

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**O PENSAMENTO DE BEATRIZ NASCIMENTO:
ANÁLISE DO LONGA-METRAGEM *ÔRÍ* (1989)**

ALESSANDRA DOS SANTOS DA SILVA

PORTO ALEGRE

2022

ALESSANDRA DOS SANTOS DA SILVA

O PENSAMENTO DE BEATRIZ NASCIMENTO:
ANÁLISE DO LONGA-METRAGEM *ÔRÍ* (1989)

Dissertação de Mestrado em História apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Natalia Pietra Méndez

Linha de Pesquisa: Relações Sociais de Dominação e Resistência

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Alessandra
O pensamento de Beatriz Nascimento: uma análise do
Longa-metragem Ôri (1989) / Alessandra Silva. -- 2022.
125 f.
Orientadora: Natalia Pietra Méndez.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2022.

1. Beatriz Nascimento. 2. Ôri. 3. Quilombo. 4.
Cinema Negro. I. Pietra Méndez, Natalia, orient. II.
Título.

ALESSANDRA DOS SANTOS DA SILVA

O PENSAMENTO DE BEATRIZ NASCIMENTO:
ANÁLISE DO LONGA-METRAGEM *ÔRÍ* (1989)

Dissertação de Mestrado em História apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 07 de novembro de 2022

BANCA EXAMINADORA

Natalia Pietra Méndez (orientadora)

José Rivair Macedo

Mara Cristina de Matos Rodrigues

Mariléa de Almeida

AGRADECIMENTOS

À minha mãe amada, que sempre acreditou e apoiou toda minha caminhada. Incansável na busca por me proporcionar as condições mais favoráveis na busca de meus sonhos. Este sonho é sobre você também!

Ao meu companheiro Davi, historiador que mais admiro, parceiro maravilhoso, responsável por inúmeras escutas, leituras, acolhidas e pela existência deste trabalho. Jamais terei palavras para te agradecer. Te amo!

As minhas irmãs, sobrinhas e sobrinhos que sempre colocaram em mim as melhores expectativas e todo carinho do mundo, espero sempre corresponder.

À professora Natalia Pietra Méndez, minha orientadora, minha trajetória acadêmica jamais seria a mesma sem a tua presença. Tua crença, paciência e teu conhecimento foram essenciais para que eu nunca desistisse.

Amigas queridas, que me incentivaram e me fizeram sempre persistir nessa caminhada: Amadas (Márcia, Aline, Juliana, Cátia, Tamyres, Luana e Ana Paula), as irmãs Paula, Michele e Sara, Juliana Gastring e Iliriana Rodrigues.

Às irmãs do Coletivo Atinuké, que diariamente me fortalecem e me fizeram compreender e viver a potencialidade da coletividade de mulheres negras.

Às idealizadoras do Coletivo IEP, Andressa, Dina e Lizi, que durante a escrita desta dissertação me acolheram inúmeras vezes no Quilombo IEP, sempre com uma escuta afetiva e um café quentinho.

Às e aos colegas que compartilharam comigo em diferentes momentos da minha trajetória na História e me inspiraram a construir este trabalho: Greice, Caio, Raphael, Bianca, Guilherme, Luisa, Vanessa, Priscila e Stela.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, sobretudo ao professor Rivair Macedo, que compõe esta banca, é uma referência importantíssima às alunas e aos alunos negras e negros deste programa e que foi fundamental para que eu acreditasse que poderia chegar na pós-graduação.

À banca examinadora, José Rivair Macedo, Marilea de Almeida e Mara Rodrigues, pelas referências que são e pela dedicação em avaliar este trabalho. Também à professora Caroline Bauer que fez parte da banca de qualificação e trouxe contribuições valiosíssimas para a continuidade da dissertação.

Às e aos integrantes do coletivo Negração, jovens negras e negros, que quando cheguei a universidade foram ponte para que eu conhecesse Beatriz.

RESUMO

O presente trabalho analisa o longa-metragem *Ôrí* (GERBER, 1989) a partir do pensamento de Maria Beatriz do Nascimento (1942-1995), historiadora, militante e poetisa negra, que foi responsável pelo texto e narração do longa. Analisamos sua teoria e trajetória, sobretudo sua construção sobre Quilombo e o seu entendimento de continuum histórico. Também buscamos alçar *Ôrí* como uma obra do Cinema Negro Brasileiro, estabelecendo diálogos entre as perspectivas apresentadas no longa e a história do Cinema Negro no Brasil, as noções de imagem e representação para a população negra e a trajetória de um de seus grandes expoentes e referências, Zózimo Bulbul. Esta dissertação está desenvolvida em três capítulos. No primeiro, se apresenta a construção teórica de Beatriz Nascimento, enquanto historiadora; no segundo capítulo, o debate se estrutura a partir do Cinema Negro, tratando sua história, conceito e diálogo com o Cinema Novo; por fim, no terceiro capítulo, debatemos sobre o Quilombo em *Ôrí*, aprofundando a análise da relação entre a teoria de Beatriz e a composição do longa.

Palavras-chave: Beatriz Nascimento, *Ôrí*, Quilombo, Cinema Negro

ABSTRACT

The present work analyzes the feature film *Ôrí* (GERBER, 1989) based on the thought of Maria Beatriz do Nascimento (1942-1995), black historian, activist and poet, who was responsible for the text and narration of the feature film. We analyze her theory and trajectory, especially her construction about Quilombo and her understanding of historical continuum. We also seek to raise *Ôrí* as a work of Brazilian Black Cinema, establishing dialogues between the perspectives presented in the feature film and the history of Black Cinema in Brazil, the notions of image and representation for the black population and the trajectory of one of its great exponents and references, Zózimo Bulbul. This dissertation is developed in 3 chapters, where in the first presents the theoretical construction of Beatriz Nascimento, as a historian; in the second chapter, the debate is structured from Black Cinema, dealing with its history, concept and dialogue with Cinema Novo; and in the third chapter we discuss Quilombo in *Ôrí*, deepening the analysis of the relationship between Beatriz's theory and the composition of the feature film.

Keywords: Beatriz Nascimento, *Ôrí*, Quilombo, Black Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Zózimo Bulbul em Alma no Olho (1973)	58
Figura 2 - Zózimo Bulbul em Alma no Olho (1973)	58
Figura 3 – Oceano Atlântico no longa-metragem Ôrí (1989)	76
Figura 4 - Imagens de uma pessoa negra, captada no Senegal	81
Figura 5 - Tologi dançando	83
Figura 6 - Beatriz Nascimento na foto para o documento de identidade	86
Figura 7 - Beatriz Nascimento durante a primeira comunhão	86
Figura 8 - Homem olhando para o espelho no salão do Gê	91
Figura 9 - Vânia desfilando no concurso de beleza	91
Figura 10 - Carta de Raquel Gerber para Beatriz Nascimento	95
Figura 11 - Carta de Raquel Gerber para Beatriz Nascimento	96
Figura 12 - Imagem da Serra da Barriga	99
Figura 13 - Ensaio da Escola de Samba Vai Vai (1980)	106
Figura 14 - Ensaio da Escola de Samba Vai Vai (1980).	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – MARIA BEATRIZ DO NASCIMENTO	17
1.1 Não se estuda, no negro que está vivendo, a História vivida. Somos a História Viva do Preto, não números: Beatriz Nascimento em Manifesto	17
1.2 Maria Beatriz do Nascimento, Historiadora	22
1.3 É preciso a imagem para recuperar a identidade: Imagem, Identidade e Representação em <i>Ôrí</i>	28
1.4 Caminhos de Beatriz: a potência de sua voz em lugares plurais	31
CAPÍTULO 2 – ÔRÍ PARA O CINEMA NEGRO BRASILEIRO/CINEMA NEGRO BRASILEIRO PARA ÔRÍ	37
2.1 O Cinema Documentário	37
2.2 Cinema Novo em Contexto	41
2.3 Representação negra no Cinema Novo	43
2.4 Zózimo Bulbul: Para explicar o Cinema Negro	46
CAPÍTULO 3 – O QUILOMBO PARA BEATRIZ NASCIMENTO	62
3.1 Quilombo em diálogo: Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Clóvis Moura e Candeia	62
3.2 A música de <i>Ôrí</i>	70
3.3 Transmigração, corpo e memória	73
3.4 O Quilombo em <i>Ôrí</i>	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

Começo esta pesquisa com uma breve apresentação da minha trajetória até aqui, até Beatriz e os significados de poder hoje ler, escrever, trocar, aprender e falar sobre ela. Tenho 35 anos e uma caminhada de menos de 10 anos pensando sobre o que é ser mulher negra. Sempre compreendi minha existência enquanto pessoa negra atravessada pelas dores do racismo, sempre me orgulhei de minha origem, mas como qualquer pessoa caí em várias das armadilhas de uma sociedade racista.

Somente a partir do momento em que entendi que ser negra em uma sociedade racista, para mim, deveria ser refletir e lutar, fui começar a compreender que essa existência trazia também especificidades nas vivências do ser mulher. Para isso, estudar história possibilitou criar perguntas cujos percursos em busca das respostas permitiram o estranhamento, a dúvida e o reconhecer-me. Permitiu criar estratégias de cuidado e sobrevivência entre os meus, entre as quais destaco o coletivo Atinúkê. Em 2017, passei a compor o grupo de estudos sobre o pensamento de mulheres negras Atinúkê, idealizado por Nina Fola, Giane Escobar e Fernanda Oliveira¹. Ali se forjou esta estratégia de sobrevivência, de conhecimento e de afeto entre mulheres negras. Ao ingressar no grupo Atinúkês e ver diante de mim a potência de mulheres negras para ali refletir, olhar, trocar com outras sobre nossas vivências, epistemologias e religiosidade, percebi que sobre nós queria fazer, também, minha trajetória acadêmica.

Conheci Maria Beatriz do Nascimento em meio a documentos compartilhados por companheiros e companheiras de coletivos negros com os quais comecei a me relacionar assim que ingressei na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 2013. Beatriz nasceu em Aracaju (SE), em julho de 1942. Na década de 1950 foi para o Rio de Janeiro,

¹ **Fernanda Oliveira da Silva:** Professora adjunta do Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora convidada do Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição, com estágio pós-doutoral pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ/2018) e pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/2019), doutorado pela UFRGS (2017), mestrado pela PUCRS (2011) e licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (2008). Atualmente é coordenadora Nacional do GT Emancipações e Pós-Abolição da Associação Nacional de História, do Grupo de Estudos Atinúkê - Sobre o Pensamento de Mulheres Negras (LATTES, 2021a). **Giane Vargas Escobar:** Professora Adjunta do Curso de História - Licenciatura da Universidade Federal do Pampa (Unipampa), Campus Jaguarão. Doutora em Comunicação pelo POSCOM/UFSM (2017), na linha de pesquisa Mídia e Identidades Contemporâneas, com estágio de Doutorado Sanduíche no Programa Doutoral em Estudos Culturais (PDEC), pelas Universidades de Aveiro-Minho, em Portugal (2014), com bolsa CAPES. Coordenadora do NEABI Mocinha - Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas - Campus Jaguarão. Idealizadora e coordenadora de Atinúkê - Grupo de Estudos sobre o Pensamento de Mulheres Negras (LATTES, 2021b). **Janine Maria Viegas Cunha (Nina Fola):** Socióloga (UFRGS, 2018), Mestra e Doutoranda em Sociologia (PPGS/UFRGS) Bolsista CAPES. Possui experiência, atuação e pesquisa nos seguintes temas: matriz africana, religião de matriz africana, Povo de Terreiro, mulheres negras e feminismos negros, saúde da população negra com valorização do SUS (conhecimentos e práticas) e racismos na sociedade brasileira. Fundadora e coordenadora do Grupo de Estudos Atinúkê - sobre o pensamento de mulheres negras. (ESCAVADOR, 2021)

bairro de Cordovil, com sua família, pai, mãe e dez irmãos e irmãs. Iniciou em 1968 o curso de História na UFRJ e se tornou professora de História da rede estadual de ensino do Rio de Janeiro. Beatriz foi assassinada em 1995, enquanto defendia uma amiga que estava sendo agredida pelo companheiro. Nesse momento ela estava cursando mestrado na UFRJ com orientação do comunicólogo negro Muniz Sodré. (RATTS, 2007). A partir da inserção nos coletivos e do contato com outros acadêmicos, negros e negras, tomei ciência de uma formação paralela que se forjava e que possuía igual ou maior relevância na constituição da intelectualidade negra ali presente.

Nesse contexto, tive a oportunidade de ouvir uma das declarações de Beatriz Nascimento que mais viria a me sensibilizar e que seria disparador para hoje me debruçar sobre sua trajetória enquanto mulher negra, intelectual, militante, educadora, poetisa. Mulher negra que questionou e superou os paradigmas que recaem sobre as mulheres negras no Brasil desde a escravidão, estereótipos e estigmas que enfrentamos, resistimos e derrubamos, mas que se renovam, por diferentes meios, com o passar dos anos. Durante a Quinzena do Negro², Beatriz traz a seguinte fala:

Durante os quatro séculos de escravidão, nós vamos ver a atuação do negro brasileiro como o homem participante de uma sociedade, embora negando ele mesmo a sua origem racial... Quando cheguei à 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 para fazenda e para mineração... então nesse momento a utilização do termo Quilombo passa a ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária no sentido de agregação, no sentido de comunidade, no sentido de luta, como se reconhecendo homens, como se reconhecendo pessoas, que realmente devem lutar por melhores condições de vida, porque merecem essas melhores condições de vida na medida em que fazem parte dessa sociedade (NASCIMENTO, 1977 apud O NEGRO..., 1977, 10'44'')

Beatriz contestava o ensino universitário, em destaque o ensino de História, que já não mais contemplava as necessidades dela enquanto estudante negra, de conhecer a história dos seus antepassados para além da escravidão, sem encobrir sua atuação no desenvolvimento da sociedade brasileira.

Entre as obras de Beatriz que pude desde os primeiros momentos me aproximar está *Ôrí*, longa-metragem produzido entre os anos de 1977 e 1988. A proposta da presente pesquisa é a de analisar *Ôrí* a partir do pensamento de Beatriz Nascimento, sobretudo em relação a suas pesquisas sobre Quilombo. Nesta análise também serão observadas

² A Quinzena do Negro foi um seminário ocorrido na Universidade de São Paulo no ano de 1977. Segundo Eduardo Oliveira e Oliveira, organizador da Quinzena, ela teve como principal objetivo ser um evento sobre os negros e para os negros.

perspectivas que o inserem como uma produção do Cinema Negro e uma importante contribuição ao debate sobre representação para a história da população negra no Brasil.

Óri nasceu da pesquisa da cineasta e socióloga Raquel Gerber³ e se desenvolveu com o encontro desta com Beatriz Nascimento. Encontro físico e teórico, em que as duas dialogam a partir da Quinzena do Negro na USP.

Glauber Rocha⁴ e o Cinema Novo⁵ são os disparadores daquilo que viria a se materializar em *Óri*. Na live *Quilombo e Imagem em Beatriz Nascimento*, Raquel rememora o momento da morte do cineasta em 1981 e como este fato foi vivenciado de maneira contemplativa entre as amigas que tanto a admiravam. Em *O Mito da Civilização Atlântica*, livro originado da dissertação de mestrado de Raquel sobre Glauber e o Cinema Novo, a autora situa as premissas do pensar sobre identidade que serão desdobramentos para pensar também a construção do longa:

O Brasil é um país de formação heterocultural, que não assume esta condição, privilegiando a expansão da cultura ocidental em seus dinamismos internacionais. A cultura ocidental, branca, europeia, menos ligada à natureza, diferentemente das culturas negra e indígena, baseia-se numa repressão ao instinto. (GERBER, 1982, p. 21).

Através da análise do Cinema Novo e nas particularidades das construções de Glauber Rocha, Raquel sente-se provocada a também produzir sobre a identidade nacional representada nas telas:

Em termos de cinema, o conceito de identidade só ganha densidade se for ligado a processos históricos. E é nessa perspectiva que os filmes do CN significam. *ORÍ* documenta e analisa hoje e agora os processos de formulação da identidade nacional como se processam na cidade de São Paulo a partir das formas de existência de comunidades negras, de suas raízes culturais e dos amalgamentos que tiveram com outras culturas (entre os anos de 1977 e 81 foram filmadas e gravadas as documentações) (Arquivo Nacional - Fundo Maria Beatriz Nascimento: caixa 12 pasta 2 dossiê 6).

³ “Raquel Gerber, cineasta, socióloga e historiadora, começou as filmagens de *ÓRI* em 1977, quando trabalhava com o fotógrafo e diretor Jorge Bodanzky na Stopsom, em São Paulo, criando um estúdio de som independente para produções documentais em 16mm, no Brasil.” (ORI, 2021)

⁴ “Cineasta de temperamento polêmico, Glauber Pedro de Andrade Rocha é considerado o grande nome do cinema novo. Nascido em 1939, o baiano de Vitória da Conquista já sabia, aos seis anos de idade, qual seria a sua profissão. Ainda adolescente, desenvolve uma carreira de poeta e ator. Abandona o curso de Direito em Salvador para trabalhar como crítico de cinema e documentarista.” (CPDOC, 2021)

⁵ Cinema Novo: “dos muitos conceitos de cinema criados ao redor do mundo sobressaiu-se em solo brasileiro o Cinema Novo, que era tido em nosso país como ‘o grande destruidor do cinema convencional’. Diferenciando-se de outros estilos cinematográficos, essa nova forma de construção filmica fez crescer no Brasil o interesse de um grupo composto por jovens cineastas, uma necessidade de fugir do padrão estético norte-americano e suas características que se voltavam, quase que unicamente para um tipo de filme comercial.” (SILVA JÚNIOR, 2015)

Em entrevista a Raquel, em 1978, Glauber falou sobre seus anseios de repensar o que se pode chamar de cultura brasileira:

Eu quero saber onde é que tá o tutano do modelo novo, onde é que tá a transição do comunismo primitivo dos nossos índios, onde é que tá a diferença entre a Senzala e o Quilombo, o que que é o homem brasileiro, o que que é essa mulataria brasiliense que nasceu aqui na fusão das raças, o que foi Gilberto Freyre que revelou, o que que é isso? Isso é que é cultura brasileira, isso é que é raça brasileira, isso é que é fundamento de uma coisa nova. (GERBER, 1982, p 230).

Dessa forma, a diretora também expõe o sentimento de repensar e questionar-se sobre as representações nacionais no cinema e como *Ôrí* foi pensado com intuito de ser construtor dessas reflexões.

A origem do projeto do filme *Orí* surgiu no interior do meu estudo sobre Cinema Novo, pelo que os filmes do Cinema Novo se preocuparam com uma identificação nacional através do cinema. Isto é através de sua linguagem, sons e imagem em movimento, luz e personagens, etc. descobrir o rosto da nação. Ainda hoje é fundamental a ruptura com o processo histórico de colonização no Brasil. (Arquivo Nacional - Fundo Maria Beatriz Nascimento: caixa 12 pasta 2 dossiê 6)

O filme *Ôrí*, com texto e narração de Beatriz e direção de Raquel Gerber, documenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, entre os quais organizações carnavalescas e bailes Black, passando pela relação entre Brasil e África, tendo o quilombo como ideia central e apresentando, dentre seus fios condutores, parte da história pessoal de Beatriz, narrada por ela mesma (RATTS, 2007, p.28). *Ôrí* documenta o processo moderno dos movimentos negros na América, a historiografia do Quilombo, nos traz os nexos históricos primordiais em África, da moderna ideologia aos movimentos negros no Brasil. (Arquivo Nacional - Fundo Maria Beatriz Nascimento: Caixa 12, Pasta 2, dossiê 7). O título do filme *Ôrí* provém de uma palavra yorubá, língua utilizada na religião dos Orixás, que significa cabeça ou centro e que é um ponto chave de ligação do ser humano com o espiritual. Beatriz burila o termo *Ôrí* 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, 2007, p.63). *Ôrí* nos permite não apenas aprender sobre o legado intelectual de Beatriz Nascimento, mas também sentir sua presença (SMITH, 2016, p.371).

O desenvolvimento dos demais capítulos irá contemplar uma análise da caminhada do longa por espaços que refletem o continuum histórico defendido por Beatriz. Porém, cabe aqui contextualizar o momento histórico do país relacionado às articulações de militantes negros naquele momento.

Petrônio Domingues, no artigo *Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos*, faz uma retomada da trajetória do movimento no país durante a república (1889-2000). O autor pontua que sua análise será baseada no movimento político de mobilização racial (negra), mesmo que este movimento assuma em muitos momentos uma face fundamentalmente cultural (DOMINGUES, 2007, p.102). Petrônio trabalha com uma divisão desta análise em três fases, bastante objetiva e sistematizada, baseadas em ideologias, conceitos, atores. A primeira fase vai de 1889 a 1937, iniciando um ano após a abolição, e tem como destaque, entre outras manifestações, os movimentos de mobilização racial negra a partir de grêmios, clubes ou associações tal qual o Clube 13 de Maio de Homens Pretos de São Paulo, em 1902; a Associação Protetora dos Brasileiros Pretos, em 1917, no Rio de Janeiro e o Centro de Federação dos Homens de Cor, em Pelotas, entre outras. Há também o advento da imprensa negra com jornais publicados por negros e elaborados para tratar de suas questões (DOMINGUES, 2007, p.103-104). A segunda fase localiza-se de 1945 a 1964, segundo o autor, não mais com a mesma força da fase anterior, mas, com destaque para ações da União dos Homens de Cor, fundada por João Cabral Alves, em Porto Alegre, com o objetivo de “elevar o nível econômico e intelectual das pessoas de cor em todo território nacional, para torná-las aptas a ingressarem na vida social e administrativa do país, em todos os setores de suas atividades (DOMINGUES, 2007, p.108).

A terceira fase apresentada pelo autor é aquela em que podemos identificar vários dos fatos e eventos presentes no longa. Entre 1978 e 2000, segundo Petrônio, são retomadas as forças oprimidas durante o período ditatorial.

Ele desarticulou uma coalizão de forças que palmilhava o enfrentamento do “preconceito de cor” no país. Como consequência, o Movimento Negro organizado entrou em refluxos. Seus militantes eram estigmatizados e acusados pelos militares de criar um problema que supostamente não existia, o racismo no Brasil. (DOMINGUES, 2007, p.111).

Em entrevista ao Jornal do MNU sobre o lançamento de *Óri*, Beatriz também fez apontamentos sobre este momento. “Então, emudeceu-se a partir de 68 e nós nos preparamos quase e sintonicamente, em todas as partes do Brasil, e nos organizamos, passo a passo até hoje”. (NASCIMENTO, 1989, p.342).

Petrônio defende a retomada dessas forças a partir da fundação do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978, sendo este então um movimento organizado e com olhar para ações de alcance nacional. O processo de idealização do MNU, segundo o autor, tem como origem dois processos, um de plano interno e outro de plano externo:

O protesto negro se inspirou, de um lado, na luta a favor dos direitos civis dos negros estadunidenses, onde se projetaram lideranças de Martin Luther King, Malcolm X e organizações negras marxistas, como os Panteras Negras, e de outro, nos movimentos de libertação dos países africanos sobretudo de língua portuguesa, como Guiné Bissau, Moçambique e Angola. (DOMINGUES, 2007, p.111).

Em *Lugar de Negro*, obra de 1982 de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg, Lélia irá pontuar aspectos desta retomada a partir dos movimentos internacionais:

Dissemos que as elites intelectuais negras foram desarticuladas pelo golpe de 64. De fato. O autoexílio de Abdias do Nascimento, enquanto figura das mais representativas, senão a mais, de todo um trabalho desenvolvido na fase anterior, confirma o que dissemos. Sem nunca abandonar sua militância, ele iria enriquecê-la no exterior, continuando sua denúncia do racismo brasileiro (nesse sentido, vale não esquecer que suas acaloradas discussões com exilados brasileiros muito contribuíram para que estes, além de outras experiências vividas lá fora, retornassem ao Brasil com um novo entendimento da questão negra). Enquanto isso, por aqui, a repressão desmobilizou as lideranças negras, lançando-as numa espécie de semiclandestinidad isolada das organizações propriamente clandestinas (sabemos hoje que foi pequeno o número de negros participantes dessas Organizações; principalmente no que se refere aos que militavam no Movimento Negro). A turma só se encontrava socialmente para biritar e falar de generalidades. Mas a negadinha jovem começou a atentar para certos acontecimentos de caráter internacional: a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e as guerras de libertação dos povos negroafricanos de língua portuguesa (GONZALEZ, 1982, p.30)

Além deste olhar para os movimentos estadunidenses e africanos, Petrônio destaca como embrião do MNU a organização marxista de orientação trotskista que abre então caminho para a luta a partir dos debates de raça e classe (DOMINGUES, 2007).

Em *Óri* podemos presenciar a efervescência que significou essa retomada. Nas ruas, reuniões e eventos, é possível ver pulsar todas as emoções que significaram viver aquele momento. O filme registra os debates, os olhares e algumas das pautas que estavam na ordem. Entre eles está o registro do Dia Nacional da Consciência Negra em São Paulo, em 1979. Ali é possível observar a organização de uma mobilização de pessoas, em sua maioria negras. Nota-se que estão sendo feitos outros registros além do filme e naquele momento os militantes chamam a população nacional para a reflexão a respeito da imagem de Zumbi, da importância da população conhecer e tomar como referência da história do país um herói negro

revolucionário. Ouve-se o brado “Nesse dia a gente começa a recuperar nossa história” e “Viva Zumbi o líder dos Palmares”.

Ôrí documenta a história dos movimentos negros das décadas de 70, circula por espaços onde se forja a cultura da população afro-brasileira e junto disso permeia a trajetória de vida de Beatriz Nascimento diante destes movimentos e espaços, enquanto mulher negra, nordestina, historiadora e militante. O filme cresce com o desenvolver dos debates da militância e do desenvolvimento das pesquisas de Raquel e Beatriz (Arquivo Nacional - Fundo Maria Beatriz Nascimento: Caixa 12, Pasta 2, dossiê 4). A filmografia torna-se a escolha de Beatriz em democratizar o acesso à história, tendo como premissa a importância de também democratizar o acesso à crítica historiográfica.

Para Beatriz, esta crítica torna-se necessária para ressignificar a identidade e memória do povo negro na história do Brasil, que fixa o negro na condição de escravizado, sem pensar suas origens africanas e sem valorizar suas construções. Beatriz pensava os quilombos para além dos brasileiros, os africanos, trazia a reflexão sobre o quilombo a partir de uma experiência subjetiva de modos de vida africanos, sobretudo de Angola. Beatriz tentava se distanciar de uma visão reducionista da história africana, observando a potência que significou a experiência diaspórica, pensava na importância de se fazer uma revisão historiográfica que pensasse a partir de outros aspectos a relação entre África, Europa e Brasil.

Beatriz ingressou na universidade ciente de se tratar de uma minoria enquanto mulher negra. Para além disso, sabia que a história contada neste espaço também não contempla essa minoria. Logo entende a necessidade de investigar essa história não contada, indo então atrás de outros paradigmas, não só acadêmicos, e de possibilitar que essa reflexão alcance o universo de pessoas negras, fundamentalmente, mas também para o país com um todo. Pessoas que, assim como ela, não se sentem contemplados na história contada sobre o Brasil. Segundo Beatriz, *Ôrí* na verdade é um esforço conjunto de muitas pessoas em todo o Brasil, que veio a dar no Movimento Negro da década de 70 (NASCIMENTO, 1989, p. 341). Durante a live *Quilombo e Imagem em Beatriz Nascimento*, Raquel Gerber traz de forma saudosa o quanto o processo do filme foi dialógico e o quanto ele caminhou com o movimento que aos poucos ia conduzindo os eventos, reuniões e espaços que seriam locações para as gravações.

O longa-metragem é uma ode ao bem viver do negro. Esse é o sentimento que enquanto pessoa negra posso definir. Projetou imagens da população negra que não pude acessar na infância e adolescência e que dizem da beleza, da intelectualidade e de vivências da

religiosidade de matriz africana que não pude acrescentar até a vida adulta à minha subjetividade. Através de imagens captadas, de sua sonoridade, a escolha para *Óri* foi a de trazer ao público a história vivida da população negra sob o viés da sua agência, da sua alegria, de sua epistemologia para estabelecer um novo paradigma da História com o reconhecimento teórico e espiritual de nossa ancestralidade africana.

