participação direta, uma perspectiva que já existia nas comunidades tradicionais africanas. Um conceito de comunidade onde todos fazem parte de um mesmo contexto e se ajudam, em uma integrada sensação de pertencimento.

É relevante entender também que essa ideia de quilombo é reflexo da sociedade brasileira do fim dos anos de 1970 e de toda a década de 1980, através de uma complexa relação com as demandas da redemocratização e o ressurgimento de um movimento negro silenciado pela ditadura militar. Produzindo um conceito de quilombo que atravessa o próprio sentido de linearidade e se faz no corpo vivo transatlântico.

Conclusão

Como afirma Christian León, o audiovisual pode atualizar a colonialidade (LEÓN, 2019). Desta forma, estudos de cinema com perspectivas decoloniais são necessários para que a lógica colonial seja ao menos problematizada, e o filme “Ôrí” pode ser um importante instrumento para esse fim. O filme também é um quilombo, onde o espectador é afetado por essa dinâmica plural e descentrada. Ele é um território, uma prática de olhar o mundo múltiplo, aberto.

Como diz Beatriz ao longo do filme, “é importante a imagem para se recuperar a identidade, é importante se tornar 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 autora diz enquanto o filme mostra diversos negros e negras dançando em um baile funk dos anos 1980.

Ponto marcante na obra, é justamente quando ela se volta para a imagem de Beatriz, em que a narradora passa a ser também a personagem, elaborando um complexo movimento de identidade e reflexão acerca do ser negro nessa sociedade. Sobre muitas dessas imagens ela diz não se reconhecer, outras a lembram momentos tristes, como a fotografia de sua primeira comunhão, que ela revela ser a imagem de tudo o que ela buscou não ser.

Já no final do filme, em tom de conclusão, voltamos a semana da Quinzena do Negro. Lá Beatriz volta a discursar em *off*: “Como eu pensava que podia continuar no Movimento Negro, não está sendo aquilo que eu pensei. Mas há um lugar aí, onde tem que entrar a verdadeira luta pela libertação do negro que é a libertação de si próprio”. — Exatamente no fim dessa fala uma fotografia de Beatriz surge. A câmera aproxima nos seus olhos lentamente. — “Do termo inclusive negro, do conceito de negro. Justamente eu vejo negro que pode estar em mim, que pode estar em você, que pode estar em qualquer um outro, não é?”

Outras imagens do rosto de Beatriz aparecem enquanto ela continua: “Os homens são todos iguais. Mas eu não quero fazer bandeira política do negro. Não quero mais porque o movimento não é negro, o movimento é da história.” Como se ela colocasse o filme dentro da história, pelo seu ponto de vista, a câmera agora apresenta um televisor onde passam imagens de guerra, de fome, de diversas mazelas da sociedade, do planeta terra, de satélites espaciais. A trilha ganha uma sonoridade otimista como se o corpo de historiador, através de sua cosmopercepção, revelasse o mundo atravessado por ele. Um momento que apesar de mostrar fortes cenas, os negros, como ela diz, podem falar: “somos nós, somos nós que sofremos(...)”.

O ato revolucionário, que parte do ôri, que aquilomba o mundo, se dá de forma geográfica e paradoxalmente não linear, não histórica, se inscreve no mito, no passado que ressignifica o presente. Como ela vai dizer ainda instantes depois: “A história que eu idealizo é uma história continente, assim como as paredes de um útero que somente curetando pode-se destruir o conteúdo.” Nessa fala, o filme mostra Ogum, orixá que organiza o caos do mundo, dançando, e logo em seguida o carnaval surge mais uma vez. Um rio calmo finaliza o momento quase de transe, Beatriz saúda a terra e os ancestrais.

Assim, o corpo de Beatriz é o filme, como também é a terra, visto por uma perspectiva decolonial, transatlântica, pois as informações, a voz, a identidade que dá o grito libertador na obra são múltiplas, mas é Beatriz,

A voz em *off* finaliza, então, seu monólogo polifônico:

Para ti, comandante das armas de Palmares. Filho, Irmão, pai de uma nação. O que nos destes? Uma lenda, uma história ou um destino? Ho! Rei de Angola Jaga. Último guerreiro palmar. Eu ti vi Zumbi, nos passos e nas migrações diversas. Dos teus descendentes te vi adolescente, sem cabeça, sem rosto nos livros de história. Eu te vejo mulher em busca do meu eu. Ti verei

vagando, oh estrela negra! Oh! Luz que ainda não irrompeu! Eu te tenho no meu coração, na minha palma de mão verde como palmar. Eu te espero na esperança, do tempo que há de vir. (Transcrição do filme)

O som do baile *funk* justo as imagens de negros e negras dançando enceram o filme deixando um rastro de continuidade. O filme, então, também é esse corpo desterritorializado, pois ele apreende essa comunicação transatlântica. Onde o indivíduo experimenta todo um mundo de gostos, de sensações, que se liga diretamente com um “ser natureza”, com um “ser animal”, um “ser vegetal”, um “ser coisa”. É nesse corpo que se escreve um território aquilombado de resistência. Fazer a cabeça, então é religar o passado, futuro e presente.

Referências

ADEOFE, Leke. Personal Identity in African Metaphysics. In: BROWN, Lee (ed.) **African Philosophy**. New and Traditional Perspectives. New York: Oxford UP, 2004, p. 69-86, de Benilson Souza Nunes.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras. 2008

DELEUZE, G.. **Cinema**: Imagem-movimento Rio de Janeiro: Brasiliense 1985

GERBER, Raquel. **Ôri** [filme]. Angra Filmes Ltda. 1989

JUNIOR, Luiz Alberto Chaves. **Identidades candomblecistas em foco**: a história de vida como axé pedagógico. 2015. 164 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2015.

LEÓN, Christian. “Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais”. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3 n. 2, 2019

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

• 154

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v.26, n.01, p.15-40, abr. 2010

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **The Invention of Women**: making an african sense of western gender discourses. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1997.

MBAH, Sam; IGARIWEY, I. E.(2018). **Anarquismo africano**: a história de um Movimento. Tradução Pedro Gomes de Souza Barros; prefácio Alessandra C. Moraes — Rio de Janeiro: Rizoma.

NASCIMENTOS Abdias do. (2002) **O Quilombismo**. Brasília. Fundação Palmares/OR Editor Produtor

NASCIMENTO, Beatriz. Nossa democracia. In: RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Instituto Kuanza. São Paulo, 2006.

RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Instituto Kuanza. São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton (1996). **A natureza do espaço – Técnica e tempo**. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec.

155

- SILVA, Kaline Cavalheiro da. (2018) Autobiografia x escrita de si = autoescrita. **Revista Letras Raras**, v. 7, n. 1 ISSN: 2317-2347

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. (2021) Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. **Cadernos Pagu**, n.60.

VELOSO, Caetano. Terra. In: *Muito* (Dentro da Estrela Azulada). Rio de Janeiro: Philips Records, 1978. Faixa 1. Disco de vinil. Unida.

Recebido em 22/08/2022 - Aprovado em 25/10/2023

Como citar:

GARCIA MADALEN EIRAS, R. O filme "Ôri": um corpo decolonial aquilombado. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-66777. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66777>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.