



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

JOYCE SILVA SANTOS

**O PENSAMENTO NEGRO DE BEATRIZ NASCIMENTO NO FILME ÔRÍ DE
RAQUEL GERBER**

**São Cristóvão/SE
2022**

JOYCE SILVA SANTOS

**O PENSAMENTO NEGRO DE BEATRIZ NASCIMENTO NO FILME ÔRÍ DE
RAQUEL GERBER**

Artigo científico apresentado ao Departamento de
História pela Universidade Federal de Sergipe para
obtenção do grau de licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo
Sá

**São Cristóvão/SE
2022**

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo geral analisar a importância de Ôrí para o cinema brasileiro, adentrando na narrativa militante de Beatriz Nascimento na formatação do roteiro. A elaboração do filme ocorreu por onze anos, entre 1977 e 1988, e narra movimentos sociais negros daquele período, a partir dos problemas políticos que vivenciaram naquele período. O espaço é o quilombo, que é onde os negros dançavam, cultuavam as entidades, cantavam músicas que representavam suas origens, ou seja, resgata as histórias e a memória do negro. A metodologia adotada é a bibliográfica, coletadas em livros e artigos científicos. Os resultados apontam que o filme de Raquel Gerber trouxe grandes contribuições para o cinema, por mostrar a vivência do negro do Brasil, por meio de sua angústia e sofrimento que foram resgatados do Brasil colonial, no processo de descolonização vivenciado naquele período.

Palavras-chave: Ôrí, Cinema brasileiro, Movimento Negro, Beatriz Nascimento.

ABSTRACT

The present article has as general objective to analyze the importance of Ôrí for the Brazilian cinema, entering in the militant narrative of Beatriz Nascimento in the formatting of the script. The production of the film took place for eleven years, between 1977 and 1988, and narrates black social movements of that period, based on the political problems they experienced in that period. The space is the quilombo, which is where blacks danced, worshiped entities, sang songs that represented their origins, that is, rescues the stories and memory of black people. The methodology adopted is bibliographic, collected in books and scientific articles. The results show that Raquel Gerber's film brought great contributions to cinema, by showing the experience of black people in Brazil, through their anguish and suffering that were rescued from colonial Brazil, in the decolonization process experienced in that period.

Keywords: Ôrí, Brazilian cinema, Black Movement, Beatriz Nascimento.

Sumário

1	. INTRODUÇÃO.....	4
2	RELAÇÃO HISTÓRIA E CINEMA.....	5
2.1	Representatividade do negro no cinema brasileiro.....	8
2.2	Obras de Maria Beatriz Nascimento.....	11
2.3	Obras de Raquel Gerber.....	13
3	ANÁLISE DO FILME ÔRÍ.....	16
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	19
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	20

1INTRODUÇÃO

A participação de Beatriz Nascimento na construção narrativa do filme *Orí*, de Rachel Gerber, tem sido relevada pela abertura proporcionada por uma nova épica de uma mulher negra no cinema brasileiro. A voz poética da historiadora centra-se na resistência cultural do negro na formação social brasileira, trazendo elementos das músicas, danças, linguagem, religiosidade, mitos e comidas.

Por outro lado, o feminismo de Nascimento também se fez presente, com o questionamento do papel da mulher negra no cinema brasileiro, incorporado ao filme da socióloga Gerber. A roteirista representa uma exceção da presença da mulher negra na conquista de espaço como historiadora e no cinema, quando, a partir do filme *Orí*, deu voz à narrativa da origem do negro em terras brasileiras e africanas.

Assim, ambas quebraram barreiras, pois as mulheres tinham pouquíssimo espaço no mercado de trabalho, principalmente a mulher negra, onde o critério racial era predominante no estabelecimento de critérios de hierarquização na sociedade brasileira.

Orí é uma palavra da língua iorubá que significa cabeça, que se refere um orixá. Essa palavra dá título ao filme de 1989, realizado pela cineasta Raquel Gerber, quando documentou a presença dos movimentos negros no Brasil, no período entre 1977 e 1988, com ênfase no processo de libertação dos negros. Esse filme baseia-se nos trabalhos de Beatriz Nascimento, cuja narração pontuava as lutas sobre a cultura Bantu e as organizações políticas, que acontecem em torno dos quilombos brasileiros.

Com isso, *Orí* contribuiu significativamente para o cinema brasileiro, pois estabeleceu uma releitura do papel do negro na cinematografia para além dos papéis secundários e estereotipados que lhe era reservado, como malandros, favelados e empregados. Com isso, Beatriz Nascimento teve como estratégia ressignificação no combate ao preconceito sobre a população negra (SOBRINHO, 2020, p. 5).