Por uma questão de limitações próprias do tempo para a realização da pesquisa de mestrado, se optou por não analisar neste trabalho a trajetória de Raquel ou sua atuação específica na direção do longa ou na captação das imagens, mas sim, apresentar brevemente como inicia e se desenvolve a história do filme e os diálogos que a diretora estabelece com Beatriz nas reflexões a partir de sua pesquisa, na forma de sua narração. A ideia é compreender os acúmulos e os objetivos de Raquel que se cruzaram e caminharam com os de Beatriz. Será privilegiado o pensar sobre a forma de materialização para o cinema da produção intelectual e do viver de Beatriz. O interesse para o desenvolvimento desta pesquisa parte das reflexões de Beatriz e por isto é ela que seguirá como central na sequência desta escrita.

Por último, segue o compromisso de honrar o projeto desta historiadora, com a qual compartilho uma série de intenções e reflexões e que construiu esta obra, que contemplaria entre tantas outras questões, segundo as palavras de Beatriz, a possibilidade de através da recuperação da imagem recuperar a identidade do povo negro (NASCIMENTO, 2018).

Metodologia e Fontes

Para pensar o cinema em seu diálogo com a história, destacam-se trabalhos de Santiago Júnior (2012), Quinsani (2012) e Nóvoa (2013), que identificam um novo paradigma de pensamento a partir das contribuições do historiador Marc Ferro, por volta da década de 1970:

É sabido que a incorporação do cinema como objeto da história foi realizada decisivamente a partir da abertura temático-metodológico da nova história francesa a partir da década de 1970. A obra pioneira de Marc Ferro desempenhou, nesse momento, um papel fundamental, quando um artefato, o filme, foi tirado de seu lugar funcional e transformado, pela “operação histórica”, em objeto-fonte da disciplina histórica (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p.152).

Corroborando com este parecer, Quinsani afirma:

Somente com a abertura metodológica proporcionada pela Escola dos Annales é que seu status começa a se alterar e, mesmo assim, tardiamente. Na década de 1970, com a publicação do texto de Marc Ferro – O filme: uma contra análise da

sociedade? –, é que a produção cinematográfica começa a ser inserida dentro dos códigos historiográficos e pensada como tal. (QUINSANI, 2012, p.409).

No seu encontro com a história, Ferro (2010) identifica o cinema como agente. O autor evidencia o papel de suporte para uma relação social crítica, de construção de conscientização. Para Ferro, o filme não é só um produto, mas um agente da história, porque a imagem cinematográfica vai além da ilustração: no seu verso está expressa a ideologia dos realizadores e da sociedade. (QUINSANI, 2012, p.66) Segundo o autor, esse é um processo de contraponto à dita história oficial, a produção de um papel social ativo nos processos de reflexões nas experiências sociais. (FERRO, 2010, p.11)

Em *Ôri*, corroborando com a ideia do filme com um papel social ativo, é possível traçar como estratégia metodológica a composição do primeiro capítulo, *Maria Beatriz do Nascimento*, a partir de uma breve apresentação de sua pessoa, do desenvolvimento de seu pensamento sobre a história da população no Brasil. Leva-se em conta também o desenvolvimento dos quilombos tendo em vista sua perspectiva de sistema social alternativo e sua formulação do conceito de continuum. No segundo capítulo, *Ôri para o Cinema Negro Brasileiro/Cinema Negro Brasileiro para Ôri*, o olhar se volta para a história e os conceitos de Cinema Novo e Cinema Negro, além da relação de Ôri com as categorias citadas. No terceiro capítulo, *O Quilombo para Beatriz Nascimento*, o foco será realizar a análise da forma de apresentação da teoria de Beatriz sobre os quilombos no filme. *Ôri* é uma das principais fontes de análise deste trabalho e também seu objeto de pesquisa. O longa-metragem atualmente está hospedado na plataforma Tamanduá TV e possui online um site (ORI, 2021) com informações acerca de sua produção, suas referências bibliográficas, seu release, trailer, algumas imagens de suas filmagens, apresentações de Beatriz Nascimento e Raquel Gerber e a relação de prêmios que o longa recebeu.

Além de *Ôri*, no Arquivo Nacional está o Fundo Maria Beatriz do Nascimento e lá, doados pela filha de Beatriz, Bethânia Gomes, estão arquivados documentos que possibilitam entender a construção, os caminhos do longa antes e após sua finalização, mas que também nos permitem adentrar o universo por onde circulava Beatriz, suas dúvidas, anseios, desejos. Tendo em vista que a pesquisa sobre a trajetória de Beatriz Nascimento iniciou na construção do projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), naquele momento foi realizada a primeira pesquisa no Fundo Maria Beatriz Nascimento, no ano de 2018. Em 2020, já com a proposta mais específica da pesquisa de mestrado, uma nova visita ao acervo foi organizada, desta vez, numa busca mais focalizada nos documentos referentes ao longa-metragem. Entre os documentos que serão analisados destacam-se os documentos de construção do filme:

rascunhos do texto, bibliografia do filme, histórico e composição de *Ôri*, além de correspondências entre Raquel e Beatriz sobre o andamento da produção. Desse modo, os materiais mencionados permitirão olhar para detalhes do desenvolvimento da construção do longa.

CAPÍTULO 1 – MARIA BEATRIZ DO NASCIMENTO

Este capítulo tem por objetivo trazer uma apresentação de Beatriz Nascimento, tendo em vista seu pensamento, seu legado e as formas como ainda aprendemos com sua trajetória. Não há a intenção de ser um aprofundamento de sua biografia, mas sim de uma leitura e análise de alguns dos aspectos que permearam suas reflexões e que reverberaram em suas produções e discursos. Nesse sentido, são ressaltados sua relação com a academia, sobretudo com a visão da história da população negra no momento em que Beatriz se insere na universidade, como isto impacta na construção de sua subjetividade e se transforma em novas epistemologias. Ao final do capítulo, apresentamos também algumas reflexões preliminares sobre o impacto atual da obra historiográfica de Beatriz Nascimento, a fim de compreender a trajetória desta historiadora.

1.1 Não se estuda, no negro que está vivendo, a História vivida. Somos a História Viva do Preto, não números: Beatriz Nascimento em Manifesto

Para pensar a complexidade de Beatriz em sua trajetória, parto de uma de suas primeiras publicações de artigo em revista, que penso, pela profundidade de suas abordagens, pode ser definida como um manifesto⁶ sobre a história da população negra no Brasil. Trata-se de *Por uma história do homem negro*, de 1974, publicado pela Revista de Cultura Vozes. Neste artigo, Beatriz apresenta debates que seguirão como base de seus pensamentos e que irão se desdobrar nas suas próximas construções. Nesta escrita também se identificam algumas das principais pautas que irão caracterizar o movimento negro da década de 70 de acordo com pesquisadores e pesquisadoras deste período que ao longo do texto serão referenciados.

Beatriz Nascimento traz ao público a reivindicação fundamentada de uma revisão e reescrita da história do Brasil que fale sobre a agência da população negra. Para a autora, é necessário trazer a público outros discursos que se distanciem do ideal escravo-liberto-submisso reproduzido por historiadores, sobretudo brancos, aquela época, e que reduziam a experiência vivida do negro neste país. Com esta perspectiva, a autora representa parte do processo da trajetória do movimento negro, no que diz respeito à educação e que reverberaram na criação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR). Segundo Beatriz, acerca da educação:

⁶ Manifesto: Adjetivo: Inegável; que não se consegue negar; que não pode ser contestado nem ocultado: uma opinião manifesta; ponto de vista manifesto. (MANIFESTO, 2021) Disponível em: <https://www.dicio.com.br/manifesto/>. Acesso em 10 de julho de 2021.

Ainda no tempo de estudante eu sentia uma grande necessidade de conhecer e de entender o papel do negro na história brasileira. Neste campo existe um vazio muito grande em termos de conhecimento. Além disso, sentia que não bastava apenas um maior número de informações sobre o assunto: é necessário que a história seja reescrita de uma nova perspectiva crítica, reformista, que se reavalie tudo que se tem sobre história e sociologia do negro. Ao nível existencial, sendo negra, acho necessário que tudo isso seja analisado da perspectiva do negro, enquanto sujeito de história. (NASCIMENTO, 2018, p. 98).

Amilcar Araújo Pereira, na tese *“O Mundo Negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*, destaca a década de 1970 como um momento de efervescência em relação aos debates sobre a urgência de se rever a história da população negra no país, sobretudo no que diz respeito às referências e aos marcos históricos, a exemplo do debate levantado acerca da criação do dia da consciência negra.

Uma característica importante do movimento negro contemporâneo é a reivindicação pela “reavaliação do papel do negro na história do Brasil”, contida na “Carta de Princípios do MNU. Essa foi a própria razão do surgimento de uma das primeiras organizações do movimento negro contemporâneo brasileiro, o Grupo Palmares. Este Grupo foi fundado por Oliveira Silveira, junto com outros militantes, em 1971, em Porto Alegre, e teve como primeiro e principal objetivo propor o 20 de novembro, dia da morte de Zumbi dos Palmares (em 1695), como a data a ser comemorada pela população negra, em substituição ao 13 de maio (dia da abolição da escravatura); fato que engloba uma ampla discussão sobre a valorização da cultura, política e identidade negras, e provoca objetivamente uma revisão sobre o papel das populações negras na formação da sociedade brasileira, na medida em que desloca propositalmente o protagonismo em relação ao processo da abolição para a esfera dos negros (tendo Zumbi como referência), recusando a imagem da princesa branca benevolente que teria redimido os escravos. O 13 de maio passou então a ser considerado pelo movimento negro como um dia nacional de denúncia da existência de racismo e discriminação em nossa sociedade. (PEREIRA, 2010, p.99).

Nesta mesma perspectiva, na obra *O Movimento Negro Educador* de Nilma Lino Gomes, a autora traz como principal problema as questões que a pedagogia e as práticas pedagógicas tem a aprender com o movimento negro. Gomes credits ao MNUCDR, criado em 1978, que depois tem sua nomenclatura modificada para Movimento Negro Unificado (MNU), o fomento à luta pela educação e ao desenvolvimento de uma geração de intelectuais negros que irão dedicar-se a pesquisas sobre as relações étnicos raciais no Brasil (GOMES, 2017). Na obra, Nilma Gomes segue identificando que também na década seguinte se fortalecem as articulações do movimento negro em relação à educação a partir da inserção dos intelectuais nos cursos de pós-graduação em educação e nos temas que estes propõem nos espaços acadêmicos:

A partir dos anos 80, com o processo de reabertura política e redemocratização do país (Assembléia Nacional Constituinte, promulgação da Constituição Federal de

1988), outro perfil do Movimento Negro passou a se configurar, com ênfase especial na educação. Alguns ativistas conseguiram concluir a graduação e, com a expansão paulatina da pós-graduação em educação, cursaram o mestrado e, futuramente, o doutorado. Alguns deles iniciaram uma trajetória acadêmico-política como intelectuais engajados e focaram suas pesquisas na análise do negro no mercado de trabalho (GONZÁLEZ & HASENBALGG, 1981) e no racismo presente nas práticas e rituais escolares (GONÇALVES, 1985), analisaram estereótipos raciais nos livros didáticos (SILVA, 1995), desenvolveram pedagogias e currículos específicos, com enfoque multirracial e popular (LIMA, 2010) e discutiram a importância do estudo da África nos currículos escolares (CUNHA JUNIOR, 1997). (GOMES, 2017, p 32-33)

Neste contexto, Beatriz, a partir do estudo da história, articulou suas produções acadêmicas, respondendo a uma necessidade da historiografia, de ampliar suas perspectivas de análise da história do negro no Brasil, assim como dialogou com a militância em sua caminhada de pautas sobre a educação. Segundo a autora, a história da raça⁷ negra ainda está por fazer, dentro de uma História do Brasil ainda a ser feita (1974). Neste empreendimento, com todas as complexidades, dúvidas e desafios possíveis, Beatriz seguiu seu percurso.

Em *Por uma história do homem negro* ela fez reflexões sobre história e sobre sua própria existência enquanto mulher negra no país, reivindicando inclusive a pertinência deste olhar para suas vivências. Ela se identifica e se coloca como parte e análise, como pontuou Ratts:

Em 1974, no artigo *Por uma história do homem negro*, tendo como tema principal a flagrante despreocupação da academia brasileira com os temas vinculados à história da população negra, no máximo, reduzidos aos genéricos estudos da escravidão, Beatriz parte de uma forte motivação que excede preocupações de uma pesquisadora restrita aos muros universitários. A eleição do tema de estudo vem da vida vivida em condições raciais desiguais. (RATTS, 2007, p.47).

Beatriz declarou:

Retomando o problema da História do Negro no Brasil: Que somos nós, pretos, humanamente? Podemos aceitar que nos estudem como seres primitivos? Como expressão artística da sociedade brasileira? Como classe social, confundida com todos os outros componentes da classe economicamente rebaixada, como querem muitos? Pergunto em termos de estudo podemos, ao sermos estudados, ser confundidos com os nordestinos pobres? Com os brancos pobres? Com os índios?

Pode-se ainda confundir nossa vivência racial com a do povo judeu, porque ambos sofremos discriminação, historicamente, creio não haver nenhuma semelhança entre os dois povos, mesmo se pensarmos em termos internacionais. Em termo de Brasil, nem em fantasia podemos pensar assim, o judeu no Brasil é um branco, antes de tudo judeu, isto é, poderoso como povo, graças ao auxílio mutuo que historicamente desenvolveram entre si.

Não será possível que tenhamos características próprias, não só em termos “culturais”, sociais, mas em termo (sic) humanos? Individuais? Creio que sim. Eu sou preta, penso e sinto assim. (NASCIMENTO, 2018, p. 44).

⁷ Sobre a raça como uma categoria sociológica, conferir Kabengele Munanga (2003).

As reflexões de Beatriz, na década de 70, fortalecem e dialogam com a teoria apresentada por Patrícia Hill Collins, em *Outsider Within*. Collins utiliza a expressão *Outsider Within* para trazer críticas sobre as experiências de mulheres negras na academia. Para a socióloga estadunidense, essas mulheres têm ocupado um lugar ainda marginalizado e a partir daí produzido um pensamento simultaneamente feminista e negro, capaz de refletir um ponto de vista especial em relação ao “self”, à família e à sociedade (COLLINS, 2016, p. 99) A autora identifica na escrita de mulheres negras a característica de formular problemas cujas respostas atravessam suas vidas e não apenas se desenvolvem a partir do distanciamento de contextos de outros. É também o que Gloria Anzaldúa (2000) aponta quando se volta para a linguagem das mulheres escritoras do “Terceiro Mundo” ou das “mulheres de cor”, que é uma linguagem de vivência, de certa resistência e de repensar a existência, o estar no mundo. (RATTS, 2011, p.10). No texto, Beatriz coloca em debate a educação, a partir de suas vivências acadêmicas e escolares, expondo alguns dos episódios mais explícitos de discriminação racial que vivera:

O impacto em sua vida escolar ao ouvir seu professor de Geografia referenciando Gilberto Freire ao dizer que o racismo no Brasil não existia porque a miscigenação sempre existiu e continua existindo e com isso o negro tenderia a desaparecer (NASCIMENTO, 2018, p.45)

“Se um jovem loiro, burguês, intelectual brilhantíssimo, após alguns anos de estudo de uma de nossas manifestações culturais chegar à conclusão que é mais preto que eu, o que é que eu sou? (NASCIMENTO, 2018, p.46)

“Em contato com as outras pessoas tenho que praticamente dar todo o meu “curriculum vitae” para ser um pouquinho respeitada”. (NASCIMENTO, 2018, p.46)

“Na escola ou no trabalho esperam sempre que você seja incapaz ou gênio. Quanto ao primeiro, a frase que surge é - “*mas ele é preto*”; quanto ao último - “*ele é preto, mas...*”. Quer dizer, conhece e deve permanecer no seu lugar, no seu papel, na representação. (NASCIMENTO, 2018, p.47)

Beatriz inseriu estas vivências em um contexto de violência no âmbito da intelectualidade negra, por quais, assim como ela, outras pessoas negras passaram. Pontuou também como daí podem surgir inúmeros desdobramentos na subjetividade da vida de cada sujeito:

Todas essas agressões não resolvidas, todo o recalque de uma História ainda não escrita, não abordada realmente, fazem de nós uns recalcados, uns complexados. Não afirmo isto empiricamente, a psicologia prova teoricamente que os complexos existem em todos os homens, enquanto recalques, o não resolvido existir (NASCIMENTO, 2018, p.47).

Beatriz enfatizou seu incômodo com a historiografia que trata a história do negro no Brasil como contribuição, trazendo diante disso as relações de poder e representação que se colocam neste posicionamento.

Como então nos desfazemos dos nossos complexos? Acreditando que embranquecemos quando clareamos a pele? Quando alisamos o cabelo? Quando casamos com branco, surgindo a possibilidade da próxima geração ser mais clara? Quando acreditamos na democracia racial brasileira? Quando aceitamos frases como “Sou o branco mais preto do Brasil”? (Samba da Benção, de Vinícius de Moraes). Quando acendemos de classe social? Quando nosso grupo como o qual nos relacionamos, é totalmente branco? Quando acreditamos que apesar de tudo “contribuímos para a formação da etnia brasileira através da culinária e da música”, como quer a maioria dos nossos livros de História e Geografia? Contribuímos ou fomos forçados a fazer esta cultura? Nossa “contribuição” foi de escravos, a maior parte de nossa raça está realmente sem acesso às riquezas, ao bem-estar. Mas será que ela só precisa disso para sentir-se em igualdade? (NASCIMENTO, 2018, p.48).

Será que ela não tem outra representação se não os cultos afro brasileiros, o samba, o futebol, a alegria e o sexo, como querem alguns renomados escritores? Dizem os intelectuais que nós não temos ideologia própria, porque fundamentalmente queremos embranquecer. Será exatamente isso? Ou nossa ideologia não deve ser aflorada? A história da raça negra ainda está por fazer, dentro de uma história do Brasil ainda a ser feita (NASCIMENTO, 2018, p.48)

A historiadora chamou a atenção ao risco de os próprios negros assumirem esse discurso e se verem no país como contribuição a partir de suas manifestações artísticas e culturais, que inclusive são assimiladas por brancos que se utilizam destas para reduzir a mesma dita “contribuição”. Para a historiadora, uma das formas de superação disto passa por um processo de educação e subjetividade do negro, do olhar para si e entender-se como sujeito e compreender suas complexidades, dores e recalques. Neste contexto, Beatriz carrega a importância dos estudos sociais, religiosos e econômicos sobre a história da população negra, mas justamente salienta o quanto estes são insuficientes diante da necessidade de olhar para as questões de raça no país. Para Beatriz, enquanto não fosse possível alcançar o debate racial, não chegaríamos em uma das questões centrais de nossa história: o preconceito racial, especificamente para pessoas negras no Brasil. Portanto, se seguiria na reprodução de uma história reducionista sobre o pertencimento da população negra no Brasil que não percebe elementos para sentir-se parte, somente aporte.

Num país onde o conceito de raça está fundado na cor, quando um branco diz que é mais preto que você, trata-se de manifestação racista bastante sofisticada e também bastante destruidora em termos individuais. Naquele instante, a partir da minha reação, ao perguntar-me se eu tinha complexo, surpreendi-me dizendo que sim, com um orgulho jamais sentido. Justifico: se minha cultura é considerada como “contribuição a...”; se

minha raça nunca teve acesso conjuntamente nem representativamente às riquezas deste país: se a maioria de nós está dispersa por força de uma incomunicabilidade que deve ser posteriormente estudada (o negro brasileiro, com raras exceções, não se agrupa); se nossa manifestação religiosa passa a ser folclore, ou o que é pior, consumida como música na TV (vide música de Vinicius de Moraes e Toquinho cantando o nome de Omolu), quando um branco que retirar minha identidade física, único dado real na minha História viva no Brasil – só me resta o que está dentro de mim, só me resta assumir o meu complexo não resolvido. (...).

Resta-nos somente nosso inconsciente, que só através da História poderá ser compreendido e solucionado. (NASCIMENTO, 2018, p.49).

Para Beatriz tudo precisava ser articulado a partir da história. Ela reivindicou nossa possibilidade de entender e assumir nossas dores e complexos para superarmos e a partir daí construirmos nossa história neste país, que não está na África, nem na Europa. Uma história construída não somente a partir da mão-de-obra negra na escravidão, nem apenas com a “participação” em aspectos culturais e religiosos. Uma história que nem mesmo se confunde com contextos de outras populações em virtude das relações de classe, mas sim, tem sua existência plena, a partir de suas epistemologias.

Toda a escrita é permeada de sentimentos. Pode-se sentir Beatriz em cada palavra e na ênfase de cada observação. Onde se expressa a dor, a esperança, a certeza, a crença na história, e a vontade de luta. Estes sentimentos notam-se também em outros momentos, parece ser esta uma característica. No objeto desta pesquisa, o longa-metragem *Ôri*, mais deste sentimento reverbera com a presença de sua voz e por vezes de sua imagem. Aí está presente a reflexão da história com olhar também para si.

Beatriz fez a busca pela história de um coletivo com o olhar para este, mas sem perder o olhar para as individualidades. Por onde passa o percurso coletivo de todos nós, negros e negras acossados pela experiência histórica de sermos simultaneamente indivíduos e coletividade imersos no movimento de busca “por raízes e rotas correlatas” (CARNEIRO, 2007, p.12). Este é um desafio que trago neste trabalho, é também essa interlocução que desejo ter com as e os leitores desta dissertação. Esse movimento e essa vontade não percebi durante minha trajetória e nos diálogos que estabeleci na academia durante minha graduação, mas, sim nasce da referência dos escritos de Beatriz.

1.2 Maria Beatriz do Nascimento, Historiadora

Este subcapítulo tem por objetivo apresentar alguns dos principais aspectos e temas de estudo de Beatriz, a fim de identificar as bases sob as quais a historiadora se fundamentou na construção do longa-metragem *Ôri*, que é fonte principal e foco desta pesquisa. Saliento que

este não será um espaço de análise comparativa de suas teorias ou mesmo de revisão historiográfica dos objetos de pesquisa da historiadora. O intuito será compreender suas abordagens teóricas e epistemológicas.

Serão fonte dessa construção, os artigos e ensaios que Beatriz publicou em revistas entre as décadas de 70 e 90. Estes ensaios estão no Fundo Maria Beatriz Nascimento, no Arquivo Nacional e no ano de 2018 foram publicados na coletânea *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos Dias de Destruição*, organizada e editada pela União dos Coletivos Pan-Africanistas. Também irão nortear as ideias aqui apresentadas as reflexões trazidas pelo professor Alecsandro Ratts, que é hoje um dos principais pesquisadores da obra de Beatriz, autor de *Eu Sou Atlântica - Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento* e organizou, junto a filha de Beatriz, Bethânia Gomes, a obra *Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*.

Beatriz participou da fundação do Grupo de Trabalho André Rebouças, GTAR de 1974. Segundo Ratts, o Grupo de Trabalho André Rebouças constituiu-se como uma iniciativa de acadêmicos e acadêmicas negras dos cursos de História, Geografia, Ciências Sociais, Química e Física de buscar espaço de organização na universidade e de ampliação da abordagem da questão étnico-racial. (RATTS, 2009, p.37). A exemplo do GTAR, durante a década de 70, o Grupo de Trabalhos de Profissionais Liberais e Universitários Negros (GTPLUN) foi um grupo de jovens, negros, acadêmicos que pautou a organização de grupos de estudos. (RATTS, 2009, p.85). O coletivo tinha os seguintes propósitos: 1. Introduzir gradualmente na Universidade créditos específicos sobre as relações raciais no Brasil, principalmente nos cursos que abrangem a área das Ciências Humanas; 2. Tentar uma reformulação no programa de Antropologia do Negro Brasileiro, no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF; 3. Atualizar a bibliografia no que diz respeito ao assunto, adotado pelo corpo docente e discente; 4. Estabelecer contato entre professores que desenvolvem teses sobre as relações raciais fora da UFF com o corpo docente do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. (RATTS, 2009, p.37)

Essa construção do GTAR demonstra que Beatriz Nascimento foi uma das idealizadoras e fundadoras do GTAR, tendo contribuído decisivamente para o enfoque do coletivo na temática da negritude, da educação e da cultura. Como orientadora do Grupo, defendeu publicamente a universidade como um lugar privilegiado de luta do movimento negro e local da (re)escrita da história do negro no Brasil. O Grupo incentivava a juventude negra a ingressar nos cursos acadêmicos onde poderia discutir e produzir conhecimentos científicos sobre a temática negra. Os integrantes mantinham uma perspectiva centrada no processo histórico, político e social da população negra. O GTAR organizou várias edições da “Semana de Estudo sobre a Contribuição do Negro na Formação Social Brasileira”, com a participação

de especialistas nos estudos das relações étnico-raciais. O protagonismo de Beatriz Nascimento no GTAR pode ser visto na participação intensa em debates com os movimentos político-sociais da época. O perfil militante de Beatriz Nascimento estava em pleno acordo com uma concepção mais engajada de ocupar a universidade como lugar privilegiado da disputa com o campo intelectual brasileiro. Esta era a sua militância, e foi também o seu dilema! A minha hipótese é que Beatriz Nascimento diante das escolhas – a militância política e o percurso intelectual – optou por seguir os dois caminhos ao ingressar no Movimento Acadêmico Negro. (VINHAS, 2016, p.44)

A partir das referências de Vinhas e Ratts, é possível identificar o quanto a historiadora estabelecia no espaço acadêmico uma interlocução direta com as pautas do movimento negro que se constituía naquele momento. Observa-se que, assim como na militância, nos meios acadêmicos, Beatriz escolheu a História e a coletividade. Desta forma, em *Ôrí* se materializam essas duas diretrizes:

Terminei recentemente o mestrado de História, na Universidade Federal Fluminense, completando a minha formação de pesquisadora, da qual não só muito me orgulho como tenho tentado desempenhá-la com propriedade, organizando um grupo que se intitula André Rebouças, onde me apoio emocional e intelectualmente. (NASCIMENTO, 2018, p.248).

Em *Ôrí*, realizadora, eu e a equipe tínhamos consciência de em vez de enfatizarmos os pontos negativos comuns à condição humana atual, buscamos crítica e analiticamente os tabernáculos onde os homens coletivamente intercedem nas suas vidas, procurando o apoio mútuo para enfrentar as adversidades e promoverem o bem comum, independente de diferenças individuais, grupais de caráter político-ideológico. (NASCIMENTO, 2018, p. 363)

Beatriz reivindicava que o olhar para a história da população negra no Brasil deveria partir de uma referência de liberdade.

Tendo em vista essa posição que assumimos intelectualmente, partimos para um estudo revisionista da História do Brasil. Nossa atenção voltou-se para o exame dos estereótipos que recaem sobre os descendentes de escravos pelo estudo do negro brasileiro que possui também uma herança histórica baseada na liberdade e não no cativeiro. (NASCIMENTO, 2018, p.67).

Em sua trajetória, Beatriz cursou graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro entre os anos de 1977 e 1971. No ano de 1978 ingressou no curso de especialização em História do Brasil, onde desenvolveu seu trabalho sobre Quilombos na pesquisa *Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros – dos quilombos às favelas*.

Suas fontes de pesquisa tratavam-se de documentos da repressão aos quilombos. Suas fontes primárias estavam localizadas em Portugal, no arquivo da Torre do Tombo. (NASCIMENTO, 2018, p.98). A partir deles, Beatriz iniciou um questionamento sobre o

entendimento conceitual atribuído por estes documentos, assim como acionou o verbete de um grande dicionário da década de 70:

Uma Consulta do Conselho Ultramarino datada de 2 de dezembro de 1740 definia assim o que era “quilombo” ou “mocambo”: “... *Toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco em parte desprovida, ainda que não tenha ranchos levantados nem achem pilões neles*”. (...)