O filme aborda, além dos estereótipos, os traumas causados pela autoimagem, as dores e as angústias pelo preconceito enraizado e as saudades do seu território e sua origem. Assim, o quilombo aparecia como um espaço onde se expressava a cultura negra pela dança (congada, tambor de crioula, festa do divino), que remonta suas origens, em especial, africanas. Desse modo, “Os corpos, ademais, saem da condição de objetos e constituem uma nova identidade cultural para além da

condição moderna que os subalternizou, viabilizando a criação de novos cenários que mediem os corpos” (REIS, 2020, p.200). Partindo desta perspectiva, o corpo do negro não é visto apenas como matéria, mas como almas espirituais que se encontram e se movimentam entre si, expressando-se livremente, pois esse é o momento em que a sua identidade é recuperada.

Essa pesquisa tem por objeto a análise do filme *Ôrí*, de Raquel Gerber e a narrativa de Beatriz Nascimento, utilizando-se de levantamento bibliográfico, que facilitou um conjunto de abordagens técnicas e processos sistematizados que foram utilizados para a análise e interpretação de dados, bases para a construção do trabalho científico. Nesse sentido, a “pesquisa descritiva está interessada em descobrir e observar fenômenos, procurando descrevê-los, classificá-los e interpretá-los” (RUDIO, 2009, p.71).

2 RELAÇÃO HISTÓRIA E CINEMA

O cinema brasileiro surgiu, em 1896, com sua primeira sessão de exibição pública na cidade do Rio de Janeiro, especificamente na rua do Ouvidor, com filmetes que remontavam às cidades europeias. Sendo assim, os filmes brasileiros eram influenciados por produções estrangeiras, pois, como afirma Schvarzman (2004, p. 267), o cinema era “controlado inteiramente pela produção e influência das companhias estrangeiras, já nessa época [final dos anos 20] em sua maioria americanas”. Os primeiros filmes a serem realizados mundialmente eram documentários, pois eram curtos e eram produzidos com baixo orçamento. É importante colocar que mais tarde perderam espaço para os filmes posados. Como corrobora Ravicz (2005, p. 4), “deve-se lembrar que, apesar de os primeiros filmes a serem feitos no mundo terem sido ‘documentários’, sabe-se muito bem que eles logo perderam espaço para os chamados filmes posados, enfim, filmes de ficção”.

Sobre a relação entre cinema e história, compartilhamos das ideias de Marc Ferro, quando afirma que o filme pode atingir estruturalmente a sociedade e o mais importante afetar o poder, ou seja pode agir contra o poder centralizado na sociedade, qual há possibilidade de força diminuindo e reduzindo as ideologias sociais, mesmo em regimes ditatoriais. Dessa maneira, alguns cineastas “manifestam uma independência com respeito às correntes ideológicas dominantes, criando e propondo

uma visão de mundo inédita, que lhes é própria e que suscita uma tomada de consciência nova” e vigorosa” (FERRO, 1976, p. 12).

Assim,

[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor (...). A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade. (FERRO, 1976, p. 202-203).

Diante desses fatos, o cinema antigamente sempre foi ignorado por historiadores e sociedade, em que era demonstrado por risos, gritos e gestos “produtos de um discurso tido como fútil e subalterno, [que] escapavam do olhar do historiador, por razões tanto sociológicas e ideológicas como técnicas” (FERRO, 1975, p.13). A maneira do cinema não ter o seu espaço, naquele momento, é refletida pelo posicionamento do historiador. Com o tempo, o historiador adotou técnicas que aceitaram o cinema como fonte histórica. “A preocupação central desses historiadores com relação à utilização das fontes tem ligação com a elaboração de uma metódica rigorosa que estabelece diversos critérios com o intuito de se chegar a um veredicto” (MORETTIN, 2003, p. 21).

O cinema brasileiro necessitava muito de financiamento dos responsáveis pela produção cinematográfica. “Ao longo das primeiras décadas, dependeu mais dos responsáveis pelo financiamento das filmagens do que dos responsáveis pelos filmes em si” (RAVICZ, 2005, p. 11). Back (1997, p. 31) reforça que “ao correr de sua história, curtas e longas, o documentário nacional tem revelado uma incontornável vocação para algum tipo de patronato [...] É uma vasta filmografia com assinatura quase toda e sempre comprometida”. Já Ferro (1975, p. 585) afirma “mais apto a revelar o inconsciente coletivo que as transações financeiras ou diplomáticas”, mostrando “igualmente as mutações psicossociais e biológicas”. Assim sendo, Back destaca o cinema moderno que está envolvido em diversos problemas.

Em seus primórdios, o cinema brasileiro passou-se a se inspirar em diversos modelos que já eram existentes em outros países, sendo bastante criticado por grandes produtores cinematográficos.

Segundo Sergio Augusto:

A febre cinematográfica contaminou quase todo o País. Paulo Benedetti levou-a até Barbacena; Anibal Requião, até Curitiba; Aristides Junqueira, até Belo Horizonte; Diomedes Gramacho, até Salvador. Mas Rio e São Paulo continuaram sendo os dois centros produtores mais efervescentes - e os mais sintonizados com as novidades de fora. No afã de imitá-las, chegamos a produzir até três versões de *A Viúva Alegre* e uma de *A Cabana do Pai Tomás* (AUGUSTO, 2003, p. 15).