O verbete do dicionário da língua portuguesa, de autoria de Aurélio Buarque de Holanda, diz, atualmente, o seguinte: Quilombos, substantivo masculino. Brasileiro. “Valhacouto de escravos fugidos”. (...)

Consideramos tanto a Consulta do Conselho Ultramarino português quanto o verbete do mais completo dicionário de língua portuguesa como uma visão estereotipada do que foi ou é ainda na realidade um “quilombo”. O mesmo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira diz no verbete do seu grande dicionário “Quilombo do quimbundo União”. E é neste ponto que queremos chegar: União de que, União entre o que? (NASCIMENTO, 2018, p.68)

Beatriz apontou as fragilidades acerca destas definições que denominam como quilombo qualquer agrupamento de negros, incluindo comunidades onde claramente se vê sua constituição religiosa. (NASCIMENTO, 2018, p.73). A historiadora questionou o fato de se entender da mesma forma, enquanto grupo social, cinco fujões e vinte mil, a exemplo do Quilombo de Palmares (NASCIMENTO, 2018, p.73).

O pensamento acerca dos quilombos na década de 1970 é trazido por Beatriz para além do romantismo, de forma mais complexa, olhando para suas diferentes perspectivas e usos pela intelectualidade e militância negra. Beatriz estabelecia um diálogo crítico com teóricos anteriores a ela e com seus contemporâneos, fazendo um importante trabalho de revisão historiográfica.

Neste estudo faremos uma crítica à bibliografia existente sobre os quilombos, onde prolifera uma visão idealizada dos mesmos; outrossim, esta visão se baseando numa interpretação feita por aqueles estudiosos mais esclarecidos e lúcidos que viram no quilombo uma tentativa, embora frustrada, de mudança de status do ex-escravo, visando uma mudança social do regime escravista implantado no Brasil durante três séculos de dominação colonial (NASCIMENTO, 2018, p.67).

Beatriz pontuou de forma significativa a pouca quantidade de trabalhos realizados sobre o tema, que ainda em sua maioria tratavam de forma generalizada a experiência de Palmares (RATTS, 2009, p.57). Referiu-se a Clóvis Moura para enunciar a existência do fenômeno do aquilombamento durante a escravidão e em quase todas as regiões brasileiras, mesmo naquelas onde o regime escravista não possui maior significação, indagando: como

explicar historicamente um processo sem atentar para sua dinâmica e diferenciação no tempo? (RATTS, 2009, p.57)

Beatriz publicou ensaios e resenhas críticas sobre a produção de pensadores que pesquisavam acerca da história da população negra no Brasil, tais como o texto *A Incensada Princesa* (1975), crítica ao livro *A Escravidão no Império* (1975), de Brasil Gerson, e o ensaio *Escravos a serviço do progresso* (1975), sobre o livro *Os últimos anos da escravidão* (1975) de Robert Conrad.

Em relação ao percurso de Beatriz sobre a história dos Quilombos na história do país, neste trabalho serão expostas suas visões de: a) Organização social, b) Paz Quilombola, c) Continuum e d) Resistência Cultural.

Como organização social, Beatriz Nascimento, questionou as perspectivas, principalmente marxistas, de olhar para o quilombo como uma forma de derrubada do sistema colonial. Sua teoria evidenciou a intencionalidade de construir uma sociedade alternativa à vigente. O quilombo pode ser uma atitude dos negros de se conservarem no sentido histórico e de sobrevivência grupal que ele apresenta enquanto assentamento social e uma organização que cria uma nova ordem interna e estrutural (NASCIMENTO, 2018, p.69). Beatriz Nascimento criticou a literatura por tratar enquanto espontaneísmo a fuga, tendo em vista evidências como a característica peculiar de Palmares e da maior parte dos grandes quilombos de definir em um primeiro momento a fuga dos homens (NASCIMENTO, 2018, p.73). Para a historiadora, é inegável que os negros escravizados já estavam organizados socialmente na relação de trabalho sem fragmentação aparente. O grupo dentro do grupo maior já está existia, estando inclusive sob uma liderança conspirando estratégias de fuga. (NASCIMENTO, 2018, p.71).

Com o conceito de Paz Quilombola, Beatriz questionou as perspectivas que enfatizavam apenas a repressão, compreendendo que há de se pensar e buscar registros na trajetória dos quilombos para além dos momentos repressores e de fuga. Beatriz reivindicou uma historiografia crítica aos documentos que inviabilizaram o desenvolvimento cotidiano e da trajetória daqueles que pensaram e construíram estratégias de sobrevivência e vivência de liberdade durante a escravidão.

Até agora a literatura sobre quilombos, tanto a oficial quanto a bibliográfica, desde Nina Rodrigues até Clóvis Moura, se bem que por enfoques totalmente opostos, tem se preocupado predominantemente com seu caráter de rebelião, seu caráter insurrecto. O que os documentos oficiais nos legam é justamente o registro deste momento em que o quilombo entra em guerra com a ordem oficial.

O que há antes, durante ou depois, é muitas vezes sonhado... Mas também é certo que há referências outras dos vizinhos dos quilombos, de que lá se encontram roças onde se cultiva variedade de produtos, os quais são trocados com alguns outros vizinhos, inclusive fazendas; há criação de animais domésticos, há o fabrico de ferramentas que também vão se tornar produtos (meios de produção) de relações econômicas com vizinhos.

Podemos ver, portanto, que estabelecido num espaço geográfico, presumivelmente nas matas, o quilombo começa a organizar sua estrutura social interna, autônoma e articulada com o mundo externo. Entre um ataque e outro da repressão oficial ele se mantém ora retroagindo, ora se reproduzindo. Este momento chamaremos de “paz quilombola”, pelo caráter produtivo que o quilombo assume como núcleo de homens livres, embora potencialmente passíveis de escravidão. (NASCIMENTO, 2018, p. 76-77).

O que significa partir desta perspectiva ou não? Quais ideias sobre a história da população negra nesse país são pautadas tendo em vista a escolha de investigar o desenvolvimento dos quilombos sob este aspecto, lembrando que houve vida para além do que foi escolhido registrar nos documentos oficiais? Beatriz pautou perspectivas outras de humanidade, transgrediu o olhar de escravo em situação de revolta ou submissão e trouxe a visão de pessoa agente e pensante.

Beatriz Nascimento referia como continuum a incidência, na atualidade, de pessoas e organizações negras em territórios que no passado foram quilombos. Pode ser compreendido como um aspecto característico de longa duração na história da organização social negra no Brasil estabelecida de forma coletiva e comunitária (BARRETO, 2018, p. 34)

É verdade que não vamos vê-lo após a abolição enquanto quilombo passível de repressão ao negro após abolição, talvez possamos identificar essa nova repressão com o que aconteceu historicamente com o quilombo. Queremos dizer que oficialmente o quilombo termina com a Abolição. Mas que permanece enquanto recurso de resistência e enfrentamento da sociedade oficial que se instaura, embora não mais com aquele nome nem sofrendo o mesmo tipo de repressão. Se sabemos que o negro e outros oprimidos permanecem, por exemplo, nas favelas e áreas periféricas da cidade, obrigados por fatores não só decorrentes da marginalização do trabalho, como também pela marginalização racial, podemos dizer que o quilombo, embora transformado, perdura. (NASCIMENTO, 2018, p.78-79).

Na busca por evidências desse continuum, Beatriz identificou que áreas do Rio de Janeiro, como o Catumbi, os morros de São Carlos e Santa Marta e outras favelas atuais, foram anteriormente lugares onde existiram Quilombos. (NASCIMENTO, 2018, p.98). Áreas geográficas de antigos quilombos, como Lebon, Corcovado e outros, transformaram-se fisicamente, até os nossos dias. (NASCIMENTO, 2018, p.78-79). O continuum, além da busca pelos espaços geográficos, também é tratado pela historiadora no que se refere ao sentido simbólico e ideológico de aglutinação de pessoas negras, de comunidade e de

liberdade. A necessidade de participação de especialistas como geógrafos e antropólogos para seguir o aprofundamento de tais questões seria posteriormente identificada por Beatriz. Nesse sentido os quilombos da atualidade, as favelas, as escolas de samba, os terreiros, entres outros podem ser considerados espaços de luta por melhores condições de vida. (NASCIMENTO, 2018).

No entendimento do Quilombo como resistência cultural, Beatriz falava de um processo ideológico que os quilombos assumiram a partir do início do século XX (NASCIMENTO, 2018). No artigo *O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra*, publicado no ano de 1985, a historiadora pontuou momentos em que o quilombo se tornou referência das articulações e lutas de pessoas negras. Beatriz destacou ações que, desde o início do século XX, mostraram o poder de símbolo de resistência e de representação de nacionalidade que o quilombo terá. A historiadora cita as peças *Palmares* e *Arena Conta Zumbi* que buscavam o reforço da nacionalidade brasileira (NASCIMENTO, 2018).

Nos anos 70, identificou o quilombo como reação ao colonialismo cultural reafirmando a herança africana e busca de um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica (NASCIMENTO, 2018). Beatriz segue a análise da década seguinte a partir das reuniões de organizações do movimento negro com instituições oficiais (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão do Ministério da Educação e Cultura, e a Universidade Federal de Alagoas) para criar o Memorial Zumbi que teve como meta alcançada o tombamento e a desapropriação das terras da Serra Barriga (NASCIMENTO, 2018). Ao traçar esse caminho, Nascimento localizou no Quilombo a simbologia de uma luta e resistência étnica e política em tempos de escravidão e pós-abolição da população negra no Brasil. Para a autora, este representou um instrumento no processo de reconhecimento da identidade negra ao longo do tempo e da história. (NASCIMENTO, 2018).

1.3 É preciso a imagem para recuperar a identidade: Imagem, Identidade e Representação em Ôrí

Para compreender Beatriz, podemos partir da forma como ela relata sua experiência de estar na universidade e também de seu alerta sobre o perigo de ver a história da população negra limitada a escravidão, como se essa vivência, sem maiores complexidades, pudesse definir a história do negro no Brasil. Beatriz irá então conduzir suas pesquisas a fim de trazer outras narrativas. Nesse âmbito, Ôrí trata-se de uma das manifestações de Beatriz no sentido de possibilitar o pensar sobre o povo negro partindo de sua origem africana, trazendo à tona

suas formas de resistência, de atuação coletiva, sua agência e o olhar para si de forma plena e liberta.

Em Ôrí estão presentes manifestações que, para Beatriz, permitem o acesso à história, à imagem e a uma construção de identidade do negro brasileiro. Beatriz teve uma atitude revolucionária, o que a situa no mesmo local de artistas e intelectuais negros insurgentes que buscam novas formas de falar e escrever sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem (hooks, 2019, p.33). Neste momento, os conceitos de imagem e identidade precisam entrar em debate para uma leitura mais complexa desses aspectos.

Na obra *Olhares Negros: Raça e Representação* (2019), bell hooks propõe uma crítica às formas de representação das pessoas negras em vários espaços da mídia, percorrendo por entre aspectos históricos e por diferentes perspectivas de análise. Nesse trabalho, hooks traz exemplos atuais de representações estadunidenses em veículos de mídia de massa para convidar os espectadores a lançar um olhar crítico sobre essas imagens. Provoca os leitores e leitoras a pensar sobre o significado da imagem de mulheres negras ligadas a uma estética que reforça a beleza a partir de traços fenotípicos brancos. Como exemplo, cita o caso de como Beyoncé, uma jovem cantora negra com seus cabelos lisos, longos e loiros, alcançou estrelato e riqueza sem precedentes (hooks, 2019, p.27).

Em *Olhares Negros: Raça e Representação*, a autora reúne artigos que buscam confrontar o espectador com imagens historicamente lançadas sobre a negritude e que para ela necessitam de um olhar crítico para ampliar as fronteiras da imagem. Já no artigo *O olhar opositor: mulheres negras espectadoras*, hooks parte de sua vivência enquanto mulher negra do sul dos Estados Unidos e do diálogo com espectadoras negras para discorrer sobre a importância do olhar. Assim, hooks, evidencia o quanto, historicamente, para pessoas negras o olhar representou resistência. Ela cita sua experiência da infância, quando foi punida por "encarar" os adultos, e fala sobre como as crianças são chamadas a olhar para os adultos no momento em que são castigadas: "Olhe para mim quando falo com você" (hooks, 2019, p.215).

hooks descreve a relação histórica do olhar para pessoas negras, ao referir o caso de punições que sofriam escravizados ao encarar seus escravizadores. Ela situa estes casos na forma de dominação construída a partir do olhar e que produzia junto o desejo de confrontar. "Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor (hooks, 2019, p.216). Ao expressar suas ideias sobre a relação de dominação e olhar, hooks estabelece diálogo com Michel Foucault ao descrever a dominação em termos de "relações de

poder” e afirmando que em todas as relações de poder existe necessariamente a possibilidade de resistência. Enquanto forma de resistência às tentativas de dominação do olhar sobre a população negra especificamente no cinema, hooks, traz a reflexão sobre o olhar opositor de espectadoras negras.

Na relação imagem, representação e domínio, nas complexidades da experiência colonial vividas por pessoas negras, hooks estreita sua relação com Stuart Hall a partir de sua formulação sobre “Identidade cultural e diáspora”:

As maneiras pelas quais os negros, as experiências negras, foram posicionados e sujeitados nos regimes dominantes de representação surgiram como efeitos de um exercício crítico de poder cultural e normalização. Não só, no sentido “orientalista” de Said, fomos construídos por esses regimes, nas categorias de conhecimento do Ocidente, como diferentes e outros. Eles tinham o poder de fazer com que nos víssemos, e experimentássemos a nós mesmos, como “outros”. Todo regime de representação é um regime de poder formado, como lembrou Foucault, pelo binômio fatal “conhecer/poder”. Mas esse tipo de conhecimento não é externo, é interno. Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de pessoas como o Outro de um discurso dominante. Coisa muito diferente é sujeitá-los a esse “conhecimento”, não só como uma questão de dominação e vontade imposta, mas pela força da compulsão íntima e a conformação subjetiva à norma (HALL, 2006 apud hooks, 2019, p.30).

Ainda sobre identidade, Hall nos informa que:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13).

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 2006, p.21).

Neste sentido, hooks declara que, diante das representações produzidas, tal qual acontece nos cinemas hollywoodianos que reproduzem estereótipos ou invisibilizam mulheres negras, as espectadoras que conseguem construir uma visão opositora e crítica produzem resistência, contestação, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis. (hooks, 2019, p.236). Ao fim, hooks descreve experiências cinematográficas através de pensadoras críticas negras preocupadas com a criação de um espaço para a construção de uma subjetividade negra radical:

Outra representação de mulheres negras cuidando uma da outra via reconhecimento de sua luta em comum pela subjetividade é retratada na obra do coletivo Sankofa *Passion of Remembrance*. No filme, duas amigas negras, Louise e Maggie, estão, desde o início da narrativa, debatendo-se com a questão da subjetividade, de seus lugares nos movimentos progressistas de libertação negra que têm sido machista. (hooks, 2019, p.239).

Partir destes referenciais de imagem, representação e identidade de hooks e Hall que situam estes conceitos de forma expressiva na experiência negra na diáspora é fundamental para leitura de *Óri*, tendo em vista ser esta uma construção crítica sobre a história da população negra no Brasil. Em *Óri*, Beatriz constrói as bases epistemológicas para uma produção cinematográfica com olhares opostos (hooks, 2019), apresentando o movimento negro na década de 70 de diferentes lugares, a partir de sua agência, seu olhar e suas vozes. Como afirma hooks, “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (hooks, 2019, p. 33).

E me dei conta de que, para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos esvaça. (...) Para encarar essas feridas, para curá-las, as pessoas negras progressistas e nossos aliados nessa luta devem estar comprometidos em realizar esforços de intervir criticamente no mundo das imagens e transformá-lo, conferindo uma posição de destaque em nossos movimentos políticos de libertação e autodefinição – sejam eles anti-imperialistas, feministas, pelos direitos dos homossexuais, pela libertação dos negros e mais. (hooks, 2019, p. 35-36)

Beatriz reivindicou justamente a quebra dessa visão estancada do negro na história do país enquanto apenas escravizado. Buscou através da apresentação do transatlântico sua origem africana e estabeleceu na existência do continuum dos quilombos paradigmas para possibilitar à população outras maneiras de pensar sua história, sua definição enquanto pessoa, sua identidade cultural e, assim, reestabelecer o lugar do negro nas relações de poder através da reflexão do olhar para si.

1.4 Caminhos de Beatriz: a potência de sua voz em lugares plurais

Em sua dissertação, Rodrigo Reis (2020) fez uma pesquisa e análise acerca dos trabalhos que até 2020 apontaram a vida, a historiografia e os textos de Beatriz. A pesquisa foi feita em bases de dados de teses e dissertações (Capes, CNPq); revistas indexadas (SciELO, Web of Science, Google Acadêmico) com o descritor “Beatriz Nascimento”.

Todos os autores e as autoras das bibliografias ora levantadas, a saber, Alex Ratts (2006), Wagner Vinhas Batista (2018), Elizabeth do Espírito Santo Viana (2010), Edson Teles (2018), Ires dos Anjos Brito (2012), Christen Anne Smith (2016) e Débora de Alcântara Menezes (2018), se debruçam sobre a obra de Beatriz Nascimento e os estudos do Atlântico como um território para se pensar a unicidade das reflexões desta, não necessariamente como questões inéditas, remetendo-se, antes, às potencialidades que a autora retira de sua singular demarcação espacial, recolocando-a no tempo, o que, por sua vez, é, sim, algo inédito e inovador. Sua luta como militante do movimento negro junto de sua capacidade como investigadora da diáspora negra a elevaram a um status de pensadora ímpar na interpretação do Brasil. (REIS, 2020, p. 39)

Neste momento do trabalho, a ideia é observar a incidência de Beatriz em espaços acadêmicos e não acadêmicos nas plataformas digitais. Essa observação traz como intenção compreender o olhar para a trajetória e o pensamento de Beatriz atualmente e sobretudo destacar, através do alcance dos meios virtuais, a partir de quais perspectivas a historiadora tem se tornado referência.

Serão elencadas algumas das mais recentes publicações e eventos em mídias digitais do país que fizeram reverberar seu pensamento. Para isso, foi definido o verbete “Beatriz Nascimento historiadora”. As buscas foram realizadas nas plataformas Google e Youtube.

Na busca pelo verbete “Beatriz Nascimento historiadora” no Google, o primeiro resultado é do Portal Geledés, que possui a *tag* “Beatriz Nascimento”. Neste ícone são apresentados textos produzidos sobre a historiadora, datados de 2009 a 2021. Ali, Beatriz surge em diálogo com produções recentes, como o documentário do rapper Emicida intitulado *Amarelo - É Tudo Pra Ontem*. No artigo *Antes de ‘AmarElo’ de Emicida, estes documentários já contavam a trajetória do negro no Brasil*, o longa-metragem *Ôri* é citado como produção anterior a *AmarElo*, ressaltando de forma crítica sua ausência nas plataformas digitais e sua importância para o ensino de história do Brasil. Além deste artigo, há textos que trazem a reflexão sobre a trajetória de mulheres negras e a invisibilidade de intelectuais negras. Também através do Google, a enciclopédia livre wikipédia identifica Beatriz como “ativista pelos direitos humanos de negros e mulheres, pesquisadora do protagonismo negro no meio acadêmico”. O site apresenta seus dados biográficos e referencia seus principais trabalhos em revistas e periódicos.

Através da busca pelo Google também foram identificados artigos que pontuam sua bibliografia, destacam sua dedicação ao estudo de quilombos e a produção de *Ôri*, falam de sua trajetória no movimento social negro e instigam a reflexão sobre sua ausência em espaços acadêmicos.

Passados 25 anos da morte de Beatriz Nascimento, em grande medida, sua produção tem sido lembrada em congressos e seminários justamente por pesquisadores e

pesquisadoras afro-brasileiros. Por outro lado, Beatriz Nascimento ainda é uma voz silenciada em planos de ensino de cursos de graduação e pós-graduação em História, o que nos leva a afirmar que a autora tem sido alvo de contínuos processos de apagamento e invisibilidade, algo recorrente nos percursos das intelectuais negras. No momento em que as grandes editoras e veículos da mídia hegemônica têm voltado a atenção para as pensadoras afrodescendentes, espera-se que, em breve, Maria Beatriz do Nascimento esteja nesses espaços, pois em razão de seu legado e de sua trajetória, é nesses lugares que ela deve e merece estar. (LITERAFRO, 2021).

No site Educação e Território, essa afirmativa crítica a sua inserção na academia soma-se à informação que se vislumbra uma mudança em relação a este cenário, tendo em vista que dentro da universidade a obra dela, embora ainda pouco discutida, vem ganhando espaço como objeto de estudo em mestrados e doutorados de uma nova geração de pesquisadores (GARCIA, 2021). Neste aspecto, o artigo dialoga com dois mestrados que recentemente têm se dedicado aos estudos sobre seu pensamento: Rodrigo Reis e Patrícia Batista. O primeiro, já aqui citado, enfatiza o pensamento de Beatriz acerca da teoria sobre o transatlântico e da memória que o negro carrega no corpo através das experiências da diáspora. A segunda, mestranda em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), destaca a atualidade das ideias de Beatriz. “Ela é muito atual. Todas as coisas que ela escrevia e pensava com relação a ser mulher, negra e nordestina ainda podem ser utilizadas hoje”. (GARCIA, 2021).

Assim como identificado na publicação da página Educação e Território, no artigo *A atualidade da intelectual transatlântica* do site Centro de Tecnologia da UFRJ são principalmente destacadas a contemporaneidade da voz de Beatriz e sua ausência de forma mais consagrada nos espaços acadêmicos. Se hoje, nas Humanidades, estamos acostumados com perspectivas que empreendem a descolonização do pensamento, em grande medida devemos isso a Beatriz Nascimento e aos debates que o movimento negro travou entre as décadas de 1970 e 1980, dentro e fora da academia. A noção de quilombo – para a sociedade científica da época, cristalizada na formação de Palmares – foi comentada, destrinchada e reformulada por essa geração, dando-nos novas pistas para compreender o Brasil. (EHMANN, 2021).

Ambos os artigos acima citados trazem à tona a atualidade do pensamento de Beatriz, embora sob diferentes aspectos. Na página Educação e Território, recebe destaque seu pensamento acerca de ser mulher negra, como em seu artigo *A Mulher Negra e o Amor*, onde pontua questões como a hipersexualização dos corpos de mulheres negras. Já no artigo *A atualidade da intelectual transatlântica*, sublinham-se aspectos dos estudos historiográficos, aos quais Beatriz dedicou-se grandemente, sobretudo em relação aos Quilombos, onde

principalmente reivindica um olhar para a agência de pessoas negras na história do Brasil. Os dois casos evidenciam a pluralidade dos lugares por onde Beatriz investiu sua trajetória intelectual e como ainda hoje reverbera sua voz.

Beatriz vive nas recordações, nos gestos, nos estudos e nas reflexões de muita gente. Mas ainda precisa ter sua memória reparada, assim como sua luta e seus textos difundidos. (EHMANN, 2021). Também chama a esta reflexão a publicação do site da revista contemporartes: “Definimos Beatriz Nascimento enquanto historiadora como forma de continuar o caminho de reivindicação de seus trabalhos enquanto mais que necessários a adentrarem o espaço da produção de conhecimento acadêmico; entretanto, ser historiadora não define por completo quem ela foi”. Na revista, novamente surge o destaque de Beatriz e seu pioneirismo ao questionar a produção de conhecimento que se desenvolvia na universidade, produzindo narrativas historiográficas que visavam construir o que é de fato a História do Brasil; para ela, um amálgama das trajetórias indígenas e negras, mas que insistem reduzir à história do homem branco na nação. (CAMPOS, 2019).

Este pequeno levantamento sobre as repercussões mais recentes do trabalho de Beatriz Nascimento não é o foco central da dissertação. Entretanto, foi aqui abordado para somar elementos que permitam refletir sobre a circulação do pensamento na atualidade e suas intersecções com novas epistemologias. Pode-se dizer que, das produções levantadas através da ferramenta de busca do Google, foi possível destacar que elas abordam a invisibilidade do pensamento de Beatriz na academia, o pioneirismo e a atualidade de suas teorias.

Na plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube, a opção deste trabalho é fazer um levantamento de atividades (palestras, mesas redondas, conversas), promovidas entre 2020 e 2021, por universidades ou acadêmicos, com estudiosos de Beatriz, a fim de aprofundar e trazer ao conhecimento de um público mais amplo, as pesquisas desenvolvidas pela historiadora. Na live *Na Companhia de Beatriz Nascimento*, o Canal Pensar Africanamente convidou para o debate a mestrandia em História Social pela Universidade de São Paulo Tailane Machado, o professor da Universidade Federal de Goiás Alex Ratts e a professora e pesquisadora, Doutora em História pela Unicamp, Mariléa de Almeida.

Na ocasião, Tailane Machado, destacou o lugar de relevância de Beatriz na historiografia dos quilombos, tendo em vista o pioneirismo de seu estudo e originalidade de suas perspectivas e refere o quanto seu pensamento complexo e vanguardista não foi suficiente para sua inscrição na historiografia. Já Mariléa Almeida discorreu sobre seu estudo embasado no texto *Por um território novo, existencial e físico*, de autoria de Beatriz. Nele,

Mariléa refere as camadas de sofisticação presentes no pensamento da historiadora, e salienta o quanto a escrita de Beatriz apresenta os “bastidores”, mostra as afetações da historiadora, é poética e é também espontânea. Por fim, o professor Alex Ratts fala sobre a conexão entre quilombo e congado e o quilombo na obra de Beatriz. Alex, destaca a importância da participação de Beatriz na Quinzena do Negro na USP onde profere a “Historiografia do Quilombo”.

Na *live Beatriz Nascimento: civilizações transatlânticas, continentes de memórias* – live de abertura do semestre da Escola de Comunicação da UFRJ em conjunto com o grupo de pesquisas Formas de Habitar o Presente (EBA/UFRJ) em homenagem à historiadora Beatriz Nascimento, estão presentes os palestrantes: o Prof. Emérito Muniz Sodré, a cineasta Raquel Gerber e o Prof. Alex Ratts (Universidade Federal de Goiás). O professor Alex Ratts rememora sua primeira escrita sobre Beatriz no livro *Eu sou Atlântica* e comenta como tem desenvolvido novos estudos. Ele ressalta o que chama de “cotas epistêmicas” e “reparação epistêmica”, reivindicando a presença de intelectuais negras e negros, tais como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzales e Milton Santos, na bibliografia das disciplinas acadêmicas. Ratts salienta a inexistência de pesquisas inteiramente sobre o filme *Ôrí* e pontua o quanto isso pode ser resultado da amplitude de alcance do filme sobre a história do movimento negro e como os estudos atuais são cada vez mais específicos:

Não há uma dissertação inteiramente sobre *Ôrí* ou uma tese de doutorado inteiramente sobre *Ôrí*. Já há alguns anos a professora Ceíça Ferreira, da Estadual de Goiás, fez uma dissertação sobre a questão afro-brasileira no cinema e estudou Santo Forte do Eduardo Coutinho, Barravento do Glauber Rocha e *Ôrí* de Raquel Gerber, o trabalho está disponível na internet e é muito interessante, a Ceíça Ferreira continua escrevendo ela tem um artigo sobre *Ôrí*. Não há um trabalho inteiro dedicado ao filme e somente Ceíça que é da área de cinema, audiovisual e isso me chama atenção porque ainda está no campo das barreiras epistêmicas. (RATTS, 2021, 2’4”)

Muniz Sodré trouxe em sua fala a sua relação íntima, de amizade e proximidade com Beatriz. Define Beatriz como uma intelectual negra feminista que, através do seu ponto de vista sobre o quilombo, buscava inserir-se numa existência em que a mulher negra fosse respeitada e valorizada.