Podemos mencionar os documentários dominantes e modelos, tais como: *Sinfonia de Cataguases*, de Humberto Mauro, produzido em 1928, e *Sinfonia de São Paulo*, de Adalberto Kemeny, de 1929, que foram inspirados no filme *Berlim*, sinfonia da metrópole, de Walter Ruttmann, de 1927.

No Brasil, os cineastas preferiam documentários (menos lucrativo) do que a ficção. “Conviviam mal com a ininterrupta e lucrativa atividade dos documentários, ditos de cavação” (SCHVARZMAN, 2004, p. 267) . Nesse momento, o documentário que era conhecido como filme posado “era realizado pelos “cavadores”, e tido basicamente como o resultado do trabalho de circular pelo país, especialmente pelo interior, registrando com a câmera as paisagens e as pessoas “ (RAVICZ, 2005, p. 13).

Mourão e Labaki (2005, p. 15) reforçam que “em busca do inusitado, do selvagem, do inexplorado – índios, quedas d’água, animais ferozes ou cangaceiros – que aguçavam a curiosidade das plateias urbanas”. Cabe colocar, que nesses pequenos filmes era normal retratar os atos das figuras públicas, pois essa prática do mundo cinematográfico era considerado bem lucrativo, porém criticado.

Como reitera Ravicz:

A vinculação desses filmes a essa prática de “favores” era um dos pontos negativos apontados pelos detratores do filme natural, e era provavelmente a isso que se referia Sylvio Back quando escreveu que o documentário brasileiro é comprometido moral e ideologicamente desde as suas origens. (RAVICZ, 2005, p. 15).

Essa prática ecoava no Brasil, e alguns cineastas brasileiros via como um aspecto negativo, devido ao embate gerado por Lumière e Meliè sobre o filme natural

e o filme posado (finalidade artística), na qual este último era o preferido dos cineastas. No caso dos cineastas brasileiros, destaca-se Humberto Mauro, como um dos defensores do filme posado “o filme não-ficcional é um pecado que Mauro comete mais por necessidade do que por convicção” (SCHVARZMAN, 2004, p. 267). Na década de 1930, ele se engajou no documentário educativo.

Em contrapartida, havia a produção cinematográfica da chamada Comissão Rondon, formada pelo Marechal Mariano da Silva Rondon, com o objetivo de “produzir relatórios a respeito do andamento das obras de construção de linhas telegráficas no interior e no norte do país, a partir de 1891” (RAVICZ, 2005, p. 13). A partir da Comissão Rondon, criou-se o Serviço de Proteção Índio, em 1910, e em seguida o Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Comissão Rondon, em 1912.

Com os anos, o cinema documentário brasileiro foi se modernizando e passou a fazer parte dos programas de televisão, como, por exemplo, à Central Globo de Jornalismo, quando cineastas que faziam parte da equipe. Essa produção era realizada em películas, oferecendo certa liberdade estética e temáticas importantes, além de boa infraestrutura de qualidade e excelente suporte financeiro. Vale destacar, que diversos filmes têm grandes investimentos também, principalmente no Brasil que tem um mercado vasto. Como aponta Ravicz:

Tal impressão se mostra equivocada na medida em que, como vimos, o documentário brasileiro não esteve em nenhum momento “adormecido”; mas faz algum sentido se forem considerados outros aspectos. A impressão de uma Retomada talvez esteja mais ligada à constatação do aumento da produção e do número de filmes que chegam às salas, do aumento da notoriedade do documentário na mídia, do aumento da repercussão dos filmes junto ao público e, até, do número pessoas indo aos cinemas assistir a documentários. (RAVICZ, 2005, p. 17).

2.1 Representatividade do negro no cinema brasileiro

Desde o primeiro filme, lançado em 1896, vemos que a presença do negro tem sido pouco explorada ou mesmo deturpada na história do cinema brasileiro. O negro foi marginalizado, com pouquíssimo espaço nas telas cinematográficas, que representava o pensamento de uma sociedade extremamente racista, já que os documentários tinham como públicos a burguesia e as autoridades políticas em inaugurações, festas, desfiles e carnavais. Sendo assim, o negro não participava ou não possuía quase nenhuma função dramática. Então, entre 1898 e 1921, o negro era visto de modo unilateral, escapando do olhares dos cinegrafistas, com isso tem

como exemplo, os seguintes documentários: *Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte* (1921), *Inauguração da exposição de animais no posto zootécnico* (1910), *Cidade de bebedouro* (1911), *Caça à raposa* (1913), *Visita dr.º Pedro Toledo* (1910-1912), *Santa Maria atualidade* (1913-1914). É interessante colocar em destaque que os negros quando participavam no papel secundário eram em filmes que representavam o Nordeste, o litoral e favelas.