Nessa linha, a palestrante Raquel Gerber apresentou como conheceu Beatriz e de que forma chegaram à construção de *Ôrí*. Falou da proximidade entre o que produziu sobre Glauber Rocha e as ideias de Beatriz, sobre a transformação na visão do homem no Brasil. Para Raquel, em Beatriz a questão do quilombo é a retomada da pessoa humana do homem negro que não foi reconhecido no país como formador de nossa cultura, não há uma

consciência coletiva de nossa origem africana. Relembra que aprovada a lei 10639/03 e que *Ôri* foi levado a 52 mil escolas.

Outra live que aconteceu intitulou-se *Beatriz Nascimento: corpo, território e transatlanticidade*, promovida pelo Numas Extensão - Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença. Nesse evento, Christen Smith, professora de antropologia e estudos da diáspora africana na Universidade do Texas, destaca contemporâneas estadunidenses que falavam sobre o mesmo que Beatriz e hoje são reverenciadas nos debates acadêmicos, ao contrário da historiadora brasileira. Destacou também o quanto Beatriz teorizou a partir da história pessoal. Christen identifica que, para a Beatriz, o conceito de quilombo aborda a questão da transcendência do plano físico para outros/territorialidade do corpo. O professor Alex evidencia a importância da forma social dos quilombos como cerne para Beatriz, pontua o momento que a historiadora vai à Angola conhecer os quilombos africanos, faz menção à pesquisa de Beatriz sobre a conexão África, Europa e Brasil – transatlanticidade – e do quanto ela trazia o quilombo como fio condutor com a ancestralidade/corpo.

Promovida pelo Laboratório de Estudos de Gênero, Étnico-Raciais e Espacialidades, vinculado ao Instituto de Estudos Sócio-Ambientais da Universidade Federal de Goiás e coordenado pelo Prof. Dr. Alex Ratts, a live *Beatriz Nascimento: Quilombo e Imagem* teve a participação das cineastas Joyce Prado e Raquel Gerber, em um diálogo sobre o longa-metragem *Ôri*. Neste espaço foram compartilhados elementos que nos fazem compreender a interlocução entre Raquel Gerber e Beatriz Nascimento, como ambas construíram o longa com o olhar para o cinema novo e Glauber Rocha. Joyce e Raquel salientam de *Ôri* a riqueza de suas imagens, o seu processo de criação dialógico com integrantes do movimento negro e do sentido de Quilombo, como referencia o professor Alex Ratts, fio condutor do longa.

Em comum nesses eventos, pode-se observar que há sim estudiosos e estudiosas interessadas em falar sobre a teoria produzida por Beatriz. Sobretudo, há muito ainda a se aprofundar sobre seu pensamento. As abordagens destes acadêmicos e acadêmicas evidenciam a urgência de inserir, principalmente nos debates sobre Quilombos e a história da população negra no Brasil, as perspectivas desta historiadora que há mais de 40 anos desenvolveu um importante estudo sobre os quilombos no Brasil e não teve seu pensamento devidamente reconhecido na historiografia. Fica evidente o quanto nessas vozes e nas demandas produzidas nas lives se pontua a atualidade e originalidade dos conceitos por ela produzidos, tal qual o conceito de transmigração, já apresentado neste capítulo, e de sua relevância para o desenvolvimento epistemológico a partir de novos paradigmas.

Se, como dito anteriormente, os artigos de sites que falam sobre Beatriz notam sua ausência nos meios acadêmicos como referência nas bibliografias, estes eventos, pode-se dizer, surgem como tensionadores desta inserção cada vez mais consistente de Beatriz no estudo da história da população negra, na história dos Quilombos e como referência de intelectuais e historiadoras negras. Este exercício, como dito, não pretendia realizar um levantamento sistemático da circulação recente da obra de Beatriz Nascimento. Mas teve por objetivo olhar para a pluralidade na forma de recepção do pensamento e da trajetória dessa pensadora. Em suma, nos diz que sua fala traz elementos de atualidade e originalidade necessários e solicitados para muitas reflexões contemporâneas.

CAPÍTULO 2 – ÔRÍ PARA O CINEMA NEGRO BRASILEIRO/CINEMA NEGRO BRASILEIRO PARA ÔRÍ

Neste capítulo, as primeiras reflexões abrem caminho para compreender o que é um documentário, tendo em vista que assim *Ôrí* é identificado.

Ôrí é um filme que nasce com forte referência no Cinema Novo, sobretudo na figura de Glauber Rocha, tendo em vista a aproximação da diretora do longa com Glauber. Apesar desta ligação com o Cinema Novo, no desenvolvimento desta dissertação, é identificada a forte relação com a história e premissas do Cinema Negro. Neste sentido, será objetivo compreender as características destes dois movimentos do cinema no Brasil, com destaque para representações e narrativas sobre a população negra e a relevância destas para analisar *Ôrí*.

Serão referências principais para este desenvolvimento o sociólogo Noel dos Santos Carvalho, o comunicólogo Marcell Carrasco David e o historiador Petrônio Domingues, sobretudo a partir do olhar que ambos apresentam sobre como a prática do cineasta Zózimo Bulbul foi transgressora na forma do cinema brasileiro pensar e representar pessoas negras, assim como foi também transgressor por seu lugar como homem negro, diretor de cinema.

2.1 O Cinema Documentário

Ôrí é um filme, longa metragem e série documentário⁸. Na intenção de contribuir no aprofundamento da análise desta obra, serão apresentados alguns debates acerca do conceito de documentário.

⁸ Apresentação de *Ôrí*. Arquivo Nacional. Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 26, pasta 1 doc 11.

Para esse propósito, o presente tópico se baseia em Bill Nichols, mais especificamente na sua obra *Introdução ao documentário* (2005); em Fernão Pessoa Ramos, autor de *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008) e que tem produzido nos últimos anos no Brasil importantes reflexões para o cinema nacional; e Robert Rosenstone, autor de *A história nos filmes e os filmes na história* (2010). Também serão base as leituras que produziram reflexões sobre o cinema documentário através do cinema negro no Brasil, das dissertações de Conceição de Maria Ferreira Silva (2010) e Marcel Carrasco David (2020), em *Barravento, Ôri e Santo Forte: Representação das religiões afro-brasileiras no cinema* e *Abolição: Escavações e memórias sobre o Cinema Negro de Zózimo Bulbul*, respectivamente.

A partir das referências consultadas, de forma geral, observa-se o documentário no campo do cinema de não-ficção, sublinhando-se características específicas e tradicionais em sua estrutura e que produz leituras sobre o mundo, como apresenta Rosenstone: “o documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação “indexativa” com a realidade” (ROSENSTONE, 2010, p. 109). No entanto, também fica explícito que existe uma linha tênue sobre o entendimento entre ficção e não-ficção e, sobretudo, a respeito das possibilidades de definição e produção de algo que possa ser identificado como verdade “(...), pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional” (ROSENSTONE, 2010, p. 110).

Para Ramos:

[...] podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p. 22)

Fernão Ramos explicita que em um documentário está posta a expectativa de encontrar asserções sobre o mundo. O autor identifica a asserção como “um enunciado que traz um saber, na forma de uma afirmação, sobre o universo que designa” (RAMOS, 2001, p.5). A partir disto, pode-se entender que, segundo Ramos, o espectador na busca por um documentário espera adquirir conhecimento e o percebe como um canal de credibilidade. Tendo em vista esta perspectiva, também podemos pensar sobre como, na feitura de um documentário, os e as cineastas também produzem com o olhar para esta intenção. Neste

sentido, se olharmos para *Óri*, quais asserções sobre o mundo podemos identificar? Talvez esta resposta esteja em uma das principais críticas que Beatriz pontua, que dizem respeito a uma revisão sobre a história do negro no Brasil, aspecto que seguirá como análise nesta dissertação.

Acerca das características que identificam o cinema documentário, Dias (2009) aponta os aspectos que são destacados por Ramos:

Para Fernão Pessoa Ramos, as características formais do cinema documentário representam um dos pontos fundamentais na diferenciação entre documentário e ficção: Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (DIAS, 2009, p.3-4)

São destacados pelo autor aspectos comuns, mas não exclusivos do documentário. No longa-metragem *Óri*, merece destaque a locução realizada por Beatriz Nascimento, que também constrói o texto do longa. A voz de Beatriz nos aproxima e nos faz, talvez, alcançar camadas de seu sentimento em relação ao que está narrando, ao mesmo tempo que atravessa e apresenta também suas vivências. De forma poética, Beatriz faz reflexões sobre sua experiência de pessoa negra no Brasil e traz a memória de momentos que marcaram sua trajetória e de sua família. Ainda em *Óri* estão presentes elementos como entrevistas, depoimentos e imagens de arquivos.

Sobre o entendimento de filme de ficção e não-ficção, Nichols (2005) nos apresenta como estes se encontram em várias das suas formas de constituição, embora de partida tenham intencionalidades diferentes por parte de seus criadores. Para o autor:

Porque abordam o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, os documentários diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção (ficção científica, terror, aventura, melodrama etc.). Eles estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público...Essas diferenças, como veremos, não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário. Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras

portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa). (NICHOLS, 2005, p.17).

Neste diálogo entre o que aproxima e o que difere a ficção e a não-ficção, inserindo assim o documentário como a não-ficção, Silva (2010) converge com Nichols (2005) acerca da reflexão sobre não dizer respeito à noção de verdade:

Por conseguinte, os dois tipos de filme são considerados como histórias verdadeiras que pedem aos espectadores que acreditem nelas, mas de formas diferentes. De acordo com Nichols, enquanto a ficção talvez se contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), a não-ficção com frequência quer instilar a crença (aceitar o mundo do filme como real). E é nesse trabalho de encorajar a crença que segundo o autor, o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social, e assim se diferencia da ficção porque designa um propósito que não é apenas estético, é também social, logo, pressupõe várias formas de envolvimento, de engajamento no mundo, de relacionamento com as pessoas. “Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também”. (SILVA, 2010, p.57)

Podemos pensar que o documentário, para Ferreira (2010) e Nichols (2005), pretende um transgredir de si. Uma interferência nas formas de pensar e ser no mundo a partir de provocações construídas na forma de imagem. Nesse sentido, para a análise de *Óri* nesta dissertação serão explorados aspectos que possam nos mostrar que intenções e reflexões são almejadas. Por exemplo, do carnaval da Escola de Samba Diplomatas de São Miguel Paulista são captados imagens e depoimentos sobre o que significa a relação entre Brasil e África para os negros brasileiros, debate importante nas pesquisas de Beatriz. No longa, vemos tanto a pesquisa que é realizada pelos trabalhadores do carnaval como a busca que o documentário realiza, com os mesmos povos, para ilustrar o entendimento da formação do Brasil.

Nesse debate, Nichols (2005) estabelece uma classificação que ele chama de “modos de documentário” – a saber, expositivo, observativo, participativo e reflexivo, ao qual mais tarde irá juntar o performático e o poético. Essas tipologias correspondem, grosso modo, a diferentes momentos históricos na evolução de uma forma. (RAMOS, 2005, p.13-14). David (2020) e Silva (2010) valem das noções de modos de documentário para seus trabalhos de análise:

Abolição é um documentário reflexivo e, sobretudo, construído por entrevistas e encontros. (...). Para Nichols, o modo reflexivo se caracteriza por uma busca mais poética e ensaística, na qual o realizador se torna o catalisador do seu objeto de registro. O autor diz que “este gênero é o que mais revela o ponto de vista do realizador frente àquilo que registra.” (DAVID, 2020, p.17).

Com base na classificação de Nichols (2005) acerca dos modos de representação no documentário, é possível definir “*Óri*” como performático. Segundo o autor, esse tipo é muito utilizado como forma de expressão dos “subrepresentados ou mal representados,

das mulheres ou das minorias étnicas, dos gays e das lésbicas, por meio do qual constroem estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas, e assim estimulam o pessoal como porta de entrada para o político. (SILVA, 2010, p.56).

Essa capacidade de apresentar dimensões que estão relacionadas à memória, às emoções e aos afetos do indivíduo em sua relação com o mundo reafirma o caráter performático de *Orí*, tipologia dada por Nichols (2005, p.170) a filmes que “compartilham um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. E por esse mundo representado nesse tipo de documentário capaz de fazer com o espectador experimente no caso de *Orí*, o lugar do outro é que se revelam vozes, afetos e expressões que evidenciam a grandeza do individual, do pessoal como meio a partir do qual é possível a compreensão do mundo. (SILVA, 2010, p.135).

Em *Óri*, a partir dos objetivos estabelecidos neste trabalho, ambos os modos estabelecem sentido, o performático e o reflexivo. A já citada narração de Beatriz é um exemplo que nos mostra estas dimensões das relações de emoções e afetos, referida por Ferreira e contida no filme. Neste mesmo aspecto da narração está também a produção poética do caráter reflexivo indicado por David (2020) na análise de *Abolição*.

2.2 Cinema Novo em Contexto

Em sua tese, Carvalho (2005), apresenta uma contextualização do período em que surge o movimento do Cinema Novo, considerando o momento político do Brasil, as articulações e as principais ideologias envolvidas. Nas palavras do autor:

O Cinema Novo emergiu como movimento cultural no início dos anos 1960. Foi parte do quadro social e político que marcou o nacional - populismo desde meados da década de 50 e, mais especificamente, o período janguista (1961-1964). Suas origens estiveram ligadas ideologicamente às estruturas do nacional - populismo. As instituições que congregavam os intelectuais nos anos 50 e 60 foram fundamentais na configuração do movimento. Elas funcionaram como centros propagadores do ideário nacionalista e deram as diretrizes teóricas sobre as quais os artistas elaboraram suas formulações. As principais foram o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). (CARVALHO, 2005, p.108).

Óri nasce com premissas do Cinema Novo. Raquel é uma estudiosa e entusiasta deste movimento, sobretudo da trajetória de Glauber Rocha. Segundo a diretora:

Eu penso que toda a minha obra foi marcada pela experiência do Cinema Novo que contribuiu fortemente na busca de identidade do nosso país, no momento em que essa nova ideologia surgiu, no fim dos anos 50. Sou o fruto dessa nova ideologia, dessa nova aproximação do país e dessa tentativa de melhor conhecer a natureza e o caráter dos homens que povoaram esse país. Desse ponto de vista eu devo muito a Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Emílio Salles Gomes, pessoas que realmente lutaram pela descolonização da arte e da cultura. (GERBER, 2000, p.178)

Esta nova ideologia que é referenciada por Raquel pode ser identificada na análise de Carvalho (2005) e Carvalho e Domingues (2017) sobre o Cinema Novo. Para os autores, este movimento surge em um espaço de estrutura social, econômica e política que foi favorável para os cineastas se desenvolverem com a redemocratização do país, a partir de 1946, como destacam:

(...) gerava um clima de otimismo, euforia e anseio de um futuro melhor, com direito a industrialização, distribuição de renda, pleno emprego, participação política, educação, moradia e reforma agrária. É nesse contexto que apareceu o Cinema Novo, um movimento artístico-cultural caracterizado pelo projeto de criar um “moderno” e “autêntico” cinema brasileiro, que descolonizasse a linguagem dos filmes e abordasse criticamente o subdesenvolvimento, as desigualdades sociais, a penúria dos segmentos subalternos, as contradições e outras mazelas do país. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p. 377).

Os autores evidenciaram o caráter de engajamento político daqueles que construíram o Cinema Novo em relação às demandas específicas do país, sobretudo para uma forma de crítica e denúncia do que vivenciavam as camadas mais empobrecidas do Brasil. Assim, abria-se uma conjuntura favorável ao surgimento de novos projetos, capazes de levar para as telas de cinema do país propostas temáticas e narrativas engajadas, que retratassem os dilemas, os impasses e os desafios da nação. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.378).

O Cinema Novo também representou uma novidade em termos estéticos, apresentando modificações diante das formas até então estabelecidas, com referências hollywoodianas e sem priorizar representações nacionais. Estas articulações também eram visualizadas no cenário do cinema europeu. Como pontuam Carvalho e Domingues:

O Cinema Novo foi um divisor de águas no cinema brasileiro. Reivindicou para si mudanças na crítica, na estética e no modo de realização de filmes que redefiniram a produção posterior. Esteve em sintonia com o cinema moderno que emergiu no final da Segunda Guerra Mundial, especialmente com as experiências formais da Nouvelle Vague francesa e com a reflexão política advinda do cinema neorrealista italiano, que na época vivia o auge de seu prestígio internacional. Cinema feito nas ruas, interpretado por pessoas comuns, com temas populares, numa linguagem ao mesmo tempo realista e poética, o neorrealismo italiano já tinha feito escola no Brasil, influenciando cineastas e críticos mais velhos, como Alex Viany, Carlos Ortiz, Roberto Santos e Nelson Pereira dos Santos. Já em âmbito nacional, o Cinema Novo estabeleceu uma clivagem com o que vinha sendo feito até então, contrapondo-se tanto às chanchadas – a marca registrada do estúdio Atlântida – quanto à produção da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.378).

Os autores ainda pontuam:

Nesse novo cenário – de ideias e realizações “desalienantes” – floresceram pautas orientadas no sentido de estabelecer uma confluência entre os rumos do país, nas esferas econômica e social, e os anseios nacionalistas do setor cinematográfico. Foi nesse momento que a sétima arte passou por transformações estéticas e culturais profundas em terra brasilis e teve no cineasta Glauber Rocha seu maior representante-símbolo. Sem dúvida, o Cinema Novo impulsionou uma revitalização das atividades cinematográficas no país, tendo no horizonte o projeto de se valer do cinema como instrumento para mudar a realidade de uma nação marcada pelas contradições do “Terceiro Mundo”.

Glauber Rocha, já citado, representante-símbolo do Cinema Novo, em 1965, durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano, na Itália, apresentou a sua tese, *Uma Estética da Fome*, tido como um manifesto do Cinema Novo. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017). Neste documento o cineasta, de forma emocionada e indignada, critica quem o antecede e afirma os objetivos do movimento que representa. Glauber diz:

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais.

Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes.

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 1965 apud CINTRA, 2019)

Com a palavra, em um evento internacional, Glauber Rocha, apresentou aos seus pares a novidade que se instalava no Brasil e que se pretendia política, revolucionária e de caráter denunciativo sobre os problemas sociais e econômicos vivenciados no país. Sobre Glauber Rocha, Beatriz Nascimento (2018) apontava o seu pioneirismo em tratar das desigualdades que assolavam o país, tanto nas produções que evidenciavam o nordeste brasileiro quanto nas obras que tratavam da problemática dos negros. Porém, a historiadora salientava o quanto essa

ideia ainda estava mais no campo teórico do que na prática. Em sua perspectiva, mesmo em produções como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, a representação do negro não é real, mas fantasiosa (NASCIMENTO, 2018). Portanto, ao mesmo tempo que a abordagem de Rocha pode ter influenciado o olhar de Beatriz Nascimento a respeito das possibilidades narrativas do cinema, é perceptível que ela criticava as representações do povo negro no Cinema Novo.

2.3 Representação negra no Cinema Novo

Assim como para construção de *Ôri*, as ideias e os movimentos realizados pelo Cinema Novo foram fundamentais para o que veio a ser denominado como Cinema Negro. Neste movimento, roteiros com o protagonismo de personagens negras e negros foram evidentes. Segundo Petrônio Domingues:

É verdade que, na produção cinematográfica do Cinema Novo, aspectos da cultura e história dos afro-brasileiros foram pautados em filmes como *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos; *Barravento* (1962), de Glauber Rocha e *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues – este último, aliás, dirigiu outros filmes sobre a temática, como *Xica da Silva* (1976), *Quilombo* (1984) e *Orfeu* (1999) –, mas não havia um compromisso com uma linguagem ou estética antirracista. Em vez da cor dos personagens, problematizava-se a condição de subalternidade das classes populares, da patulêia que povoa o “andar de baixo”, com suas tradições, costumes e artefatos culturais. (DOMINGUES, 2011)

Petrônio Domingues sinalizou uma espécie de limitação na forma como o Cinema Novo pretendeu contrapor movimentos cinematográficos anteriores, que invisibilizaram ou estereotiparam pessoas negras. Os cinemanovistas também abominavam a forma como as produções da Vera Cruz enfocavam as relações raciais, já que os negros amiúde ficavam ausentes das películas ou somente atuavam em pontos subalternos. De fato, havia pouco espaço para a diversidade racial na Vera Cruz. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.378)

No artigo *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*, Petrônio Domingues e Noel dos Santos Carvalho trouxeram como a problemática do negro foi veiculada e debatida no cinema brasileiro, a partir de dois textos-manifestos de cineastas e críticos vinculados ao movimento: David Neves e Orlando Senna.

David Neves, em 1965 durante a V Resenha do Cinema Latino-Americano, apresentou a tese intitulada *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*. Crítico de cinema respeitado na imprensa do eixo Rio-São Paulo, com experiência de assistente de direção, montador, coordenador de produção, Neves era um dos idealizadores e grandes divulgadores do Cinema Novo, “tornando-se testemunha e cronista de sua evolução, e fatos de sua vida permearam a trajetória do movimento”. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.380)

Em 1979, Orlando Senna, um remanescente cinemanovista, publicou o artigo “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”. Jornalista, roteirista e especializado na crítica cinematográfica, Senna foi um dos principais agitadores do Cinema Novo na Bahia, seu estado natal. No artigo “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro”, de 1979, Senna examina a representação do negro na história do cinema nacional até aquele instante. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.380)

A tese de David Neves oferece uma visão privilegiada sobre o modo como a questão racial foi formulada pelo Cinema Novo. Inicialmente, ele admite o desconhecimento no tocante à existência de filmes realizados por autores negros no “panorama cinematográfico brasileiro”, mas destaca a existência de um cinema de assunto negro no Brasil – que, na verdade, 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. 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 *apud* CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.380).

Em contrapartida, a perspectiva de David Neves, Carvalho e Domingues (2017), apresentaram os aspectos elaborados por Orlando Senna:

A terceira fase estipulada por Orlando Senna é a do Cinema Novo, fase designada de “negro/povo” (...) Na opinião de Senna, os filmes do Cinema Novo não produzem imagens e representações centradas no “assunto negro” ou na problemática racial, como aponta a tese de Neves. Esse movimento se apropriaria ontologicamente do negro como metáfora de povo – pobre, favelado e oprimido: “No que diz respeito ao negro, a linha adotada pelo Cinema Novo é estabelecida em Rio Zona Norte, ou seja: denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos” (SENNA, 1979, p.216 *apud* CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.386).

De acordo com Carvalho e Domingues, para Senna, o Cinema Novo não se preocupou com as representações da problemática racial. Contudo, embora as questões de classe predominassem, o movimento trouxe uma nova perspectiva sobre a abordagem das questões negras, que eram diretamente ligadas a visões e projetos que a esquerda marxista possuía, tendo o negro uma categoria secundária em seus estudos. (SENNA, 1979, p. 217 *apud* CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.386)

Partindo da leitura desses manifestos, Carvalho e Domingues (2017) compreenderam que, apesar da novidade da presença de narrativas que apresentavam e representavam pessoas negras, o Cinema Novo, fruto da construção de cineastas comprometidos com pautas da esquerda brasileira, à época, privilegiavam a presença das pessoas negras como principais alvos das problemáticas de ordem social, porém sem trazer o aprofundamento da experiência de ser negro no Brasil, sem considerar a pauta racial. Como apontam Petrônio Domingues e Noel dos Santos Carvalho:

Deveras, o negro era visto por muitos cinemanovistas pela perspectiva de classe e do subdesenvolvimento. O debate cinematográfico, naquele contexto, revalorizou o negro na cultura nacional, porém como parte de uma massa multirracial de explorados pelo sistema capitalista, em vez de destacar a dominação pelos brancos. Os problemas do negro derivariam da opressão de classe e não racial. Assim, positivado nos ideais de um projeto “nacional-popular”, o negro se tornava metáfora do povo brasileiro explorado. Isso significa que tal personagem – com sua história, cultura e identidade específicas – não era compreendido como algo que pudesse ser considerado em si, mas como aspecto de um sistema de exploração. (DOMINGUES, CARVALHO, 2017, p.389).

Essa maneira, sobretudo de militantes e intelectuais da esquerda, de não olhar para as questões de raça além das demandas de classe esteve sempre presente nos discursos de Beatriz como um aspecto a ser revisto. Como ela mesma expressou em *Ôri*, “este não é o grande drama”. Talvez a resistência em repensar esses paradigmas diga respeito ao lugar em que a diversidade não imperava e que os paradigmas partiam de experiências muito próximas de homens brancos oriundos de uma mesma classe social. Essa é, ao menos, a tese defendida por Carvalho e Domingues (2017):

Outra chave explicativa para o limite do Cinema Novo, no que refere ao tratamento conferido ao negro, passa pelo escrutínio dos atores sociais. O cinemanovismo foi um movimento tremendamente inovador em termos políticos e estéticos, mas em termos sociais consistia em um grupo de homens brancos da classe média. (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p.389)

Assim sendo, os autores, deixam talvez uma ideia para o que viria a se desenvolver no Cinema Negro. Este seria um movimento de quebra de paradigmas, de construções que partiriam de outros sujeitos e suas experiências, incorporando pautas que não foram consideradas prioritárias aos homens brancos.

2.4 Zózimo Bulbul: Para explicar o Cinema Negro

Sobre o conceito de Cinema Negro, Marcell Carrasco David, em sua dissertação de mestrado sobre o longa-metragem *Abolição* (1988), de Zózimo Bulbul, elencou uma série de

referências que ajudam a preencher a lacuna de entendimento sobre o conceito de Cinema Negro, não somente da experiência no Brasil, mas também com a perspectiva do movimento nos Estados Unidos e no continente africano. Conforme David (2020):

Vale ressaltar que o conceito de Cinema Negro começa quando filmes passam a ser realizados e idealizados por pessoas negras, especialmente por Zózimo Bulbul como um dos pioneiros. Segundo a pesquisadora Kênia Freitas (2018), as discussões sobre as definições do Cinema Negro são vastas e feitas sob diversas perspectivas localizadas geográfica e historicamente “desde os EUA (onde o campo surgiu concomitante ao cinema clássico narrativo, nos chamados Race Movies), passando por África (que viu eclodir com os processos de independências nacionais dos anos 1960 uma filmografia engajada politicamente).” (FREITAS, 2018, p. 107 apud (DAVID, 2020, p.18-19)

O Cinema Negro não é um conceito fechado. Ao contrário, ele atrai e disponibiliza possibilidades, pois abrange a livre criação das e dos cineastas negras e negros. Assim, ainda é um projeto em construção no Brasil (FREITAS, 2018, p. 107 apud DAVID, 2020)

Ao apontar esse tipo de cinema como cinema negro, ao mesmo tempo que se coloca no centro aquele que sempre foi desarticulado para a margem, fica evidente a tentativa de resgate da sua história. Finalizo as reflexões sobre esse conceito com a fala do pesquisador Heitor Augusto que diz que: não há como ignorar que um realizador negro – de hoje ou de ontem – adentra um campo simbólico no qual o signo “negro” tem sido majoritariamente preenchido há mais de um século por quem não é negro. E isso tem um custo – psíquico e econômico –, mas a maior fatia dessa conta tem sido paga pela pessoa negra (AUGUSTO, 2018, p. 150 apud DAVID, 2020, p.18-19)

Pensar *Ôrí* como uma produção do cinema negro diz respeito a um processo mais ideológico, tendo em vista que seu corpo técnico não privilegia uma maioria de pessoas negras. Apesar da relevância de ter diretoras e diretores negros, diante da presença ainda escassa de pessoas negras neste lugar no cenário do cinema brasileiro, em *Ôrí*, na análise feita para esta dissertação, a alma no longa está em Beatriz (GERBER, 2006). Assim, como já dito, ele é da direção de Raquel, mas é Beatriz Nascimento, e entendido como uma importante obra para o cinema negro brasileiro.

A construção de *Ôrí* com texto e a base teórica nos estudos e trajetória de vida de Beatriz, irão posicioná-lo como uma produção do Cinema Negro. Com base no Cinema Novo, mas com o pertencimento das perspectivas de Beatriz Nascimento, avançou em relação aos limites do olhar da maioria de homens brancos de classe média para a representação da população negra. A partir da referência de um “tensionamento entre temática e representação negra e as possibilidades de livre criação das e dos cineastas negras e negros” (DAVID, 2020, p.18-19), pode-se pensar sobre a trajetória e a produção do ator e cineasta Zózimo Bulbul e sobre como este passou a ser tido com um dos “pais do cinema negro no Brasil”

(CARVALHO, 2012). Zózimo Bulbul foi pioneiro ao cunhar a necessidade de se construir um cinema negro brasileiro, um cinema produzido e protagonizado por negros e negras. (MENDONÇA; SOUZA, 2020, p.569).