Com isso, os negros deveriam ser vistos no plano central que vai além das imagens das câmeras, a relação dos corpos, a composição da imagem, posição hierárquica, ou seja, não devem ser vistos como meras figuras representativas de um documentário ou filme:

Nesses casos, a representação dos negros deve ser buscada nos planos centrais. Atentando não apenas para o centro da representação, mas também para o que há de lateral, para ver até que ponto a composição da imagem, isto é, a posição da imagem dos corpos em relação à câmera e a hierarquia das posições em si, é uma forma homóloga da estrutura de posições sociais. (CARVALHO, 2005, p. 163).

Isso não era realizado, já que no filme *O Progresso da médica*, de 1927, não segue esse alinhamento, apontando apenas os registros de uma faculdade com professores, alunos e diretor; onde há uma forma hierárquica latente. O diretor que está acima de todos; os professores e os alunos que são tidos como personagens centrais. À vista disso, o diretor, os professores e os alunos eram brancos, porém os negros eram exibidos como pessoas doentes ou, então, ligados a pobreza. O filme “está de acordo com o pensamento de parte da ciência da época que atribuía à raça, à pobreza e à miscigenação” (CARVALHO, 2005, p. 163).

Com isso,

Podem-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferente. Em primeiro lugar, há as abominações do corpo - as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família. (GOFFMAN, 1963, p. 14).

Os filmes brasileiros atribuíam papéis inferiores aos negros, apontando qualidades negativas em termos “de constituição física, moralidade, organização social, hábitos de higiene e humanidade a um certo grupo de pessoas consideradas “negras” ou “pretas” (CARVALHO, 2005, p. 172).

A maioria dos filmes brasileiros abordam estigmas de inferioridade racial, tais como: “1) pretensa essência escrava; 2) desonestidade e delinquência; 3) moradia precária; 4) devassidão moral; 5) irreligiosidade; 6) falta de higiene; 7) incivilidade, má-educação ou analfabetismo” (GUIMARÃES, 2002, p. 194). Isso é uma ofensa, ao lembrar da classe dominante que tentaram atrapalhar as conquistas dos negros ao longo dos tempos, desse modo os filmes representam a sociedade capitalista.

Com isso, a etnia predominante no Brasil é a europeia, como aponta Stam (2008, p. 207) “a marca de suas produções “em termos das fisionomias escolhidas e das paisagens exibidas” estava em estreita sintonia com ‘as normas estéticas, industriais e mesmo topográficas da Europa e da América do Norte’”.

A questão racial no cinema brasileiro tornou-se um divisor de águas, visto que alguns críticos notaram que os artistas brancos encenavam o papel e os negros o papel secundário. “Os artistas brancos ocupavam o primeiro plano e o ator negro (como Grande Otelo, Colé, Blecaute) assumia um papel secundário e não raras vezes estereotipado” (CARVALHO, 2017, p. 378).

A representação do negro tinha uma imposição ideológica sobre suas crenças, porém subsistiram traços religiosos dos negros bantos, “maioria esmagadora da população negra” (RODRIGUES, 2011, p. 47). Entretanto, as religiões afro-brasileiras contribuíram para o cinema brasileiro, como em *Caiçara* (1950), *Barravento* (1961) e *Iaô* (1976). Em *Caiçara*, a negra chamada de Felicidade utilizava-se alfinetes em boneco de pano para fazer o mal. Já em *Barravento*, Firmino derrota Aruan, que é o negro preferido de Iemanjá que é mais próximo das raízes africanas. O filme *Iaô* mostra a iniciação em um terreiro jeje. Esses filmes causaram grandes polêmicas na sociedade, principalmente pelos preconceitos de grupos católicos e brancos. Entretanto, esses filmes também ‘mostraram o negro e suas religiões de maneira maléfica, e não mostrando a realidade dessa cultura’ (RODRIGUES, 2011, p. 49)

A crítica dos cinemanovistas às produções da Vera Cruz incidiam, entre outras questões, na não representatividade do negro ou quando tinha a sua presença era subalternizada. Assim, o movimento do cinema novo proporcionou uma visão privilegiada sobre a maneira de abordar a questão racial, mas ainda admite o

desconhecimento sobre a existência de filmes ou documentários escritos por autores negros. Destarte, o cinema novo releva a representatividade do negro nos filmes brasileiros que seria “quase sempre uma constante, quando não um vício ou uma saída inevitável, apontando as três maneiras como o tema vinha sendo tratado até aquele momento” (CARVALHO e DOMINGUES, 2017, p. 378).

Neves, ainda assegura que

A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanentes; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante; c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro de seu contexto. (Neves, 1968, p.75)

Apesar do cinema novo reconhecer a manifestação do cinema negro ainda há o empecilho que busca definir a premissa entre o cinema de autor e a pesquisa, isso referente ao cinema negro. Logo no “panorama cinematográfico brasileiro, emergiram cinco filmes que serão [...] as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil. Os filmes são: Barravento, Ganga Zumba, Aruanda, Esse mundo é meu e Integração racial” (Neves, 1968, p.75).