Noel dos Santos Carvalho escreveu a tese *Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul* em 2005 e teve então a alegria de conhecer a trajetória de Zózimo a partir de depoimentos coletados com o próprio diretor.

Zózimo Bulbul nasceu no Rio de Janeiro em 21 de setembro de 1937, filho da união de Sebastião Alves de Brito e Rita Maria da Silva. Seu nome de batismo é Jorge da Silva. Zózimo foi o apelido recebido na infância, já o Bulbul, palavra de origem africana, foi incorporado ao nome artístico por volta do final da década de 60. (CARVALHO, 2009, p.2).

Zózimo foi uma figura importante para o cinema durante sua trajetória, pois seu impacto pode ser visto nos mais diferentes contextos e formas. Mesmo assim, vemos que Zózimo não foi um homem do cinema por sua formação inicial, mas sim alguém que teve contato e se aventurou nas artes como algo fora do seu caminho, inicialmente. Junto a isso, sua vida universitária se desenvolveu em conjunto com seus interesses pela política estudantil e pelas questões raciais (CARVALHO, 2005).

As questões raciais, por mais que atravessem a trajetória de negros e negras pelo país, para Zózimo, não tiveram um momento em que se irromperam e se estabeleceram como algo corrente em sua vida. Elas aconteceram gradativamente, ao longo do desenvolvimento de sua consciência racial, apresentando-se em diversos momentos e de diversas formas a partir do contato de Zózimo com ações de negros e negras que denunciavam o racismo, assim como em atividades e ações sociais que eram frequentadas pela população negra de forma majoritária, como destaca Carvalho:

Difícil precisar o momento em que se dá essa consciência. Ela não é percebida como decorrente de uma atuação regular em qualquer movimento político negro. Provavelmente, realiza-se aos poucos, a partir de práticas culturais compartilhadas no interior do seu grupo étnico. Os bailes, frequentados majoritariamente por negros, ao que parece, tiveram um papel considerável nesse processo. (CARVALHO, 2005, p.171)

Em conjunto a estes processos, podemos destacar a forma como Bulbul percebia o mundo negro não apenas brasileiro, mas também em sua relação com o continente africano, em sua busca pela liberdade nas guerras contra o colonialismo e nas manifestações e produções dos negros e negras que lutavam por direitos civis nos Estados Unidos. A ebulição do mundo negro levou Bulbul a se revoltar e rebelar pela condição social dos negros no

mundo. Com isso, o contato com textos e reflexões de importantes líderes negros pelo mundo molda sua perspectiva racial.

Sua formação social e política e seus trabalhos desenvolvidos no CPC aproximaram Zózimo dos diretores que compunham o Cinema Novo. O CPC, como afirma Carvalho (2005), congregou boa parte da esquerda artística que vivia no Rio de Janeiro à época. Esses grupos formularam e foram importantes auditores do cinema e do teatro nos anos seguintes. Os encontros que se formaram trouxeram uma carga política de esquerda ao teatro e ao cinema, algo que não se verificava naquele momento. Como destaca Carvalho,

Vale observar que o CPC congregou a elite dos artistas de esquerda. Alguns dos seus participantes orientariam o campo artístico, principalmente o teatro e o cinema, alguns anos depois. Muitos ocupariam posições-chaves na televisão e no cinema. Havia uma identidade ideológica entre a direção do CPC e o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Zózimo fazia parte da geração de artistas que nesse período militavam ou eram simpatizantes da política do PCB e gravitavam entre essas duas posições muito fortes na produção cultural. Elas funcionaram como canais para a entrada na atividade artística e foram legitimadoras de uma concepção de arte e de artista. (CARVALHO, 2005, p.176).

Esta ebulição de pensamentos e encontros gerou o que conhecemos como Cinema Novo e possibilitou as mudanças na estética e estrutura no cinema nacional.

A partir da atividade artística e política desenvolvida no CPC, Zózimo aproximou-se dos jovens diretores do Cinema Novo que, nesse momento, travavam intensa disputa simbólica e política contra a estética cinematográfica estabelecida e o conceito de arte popular defendido pela direção do CPC. Essas disputas resultaram na consolidação do grupo que, pouco tempo depois, realizaria os primeiros filmes do movimento. (CARVALHO, 2005, p.175).

Na sua aproximação com diretores do Cinema Novo, Zózimo trabalhou como ator em diversos filmes, sobretudo na década de 70, quando também participou de produções de diversos gêneros, inclusive das chamadas “pornochanchadas” e de obras coproduzidas com parcerias internacionais como Argentina e Chile. Entre as produções temos *Cangaceiros sem Deus*, de Antônio Pólo Galante; *Sobre gustos y colores*, uma coprodução franco-argentina, dirigida por Juan Batle Planas e *Quando as mulheres paqueram*, dirigido por Victor di Mello (CARVALHO, 2005). Cabe destacar que durante a década 70, Zózimo, se autoexila após um episódio relacionado ao seu primeiro filme como diretor, o *Alma no Olho* (1974). Conforme apresenta Noel dos Santos Carvalho:

No mesmo ano ele tenta conseguir o certificado da censura para a exibição de *Alma no olho* e é chamado para dar explicações aos censores. Eles desconfiaram do filme e da autoria e solicitam que ele decifre as imagens em que supõem alguma mensagem esquerdista subjacente. Após o episódio, que durou dias, sentindo-se psicologicamente pressionado pelo clima político e pela repressão que avançava

sobre os artistas, viajou para Nova Iorque disposto a não voltar tão cedo ao Brasil. Levou consigo uma cópia de *Alma no olho* que exibiu em escolas e centros culturais. O serviço de imigração norte-americano não permitiu que Bulbul fincasse raízes no país e no mesmo ano viajou para a Europa fixando residência em Portugal e depois na França. (CARVALHO, 2005, p.21)

Em entrevista concedida a Ângela Ness e a Maria Beatriz Nascimento, em 1988, Zózimo retomou sua trajetória até a chegada ao cinema, no momento de desenvolvimento do Cinema Novo e, indagado pelas entrevistadoras, pontuou de que forma os debates de raça e sobre sua negritude se inseriram na sua vida como profissional do cinema.

Maria Beatriz Nascimento: Eu queria perguntar a você: Você datou em 1959 a entrada na Belas-Artes. A partir de 1956, começa a Independência Africana. O que interessa muito pra gente nesse projeto é situar a negritude, ou o seu negrume, porque está dentro do processo histórico, onde os negros, como você, que tinham esse acesso todo e uma história de vida parecida (...). Já existia o TEN, Teatro Experimental do Negro, funcionando nesse momento. A primeira saída do negro como político é pela arte. Então eu queria que você voltasse um pouco a 1956 e situasse a gente nessa africanidade que começa a surgir na sua cabeça. (CARVALHO, 2005, n.p.).

Zózimo Bulbul: Entre a saída da escola interna e o Exército teve um período que eu dançava muito. Mamãe dançava no Elite, aquela coisa tradicional. Tinha um baile jovem ali perto da zona. Eram uns bailes fantásticos, a Banda de Portugal que fazia uns vesperais de sábado e domingo. Foi a descoberta um pouco do jazz. Foi com o jazz que comecei a comprar discos e livros. Fiquei muito apaixonado pelo Louis Armstrong, aquela turma toda. Depois Charles Parker. Ouvia muito jazz. Cheguei a comprar um contrabaixo. Eu queria ser contrabaixista da Belas-Artes. Toquei em bailes meio de qualquer jeito. Pegava o contrabaixo e ia para os bailinhos no subúrbio. Passava a noite lá, ganhava um dinheirinho, uns trocados. Daí é que surge esse negócio do negro americano. A posição do negro americano me leva à África. Começam a sair algumas notas nos jornais. O Congo começa a se rebelar. Ficava olhando aquelas coisas, algumas eu recortava e guardava, Lumumba, Nkrumah, etc. Essas coisas foram começando a entrar na minha cabeça como forma de rebeldia. Fui me identificando com esse estado de coisas daquela África que estava numa ebulição muito grande. Depois fui ler sobre Jonas Kenyatta que estava preso. Estava em prisão perpétua na Inglaterra, tinha sido chefe dos Mau-Mau no Quênia. Essas coisas começaram a me despertar e na Belas-Artes eu fiz o trampolim da China, do Mao Tsé-Tung, para chegar aonde eu queria. Quando eu perguntei da África ele disse que a África não tinha cultura. Aí eu tive um bate-boca com o professor, não me lembro o nome dele hoje. Foi a ponto de chegar à agressão física, eu joguei a prancheta em cima dele, porque ele veio para cima de mim e discutimos verbalmente. Depois que eu fechei a matrícula, continuei freqüentando a Belas-Artes sem procurar briga. (CARVALHO, 2005, n.p.).

Nesta fala, Zózimo apresenta sua trajetória política e sua formação intelectual que se inicia a partir da dança e da música. Sua aproximação com o jazz americano o leva a se encontrar com o continente africano e sua luta pela libertação. Esse momento, que parecia um momento de descobertas que poderia reverberar, acrescentar no local onde ele estava, foi negado. Na Escola de Belas-Artes as descobertas que Zózimo vinha fazendo sobre o continente africano não tinham espaço. Talvez se possa elencar este episódio dentre os fatores

que fizeram Zózimo chegar à conclusão da importância de ser criador, proponente das suas próprias obras e espaços.

No desenvolvimento do olhar para a relação de Zózimo com sua negritude, Ângela e Beatriz irão buscar relatos sobre seu diálogo com as articulações nascidas na década de 70, tal qual o Movimento Negro Unificado, as articulações de cultura e etc.

Ângela Ness: Eu queria saber quando foi que ele começou a se engajar no Movimento Negro. Houve algum período de engajamento ou você ficou atuando profissionalmente e assistindo toda a elaboração do movimento? (CARVALHO, 2005, ANEXO).

Zózimo Bulbul: O Movimento Negro é recente, de 1975, por aí. Eu nem estava no Brasil em 1974. De 60 a 70 se tivesse Movimento Negro eu estaria junto. O negro não tinha essa consciência de se juntar. A gente juntava na gafeira, nas festas. Discutíamos muito. Quando saí do Exército fui buscar os meus. Eu soube que tinha um grupo que se chamava Renascença, no Méier. Ia todo final de semana, de paletó e gravata, não podia usar tênis. Ficava lá, os negros society, dr. Oscar, presidente vitalício. Nunca deixou ter eleições, foi aí que eu entrei no grupo junto com Ney Lopes para a gente brigar com o dr. Oscar porque queríamos as eleições. O meu título pelo menos ele rasgou na minha cara e me proibiu de entrar no clube. Então eu nunca mais voltei no Méier, porque eu saía de Botafogo de bonde para chegar até o Méier, todo sábado. Chegava à tarde da praia, tomava um banho, botava um terninho e ia pra lá. A gente queria ir mais cedo para o Renascença para discutir algumas coisas. Política mesmo, sabe (...). (CARVALHO, 2005, n.p.)

Beatriz, faz a ressalva da importância de pensar movimentos que antecederam 70 e a criação do MNU, tal qual o Teatro Experimental do Negro

Maria Beatriz Nascimento: Eu queria discordar do Zózimo (...) porque visto do ponto de vista histórico, tudo isso, inclusive do que ele fala, da própria experiência dele da escolha pelas artes (...). Na minha opinião, não só minha, mas de todos nós que estudamos a cultura negra no Brasil, o Movimento Negro, como o movimento social da história do Brasil, sempre existiu, a não ser por um pequeno intervalo na década de 30. Então, quando a gente se refere ao Teatro Experimental do Negro, a esses negros como você e, anteriormente, Grande Otelo, Ruth de Souza, o Renascença, que faz o cunho social, mas faz a discussão política. Esse clube social está em busca de quê? De uma afirmação da negritude. Não importa como ela é, mas uma afirmação do ser negro. Eu tenho a impressão de que nós chamamos tudo isso de movimento social. Para mim, e acho que pra todos nós, o que foi iniciado na década de 70, de certa forma, é a continuidade desse movimento de figuras como você, que como outros atores, como outros artistas estão em uma espécie de linha de frente, fazendo uma coisa que não existia, em 30, no Brasil: a imagem do negro em algum lugar, principalmente no cinema. A imagem desse negro bonito. Na verdade, o negro aparecia sempre estereotipado: o feio, o palhaço, etc. A pergunta procede no seguinte sentido: você participa disso somente como profissional? O Zózimo que vive esse tipo de vida, que está neste lugar social, está sendo militante da causa negra? (CARVALHO, 2005, n.p.)

Enquanto Zózimo não evidencia a importância política e social de movimentos negros culturais, Beatriz resgata o Teatro Experimental do Negro (TEN) e as figuras de Grande

Otelo⁹, Ruth de Souza¹⁰ e o próprio Zózimo para identificá-los como movimento social negro e como local de afirmação da negritude e de ser negro. Assim, Beatriz ainda chama atenção para o papel importante de artistas que atuaram na mudança de representação da imagem do negro, trabalho que Zózimo realizava¹¹.

Zózimo relatou também o momento em que sua inserção com diretores que construíram o Cinema Novo começa a ter ressalvas, tendo em vista o lugar reservado a pautas que para ele eram fundamentais. Segundo Zózimo, neste momento o Cinema Novo começa a “se aburguesar”:

Zózimo Bulbul: (...) Quando o cinema se desenvolve, eu começo a participar em 65, 66. A causa primeira era realmente o problema do negro, a presença do negro e como eram escritas as peças, as novelas e os scripts de cinema, onde o negro se colocava e como ele se colocava. Discutia muito com esse pessoal todo. Tive várias discussões com o Vianninha. O Glauber me influenciou, muito. Logo que ele chegou da Bahia, freqüentava o mesmo barzinho que eu freqüentava em Copacabana, ali no Posto 6. Ali foi, um pouco, a prolongação do CPC da UNE. A gente parava muito nesse barzinho, na galeria do Posto 6. O Glauber sempre que vinha parava ali com a gente e conversava, tinha acabado de fazer o Barravento, o primeiro filme dele em longa-metragem e estava preparando Deus e o diabo na terra do sol. Depois do baque de 64, esse grupo continuou uma resistência surda. Eu nunca perdi a negritude. Queria trazer a negritude para dentro desse debate, sempre. Marcou muito esse negócio de Cinema Novo. Eu, o Pitanga, o Milton trabalhamos muito mais na época do Cinema Novo. Nós éramos amigos e ali dentro a gente conseguia até mexer dentro da história que estava sendo escrita. No teatro, nós entrávamos como participantes, discutíamos com os caras. De repente o massacre foi tão grande, a censura, as perseguições. O próprio Leon Hirshman que me introduziu no cinema. Fiz em Cinco vezes favela um episódio dele. Em 67 me decepcionou muito, quando ele consegue dinheiro para fazer o seu primeiro filme colorido: Garota de Ipanema. O filme não tem nada a ver. Um filme que passou despercebido. Passou muito despercebido, fiquei muito decepcionado. A partir daí a turma do Cinema Novo começa a se aburguesar, a palavra é essa. Eles começam a formar uma caixa, uma elite. Eu sinto que eles perderam o pulso da história. Eles vão dar outras explicações, como o Vianninha me deu várias. Inclusive tive uma discussão brutal com o Vianninha quando eu estava em São Paulo na novela (Vidas em conflito) e a Globo estava recém-formada. Uma das coisas que Roberto Marinho tinha colocado claro, naquela época, era que militante do Partido Comunista não entrava na TV Globo. Qualquer pessoa fichada no Partido Comunista não entraria nos quadros da TV Globo. De repente ele abriu uma exceção para o Vianninha. E eu soube que o Vianninha tinha assinado um contrato com a Globo para escrever A Grande Família,

⁹ **Grande Otelo:** Considerado um dos maiores atores do século XX, Grande Otelo foi um artista multimídia, tendo trabalhado no teatro, rádio, cinema e na televisão. Versátil e dono de uma consagrada expressão facial e corporal, destacou-se como ator, cantor, compositor, sambista e poeta. Seus personagens sempre tiveram um grande apelo popular, desde os tempos do Teatro de Revista, quando participou da Companhia Negra de Revistas, até quando interpretou Macunaíma no cinema em 1969. Grande Otelo foi pioneiro e desbravador, primeiro artista negro a ocupar espaço de destaque no cinema e na televisão brasileira. (MUSEU AFROBRASIL, 2022)

¹⁰ **Ruth de Souza:** Considerada uma das grandes damas do teatro brasileiro, Ruth de Souza nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1928 e iniciou sua carreira artística no Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1945. Ruth de Souza realizaria seu primeiro trabalho como atriz profissional em 1947, quando o TEN se uniu ao Teatro dos Comediantes para montar a peça Terras do Sem Fim, texto de Jorge Amado adaptado para o teatro e sob a direção de Zigmunt Turkov. Nessa peça, Ruth interpretou Joana, personagem que ela faria novamente no ano seguinte em uma versão para o cinema. (IPEAFRO, 2022)

¹¹ Sobre a visão da branquitude sobre as questões raciais, ver Orson Soares (2020).

conversando com ele sobre a alienação do processo da televisão. Não tinha jeito de mexer dentro da televisão e ele com o sonho fantástico de conseguir mexer e transformar a televisão num veículo. Que nada! Na terceira, quarta ou quinta história que ele estava escrevendo (ele escreveu junto com o Armando Costa). Esse Armando Costa, eu tinha mais acesso. E de repente começaram a ficar mais distantes de mim. Eu comecei a forçar o Armando para colocar uma família de negros dentro de A Grande Família. Isso eles disseram que era impossível. Esses caras eram meus amigos. Amigos meus de botequim, a gente bebia e discutia e, de repente, dizem que é impossível, porque o patrão deles não quer. (CARVALHO, 2005, n.p.)

Novamente, Zózimo entra em confronto em relação a questões raciais. Nesse momento, diante de seu amigo, suposto aliado, sente-se traído quando percebe os limites de diretores brancos de transgredirem e contraporem lugares em prol da luta pelos negros.¹²

Como Beatriz, Zózimo foi crítico à forma de representação do negro no Cinema desenvolvido por diretores do Cinema Novo ou que foram influenciados por eles. A partir do final da década de 70, segundo Zózimo, esses profissionais não demonstraram um compromisso com a história do negro. De acordo com Carvalho (2005):

A posição de Bulbul é agressiva no sentido de desqualificar ideologicamente os cineastas que, segundo ele, não têm compromisso com a história do negro, fantasiam e alegorizam os filmes que tratam da sua história. Sobre Quilombo (1984), de Carlos Diegues, e Chico Rei (1985), de Walter Lima Junior, declarou: “Ficam na mais pura ficção. (...) São aqueles intelectuais do Partidão, com o compromisso de esculhambar a história do negro. Não têm a menor discussão racial. São alegorias que poderiam ter sido entregues a qualquer diretor de harmonia ou carnavalesco de escola de samba. Tenho certeza de que eles fariam melhor. Quando li o roteiro de Quilombo, vi que não tinha a menor seriedade”. (CARVALHO, 2005, p.197).

Ele também criticou a forma estereotipada e paternalista com que cineastas trouxeram personagens e história negras, associados a estereótipos negativos:

E ainda: “(...) nos roteiros que chegaram ao meu conhecimento de diretores, amigos ou não, o negro não tinha destaque. Era aquilo neutro. Botavam para fingir um bandido aqui, outro ali, um alienado, uma coisa sem consistência. E fui ficando decepcionado. Tanto que botei na cabeça que teria que dirigir, que escrever minha história. Recusei trabalhar em Chico Rei, porque historicamente é terrível. É uma coisa fantasiosa da cabeça deles, paternalisticamente como vêem o negro. Não querem mexer, querem ficar bem com o sistema e não chocar a comunidade negra. Então fica aquela coisa pasteurizada, e depois passam na telinha da Globo. Isso comecei a notar e a sentir esse tipo de coisa e resolvi **contar minha história como sei**”. (CARVALHO, 2005, p.197-198).

Neste contexto, é importante pontuar a crítica ferrenha que Beatriz Nascimento desenvolveu a quem ela identificou como discípulo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos

¹² O documentário *A negação do Brasil* (2000), do diretor Joel Zito Araújo, evidencia o quanto havia um direcionamento de papéis secundários e subalternos para artistas negros e negras. Igualmente, denuncia o preconceito (do público) que alguns atores e atrizes sofreram ao receber papéis fora dos estereótipos m atribuídos.

Santos e de outros cineastas expoentes da década de 60, como Cacá Diegues. Sobre o este último, Beatriz formulou uma crítica específica à sua obra *Xica da Silva*. Igualmente, reprovou a forma como Cacá iria seguir a trilha deixada por Glauber e Nelson, ao tratar da temática negra através do que a historiadora identificou como “delírio do financiamento”. Tratava-se de realizar produções pautadas e financiadas por órgãos estatais e financeiras privadas. Para Beatriz, Cacá, na década de 70, representava a “ideologia de pequenos burgueses”, com uma fragilidade argumentativa e pouco constituída por dados históricos. (NASCIMENTO, 2018).

Sobre *Xica da Silva*, Beatriz Nascimento escreveu um ensaio em 1976 para o jornal Opinião, do Rio de Janeiro, denunciando a forma estereotipada e desrespeitosa com a história da população negra que o cineasta desenvolveu sua obra. Segundo a historiadora, era evidente que o cinema não pressupunha um rigor científico. Porém, apontava que a apresentação de total falta de conhecimento de um povo que, junto com o branco, formou a nação brasileira, era inconcebível. Sobre os papéis especificamente das personagens portuguesas e de Xica da Silva, talvez possam ser identificadas as principais denúncias. Conforme Nascimento:

Os portugueses no filme, desde João passando pelo intendente, até o frouxo “inconfidente”, são opressores, exploradores, mas complacentes com os negros escravos, sentimentais e, acima de tudo, bons apreciadores dos jogos do amor... O conflito racial (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas: a esposa insatisfeita do intendente, o padre bronco, a guarda impotente da cidade, e as crianças, com certeza egressas de um colégio interno inglês - educados no atirar pedras. Mas isso tudo por despeito e não por uma motivação concreta... Em suma, o *ethos* do português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros. Uma escravidão amena e divertida! (NASCIMENTO, 2018, p.90).

Segundo Beatriz, a postura de Cacá era a de quem, num apanhado geral, repete *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, mas de forma ainda empobrecida. Sendo assim, em termos de crítica às relações raciais, uma referência à Idade da Pedra. (NASCIMENTO, 2018).

Com relação à representação de Xica da Silva, Beatriz levantou o questionamento sobre qual era o tratamento dado à mulher negra. De acordo com a historiadora, a obra de arte é simbólica, e como tal, deve ser humana. “O símbolo é sobre a pessoa e a plateia identificá-lo [sic] deste modo, através dos sentidos” (NASCIMENTO, 2018, p.94). Beatriz faz essa introdução tendo em vista a tensão que simbolicamente a personagem Xica da Silva representou sobre as mulheres negras. Conforme Beatriz, Xica da Silva não é uma pessoa, é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. (NASCIMENTO, 2018, p.94). Beatriz

exemplifica cenas para evidenciar na obra o reforço do estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente posto sobre a personagem. Conforme narra Beatriz:

Quando é impedida de entrar na igreja, depois de liberta, sua reação é infantil, e ridícula. Quem sugere a reivindicação e reparação pela humilhação sofrida é o branco João Fernandes, ao lhe prometer a capela. Quando impossibilitada de ir ao mar (não porque se cansasse da estrada, como faz ver o senhor cineasta, mas porque o preconceito e a contrapartida do complexo racial a impede de sair dos limites do Tijuco), quem sugere que se construa a galera e o lago artificial é o branco músico. (NASCIMENTO, 2018, p.94).

Em contrapartida à escolha feita por Cacá, Beatriz chama atenção para a forma de ser de Xica na história, de uma mulher prepotente e dinâmica, atenta ao seu redor, o que estaria de acordo com a situação da mulher em determinadas estruturas africanas e que em parte foi transferida para o Brasil. A historiadora ainda aponta a possibilidade perdida pelo cineasta de recorrer aos mitos das deusas-mães como Nanã, Iansã e Oxum para formular sua personagem. (NASCIMENTO, 2018). Finalmente, para Beatriz, o autor peca em transformar Xica da Silva, conforme suas palavras, em um “arremedo da mulher branca”, caprichosa, cheia de chiliques e histérica, o oposto justamente de uma pessoa negra ex-escravizada. (NASCIMENTO, 2018, p.95).

Entre as décadas de 70 e 80, o pesquisador João Carlos Rodrigues dedicou-se aos estudos sobre as formas de representação reservadas às personagens negras no cinema brasileiro em diversas épocas, e em 1988, centenário da abolição e 90 anos do cinema brasileiro, foi lançado seu livro, *O Negro e o Cinema Brasileiro*. Nesta obra, o autor identificou que um dos questionamentos feitos por intelectuais e artistas negros diz respeito à forma caricata da representação de negros no cinema nacional, que lhes reservava uma pequena relação de personagens-tipos, analisados por Rodrigues a partir de uma série de filmes e de algumas produções literárias. O autor pontua a existência de 12 arquétipos dos personagens negros de filmes brasileiros: os pretos velhos, a mãe preta, o mártir, o negro de alma branca, o nobre selvagem, o negro revoltado, o negão, o malandro, o favelado, o crioulo doido, a mulata boa e a musa. (RODRIGUES, 1988).

Ainda em *O Negro e o Cinema Brasileiro*, João Carlos Rodrigues encaminhou sua análise para as visões sobre a escravidão. Neste sentido, o autor destacou a insistência de reservar a este período somente duas formas de vivências das pessoas negras – como escravas ou quilombolas – ignorando assim os movimentos emancipacionistas, como a Conjuração Baiana (1798) e as Revoltas Muçulmanas do Recôncavo (1835), as leis que gradualmente tiravam os negros da condição de escravos, tal qual a lei do sexagenário ou a lei do nascituro.

Cabe ressaltar que as produções em geral desconsideravam o fato de que no período comumente apresentado, final do século XIX, a maioria das pessoas negras eram livres (RODRIGUES, 1988). Também sobre as visões da escravidão, assim como Beatriz, Rodrigues traz seus apontamentos críticos à produção *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, sobretudo em relação à personagem principal. Segundo o autor:

Xica da Silva (1976), de Carlos Diegues, o mais popular dos filmes históricos nacionais, apresenta um personagem feminino e contraditório (...) No filme, que foge do realismo e da reconstituição histórica, Xica é um mero objeto sexual. Lembremos que em sua primeira aparição ela está debulhando milho para a galinhas, ao som do belo samba de Jorge Ben, cujo refrão diz “Xica dá, Xica dá, Xica dá”, e é chamada pelo filho do sinhô como se faz com os galináceos (xic, xic, xic, xic). Mais tarde, alforriada pelo amante, mostra-se despreparada para as novas funções: cospe na comida de seus desafetos, manda construir um lago para navegar de galera, gasta fortunas com jóias e roupas de Paris. (RODRIGUES, 1988, p.31).

João Carlos Rodrigues, assim como Beatriz, reforça a maneira totalmente contraditória do tratamento dado à personagem Xica da Silva, salientando ainda a maneira fortemente sexualizada de representar sua atuação desta. Beatriz foi além e não poupou Cacá Diegues de críticas e até mesmo ofensas de toda ordem que pudessem expressar sua indignação, que, certamente, foram feitas em profundas bases argumentativas, mas também acompanharam desabafo: “O senhor Diegues é um senil em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e já lhe concedo o fim de sua carreira cinematográfica)”. (NASCIMENTO, 2018, p.90).

Beatriz Nascimento pontuou o quão grave foi a postura de Cacá Diegues com a feitura de *Xica da Silva*, diante do importante momento de desenvolvimento do movimento social negro. A historiadora destacou que, em um momento em que várias articulações negras, sobretudo culturais, se desenvolviam e poderiam assim aproximar um diálogo com o Cinema Novo, o cinema brasileiro apresenta uma virada de chave e diante disto a forma de produção crítica e engajada do Cinema Novo se transforma em produções mais preocupadas e comprometidas com o que irá alcançar em financiamentos públicos e privados. Conforme Beatriz:

Quando em 1975, o SECNEB na Bahia, o SINBA e o IPCN, no Rio de Janeiro, o CECAM, em São Paulo, o CEBA e o GTAR, em Niterói, se organizaram, enquanto instituições, visando num primeiro momento, a afirmação da cultura afro-brasileira no conjunto da cultura nacional, ou seja, uma contracultura, não tinham noção muito clara de todo um processo de massa que se iniciara em 1974, sob a chancela do CEAA, da então Faculdade Cândido Mendes de Ipanema; muito menos previam as dimensões que tomariam este projeto de afirmação, ao ponto de influenciarem setores do Cinema Novo, que agora abandonam o cinema engajado para o cinema

comprometido com financiamentos privados e de órgãos governamentais. Em 1976, surge *Xica da Silva*. (NASCIMENTO, 2018, p.203).

Neste contexto, o filme *Xica da Silva* representou uma total inversão ao que esperava o movimento social negro. Com suas representações estereotipadas, de forma pouco comprometida com a história do povo negro, refletiu toda uma postura racista tanto do diretor como dos produtores e financiadores (NASCIMENTO, 2018).

Importante pontuar que a crítica construída por Beatriz e por outros ativistas do movimento negro, foram não somente vistas por Cacá, mas também identificadas por ele como “patrulha ideológica”. Sobre isso, Beatriz, fez questão de responder:

Fui patrulha ideológica ou defendi o direito de ser um novo negro, um novo homem? O não aceitar um estigma instituído pela coletividade nacional. Dissemos sim, que de uma vez por todas, parassem de nos usar como mercadoria vendável num novo Valongo. O que queríamos dizer quando afirmamos que para nós a carreira de diretor de Cacá Diegues pararia ali, foi um desabafo em cima do clamor que todas as entidades negras daquele período, desde as recreativas às políticas, num grande BASTA aos racistas e aproveitadores de nossa imagem, logo, de nossa identidade (NASCIMENTO, 2018, p.204).

Beatriz pautou fortemente a importância de atuar diante do retrocesso que representavam obras como *Xica da Silva* para formação da imagem e representação de pessoas negras. Sobretudo, a partir do seu lugar de mulher negra, ativista e historiadora, contribuiu de forma crítica, engajada e comprometida para a pesquisa histórica com que respondeu às tentativas de frear ou fazer retroceder a luta e resistência do povo negro diante de diversos episódios da história do Brasil.

Entre as décadas de 70 e 90, Zózimo e Beatriz foram responsáveis, embora sem alcançar o grande público, por construir outros paradigmas e narrativas sobre a população negra. No cinema, Zózimo é o primeiro cineasta a colocar a questão da identidade nos mesmos termos com que ela foi posta pelo movimento negro. (CARVALHO, 2005, p.254) Notadamente, ambos sublinharam como crítico para o cinema o período iniciado em meados da década de 1970, e são deste período que surgem suas principais oposições. De diferentes lugares – Zózimo como ator, produtor e diretor, e Beatriz enquanto poeta, pesquisadora, historiadora e responsável pelo texto de *Ôrí* – buscaram, a partir das artes, do cinema e da história transgredir as imagens que recaíam e, em outras medidas, ainda recaem sobre a população negra no Brasil.

As ligações entre as ideias de Zózimo e Beatriz podem ser vistas a partir do diálogo dos filmes *Alma no Olho* (1973) e *Ôrí*. Com eles, percebemos alguns temas centrais para estes intelectuais, como o corpo, a ligação com o continente africano e a ideia de liberdade.

Alma no Olho é um curta-metragem de 11 minutos, roteirizado, dirigido e protagonizado por Zózimo Bulbul, que enquanto único ator se apresenta em um cenário vazio, somente com fundo branco. Ali, ele apresenta uma performance sobre a trajetória do africano em diáspora. No curta percebemos a narrativa de Zózimo a partir de suas expressões corporais e faciais, sua vestimenta e seus acessórios, que vão auxiliar no contar desta história. Zózimo interage com alguns objetos cênicos e deixa nítida toda sua preocupação ao narrar a história afro-brasileira. Com sua expressão facial, nos remete, de início, a uma África mítica, contando seu passado; depois, chega à escravidão no Brasil e se encerra com a liberdade.

Figura 1 - Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1973)



Fonte: *Alma no olho* (1973)

Figura 2 - Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1973)



Fonte: *Alma no olho* (1973)

Os autores Mendonça e Souza (2020) trazem perspectivas interessantes sobre *Alma no Olho*. Ao analisar o filme, eles apresentam uma série de momentos que aprofundam a obra, além de trazer em seu texto percepções e relatos de alguns diretores e diretoras, negros e não-negros, brasileiros e internacionais. Os autores referem que as reflexões sobre o corpo negro são essenciais para o curta de Bulbul. O corpo traz as marcas de uma ancestralidade e de uma trajetória que é única, mas também é coletiva. Conforme Mendonça e Souza:

Com o fundo totalmente branco, sem fala com um único ator - no caso, o próprio diretor - o filme é uma metáfora sobre o processo de escravização e a busca de liberdade através da transformação interna do ser. O destaque é para o corpo negro, portador em si da ancestralidade, corporeidade e das marcas da história afrodiáspórica. (MENDONÇA; SOUZA, 2020, p. 569)

Em *Alma no Olho*, o filme começa com o olhar de Zózimo, que nos provoca e nos atrai. Seu olhar central, que logo dispara para outros locais – para cima, para baixo e para os lados – nos puxa para a cena. Em seguida vemos o sorriso de Bulbul, onde seus dentes ganham um destaque especial. Logo, seu sorriso se abre para um gargalhar. Posteriormente, abre o ângulo da câmera e vemos o rosto completo de Zózimo. Os olhos e o sorriso nos chamam para um filme que evidencia o africano. Os olhos e a boca do ator abrem o curta como um diálogo que vai ser formado entre o espectador e a obra.

Beatriz, em *Óri*, nos chama para o filme a partir de sua visão para o mar. Sua contemplação do mar introduz o objetivo do filme, assim como os olhos e o sorriso de Bulbul nos apresentam seu objetivo: introduzir a trajetória do povo negro desde o continente africano, a partir da sua própria perspectiva. Sobre essa forma de comunicação com o espectador, Carvalho nos diz:

Como é característico nos documentários performáticos voltados para discutir questões de identidade, o filme procura uma relação direta com o espectador no sentido de provocá-lo ou cooptá-lo para a narrativa. No caso de *Alma no olho* (como o nome sugere), o olhar para fora do quadro aponta para essa comunicação, interpelando o espectador de tempos em tempos. (CARVALHO, 2005, p.224).

Bulbul traz o corpo como instrumento para contar e questionar uma história. Como já apresentado, Beatriz no texto de *Óri* explorou o sentido coletivo do corpo, de como um reflete o outro. Bulbul, em *Alma no olho*, buscou produzir uma narrativa de um corpo que reflete para os outros o local da liberdade. Dessa forma, podemos observar no curta como o corpo apresenta as marcas de sua trajetória: o corpo é um elemento político e de historicidade. No curta, o corpo se apresenta inicialmente, e sua expressão dialoga com o momento representado durante a obra.

Bulbul inicia apresentando o corpo africano em seu continente, numa perspectiva mítica do africano anterior ao processo de escravização. Este africano se mostra nu, tranquilo, livre e feliz sem impedimentos de nenhuma ordem para correr ou dançar. Enquanto vemos este homem negro a sorrir, cortamos rapidamente para imagens de outro negro com vestimenta imponente, como um rei, ou um nobre, que aparenta seriedade e sobriedade. As imagens de Bulbul nu e as com vestimentas começam a conversar no longa, apresentando um diálogo que marca o entendimento do artista com seu corpo, como algo que tem vida, que dança e que, em muitos momentos, se desprende de si, quase como um transe, uma ligação com algo que não fica nítido. O toque e o olhar que as cenas desenvolvem revelam uma altivez e um contato com o espectador que, por si só, fica decifrando as imagens observadas – e que, em muitos momentos, parece que o observa também.

Estas imagens de comemoração, alegria e altivez logo contrastam com as imagens de desconfiança e incredulidade em que o ator observa a si próprio. Sua aparência muda significativamente e sua expressão corporal, antes altiva e expansiva, aberta ao mundo, agora se mostra retraída e desconfiada, quando não perdida. A saída do ator da cena, ficando apenas o fundo branco, aponta para um desconforto e estranheza. Logo ele retorna ao plano central; mas agora o vemos, de corpo todo, com os braços abertos e olhando para os lados, como se estivesse confuso ou desorientado. O ator, que antes estava com vestimentas de alta qualidade,

agora se vê agachado, com a cabeça entre as pernas e com as mãos encostadas em seus joelhos. Os símbolos de riqueza e o enaltecimento da liberdade dá lugar a um homem preso, tendo como indumentária apenas as correntes brancas que amarram seus braços.

Com isso, vemos que o corpo marcou uma trajetória e uma historicidade. O negro no continente africano era livre e foi levado ao cativeiro pelo branco. Não à toa, o momento em que vemos esta mudança se passa com apenas o fundo branco que percorre o curta. Um curta que apenas mostra o branco e o preto como paleta de cores de diálogo. O negro que se mostrava perdido parece uma analogia ao momento da captura e do deslocamento para a América.

Vemos a desconfiança e o medo em um olhar profundo, que no final se vê quase apagado no cativeiro. Apagado, mas não sem vida e sim triste. A incredulidade, o desespero e a tristeza do cativeiro são marcantes no corpo de Zózimo, que retrata de forma dolorosa este processo, preso por correntes brancas, cercado por branco e com vestes brancas. O negro busca se livrar com força e raiva do que lhe aprisiona. O choro e raiva se transformam em uma crise mental, onde o negro se vê, ou mesmo se coloca, de ponta cabeça neste mundo, numa possível alegoria à loucura que este mundo lhe levou. Os dentes de Bulbul voltam a ter destaque, num choro misturado com um gargalhar. Notamos que o negro foi levado ao seu limite, chegando inclusive à beira de um colapso mental, ele está em surto. Seu corpo mostra sua tentativa de se esconder, de fugir e sua condição mental é levada ao extremo pelo desespero: ele aparenta ter sido quebrado.

Numa passagem de tempo, sem muito indícios, vemos o negro vestido com camisa branca, que cobre quase todo seu corpo, um chapéu grande que cobre sua cabeça e com isso o vemos em diversas atividades associadas à população negra após a escravidão: trabalhador rural, jogador de futebol, músico, lutador ou mesmo mendigo. Nestas imagens e representações, tão conhecidas do imaginário brasileiro e mundial, mostram como o negro é visto nesta sociedade branca. A algema branca ainda o condiciona. O curta se encerra com o sorriso de Zózimo e sua percepção de incredulidade por se vestir todo de branco, iniciando a retirada de seu paletó, de sua gravata, camisa, calça e sapatos e ainda com as correntes brancas em seus braços. Sua percepção que parecia perdida, mas se encontrando novamente, vê significado e entendimento quando fica sem camisa, apenas com um calção preto. Ao olhar para suas correntes, o ator começa a se dirigir para a câmera e olhando fixamente para o espectador ele rompe as correntes que o prendiam, focando cada vez mais em sua silhueta que se mostra inteiramente negra, com seus braços livres novamente. Ali se encerra o curta. Neste momento, percebemos que a metáfora da libertação negra está no processo de se libertar das

correntes e do mundo branco. O negro, desta forma, volta ao contexto do africano e de ser livre.

Em *Alma no Olho*, assim como em *Ôrí*, através da dança, é explorada a dimensão da liberdade do corpo negro. Arriscando um possível exagero na interpretação, ou mesmo na identificação de aproximações na linguagem das obras, pode-se dizer que as cenas de Zózimo dançando remetem à cena da performance de Tologi. Ambos, homens negros, levam os espectadores no ritmo de uma organicidade, do estar sem amarras e em plenitude. Um transe de liberdade coletiva. Retomando Gomes (2017), ficamos diante do olhar para o corpo na representação de vivências e saberes produzidos coletivamente. (GOMES, 2017, p.94).

Como parte do debate de intelectuais negras e negros na década de 1970, em *Ôrí* e *Alma no Olho* Beatriz e Zózimo, respectivamente, reivindicaram a importância de pessoas negras no Brasil acessarem sua história africana. Também complexificaram a ideia e as vivências de liberdade para o povo negro, conectando seus lugares de atuação com a luta da população negra no Brasil, com as reivindicações e caminhos do movimento social negro.

Diante das perspectivas e histórico acima elencados, segue a afirmativa da relevância da compreensão de *Ôrí* como uma obra do Cinema Negro. O longa constrói pontes importantes para a população negra olhar para a sua história a partir de si, refletir sobre si, olhar para as reivindicações do movimento negro, questionar suas origens. Fundamentado na teoria de Beatriz Nascimento, reforça a necessidade de produção de novos paradigmas em relação à história negra no Brasil.

CAPÍTULO 3 – O QUILOMBO PARA BEATRIZ NASCIMENTO

Neste capítulo, o objetivo é trazer os diálogos que foram construídos com a ideia de quilombo por Beatriz e seus contemporâneos, além de refletir sobre a tese de Beatriz tal como foi desenvolvida no longa. Assim, os tópicos se estruturam deste modo: o item 3.1 *Quilombo em diálogo: Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Clóvis Moura e Candeia* apresentará as visões de quilombo a partir de três contemporâneos de Beatriz, em diálogo com as perspectivas da historiadora, tendo em vista suas aproximações e seus contrapontos; o item 3.2 *A música de Ôrí*, trará um olhar sobre a forma de utilização da trilha no desenvolvimento do longa; o tópico 3.3 *Transmigração, corpo e memória*, debaterá os referidos conceitos no longa e o 3.4 *O Quilombo em Ôrí*, trará a análise do conceito de quilombo no longa-metragem.

3.1 Quilombo em diálogo: Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Clóvis Moura e Candeia

Quilombhoje

Para Beatriz Nascimento

*Todo preto, todo negro
é um potencial Zumbi
Toda preta, toda negra
é uma potencial Dandara
Quilombola
Congo, Angola
Coisa boa, joia rara
Serra da Barriga
Cantagalo, Vila Fundão, Restinga
Todo morro e favela é quilombo
Samba de roda, umbigada, jongo
Todo morro e favela é quilombo
Duan Kissonde (2020).*

O quilombo hoje significa para a população negra coletividade e resistência ou resistência através da coletividade. Quando Duan Kissonde diz: “Todo morro e favela é quilombo” não é uma afirmação que solicita explicações; é uma ideia que, para pessoas negras, tem um significado que acolhe diferentes formas de entendimento. Isso diz do sentimento de aquilombamento, aquela ideia do conforto de encontrar e estar entre pessoas negras. Podemos aprofundar os sentidos históricos dessa frase, mas cabe pontuar neste momento que, através da construção de Beatriz Nascimento, Oliveira Silveira¹³, Abdias Nascimento¹⁴, entre outras e outros pensadoras e pensadores, atualmente, nossa subjetividade assimila esta relação e impulsiona este aquilombamento sempre que tem por objetivo

¹³ Oliveira Silveira. Nascido em 1941 na área rural de Rosário do Sul, estado do Rio Grande do Sul. Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Docente de português e literatura no ensino médio. Ativista do Movimento Negro. Idealizou o 20 de novembro, publicou 10 títulos de poesia e colecionou inúmeras homenagens em vida e após. (WOLFF, 2022).

¹⁴ Abdias Nascimento. Poeta, escritor, dramaturgo, artista visual e ativista pan-africanista, ele fundou o Teatro Experimental do Negro e o projeto Museu de Arte Negra. Suas pinturas, largamente exibidas dentro e fora do Brasil, exploram o legado cultural africano no contexto do combate ao racismo. Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova York, ele foi deputado federal, senador da República e secretário do governo do estado do Rio de Janeiro. (IPEAFRO, 2022)

construir ações em prol da luta do povo negro. Quilombonja¹⁵, Quilombhoje¹⁶ e Quilombelas¹⁷ são, como outros, espaços de fortalecimento, com base em pautas atuais, atentos aos ensinamentos ancestrais.

Neste subcapítulo, será feita a análise do longa-metragem a partir de seu eixo central, o quilombo. Algumas das principais ideias desenvolvidas por Beatriz, já apresentadas neste trabalho, serão retomadas agora também em diálogo com as perspectivas de pensadores que se relacionaram com os estudos da historiadora, sendo privilegiadas as abordagens de Clóvis Moura, Abdias do Nascimento e a experiência da criação da escola de samba Quilombo, pelo sambista Candeia. Esta contextualização permitirá identificar laços teóricos que se fortaleceram, ecos dos estudos que transgrediram perspectivas de análise até então estabelecidas e que ajudaram ou, assim como Beatriz, interpretaram o Quilombo a partir da agência da população negra. Após esta contextualização, será voltado o olhar para o longa, na busca por identificar as manifestações, episódios e narrativas que corporificam o pensamento produzido por estes intelectuais.

Abdias do Nascimento, desenvolveu o conceito de Quilombismo como um conceito científico emergente do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras (NASCIMENTO, 1980). Abdias, assim como Beatriz, compreende a importância de conhecermos na história do Brasil a experiência dos quilombos e construiu um projeto de transformação na lógica de funcionamento da estrutura política do país através da implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros quilombos que existiram e existem no país. (NASCIMENTO, 1980, p.276).

Sobre as formas de produção de conhecimento em Abdias e Beatriz, se pode observar a reivindicação para romper com a lógica de uma ciência histórica pura e universal, baseada na experiência e na trajetória de pessoas brancas, que se forma universal a partir de um, o branco. Partir desse universalismo gera apagamentos individuais e coletivos, evidencia e hierarquiza as relações. Para a história do negro no Brasil, por exemplo, ignorar a

¹⁵ Quilombonja. Projeto que trata das relações étnico-raciais da cidade de Porto Alegre a partir da formação da Bom Jesus e transforma o jeito como os alunos se relacionam com o lugar. (ACOSTA, 2019).

¹⁶ Quilombhoje. Fundado em 1980 por Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e outros, com o objetivo de discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura. O grupo tem como proposta incentivar o hábito da leitura e promover a difusão de conhecimentos e informações, bem como desenvolver e incentivar estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e cultura negra. (QUILOMBHOJE, 2022).

¹⁷ Quilombelas. Coletivo de Professoras Negras formado para criar dispositivos de intervenção nos espaços e tempos da escola através de discussões sobre negritude. (COLETIVO QUILOMBELAS, 2022)

complexidade da existência dos quilombos em diferentes momentos da história significa negar processos de atuação do povo negro que dizem respeito a nossa humanidade.

Abdias nos relembra que:

A raça negra conhece na própria carne a falaciosidade do universalismo e da isenção dessa <<ciência>>. Aliás, a idéia de uma ciência histórica pura e universal está ultrapassada. O conhecimento científico que os negros necessitam é aquele que os ajude a formular teoricamente - de forma sistemática e consistente- sua experiência de quase 500 anos de opressão. Haverá erros ou equívocos inevitáveis em nossa busca de racionalidade do nosso sistema de valores, em nosso esforço de autodefinição de nós mesmos e de nosso caminho futuro. Agora devolvemos ao obstinado segmentos <<branco>> da sociedade brasileira as suas mentiras, a sua ideologia de supremacismo europeu, a lavagem cerebral que pretendia tirar a nossa humanidade, a nossa identidade, a nossa dignidade, a nossa liberdade. Proclamando a falência da colonização mental eurocentrista, celebramos o advento da libertação quilombista. (NASCIMENTO, 1980, p.262).

A leitura de Abdias nos remete a noção de SER vista em FANON (2008). Em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, assim como Abdias, Fanon aponta que o processo de desumanização vivenciado por pessoas negras passa pela noção do branco posto como único. Para o autor, o negro vive em uma zona de não-ser que se precisa transcender. Segundo Abdias, o caminho para construção de humanidade do negro passa pela compreensão de si e a construção de narrativas a partir de sua autodefinição. Neste diálogo, Beatriz reivindica que nós pessoas negras façamos a nossa História, buscando a nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os enganando (NASCIMENTO, 2018, p. 48-49). Esta construção com o olhar para si Abdias e Beatriz empreendem a partir do Quilombo.

Para Abdias e Beatriz, aos brasileiros foi imposto o desconhecer da África:

A memória do negro brasileiro é parte e partícipe nesse esforço de reconstrução de um passado ao qual todos os afro-brasileiros estão ligados. Ter um passado é ter uma consequente responsabilidade nos destinos e no futuro da nação negro-africana, mesmo enquanto preservando a nossa condição de edificadores deste país e de cidadão genuínos do Brasil. (NASCIMENTO, 1980, p.252).

Segundo os pensadores, durante a década de 1970, Zumbi e a história dos quilombos foram elo para um continente mítico, como Atlântida. Beatriz ressalta:

Então, é importante levantar a África como a verdadeira Atlântida do nosso mito, para nós, do ocidente, a África ainda é um continente enterrado, é um continente que a gente não conhece muito. É um saber congelado é um povo que está congelado, nas nossas relações, nas nossas comunicações, no nosso inconsciente. No quem são eles! Daí a pergunta do negro nesse processo relacionado com o quilombo: Quem é quilombo? O que é quilombo, hoje? É a busca de pelo ao menos um conceito, de um

fato histórico, de uma lembrança, de uma ideologia, de uma lenda, de um homem chamado Zumbi de Palmares. (NASCIMENTO, 1989, p.328).

Analogamente, Abdias nos diz que:

Os quilombos resultaram dessa exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativeiro e da organização de uma sociedade livre. A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente (NASCIMENTO, 1980, p.255).

O quilombo foi o espaço de liberdade, de resistência de ser, o espaço que estava aberto e fora do jugo colonial. Quilombo hoje é tudo que ainda representa esse espaço, tudo que nos dá condição de ser livre a partir do nosso entendimento. É quilombo quem sente isso, quem se entende como fora dessa ligação colonialista.

Outro pensador contemporâneo de Beatriz que trabalhou na historiografia dos quilombos foi Clóvis Moura. Para ele, sociólogo, jornalista e historiador, assim como para Beatriz e Abdias, o quilombo foi sinônimo de construção de humanidade e liberdade durante a escravidão. Clóvis Moura, diferentemente de Beatriz, irá fazer a leitura da sociedade escravista a partir de um viés marxista. Na visão de Moura, existiam duas classes dicotômicas fundamentais neste sistema, os senhores e os escravos. Em sua dissertação de mestrado, Suzane Jardim Malanga analisa as obras *Rebeliões da Senzala* e *Em Quilombos – resistência ao escravismo*, de Clóvis Moura, com o objetivo inserir no ensino de História os quilombos como principal forma de resistência à escravidão. Nesse trabalho, Malanga afirma:

Para construir seu discurso contra-hegemônico, Clóvis Moura parte de uma premissa teórica marxista fundamental: a de que existiu luta de classes também na sociedade escravista. As duas classes sociais que protagonizaram a luta de classes foram os senhores e os escravizados. Nesse sentido, o pressuposto central de *Rebeliões da Senzala* é de que senhores e escravos constituíam a dicotomia básica da sociedade brasileira durante regime escravista, sendo os últimos “o esqueleto que sustentava os músculos e a carne da sociedade escravista” (Ibid, p. 14). (MALANGA, 2019, p.52).

Tomando como parâmetro o olhar para relações de classes, podemos observar que Clóvis se distancia de Beatriz, na medida em que historiadora irá fortalecer a ideia do quanto os quilombos na escravidão representaram um sistema alternativo e autônomo. Segundo a intelectual sergipana, não havia intenção de sobrepor um grupo ao outro; ao contrário, o quilombo pretendia se constituir a partir de valores próprios e ter uma atuação mais democrática, que acolhia diferentes grupos, mantinha também hierarquias, mas não pretendia tomar poder do sistema colonial. Para Beatriz Nascimento, os quilombos eram uma organização que se desenvolvia paralela e alternativamente ao colonialismo:

Se o quilombo, como a historiografia trata, foi um movimento político que não logrou êxito político totalmente, ele não pode ser entendido só dessa maneira porque o logro da tomada de poder do quilombo, no meu entender, porque o quilombo não se preocupava especificamente com a tomada de poder, mas sim com a organização em si e a manutenção de sua estrutura original. (NASCIMENTO, 2018, p.130).

Clóvis Moura ainda irá apontar o quilombo como forma permanente de protesto contra o sistema escravista. Para ele, os quilombos tensionaram a transição da forma de trabalho escravo para a livre. O sociólogo ainda irá trazer o conceito de quilombagem, segundo o qual além do quilombo há um movimento permanente de rebeldia organizada e dirigida pelos escravizados, que junto com os quilombos constituíram as formas de resistência ao escravismo. (MOURA, 1992, p. 22 apud MALANGA, 2019). Segundo o autor:

Entendemos por quilombagem o movimento de rebeldia permanente organizado e dirigido pelos próprios escravos que se verificou durante o escravismo brasileiro em todo o território nacional. Movimento de mudança social provocado, ele foi uma força de desgaste significativa ao sistema escravista, solapou as suas bases em diversos níveis – econômico, social e militar – e influiu poderosamente para que esse tipo de trabalho entrasse em crise e fosse substituído pelo trabalho livre. A sua dinâmica expressava a contradição fundamental da época, isto é, aquela que existia entre os escravos e os seus senhores e aparecia, em consequência disso, em todas as áreas e épocas em que o sistema de produção escravista foi estabelecido (MOURA, 1992, p. 22 apud MALANGA, 2019, p.59).

O autor defendia que as articulações dos quilombos contra o sistema escravista mobilizaram nos senhores de escravos o constante medo de possíveis levantes:

Do ponto de vista do desgaste psicológico, destacamos uma situação muito particular, que atingia principalmente as classes dominantes e particularmente os senhores de escravos. Trata-se do que o autor chama de síndrome do medo termo que, tal como o conceito de quilombagem, aparece de forma implícita e explícita ao decorrer das três obras analisadas. Essa síndrome do medo era caracterizada pelo sentimento de constante sobressalto e temor de uma possível revolta promovida pelos escravizados. (MALANGA, 2019, p.63-64).

Conforme Clóvis Moura, foram diversas as formas de resistência dos escravizados. Desde assassinatos e suicídios até a formação de quilombos. Desse modo, a instauração de um constante clima de medo de uma possível reação da quilombagem é uma das perspectivas de contribuição para as pesquisas com enfoque nos estudos sobre a história da população negra, sobretudo na escravidão.

Em suma, para Clóvis, faltava na historiografia o reconhecimento das ações dos negros escravizados nas transformações ocorridas durante o período escravista. As suas

abordagens serão importantes bases para o pensamento sobre o significado dos quilombos e também para atuação do negro. Assim como Beatriz e Abdias, suas perspectivas trazem a dimensão do negro e sua agência diante de suas vivências na história do Brasil. Apesar das divergências existentes entre o pensamento de Beatriz e Clóvis, ambos se fortalecem no caminho para pensar a relevância de pesquisar a história dos quilombos e do olhar para a narrativa a partir da existência e pensamento negro. Clóvis, que se insere alguns anos antes de Beatriz nessa caminhada, constrói importantes bases com as quais Beatriz pode seguir ou usar como contraponto nas ideias que irá desenvolver. (Arquivo Nacional. Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 18, pasta 1, doc 2).

A manifestação prática do pensamento desenvolvido por Beatriz, Abdias, Clóvis – entre outros intelectuais que se debruçaram na forma do quilombo enquanto organização do povo negro, que ao longo da história deste país, de diferentes formas precisou lutar por sua existência – pode ser observada na organização de Candeia. O sambista buscou pela referência do quilombo para nomear seu movimento de contestação no cenário do carnaval carioca em meados da década de 1970.