O Cinema Novo preocupa-se com a representatividade do negro, por meio de produções “com a missão de denunciar e combater a miséria, as injustiças de classe e a condição de alienação em que vivia povo brasileiro” (CARVALHO e DOMINGUES, 2017, p. 391). Dessa forma, transportava para as telas do cinemas a vida dos brasileiros, tais como o sertão e as favelas e “contradições sociais no Brasil apareciam da forma mais drástica e onde, não por coincidência, negros, mulatos e mestiços estavam desproporcionalmente presentes”. É nessa perspectiva, que foi impulsionado o “começo de um cinema simbolicamente ‘negro’” (STAM, 2008, p.267).

2.2 Obras de Maria Beatriz Nascimento

Cinema e história estão intimamente ligados de maneira que um completa o outro no sentido de retratar os fatos históricos através das lentes, possibilitando uma interação entre o homem e os acontecimentos do seu tempo. A vida e a obra da

intelectual Beatriz Nascimento norteia os parâmetros pelo qual a luta do movimento negro segue até hoje. Sergipana e professora de História, suas obras se debruçam sobre o preconceito racial e o seu impacto negativo para a sociedade, como é o caso de “*A mulher negra no mercado de trabalho*”, artigo publicado no jornal Última Hora em julho de 1976, onde faz uma crítica à condição da mulher negra no labor e o seu papel produtor na sociedade semelhante ao do homem negro (RAMOS, 2019, p.215).

Outro trabalho importante é *Por Uma História do Homem Negro*, publicado na *Revista Vozes*, em 1974, onde questiona os estudos acadêmicos sobre “os negros a partir do ponto de vista escravo, incitando a sociedade a repensar sobre a amplitude e vastidão da história dos escravos, incluindo sua cultura e sua culinária” (RAMOS, 2019, p. 216).

O filme *Ôrí*, que teve como roteirista Beatriz Nascimento, foi de suma importância para os debates raciais na cidade do Rio de Janeiro na década de 80, pois se discutia apenas a inclusão do dia da consciência negra no calendário cívico nacional, mas desconstruir a ideia de que os negros eram fortes e os índios preguiçosos, que, ao longo do tempo, tem sido usada para forjar a exploração da população afrobrasileira.

Além de estudante, Nascimento era militante e defensora dos negros, doando-se, por inteiro, na luta de classes. Ao combater a inferiorização dos afrodescendentes, defendia nos estudos acadêmicos a priorização de conteúdos para mudar a abordagem aos negros, já que era quase sempre ligada ao período da escravidão, das lutas por seus direitos de liberdade, da opressão que sofreram por mais de quatrocentos anos, sendo sua cultura e seus antepassados fatalmente olvidados.

Sua proposta era a evocação dos negros a partir de suas características intrínsecas, que eram diversas, na África, seja na culinária, na literatura, na religião e na música, bem como no continente Americano para onde eles foram obrigados a viver em condições subumanas e se adaptar aos costumes dos quais nunca fizeram parte.

A ideia de Beatriz Nascimento, pouco difundida entre os acadêmicos, tomou forma a partir da adesão de classes minoritárias da sociedade, por entenderem a inovadora e contemporânea historicidade dos homens e mulheres negros que compõem a sociedade brasileira. Entender que não seria mais possível ver o homem

negro apenas sob o ponto de vista racial, mas sim como um ser organizado culturalmente, elevado em conhecimento intelectual e, principalmente, como seres humanos.

Ela foi pioneira nos estudos e pesquisas que se debruçaram sobre a estrutura dos quilombos, sua organização e sobre sua divisão social e política, em continuidade a outros pesquisadores que tratavam da temática como sob outros pontos de vista, como é o caso de Abdias Nascimento e Lelia Gonzales.

Entretanto, ao analisar esses mesmos avanços em relação às ideias de Nascimento, parece que ainda impera o racismo velado, onde o preconceito é disfarçado, sutil, para não ser punido e não por aceitar que de fato esse país pertence mais a quem doou a sua própria vida e que teve seu suor derramado para que ele se transformasse no que é hoje.

Nas instituições de ensino superior quase nada mudou, temos ainda em nosso país poucas faculdades voltada totalmente para o ensino das culturas do continente africano, onde haja a exaltação desses povos ou onde temas sobre quilombos sejam abordados e que reverta o posicionamento eurocêntrico que foi propagado e difundido no Brasil. Uma instituição que se preocupe com as temáticas antirracistas, com campanhas voltadas sobre a diversidade populacional que tanto é renegada por uma minoria da população.

Os discursos de Maria Beatriz precisam ser apresentados à sociedade, principalmente aos mais jovens, para que eles tomem consciência do quanto seus antepassados lutaram para que seus esforços fossem reconhecidos no futuro e para que isso se tornou sinônimo de orgulho e não de preconceitos.