A cultura negra brasileira é constantemente atacada, de formas diversas, pela sociedade brasileira, que sempre encontra formas de criminalizá-la, diminuí-la ou mesmo dominá-la. Durante os anos 1960 e 1970, o carnaval carioca alçava novos ares e se expandia de uma cultura preta, pobre e periférica para uma expressão popular e integrada na sociedade. Com isso, observou-se uma expansão e a chegada de pessoas que não consumiam essa cultura. O carnaval começou a ter investimentos e também modificações expoentes em suas estruturas.

As mudanças do carnaval afetaram diretamente a todos os envolvidos na criação, organização e espetáculo. As escolas de samba sentiram essa transformação rapidamente, gerando desconfortos e confrontos importantes. Vê-se a entrada de novos personagens e, quase proporcionalmente, a desvalorização de figuras históricas dentro das escolas, inclusive afastamentos de criadores das agremiações. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela (GRES Portela) passou por momentos parecidos com o descrito, e estes movimentos desagradaram diversos sambistas e lideranças da escola. Candeia e outros componentes, em contraponto aos movimentos que a Portela realizava, formularam um manifesto endereçado ao presidente da escola, expondo seus desgostos acerca dos rumos que o GRES Portela tomava. Como destaca Vargens, autor da biografia de Candeia: “Candeia estava descontente na Portela. Tendo sido um dos idealizadores do departamento cultural, já não mais encontrava espaço dentro deste departamento, em sua escola.” (VARGENS, 2008, p. 66)

O manifesto de Candeia e seus aliados se mostrou um importante documento de reivindicação do sambista ao seu espaço de direito. No trecho inicial nos descreve com precisão o que estava acontecendo: pessoas se apossando de uma atividade cultural que nunca foi sua, atacando diretamente quem a construiu.

Escola de samba é Povo em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura do nosso povo. Se hoje em dia são unânimes opinião e posição contrárias da imprensa em relação à Portela, é porque a Portela, apesar de sua tradição de glória, se deixou descaracterizar pelas interferências de fora. Aceitou passivamente as idéias de um movimento que, sob o pretexto de buscar a evolução, acabou submetendo o samba aos desejos e anseios das pessoas que nada tinham a ver com o samba. Durante a década de sessenta, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba, antes desprezado e até perseguido. (VARGENS, 2008, p. 67).

O manifesto trazia diversos apontamentos e estratégias de como a agremiação poderia avançar, retomando seu contato com a comunidade, trazendo novamente o sambista para a escola e avançando para retomar o controle do samba e do carnaval. Candeia e seus companheiros não tiveram seu manifesto sequer debatido pela escola, e isto apenas mostrou que o sambista não tinha mais voz dentro ali.

Com o intuito de avisar os sambistas de outras agremiações, mesmo com o abatimento inicial, Candeia decidiu organizar um movimento que ampliaria o pensamento sobre o samba e o carnaval no contexto que estavam vivenciando. “Contatos foram feitos. Os amigos mobilizados. O terreno baldio da rua Pinhará, limpo. Dia 08 de dezembro de 1975 – dia de Nossa Senhora da Conceição – [aconteceu] a grande inauguração do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo.” (VARGENS, 2008, p. 72)

A GRANES Quilombo teve um impacto importante no cenário do samba carioca e brasileiro. Sua formação teve a participação de reconhecidos sambistas de diversas escolas, além de intelectuais e integrantes do movimento negro. Quilombo foi um espaço que se propôs a buscar conhecer a história do povo negro brasileiro. Seu nome já faz parte de um importante cenário onde se debatia a importância do quilombo como espaço histórico de resistência à escravidão. O quilombo é a expressão negra de resistência, um processo que a agremiação estava enfrentando.

A Quilombo teve uma enorme repercussão, foi vista de diversas formas nos jornais e nos círculos carnavalescos. Apoiadores logo surgiram de diversas partes do país e amigos se mostraram presentes para a construir a imagem da Quilombo como um espaço de Arte e Cultura Negra em sua essência. A carta do sambista Carlos Elias reflete este sentimento:

“Prezado amigo e irmão de fé, Candeia. Estou sabendo da sua iniciativa para formação de uma nova e verdadeira escola de samba [...], a fundação da Escola de Samba Quilombo, da qual você é o ‘Zumbi’.” (VARGENS, 2008, p. 74).

Mesmo com gestos tão carinhosos, a Quilombo sofreu ataques de diversos lados. Logo de cara apontaram a Quilombo como uma organização racista, que estava apenas dividindo o carnaval. A Quilombo, em seus líderes, nunca deixou de se posicionar frente a estes ataques, e seu principal posicionamento se encontra em sua carta de objetivos, com os seguintes itens:

- 1 - Desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.
- 2- Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.
- 3 - Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformaram em rentáveis peças folclóricas.
- 4 - Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.
- 5 - Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos ‘pela evolução’ imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro. (VARGENS, 2008, p. 74)

A Quilombo foi um espaço que buscou ser resistência em meio ao samba, mas também um espaço de acolhimento da população preta e periférica da região na qual estava inserida.

A Quilombo, em sua sede, conseguiu agrupar cerca de duzentas pessoas cada noite, para participarem de conferências sobre assuntos de suma importância para o estudo da contribuição negra na formação cultural do Brasil. É bom frisar que, na ocasião, não havia comida e muito menos samba, e que a maioria dos presentes era composta de residentes do morro do Jorge Turco e da favela de Acari. Prestaram sua colaboração, entre outros, os seguintes estudiosos: Antônio Carlos Ferrão (Contribuição do negro no desenvolvimento do Brasil), Beatriz Nascimento (Zumbi, rei do Estado de Palmares?), Ricardina (A poesia da arte negra) e Eduardo de Oliveira e Oliveira (Ganhos do negro no mundo). (VARGENS, 2008, p. 82)

Na condição de líder da Quilombo, Candeia era constantemente questionado sobre a agremiação e suas intenções. Com isto, sempre destacava a importância coletiva que a GRANES Quilombo possuía para a comunidade negra dos arredores da escola, assim como para a comunidade sambista brasileira:

- Candeia, quais os tentos conseguidos até agora?
- Ter reativado nas pessoas de Coelho Neto, Acari e adjacências uma consciência de comunidade, uma integração dos grupos de moradores do bairro e vizinhança participando dos movimentos sociais, recreativos e culturais promovidos pelo Quilombo.

Além de encontros rotineiros dos fins de semana regados a batida e cerveja e sustentados por variadas sopas da melhor qualidade, obra de dona Leonilda, mulher de Candeia, ocasião em que se ouvem sambas esquecidos e criações recentes de jovens compositores, o Quilombo também não se esquece de sua função ativa e influente, oferecendo a seus frequentadores possibilidades de vislumbrar um mundo em que sejam células motoras da engrenagem maior. (VARGENS, 2008, p. 82)

Beatriz Nascimento, que atuou como outras e outros intelectuais na organização da GRANES, também pontuou sua importância no sentido da coletividade, sobretudo tendo em vista seu entendimento de continuidade simbólica e ideológica da história dos quilombos no Brasil:

O quilombo hoje; no Rio de Janeiro, a gente faz um trabalho justamente tentando conscientizar, mentalizar os grupos negros do Rio de Janeiro de que qualquer agrupamento que a gente faça, qualquer relação que a gente tenha entre si, cada vez que a gente está repetindo a forma de resistência cultural e racial e a possibilidade de criarmos, realmente, uma sociedade paralela, mas atuante também dentro dessa sociedade global que tanto nos oprimiu. Então, nesse momento, todo trabalho que toda a... vamos dizer sim, a utilização do termo quilombo passa a ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária, no sentido de agregação, no sentido de comunidade, sentido de luta como se reconhecendo homens, como se reconhecendo pessoas que realmente devem lutar por melhores condições de vida, porque merecem essas melhores condições de vida na medida em que fazem parte dessa sociedade. (NASCIMENTO, 2018, p.131-132).

Para Beatriz, era fundamental que a experiência do quilombo ideologicamente seguisse como central no processo de resistência aos enfrentamentos da população do Brasil na atualidade. O quilombo se erguia como eixo central para a representação, sobretudo da resistência e coletividade do povo negro.

3.2 A música de *Ôrí*

Naná Vasconcelos foi o responsável pela trilha sonora original do longa. *Ôrí* traz uma sinfonia de sons e imagens orquestradas pelo percussionista e, na sua essência, traz a emoção da luta pela liberdade do corpo e da alma dos povos da modernidade. (Arquivo Nacional - Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 12, pasta 2, doc 8). “O primeiro instrumento é a voz e o melhor é o corpo” (VASCONCELOS, 2022). Juvenal de Holanda Vasconcelos nasceu no Recife. Mesmo depois de duas décadas tocando pelo mundo, inclusive tendo morado em Paris e Nova York, “as influências de sua terra estão presentes em tudo o que faz. Dotado de uma curiosidade intensa, indo da música erudita do brasileiro Villa-Lobos ao roqueiro Jimi Hendrix, Naná aprendeu a tocar praticamente todos os instrumentos de percussão, embora nos

anos 1960 tenha se especializado no berimbau.” (VASCONCELOS, 2022) De mente aberta para a música, Naná sempre foi um músico muito versátil e criativo, trabalhando com instrumentos brasileiros e agregando muitos objetos não usuais em sets de percussão na época, como tambores africanos (Talk drums), pinicos, chocalhos artesanais dentre outros (CHAGAS, 2016, p.21).

No texto *Música, cinema e os teóricos interdisciplinares*, publicação da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) sobre os estudos de som no cinema, Suzana Reck Miranda foca a relação entre imagens em movimento e música e seus desafios interdisciplinares (OPOLSKI; BELTRÃO; CARREIRO, 2019). Em um trabalho de revisão bibliográfica, a autora referencia principalmente os estudos de Claudia Gorbman, sobretudo a obra *Unheard Melodies*. Segundo Suzana, em seu livro Gorbman

Busca desvendar uma característica que, segundo a autora, é uma das marcas do estilo “clássico” das trilhas musicais hollywoodianas: embora abundante, este tipo de música - quando está “no fundo” da cena - tende a ser imperceptível ao espectador. Tal fato resultaria tanto das técnicas de composição (arranjos sutis, melodias comedidas, entre outras) quanto das estratégias de montagem/edição que, em ambos os casos, objetivam torná-la “imperceptível” e reforçar os elementos narrativos do filme. (MIRANDA, 2019, p.249)

Conforme Suzana Miranda, Gorbman recorre a estudos psicanalíticos para aprofundar o entendimento dos impactos do som na experiência do espectador. Neste sentido, Gorbman encontra Guy Rosolato e Didier Anzieu, que reforçam a ideia de Jean-Louis Baudry de que a narrativa clássica estimula o espectador a mergulhar num “estado de regressão” (MIRANDA, 2019, p.249). Ainda nesta perspectiva, Rosolato e Anzieu resgatam as primeiras relações do ser humano com o som:

Também influenciados pela psicanálise, estes autores (Rosolato e Anzieu) tomam o som como um elemento essencial no processo de “formação do sujeito”, já que o primeiro sentido que experimentamos, antes mesmo do nosso nascimento, é o da audição. Neste contexto, ou seja, em um momento no qual ainda não há uma separação entre a mãe e o bebê em formação, a voz materna é de suma importância e por eles entendida como uma interface potente entre o simbólico e o imaginário, entre o antes e o depois da nossa percepção de mundo. (MIRANDA, 2019, p.249)

Nesta experiência auditiva “das origens” residiria também os fundamentos do prazer da escuta musical, independentemente de a música ser ou não um sistema discursivo codificado. Uma melodia agradável, portanto, poderia relaxar o ouvinte a ponto de promover uma espécie de transcendência e de evocar sensações de um estágio anterior, nostálgico ou, como dizem os autores, fomentar uma “fusão imaginária do sujeito com o corpo materno”. (GORBMAN, 1987, p. 60-63) (MIRANDA, 2019, p.249)

De acordo com Suzana Miranda (2019), a partir destas premissas, Gorbman compreende que o espectador pode diminuir sua atenção crítica e abrir-se ao universo ficcional do filme a ponto de não perceber o quanto a música, que quase não chama a sua atenção por estar “no fundo”, atua como instância narrativa potente (MIRANDA, 2019, p.250). Miranda identifica em Gorbman uma importante contribuição aos estudos sobre cinema e som justamente porque cria entre os dois uma relação dialógica, evidenciando que este seu olhar sobre o som como uma narrativa potente em “plano de fundo” leva a desacordos.

Também analisada por Suzana Miranda, a pesquisadora Kathryn Kalinak, aponta que a música é tão importante quanto a imagem e dá exemplos nos quais ela se destaca ao invés de permanecer como plano de fundo. Desta forma, o enfoque reside na contemplação da música como parte essencial da narrativa filmica. (MIRANDA, 2019, p.251). De acordo com Miranda, embora Kathryn não necessariamente tenha como intenção contrapor-se a Claudia Gorbman, sua perspectiva indica que, mesmo se existirem momentos em que o som se torna plano de fundo, quase imperceptível, o fato de haver momentos de destaque e atenção explícita, além de não necessariamente atrapalharem a ilusão de um fluxo narrativo contínuo (que disfarça sua materialidade), na opinião da autora, colaboraria para uma apreensão prazerosa, o que, em certa medida, demandaria um processo cognitivo. (MIRANDA, 2019, p.251).

Ambas as autoras apontam para o som como fator importante e necessário na composição filmica e diálogo com o espectador. Ao olharmos para *Ôri*, em especial o momento em que são apresentadas cenas sobre o Mali, a sua escolha sonora entrega uma construção narrativa que nos faz identificar o som como elemento fundamental e integrado ao texto e as imagens, não discreto ou muito menos plano de fundo. Nesta cena estão presentes os sons de tambores e do samba enredo da Escola de Samba Diplomatas de São Miguel Paulista, intitulado “Os Dogons raízes da cultura afro-brasileira”.

A trilha se inicia ainda no final da fala de Beatriz na Quinzena do Negro na USP falando sobre o reconhecimento da pessoa do homem negro e que, para os negros no Brasil, a grande questão não era econômica. Neste momento se iniciam os tambores, que seguem para as imagens do País Dogon, em Mali, dando destaque para a paisagem e geografia de uma região sem evidenciar as pessoas que ali estão presentes. Junto destas imagens, iniciam os sons da bateria da escola de samba. As imagens cortam para o carnaval, onde observamos a apresentação da Escola de Samba Diplomatas de São Miguel Paulista, em sua apresentação no ano de 1981. Com imponente destaque para as cores do desfile em branco, vermelho e

dourado, somos apresentados a uma espécie de Mestre de Cerimônias da escola, Ciro Monteiro, que conta um pouco do enredo e suas interpretações. Conforme Ciro:

Os Dogons são um povo ou a cultura deles é a síntese de todas as culturas negra africanas ou eles são uma cultura original de onde surgiram todas as culturas. A gente encontra aqui desde o garfo do exu, por exemplo, do Obéfará, dos Yorubas que é o símbolo Dogon do mundo até as coisas como o clá dos animais que você encontra na Quimbanda. tudo, tudo que você encontra na cultura negra-africana... você encontra na cultura Dogon e por isso o nome do enredo é “Dogons raiz da cultura afro-brasileira”. (ÔRÍ, 1989)

Logo em conjunto com as falas de Ciro, também retornam as imagens do Mali. Desta vez os destaques são as pessoas, mais especificamente as crianças, sem camisa e com vestimenta branca com detalhes em vermelho. Nessa transição para o Mali, somos novamente alimentados pelos sons de tambores que estavam em destaque. Esse jogo de imagens e transição entre Dogon-São Paulo e Mali-Brasil, nos leva a associarmos os tambores com África e o Samba com o Brasil, neste jogo, em algum momento se inicia o samba do carnaval e as imagens do Mali, que não mais parecem distantes ou desconexos. Ali, podemos ler a trilha como um ponto de transição entre um local e outro e em um segundo momento como o significado da relação entre Mali-São Paulo, África-Brasil, como a apresentação dos modos de vida da relação transatlântica¹⁸.

3.3 Transmigração, corpo e memória

Beatriz desenvolveu suas pesquisas sobre quilombos por cerca de 20 anos¹⁹ e, nesse processo, trouxe uma série de complexidades teóricas que ligam o quilombo às noções de **transatlanticidade, transmigração, corpo e memória**. Para Beatriz, quilombo contempla estas noções, e elas complementam a ideia de quilombo. Diante do exposto, neste tópico será feita a análise da forma como esses conceitos são trabalhados em *Ôrí*. Cabe destacar que as categorias conceituais mencionadas não receberam um estudo aprofundado pela historiadora e são explorados, sobretudo, na construção do longa.

Em *Ôrí*, Beatriz trouxe as noções do que chama de Transatlântico e Transmigração, tratando das relações destes conceitos na história dos negros na América, sobretudo dos brasileiros:

¹⁸ O áudio pode ser ouvido neste endereço eletrônico:

<https://drive.google.com/file/d/1qM4v-hx1xFsTAK3j3RAInYc4YQS2TLWj/view>.

¹⁹ Aproximadamente 20 anos, considerando a coletânea de textos de Beatriz publicada pela União dos Coletivos Pan Africanistas, intitulada *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual. Possibilidades nos Dias de Destruição* (2018) que elenca produções entre as décadas de 1970 e 1990.

O que é a civilização Africana e Americana é um grande transatlântico... Foi transportado para América um tipo de vida que era africana. É a Transmigração de uma cultura, de uma atitude no mundo de um continente para o outro de África para América (ÔRÍ, 1989).

No filme, diante das imagens de África, do Senegal, a narração de Manuel Zapata, cita as variadas culturas e povos vindos de África para América e de como essa diversidade de povos se unifica na luta pela libertação no continente americano.

A capacidade de empreendimento dos núcleos negros estaria entrelaçada à memória social dos povos transmigrados para a América e, historicamente, seria perpetuada por meio de práticas e simbologias herdadas dos antepassados dos africanos no Brasil. A organização de lugares negros na contemporaneidade teria conotação ideológica, pois recorreria a estratégias e táticas de afirmação identitária e cultural da população negra. Os bailes negros seriam um caso exemplar de locais em que se pode estar com outros negros, falar, dançar, sem ter a necessidade de negar a sua origem ou a sua maneira de ser. O corpo também seria portador dessa memória social dramatizada em gestos, comportamentos, adereços, indumentárias, que lembram e rememoram aquilo que constitui os sinais de resistência e persistência da cultura negra no Brasil. Os terreiros de candomblé tanto reproduziriam as práticas dos antepassados, como também compartilhariam uma forma de solidariedade que ajuda o negro a enfrentar as adversidades de um sistema social dominador e opressor (VINHAS, 2016, p.152-153)

Vinhas (2016) situa momentos que constituem no filme a materialidade do conceito de transmigração. Com *Ôrí*, temos fortalecido o poder da imagem desta transmigração e deste pensar transatlântico. No longa-metragem, as imagens de África se misturam às do Brasil e às manifestações que explicitam esses *elos* (ÔRÍ, 1989). Nessa ligação, Beatriz reivindicou a identificação das culturas africanas conectadas com América, criticou a invisibilização dos saberes da história do continente africano no país e nos conectou com os movimentos da década de 1970 que irão levantar a luta por essa história através do quilombo, a exemplo do movimento do dia nacional da consciência negra a partir da data de morte de Zumbi dos Palmares. Beatriz busca essa origem na trajetória de migração dos quilombos. Segundo Alex Ratts:

Inúmeros/as intelectuais negros/as incluem o tema da diáspora africana em seus escritos. Com Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento não foi diferente. No final dos anos 1980, ambas estavam refletindo acerca da ligação entre a África e a Afro-América, a primeira por meio da categoria amefricanidade e a segunda com a noção de transmigração. (RATTS, 2011, p.7)

As imagens de *Ôrí*, sobretudo as imagens de Beatriz e a expressão de sua narração no longa, nos permitem enquanto povo negro diaspórico criar outros paradigmas, nos desvincularmos da imagem sedimentada na escravidão e na dor. É preciso a imagem para

recuperar a identidade (ÔRÍ, 1989). No filme, somos provocados a nos perceber frutos deste transatlântico e a restabelecer os significados da completude de nossa identidade. Dessa maneira, os corpos negros que aparecem na imagem refletem um modo de vida que foi constituído nesse mundo transatlântico e que para Beatriz Nascimento cria uma memória, uma civilização que se encontra aqui (América) e lá (África). (REIS, 2020, p.124).

O filme inicia no Atlântico, o oceano que simboliza o encontro do hemisfério ocidental e do hemisfério oriental. Nesse encontro, Beatriz se reconhece como uma mulher Atlântica. Ela compreende que sua história é feita do transatlântico, da transmigração, o transporte de um modo de vida que era africano para a América, “a transmigração de uma cultura e de uma atitude, de um continente para o outro.” (ÔRÍ, 1989, 4min 23s). A narração de Beatriz, neste momento vinculada à imagem do oceano, nos remete a um instante de contemplação, onde a pesquisadora reflete sobre suas investigações do continente africano em que a mulher negra atlântica é afetada pela sua memória. Esta contemplação é um disparador da forma poética de construção do filme. Ela provoca um sentimento de permissão para pensarmos esta imagem poética da contemplação. O filme nos permite esta interpretação, já que ele fala de história, inserindo subjetividades da pesquisadora e sua investigação. Beatriz nos provoca com sua narração em constante interpretação, ela mistura o narrar com o declamar e isto nos convida também ao envolvimento. Rodrigo Reis (2020), que escreve sua dissertação de mestrado com o objetivo de analisar os conceitos de Ôrí e Quilombo, entende essa relação de envolvimento e dos sentimentos provocados pelo filme, como um ritual:

Ao analisarmos as imagens do filme procuramos não apenas os (sic) focar um elemento da cena, mas também estar atentos ao que a subjetividade da cena nos revela.

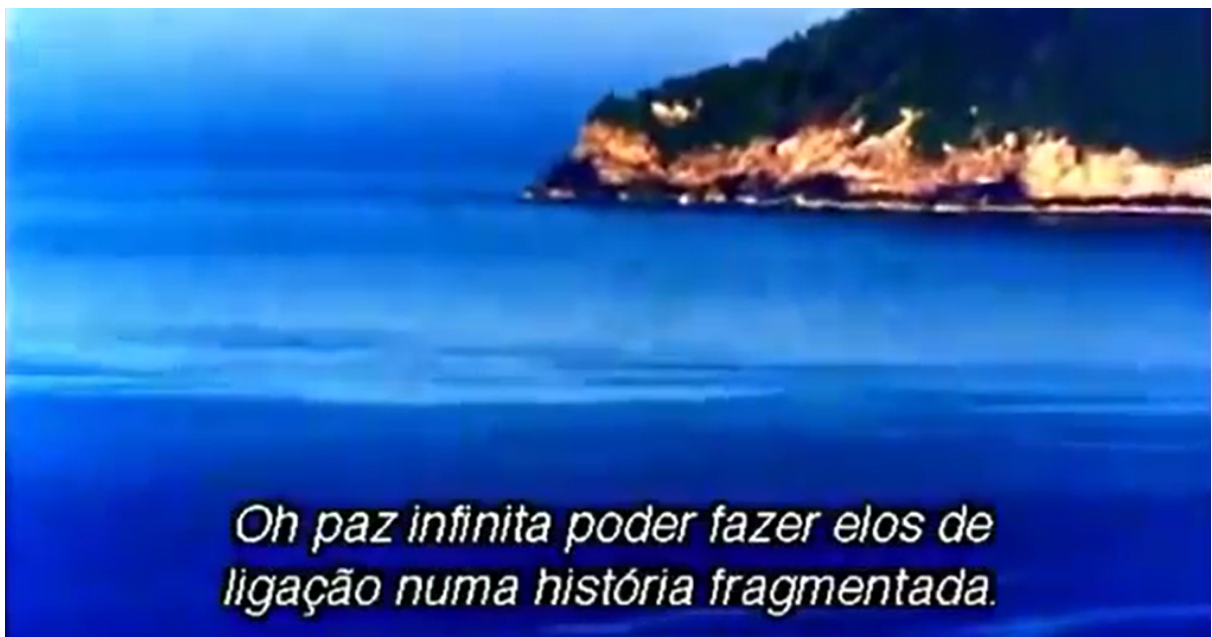
Desse modo, pedimos que o leitor deste texto acompanhe agora pensando que, para além de uma obra cinematográfica, o documentário “Ôrí” pode ser entendido como um grande ritual de evocação de memória. (REIS, 2020, p.115).

Além de Reis, Christen Smith também reforça esta ideia da presença de Beatriz como uma escritora poética e filosófica, quando vista em *Ôrí*. “Ao longo da narrativa filmica, ouvimos sua voz. Sua narração incorpora reflexões sobre quilombos e seus significados políticos, sociais e culturais para os brasileiros negros. Ela alterna entre o eu-filosófico e a reflexão pessoal – a dor e o prazer da memória.” (SMITH, 2016, p. 371)

A terra é circular...
O sol é um disco!
Onde está a dialética?
No mar. Atlântico-mãe!
Como eles puderam partir daqui para um mundo desconhecido?

Aí, eu chorei de amor pelos navegadores, meus pais.
 Chorei por tê-los odiado.
 Chorei por ainda ter mágoa desta História.
 Mas chorei fundamentalmente diante da poesia do encontro do Tejo com o Atlântico, da poesia da partida para a conquista.
 Eles o fizeram por medo também e talvez tenham chorado diante de todas as belezas além do mar Atlântico.
 Oh paz infinita pode fazer elos de ligação numa história fragmentada.
 África e América e novamente Europa e África.
 Angolas, Jagas e os povos do Benin de onde vem minha mãe.
 Eu sou Atlântica. (ÔRÍ, 1989)

Figura 3 – Oceano Atlântico no longa-metragem Ôrí (1989)



Fonte: Ôrí (1989)

Essas são as primeiras frases que compõem o longa-metragem e talvez as possamos ler como uma síntese da historiadora que foi Beatriz. Neste trecho, temos a pesquisadora, a poetisa e a mulher negra brasileira, nordestina. Nele identificamos a perspectiva da historiadora, que parte para a África para compreender a história brasileira. A poetisa que traz seus sentimentos nas palavras e a subjetividade de quem busca perceber na história coletiva também sua história como indivíduo, tudo isto a partir da representação do mar, o Atlântico. Esta apresentação de Beatriz nos inspira enquanto espectadores a nos inserirmos nesta poética e a pensar o mar como um transbordar de significados e histórias da diáspora africana.

Essa escolha do Atlântico como símbolo da relação intercontinental que Beatriz utiliza nos faz associar as perspectivas de outro autor Atlântico, Paul Gilroy, que em seu livro *O Atlântico Negro*, debate sobre a construção do Atlântico como um sistema vivo de debates e relações.

Paul Gilroy lança luz a um elemento pouco debatido, naquele momento, dentro das perspectivas de estudos sobre cultura e sobre identidade negra: a importância do navio e do Atlântico para a construção das diversas identidades negras que se desenvolvem na América e o processo da diáspora negra.

Em diversos momentos, Paul Gilroy assume que seu interesse, além de possibilitar novas análises, também é apresentar elementos para debater contra o que chama de absolutismo étnico (GILROY, 2001). O autor baseia seu conceito de identidade nos estudos culturais, que interpretam que a identidade está em constante construção e desconstrução; assim, não acredita em uma identidade sólida e única. Como o autor aponta, “a história do Atlântico negro fornece um vasto acervo de lições quanto à instabilidade e à mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas.” (GILROY, 2001, p. 30).

O autor deixa claro que seu objetivo é debater sobre as construções da modernidade e como estas encontram seus limites de abrangência, pois os atuais problemas que Gilroy deseja enfrentar não mais se limitam por fronteiras nacionais ou mesmo étnicas, “essas ideias sobre nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural são fenômenos tipicamente modernos com implicações profundas para a crítica cultural e a história cultural.” (GILROY, 2001, p. 34). Desta forma, o ponto de partida para compreender Gilroy está na sua condição de análise, pois busca compreender além das condições comumente examinadas, como identidade nacional, por exemplo, que apresentam limitações. Gilroy busca novas construções de análise, onde a troca e as experiências adquiridas durante uma trajetória podem influenciar nas identificações e entendimento sobre si e sobre o outro.