A estrutura de poder da sociedade tem suas bases enraizadas na exploração e no trabalho forçado dos afrobrasileiros. Em escolas de ensino fundamental, os livros didáticos ainda narram sobre o continente africano como os oprimidos da sociedade, aqueles que em todo tempo aparecem trabalhando e levando chibatadas, mas a principal característica Africana é que esse continente foi o berço da humanidade.

2.3 Obras de Raquel Gerber

Raquel Gerber, nasceu em 23 de janeiro de 1945, na cidade de São Paulo. Gerber é uma renomada cineasta e conduziu com excelência grandes produções como produtora e ensaísta. No cinema, dirigiu “Ylê xoroquê”; “Ôrí”; “Abá” (com Cristina

Amaral). Além disso, produziu “O rei da noite” de Lúcio Flávio; “O passageiro da agônia” de Hector Babenco; “Os muckers” de Jorge Bodanzky; “Diamante Bruto” de Orlando Senna. Também é autora de “Cinema e Sociedade”; “Cinema brasileiro e processo político e cultural” e “O Mito da civilização Atlântica – Glauber Rocha e o Cinema Novo”.

Gerber tem uma visão artística e crítica na abordagem das temáticas de descolonização, voltando-se para o negro, principalmente em suas questões culturais, religiosas e políticas. Mas foi em *Ôrí* (figura 1), juntamente com sua amiga Beatriz Nascimento (figura 2) que ganhou destaque:

No filme *Ôrí*, o processo criativo vai ao encontro também de uma construção intelectual negra a partir desses mesmos sujeitos, o que gera uma simbiose potente entre imagens e conceitos (SOBRINHO, 2020, p. 11).

A cineasta faz questão de enfatizar a origem do homem africano, a partir do contexto sócio-histórico e político, ligando principalmente à ideia de quilombo, constantemente enfatizado em *Ôrí*. “Dois relatos importantes e que, juntamente com o documentário de Raquel Gerber, oferecem uma ampla visão sobre as questões identitárias, políticas, econômicas, sociais e culturais do povo negro, operando em chaves diferenciadas” (SOBRINHO, 2020, p. 13). Para tanto, Raquel Gerber dialoga com o pensamento de Beatriz Nascimento para a libertação do negro “que está em todos os lugares, o movimento não é o do negro é o da história” (*Ôrí*, 1989, s.p.).

Figura 1 - Cartaz do documentário Ôrí



Fonte: Acervo de Raquel Gerber.

Figura 2 - Beatriz Nascimento e Raquel Gerber em Brasília, no lançamento do filme, em 1989.



Fonte: Acervo pessoal de Raquel Gerber.

3 ANÁLISE DO FILME ÔRÍ

Esta seção destina-se à discussão e descrição dos dados coletados da pesquisa sobre o documentário Ôrí, a partir da pesquisa bibliográfica e documental. As sondagens em torno do documentário puderam demonstrar o quanto a atividade foi prazerosa e interessante.

O filme Ôrí é um documentário, produzido a partir de 1977, que dialoga com o desenvolvimento de “libertação do povo negro brasileiro” e sobre a maneira que os afrodescendentes promoveram e estruturam os seus territórios, a partir da ocupação do corpo e, principalmente, do espaço geográfico, que constitui uma ligação no âmbito do modo de vida e continentes. Como defende Sobrinho (2020, p. 3), “o filme propõe mudanças radicais, que passam pelos processos de revisão, do ponto de vista da formação nacional, reivindicando-se e atualizando um posicionamento afrocentrado, uma outra narrativa da nação”.

Desse modo, Ôrí narra os acontecimentos sociais do movimento negro sobre o olhar de Beatriz Nascimento, que estabelece a memória do passado, raça e classe. Assim, “o pensamento de Beatriz Nascimento invoca em nós historiadores a necessidade de ampliar a linguagem para além daquela constituída sobre bases coloniais de dominação e de uma racionalidade que se propõe neutra e imparcial” (REIS, 2020, p. 19). O filme envolve dois contextos, que são: a ideia centralizada na transmigração e o quilombo; a montagem cartográfica, mostrando o espaço por ser e estar negro mundo. Sendo assim:

Dessas incidências dispararam-se visões de mundo descolonizadoras, feministas e negras numa forma fílmica singular, em suas imagens e sons. Transmigração e quilombo constituem-se em eixos centrais das ideias de Beatriz Nascimento compartilhadas em sua narração. (SOBRINHO, 2020, p. 21).

Ôrí constitui uma linguagem ampliada, a partir das bases coloniais, para dar uma noção de compreender a história temporal do negro do Brasil. Para Beatriz Nascimento, falar do Brasil tem que lembrar do continente africano e americano, já que “o movimento das grandes navegações foi o diálogo dos hemisférios Oriental e Ocidental do planeta”. Isso remontou a tese do tráfico negreiro ligado ao Atlântico, tonando um só elo “dando um novo sentido para história do tráfico de seres humanos, que viviam em África” (REIS, 2020, p. 19).

Ao trazer, em sua percepção, o oceano, a autora assinala as principais situações do século, por intermédio das experiências trocadas das “civilizações transatlânticas”, acentuando um olhar sobre o comércio de escravos (que era comum no processo de colonização), demonstrando que não eram corpos que estavam sendo comercializados, mas sim almas. Nesse momento, a autora fortalece seu entendimento, além da venda ou troca de escravos para os europeus, mas para a alma que era perdida. Como pode ser observado, abaixo:

Na medida em que havia um intercâmbio entre mercadores e africanos, chefes, mercadores também, havia uma relação escravo/escravo como também de intercâmbio, uma *change*. Essa troca era do nível do *soul*, da alma, do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer. A experiência da perda da imagem. A experiência do exílio. (ÔRÍ, 1989, s.p.)

Isso revela o reconhecimento do próprio “eu” e de sua estrutura social, isso através de entidades que estão sempre presentes na vida real e, principalmente, a espiritualidade dos negros que chegaram na América que foram mistificados e não se desligaram, mas criaram uma ligação maior “ademais, apesar da diversidade das formas e expressões assumidas, ainda é possível encontrar uma unidade que se estabelece em um passado comum” (REIS, 2020, p. 20). Ainda segundo Reis (2020, 21) “ao pensarmos uma unidade na história africana somos remetidos, primeiramente, à ancestralidade, ao colonialismo, à descolonização e à religiosidade”.

A ancestralidade africana é formada por entidades que vão além da espiritualidade do negro, mas de sua história que a colonização, descolonização, cultura, linguagem e religião. Para tanto, Ôrí é um divisor de águas que origina uma cosmovisão através de suas viagens e travessias.

Portanto,

Ôrí nos convoca, como historiadores e acadêmicos, a pensar o corpo, seus gestos, seus modos e sua linguagem como materialidade central para a produção de memória, de identidade e, portanto, de História. Beatriz Nascimento questiona o saber que distingue corpo e mente, questiona nossa razão iluminista e recoloca no corpo o lugar central de resistência e existência. A autora, ao trazer já na década de 1990 um documentário que tem sua narrativa em primeira pessoa como trabalho central de sua obra, também apresenta outras formas de fazer história e coloca em si, na sua narrativa, a possibilidade de presentificar o passado vivido por ela, mas também por toda uma coletividade presente. (REIS, 2020, p. 21).

À luz disso, o filme *Ôrí* possibilita mostrar a construção identitária do negro em diáspora, identificando o quilombo como um espaço de construção territorial, onde pode acontecer a troca de corpos e está junto de suas raízes, além de remeter a história de suas origens. Desse modo, Beatriz Nascimento “apresenta o quilombo como construção territorial que se apresenta metaforicamente como um eterno retorno ao território já não existente nem em África, nem no próprio território nacional” (REIS, 2020, p. 22).

Como é ponderado, no filme, penso que o importante

É (...) ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (ÔRÍ, 1989, s.p.)

O quilombo, para Beatriz Nascimento, é visto como um lugar simbólico que tem como suporte o corpo negro cheio de memórias, onde Palmares, em Alagoas, é a representação dessas memórias, considerando-se os corpos que foram desapropriados de seus territórios em diferentes modos que acontece a partir da escravidão até ao racismo estrutural (atualmente). Isso constrói uma memória coletiva, através de memória e corpo, ou então, memória quilombo. Com base nisso, a contribuição intelectual da historiadora é “ampliar a ideia de lugares de memória, pois, como ela mesma propõe, se não há mais o território, já não existe e uma terra que te mata, o que nos resta é o corpo e, portanto, o corpo negro para Beatriz Nascimento é o próprio lugar de memória” (REIS, 2020, p. 18).

Assim, o corpo é a materialidade da representação negra e tem “atualmente cumprido a função de alicerçar as memórias afro-brasileiras de um passado comum, como é possível ver na reinvenção dos corpos negros através da posituação dos cabelos trançados, do black power, das vestimentas africanas” (SOBRINHO, 2020, p. 15). Destarte, vai além do corpo ser o quilombo, mas sim uma representação de história grupal.

Dessa forma, Raquel Gerber e Beatriz Nascimento inovaram o cinema brasileiro, porque foi a primeira vez, na década de 1970, que o negro se tornou

personagem central, com uma mulher negra centralizando a narrativa. Isso em um período, em que o negro ou era um personagem secundário ou nem ao menos participava na tela cinematográfica. “Portanto, a imagem deixa de ser ilustração e a narração não se limita a ser explicação sobre o mundo, ambos compõem o que em termos literários, compreendemos como o discurso indireto livre, porém, no cinema” (SOBRINHO, 2020, p. 12). O cinema foi crucial para que essas memórias, ou melhor, histórias fossem narradas, pois ambas lutavam pelo espaço do negro nas organizações políticas e culturais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *Ôrí* chama a atenção de historiadores, cineastas e acadêmicos ao refletir sobre a materialidade central da história negra, seu corpo, sua linguagem, seus gestos, identidades e memórias. É nessa perspectiva que Beatriz Nascimento, através de sua voz em primeira pessoa, coloca o negro na existência e resistência, corpo e mente. Como já citado, “sua narrativa em primeira pessoa como trabalho central de sua obra, também apresenta outras formas de fazer história e coloca em si, na sua narrativa, a possibilidade de presentificar o passado vivido por ela” (REIS, 2020, p. 21).

A visão feminista de Beatriz Nascimento e Raquel Gerber contribuíram significativamente para o filme traduzir uma dupla visão que é o do feminino e feminista, que é representado na narrativa refletindo de forma subjetiva fortes imagens e uma narração poética, principalmente da mulher negra que guia e conduz a história o tempo todo. Assim, o filme tem toda uma singularidade e é marcado por uma subjetividade de uma mulher negra que vivia questionando a representatividade do negro em seu tempo, espaço, identidade, e principalmente atestando o sujeito corpóreo. Como corrobora Saldanha (2009, p. 3), “o homem afirma-se e atesta-se como sujeito corpóreo, de carne e osso, capaz de se designar, de agir, de narrar a história da sua vida e de se apresentar e assumir como autor responsável pelos seus atos”.

Por conseguinte, o sujeito torna-se reflexivo e reflexivo, pois é o personagem principal da sua própria história, a partir das suas ações que provocam o seu sofrimento “Utilizando a sintaxe de seu texto e a cultura como estratégias de sobrevivência” (BHABHA, 2007, p. 7). Era essa representatividade do negro que estava faltando no cinema brasileiro, o negro que conta os seus sentimentos,

dança, sua religiosidade, sua cultura; e essa é contribuição de Beatriz Nascimento que traz todo um significado para o filme.

Ela entrelaça a ideia do mito e o histórico, assim colocando em diálogo essas duas narrativas como um ajuste de contas com o passado. Então, “Ôrí toma esse lugar de mito e é desse lugar que se apresenta como fonte de cura, pois interage nos tempos verbais e nos tempos circulares e lineares. Em outras palavras, ao pronunciar a palavra Ôrí, o sujeito fala de si e para si; ouve o que não ouvia; vê o que não via” (REIS, 2020, p. 132).

Portanto, todos os objetivos foram alcançados, já que a representação do negro transcende através do filme Ôrí, mostrando a realidade daquele momento, onde o negro e sua história eram considerados “invisíveis pela sociedade. Dessa maneira, o filme é um marco do debate racial no cinema brasileiro e necessita ser conhecido e discutido de forma mais ampla possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGUSTO, S. **Cinema**. São Paulo: Summus Editorial, 2003.
- BACK, S. **Cinema Hagiográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CARVALHO, N. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: RODRIGUES, J. (Org.) **Dogma da feijoada: o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- CARVALHO, N. S.; DOMINGUES, P. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Revista Estudos Avançados**, v. 31, n. 89, 2017.
- FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**, 1976.
- FERRO, M. Présentation. **Rev. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**, v. 29, n. 1, 1973.
- GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 1963.
- GUIMARÃES, A. S. A. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Ferro. **Revista Questões & Debates**, v.1, n. 38, 2003.

- MOURÃO, M. D.; LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NASCIMENTO, B. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, B. H (Org.): **Interseccionalidades: pioneiras do feminismo negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- NEVES, D. E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos Brasileiros**, v. 10, n.47, 1968.
- ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. **Brasil**: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (131 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em: . Acesso em: 06 de maio de 2022.
- RAMOS, S. S. Sobre Beatriz do Nascimento: a voz de uma intelectual negra no Brasil. In: PANSARELLI, D. et al. Org.): **Gênero, psicanálise, filosofia na América Latina, filosofia da libertação e pensamento descolonial**. São Paulo: ANPOF, 2019.
- RAVICS, T. A. **Novos caminhos para o cinema documentário: a redescoberta no século XXI**. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade do Rio de Janeiro, UFRJ: Rio de Janeiro, 2005.
- REIS, R F. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, v. 1, n. 23, 2020.
- RODRIGUES, J. C. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- RUDIO, F. V. **Introdução ao projeto de pesquisa científica**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- SALDANHA, F. A. M. **Do Sujeito capaz ao sujeito de direito: um percurso pela filosofia de Paul Ricoeur**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras: Coimbra, 2009.
- SCHVARZMAN, S. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). **Documentário no Brasil – tradição e transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- SOBRINHO, G. Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. **Revista Vozes**, v. 5, n. 1, 2020.
- STAM, R. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Edusp, 2008.