Com isso, Gilroy buscou o navio como espaço de análise. O navio rompe os limites do estado-nação e expõem novas considerações que estavam fora do entendimento de um país, por exemplo.

Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida. A imagem do navio - um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento - é particularmente importante por razões históricas e teóricas que espero se tornem mais claras a seguir. Os navios imediatamente concentram a atenção na Middle Passage (passagem do meio), nos vários projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na circulação de ideias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registros fonográficos e coros. (GILROY, 2001, p. 38).

O navio é um “microsistema de hibridez linguística e política” (GILROY, p. 52), onde as conexões se formam e transformam, tanto em seu interior, como nos portos. O navio vai de lá para cá, de cá para lá com objetivos que se modificam e se moldam com o decorrer

da viagem e da diversidade e capacidade de sua tripulação. O navio, para Gilroy, foi um sistema único, que forjou ligações, perspectivas e moldou identidades. Sua capacidade adaptativa gerou aproximações e distanciamentos que não estão apenas na linha geográfica, mas também nas relações interpessoais.

Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais - um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. O navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo. (GILROY, 2001, p. 60)

Neste ponto encontra-se a crítica de Gilroy. Para o autor, entender o desenvolvimento dos microssistemas do navio auxiliam na compreensão das identidades nacionais que foram construídas pela literatura, principalmente a inglesa, que é a base crítica do autor. Desta forma, Gilroy assinala:

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural. (GILROY, 2001, p. 57)

Desta maneira, o autor propõe novas possibilidades de análise, pois pensar a diáspora pelo Atlântico apresenta uma nova estrutura de pensar, a qual não é enraizada pela cor da pele, ou mesmo por relações construídas apenas em um espaço. O Atlântico, como já informado acima, pressupõe algo novo, uma intercultura e uma interrelação que é construída apenas no Atlântico, tendo o navio como condutor. “Deve-se enfatizar que os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam.” (GILROY, 2001, p. 60).

Gilroy e Nascimento olham para o Atlântico e para sua relação continental. Apesar desta aproximação em termos de análise, eles são intelectuais de diferentes lugares e com trajetórias distintas, que impactam nos desdobramentos sobre o olhar simbólico para o Atlântico. Por um lado, Beatriz traz em seu olhar o contexto da História do Brasil, observando esta relação intercontinental sobretudo com a crítica em relação à invisibilização da história dos povos africanos; assim, ela escolhe evidenciar essa memória. Por outro lado, em seus estudos Paul Gilroy destaca as construções de identidades que são formadas no Atlântico, explicitando as relações que puderam ser construídas a partir das diversas ligações que foram

feitas nos navios. Desta forma, explora as similaridades das relações entre os povos negros diaspóricos. Para isso, o autor investiga as formas de manifestações artísticas que se parecem, se relacionam e dialogam em diferentes países da América. A exemplo disso, Gilroy olha para a música, revelando o quanto esta é mais integrada do que parece.

Para Sansone, autor da orelha do livro *O Atlântico negro*, na visão de Gilroy:

Mais do que uma cultura incomum, os descendentes de africanos das diferentes regiões do Atlântico negro compartilharam e compartilham, sobretudo, uma condição incomum - escravo, liberto e, mais tarde, discriminado socialmente. Assim, só se tornavam “uma comunidade” após eles mesmos terem criado as condições para isso no novo mundo. (SANSONE, 2001)

Ainda, “as culturas negras, longe de serem grandes depósitos de atributos do passado - africano - são projeto de inovação, participação na modernidade e, às vezes, subversão.” (SANSONE, 2001). Beatriz também irá olhar as manifestações negras na modernidade, mas vai pensar que as problemáticas atuais, se fortalecem a partir do entendimento e da valorização da história africana.

A partir da leitura de Gilroy, fica a dúvida se na sua interpretação sobre as produções de relação com o Atlântico não superestimam as capacidades de diálogo entre os diferentes países e subestimam a influência do passado africano que se materializa nas diferentes manifestações culturais entre os países da América. Na contramão disso, Beatriz escolhe investigar a história do Brasil a partir da transmigração, um fenômeno no qual o Atlântico é base para o transporte de um modo de vida africano para o Brasil (NASCIMENTO, 1989) que irá constituir os modos de vida na diáspora.

Ao traçar as noções de transatlanticidade e transmigração, Beatriz nos relata que esta transposição do modo de vida se dá não apenas na chegada de corpos escravizados naquele momento, mas também nas experiências construídas e delimitadas por diversas questões. Em entrevista a Raquel Gerber, ao falar de quilombo, afirma que:

Ele surge nesse período do século XVI como uma clivagem continental, foi transportado prá este lado do mundo, prá América um tipo de estabelecimento, de relações humanas, de poder econômico e de vida que era africana, **é a primeira diáspora real**²⁰, mas era uma diáspora que no tempo estava muito próximo ao que estava acontecendo na África. Nesse sentido é que a gente diz clivagem continental, é a transmigração de uma cultura e de uma atitude no mundo de um continente prá outro. Continente no sentido geográfico, de África para América, de Angola para Pernambuco.

Mas veja bem esta clivagem geográfica que eu disse, mas isso foi no passado, atualmente, nos dias de hoje esses conceitos que nós estamos trazendo ele entra

²⁰ Embora nesta entrevista Beatriz utilize o termo diáspora real e no texto Carta de Santa Catarina, de 1990, faça uma equivalência da expressão “transmigração africana” à palavra diáspora, a pesquisadora não se dedica ao aprofundamento destes conceitos.

como um novo tipo de clivagem também de continente, continente no sentido etimológico da palavra, no sentido de alguma coisa que está contendo algo, que está contendo um conteúdo. (Arquivo Nacional- Fundo Maria Beatriz Nascimento, Caixa 18, pasta 1, doc 3)

Importante destacar que a teoria de Beatriz é conectada em diversos pontos, dessa forma, quando ela traça o entendimento sobre transmigração e transatlanticidade, ela está também trazendo a ideia de quilombo, tendo em vista não só as aproximações com experiências dos quilombos em Angola, mas sobretudo com a memória da liberdade.

Nesse processo de transmigração, de acordo com Ratts (2007), Beatriz Nascimento irá levantar a questão dos impactos dos processos e das dores da escravidão para os africanos em diáspora, e dentro desta relação a preocupação com a forma de olhar para si e com a compreensão da sua imagem. De acordo com Ratts:

Para Beatriz Nascimento, o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste). Seus textos, sobretudo em *Ori*, apontam uma significativa preocupação com essa (re)definição corpórea. Neste tema, encontramos discorrendo acerca da sua própria imagem, da “perda da imagem” que atingia os(as) escravizados(as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida na diáspora (NASCIMENTO, 1989). A autora se refere à perda das imagens africanas, de África, das várias Áfricas, que afeta o reconhecimento da pessoa negra. (RATTS, 2007, p.80)

Em *Ôri*, enquanto Beatriz reflete sobre essa preocupação com a perda das imagens africanas (RATTS, 2007), são transmitidas imagens de pessoas negras, captadas no Senegal durante a viagem de Raquel Gerber. Essas imagens, somadas ao texto, parecem querer criar com o telespectador um diálogo para ressignificação da história, para alicerçar outros saberes, para reelaborar as narrativas que produziram lacunas para o povo negro em diáspora.

Figura 4 - Imagens de uma pessoa negra, captada no Senegal



Fonte: Ôrí (1989).

Sobre estes outros saberes, Beatriz desenvolveu teorias acerca das formas de interpretação da história a partir da leitura das manifestações da linguagem corporal. No Fundo Maria Beatriz Nascimento, na relação de documentos sobre o filme *Ôrí*, foram localizados manuscritos com o título “Linguagem corporal - resistência sócio-cultural”, onde Beatriz, evidenciou uma série de apontamentos a respeito de suas perspectivas sobre a história da população negra, ligadas à corporeidade. Neles estão contidas algumas frases soltas, esquemas, resumo, trechos que parecem não terminados, mas que nos permitem analisar parte de suas ideias. Neste sentido, não só nos manuscritos, mas também em seu texto para o longa-metragem *Ôrí*, podemos observar a centralidade do corpo articulado ao conceito de quilombo.

O **corpo como documento da diáspora** traz memórias de África, que não vêm escritos em textos, mas sim no corpo (RATTS, 2022), nas manifestações religiosas, no gesto, na dança, nas congadas, no jongo, na capoeira. Segundo a historiadora, “as situações dramáticas que marcaram o cotidiano dos escravos terminaram por se condensar em movimentos corporais, seja nos gestos espontâneos ou nas rotinas corporais, pois o corpo era o principal veículo de referências com o mundo exterior.” (Arquivo Nacional, Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 25, pasta 4, doc 82) Este mundo exterior pode ser pensado como a memória da liberdade, do continente africano.

Muniz Sodré, que foi orientador de Beatriz, na obra *Samba, o dono do corpo* explorou a história do samba na trajetória da população no Brasil, e, assim como a historiadora, identificou a visão do corpo negro no sistema colonial como sinônimo de força de trabalho ou com o objetivo único de ser produtivo. Para o autor:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (SODRÉ, 1998, p. 12).

Também, nesta perspectiva, Beatriz ainda ressaltou a permanente ação de resistência a essa visão:

O corpo negro estava inserido completamente produtivo. Romper com a coisificação que impunha o anonimato provoca uma complexa rede que viabilizasse a permanência de situações de resistência ... através de formas camufladas ou não significativa para o escravocrata rompiam com a coisificação através de transgressão dentro do sistema. (Arquivo Nacional, Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 25, pasta 4, doc 82).

De acordo com Beatriz, “transgredir era abrir brechas no interior do sistema, qualquer que pudesse ser ocupada nos interstícios, inclusive as de ordem psíquica.... transgredir é superar o cotidiano inculcado (sic) como significante supremo.” (Arquivo Nacional, Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 25, pasta 4, doc 82)

Sobre as formas de transgressão, Beatriz e Muniz Sodré irão destacar o papel do corpo, ela ao evidenciar o caráter da ludicidade e Sodré, ao dissertar sobre a experiência da dança. Conforme Beatriz:

A festa, o lúdico, o jogo, predominantemente corporais, ou seja não verbais, os negros forjam suas armas contra o estabelecido. Religiosidade, culinária, arte e luta. Ou sejam domínios capazes de forjar uma sabedoria de técnicas corporais empreendedores de um complexo sistema cultural de resistência. (Arquivo Nacional, Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 25, pasta 4, doc 82)

Muniz Sodré exemplifica a ação do corpo nas manifestações de resistência através da dança, a partir do caso da queixa do Conde da Ponte, na Bahia em 1807, de acordo com o relato:

Os escravos nesta cidade não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda cidade e toda hora; nos arraiais e festas eram eles só os que se assenhoreavam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos. (SODRÉ, 1998, p. 12).

O sistema colonial forçou a coisificação do corpo escravizado, mas este não se reconheceu desta forma, e seu corpo expressou resistência e transgressão. Pode se escravizar a pessoa, mas não se escravizou a memória, ou o gesto. Como pontuou Beatriz Nascimento em *Ôri*:

A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história e 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. (NASCIMENTO, 2018, p.333).

Neste momento, *Ôri* nos presenteia com a imagem de Tologi, homem negro, de blusa branca com gola laranja e três botões da sua camisa abertos. Temos a satisfação de ver este homem dançando no ritmo do soul, que não é apenas uma música estrangeira, mas para Tologi é uma música que o conecta. Espectadores param para vê-lo dançar, movendo braços, cabeça, ombros e pernas. Seu corpo está livre, desprendido de qualquer trava, ele está apenas dançando. Uma dança que parece um transe, que o leva para outro local, não apenas físico, mas também simbólico e espiritual. A plateia que o observa também busca aproximações em seus movimentos, mas Tologi é dono do espaço e dono de seus passos. Neste momento, o filme corta para uma cena de um ritual religioso de matriz africana. A música, até de forma natural, se modifica para a cerimônia religiosa, como se não tivessem cortes.

Figura 5 - Tologi dançando



Fonte: *Ôri* (1989).

Ainda a partir do manuscrito *Linguagem corporal: resistência sócio-cultural*, Beatriz apresentou o seguinte “esquema-resumo” que nos permite pensar sobre a relação do **corpo**, **resistência e fuga**:

Resistir= manter-se vivo e preservar-se inteiro. (a fuga para outro território).
Corpo= ponto de partida e de chegada na luta, única propriedade (nem o colonizador aliena).

Em diálogo com este raciocínio, em *Ôrí* Beatriz salientou a importância do território para a pessoa que não se reconhece como propriedade e empreende a fuga para o quilombo (ÔRÍ, 1989). No longa, nas imagens que trazem a reflexão sobre o empreendimento da fuga, a câmera subjetiva nos coloca no lugar de quem foge mata adentro, nos deixando pressupor uma pessoa “só com a roupa do corpo”, com pouca ou nenhuma bagagem material, alguém que corre e talvez se arranha e se machuca na fuga (RATTS, 2007, p.66). Em termos simbólicos também, a fuga implica numa reação ao colonialismo (NASCIMENTO, 2007, p.122). No sentido do corpo como partida e chegada, o corpo torna-se território de quem está em fuga. A fuga seria o próprio movimento do corpo colonizado, a fuga é o caminhar para a liberdade, sendo no caminho da fuga que se faz livre. (REIS, 2020, p.99).

Beatriz ainda irá tratar da relação do **corpo como mapa**. Nessa abordagem, é possível observar a ideia do corpo negro que se sente e é visto como fora do lugar, como se olhasse para os mapas, para os lugares na diáspora e não se enxergasse, não se reconhecesse (RATTS, 2022). Nesse sentido, podemos pensar a própria a experiência de Beatriz, mulher negra que na década de 1970 estava na universidade e ingressou na pós-graduação. Beatriz teve de enfrentar toda sorte de questionamentos e transgredir a forma de pensar a história, que pautava a trajetória de seu povo através de paradigmas da escravização com os quais não concordava. Ela construiu saberes a partir da epistemologia de mulheres negras, com conteúdos de sua subjetividade, algo incomum para aquele universo.

No texto *Corporeidades Negras Em Risco: O Racismo Acadêmico E Seus Afetos*, a historiadora Mariléa de Almeida relata um episódio de racismo que sofreu na universidade durante um evento onde fora convidada para falar sobre espaço, alteridade e subjetivação, em uma mesa com um homem e uma mulher, ambos brancos, e onde teve de lidar com o brutal silêncio de todos que ali estavam. O fato foi praticado pela colega de mesa, que ao exemplificar algo do seu relato, sem nenhum tipo de pedido ou de permissão, toca o cabelo de Mariléa. Esse fato a historiadora identifica como racismo acadêmico, ou seja, a maneira pela qual aspectos estruturais do racismo se expressam nos espaços acadêmicos, em especial nas

universidades (ALMEIDA, 2020, p.44). Mariléa identifica a atitude (ou a falta dela) por parte da maioria branca que ali estava como parte do pacto narcísico da branquitude (BENTO, 2014), que atua visando sua permanência, sua autopreservação, no lugar que naturaliza sua hiper-representação (ALMEIDA, 2020, p. 47).

Tanto Beatriz como Mariléa carregaram e carregam em seus corpos o ser e estar em lugares que resistem em abrir mão do privilégio destinado a pessoas brancas, e ainda insistem em rejeitar a forma de tratamento que dignifique a existência e permanência de pessoas negras, que levam em seus corpos históricos a história africana e a trajetória de resistência dos quilombos.

Em relação ao **corpo e a imagem de pessoas negras**, Beatriz explorou a importância da dimensão da coletividade. Segundo o texto narrado em *Óri*, o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é reflexo do outro, e em cada um o reflexo de todos os corpos (NASCIMENTO, 1989). Nessa medida, o corpo toma um sentido político e coletivo. Se o corpo de um é o reflexo do outro, a forma como o povo negro se vê representado produz complexos impactos. Que tipo de reflexos visualizamos em *Óri*?

Beatriz parte do olhar para si mesma. Através de imagens que representam a sua trajetória, em *Óri* ela produz reflexões sobre reconhecimento e identidade. Ali, na apresentação da sua foto tirada para o documento de identidade, a historiadora relatou que já não mais se reconhecia. Com um semblante sério, solicitado por este tipo de documento, e com os cabelos alisados e curtos, a foto de Beatriz apresentada no longa, assim como a falta de reconhecimento relatada, nos falam sobre a passagem do tempo e todos os acúmulos vividos que transformaram sua forma de olhar para o mundo. Também em *Óri*, Beatriz encara sua fotografia de infância, no rito da primeira comunhão e como aquela representação simboliza uma série de conflitos advindos da forma de pensar a fé, além da busca por entendimento da figura de Deus.

Figura 6 - Beatriz Nascimento na foto para o documento de identidade



Fonte: Ôri (1989).

Figura 7 - Beatriz Nascimento durante a primeira comunhão



Fonte: Ôri (1989).

Durante uma entrevista para Raquel, Beatriz apresenta uma série de fotografias de sua família, em um relato rico de detalhes. Ela vai contando parte de sua história de vida, da

migração da família do Sergipe para o Rio de Janeiro, das dinâmicas de vida sempre ligadas à terra, da subsistência da família a partir da agricultura. Ali também a historiadora vai produzindo algumas reflexões sobre seu entendimento de si e a construção de sua identidade, e parte desse diálogo foi reproduzido no longa. Em entrevista a Raquel, analisando uma foto da família, Beatriz declarou:

Aqui sou eu ainda logo depois da minha 1ª comunhão, não sei se você percebe, que há uma certa tentativa minha de dramatizar o meu papel fr...e (não legível) a essa comunidade que eu estou relacionada que é a minha família, meus irmãos, meu pai, minha mãe no centro e os menores embaixo, a irmã mais nova segura pelo pai, o bebê, e eu estou aí numa regra três, veja bem que eu sou antepenúltima, eu tento fazer uma pose de identidade, a busca de uma identidade de gesto, então meu gesto tem essa significação, das irmãs, do pai, dos mitos, da irmã mais velha, da atriz, da mulher mais bonita da minha casa, a irmã mais velha, então estou reproduzindo uma foto também a lá Marilyn Monroe, que eu achava que devia ser uma foto hollywoodiana na época. (Arquivo Nacional, Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 18, pasta 1 doc 10).

Beatriz destacou nessas imagens a relação das referências que ela tinha, desde sua irmã normalista, a quem ela refere como a mais bonita da família, comparada à atriz Marilyn Monroe, a quem ela olhava buscando a característica de ser hollywoodiana. Mitos, para os quais olha e busca performar. Conforme citado, ela busca no gesto expressar a sua identidade na fotografia, que irá registrar e documentar sua história.

Ainda sobre a imagem e as formas de representação do corpo negro, na obra *O Movimento Negro Educador* (2017), a professora Nilma Lino Gomes dedicou um capítulo para pensar a corporeidade. Nele, Gomes (2017) também nos traz essa dimensão. Em sua concepção, o corpo negro, pode nos falar de processos emancipatórios e libertadores, assim como reguladores e opressores. Nesse sentido, a discussão sobre regulação e emancipação do corpo negro diz respeito a processos, vivências e saberes produzidos coletivamente. (GOMES, 2017, p.94).

Para a autora, o corpo regulado seria a representação do corpo escravizado que foi visto como objeto, como coisa e mercadoria. O corpo negro estereotipado e distante do ideal de beleza branco e eurocentrado. (GOMES, 2017). Em contraponto ao corpo regulado, o corpo emancipado traz consigo a construção política da estética e da beleza negra. Os cabelos crespos, os penteados afros, as roupas e formas de vestir que transmitem uma ancestralidade africana recriada e ressignificada no Brasil. (GOMES, 2017, p.97). Na trajetória de negras e negros, no Brasil, há, segundo Gomes, uma tensão entre o corpo regulado e emancipado.

Gomes destaca que a modernidade ocidental priorizou o saber científico como forma única de entendimento do mundo. Dessa forma, menosprezou ou invalidou outras percepções

de realidade e entendimento, hierarquizou culturas e inviabilizou qualquer outra forma de interpretação alheia a sua. Com isso, se solidificaram as ideias do racismo biológico, que fortificaram as bases da discriminação racial por todo o mundo. No Brasil, estas ideias se desenvolveram de formas parecidas, onde se afirmou o branco como belo, correto, bonito, inteligente, etc. Em contraposição a isso se desenvolveu o negro como antagônico a estas noções. Segundo Nilma:

O racismo constitui-se um sistema de dominação e opressão estrutural pautado na racionalidade que hierarquiza grupos e povos baseada na crença da superioridade e inferioridade racial. No Brasil, ele opera com a ideologia de raça biológica, travestida no mito da democracia racial (harmonia racial) que se nutre, entre outras coisas, do potencial da miscigenação brasileira. A ideologia da raça biológica encontra nos sinais diacríticos “cor da pele”, “tipo de cabelo”, “formato do nariz”, “formato do corpo” o seu argumento central para inferiorizar os negros, transformando-os (sobretudo a cor da pele) nos principais ícones classificatórios dos negros e brancos no Brasil. (GOMES, 2017, p. 98-99)

A partir da análise deste processo de tensão, Nilma Lino Gomes irá destacar a atuação do Movimento Negro como um agente de produção de saberes emancipatórios, com ênfase na corporeidade e que irão contrapor essa regulação advinda da ideologia do racismo biológico. Estes sinais diacríticos serão ressignificados, e dessa forma o corpo negro ganha uma releitura política, afirmativa e identitária (GOMES, 2017, p.99). Assim, o corpo negro assume novos significados e sua constituição passa a ser repensada. A estética negra, por exemplo, é um elo para afirmação de uma identidade, construída a partir de outras noções de beleza. Em termos de estética, o cabelo para pessoas negras no Brasil é símbolo de construção política. A partir dele se experiencia o lugar da autoafirmação, da identidade e do reconhecimento da beleza, mas é também escolhido como alvo do racismo. O cabelo materializa o debate da tensão.

A afirmação a partir do cabelo traz a dimensão da coletividade, da individualidade e da política. Sobre esta afirmativa, abro espaço para relatar minha experiência enquanto uma mulher negra. Durante a infância, o desejo era que qualquer outra parte do meu corpo ou qualquer outra questão sobre mim fosse visualizada ao invés do cabelo. Ele expressava uma coisa de inadequação e feiura que se possível preferia esconder. A partir da juventude, os produtos químicos ficaram mais acessíveis e, com eles, os relaxamentos e alisamentos passaram a compor as estratégias de adequação. Ainda assim, esses recursos não traziam conforto, olhar para aquelas modificações de imagem parecia, de certa forma, não olhar para mim.

Essas visões de feiura e inadequação só começam a se distanciar quando, ao meu redor, exemplos de outras mulheres que se pareciam comigo começaram a me provocar.

Desde a atriz Taís Araújo²¹ que fez seu processo de transição aos olhos de todos pela televisão, e que significou uma forte influência para outras mulheres no país, até as meninas que ingressavam na universidade através de cotas e chamavam outras pessoas negras para o debate, exibindo com alegria seus “blacks” altos e volumosos. Neste relato, fica evidente que o movimento se inicia e se fortalece no olhar da inquietação a partir da individualidade, tal como nos lembra Beatriz Nascimento (1989): o reflexo do outro se torna potencial reflexo para os demais.

Esse movimento de mudança e reconhecimento estético produz questionamentos sobre porque, historicamente, as características fenotípicas de pessoas negras são marginalizadas. Essa busca histórica tem um potencial de capilaridade para transgredir outros conceitos e noções sobre a trajetória e lugar das pessoas negras na história deste país. Um exemplo é o perfil de pessoas que compõem o judiciário nacional. Conforme um recente estudo do IPEA (2022) o perfil da magistratura do trabalho é formado por pessoas não-negras, residentes no Sul ou Sudeste do país, com idade entre 27 e 31 anos; solteiros; portadores de título de pós-graduação lato sensu (especialização) e egressos de estratos sociais privilegiados (cuja renda média da família de origem é estimada em R\$ 4.569,90 ou mais por pessoa) (IPEA, 2022), o que torna este espaço de poder um lugar com perspectivas pouco diversas e com ações referenciadas por realidades muito próximas, onde os mais afetados são os que divergem deste perfil.

As imagens dos concursos de beleza, em *Ôrí*, representam o corpo emancipado (GOMES, 2017), que valoriza suas características, resgata e reverencia sua história africana e materializa o poder de reflexos de beleza, de valorização e bem viver de pessoas negras.

Durante o baile black, vemos como a estética negra é orgânica num contexto de coletividade para falar sobre beleza. A cena se inicia com uma roda de dança no baile black, e logo após vemos os cartazes que convidam para esse encontro: sábado, 12 de abril, às 21h na Casa de Portugal, vemos o evento conhecido como Musicália. Logo abaixo vemos a descrição “The best funk and tranças” e uma das principais atividades descritas no cartaz, “Concurso de penteado afro e tranças”. Este cartaz descreve um pouco do mundo dos bailes blacks que *Ôrí* se propôs a conhecer, sabendo que este espaço não é apenas uma discoteca, como se poderia imaginar, mas sim um espaço de construção e potencialidade coletiva negra, um quilombo. A cena, naturalmente envolvida pela música black, avança para mostrar as costas de homens negros, que cortam e ajeitam os cabelos de outros. Nas costas destes cabelereiros vemos o nome do salão do Gê, e vemos a imagem de Gê, aparando as pontas de um cabelo estilo black

²¹ Taís Araújo fala sobre transição capilar: "Não lembrava do meu cabelo sem química". (RIBEIRO, 2020).

power. Gê também ostenta um black que está bem aparado. Após vemos as mãos firmes de uma mulher negra fazendo tranças em outra mulher negra.

Estas cenas logo nos mostram que são apenas preparativos para o que estava por vir, pois, na próxima cena, voltamos ao baile black, em seu momento festivo, mas sem a música como grande condutor. Em seu lugar há um mestre de cerimônias do baile, que logo declara: “o primeiro casal a participar deste concurso são Douglas e Ana Paula.” Passamos a ver a imagem de um casal de jovens negros desfilando pelo palco, com tranquilidade e elegância, desfilando como veteranos em um concurso. Douglas e Ana Paula estão de tranças e com vestimentas que lembram tecidos e, possivelmente, trajes africanos. Douglas veste uma camisa listrada, em diversas cores, predominando o amarelo, vermelho e o marrom; sua camisa com um decote libera espaço para que as miçangas de suas tranças se revelem coloridas e ornadas com sua roupa. Já Ana Paula, com seu cabelo trançado e com uma fita para ornamentar ainda mais o penteado, vem com um vestido amarelo com detalhes escuros. O casal desfila pelo palco aos olhares da plateia. Para apreciar a beleza dos dois jovens, o mestre de cerimônias, trajado com um blazer branco e uma camisa e calça rosa, indica o caminho que o casal deve percorrer no palco para seu desfile.

Outro casal logo é visto no palco reverenciando a plateia que os observa. Neste casal, já adulto, podemos observar que a mulher possui tranças com diversos ornamentos, além de ter algumas tranças na cor preta e outras amarelas. Ela encerra seu desfile colocando um chapéu, que esconde seus olhos, mas não seu sorriso, que por um momento ganha o espaço de nossa tela. Já seu companheiro de desfile, aparentemente mais retraído, desfila com suas tranças e seu bigode bem aparado, seu terno branco combina perfeitamente com seu estilo para esta noite. O mestre de cerimônia, presença constante nestas cenas, comenta a presença de alguns familiares, possivelmente do casal que desfilava.

Por último, o mestre de cerimônias chama o casal Ivanil e Vânia. Dando um nítido destaque para Vânia, vemos que Vânia possui um black volumoso e decorado com flores, provavelmente de papel, na metade direita de seu cabelo. Vânia usa óculos grandes, mas seus olhos ainda ganham destaque nesta cena, assim como seu sorriso. Ela também veste um vestido preto, com detalhes na gola para um prata que combina com as flores que estão em seus cabelos. Para completar, Vânia usa brincos que mesmo durante este momento ganham destaque. Como afirma o mestre de cerimônias, “sensacional”. Depois vemos o sorriso de Vânia com o comentário.

Figura 8 - Homem olhando para o espelho no salão do Gê



Fonte: Ôrí (1989).

Figura 9 - Vânia desfilando no concurso de beleza



Fonte: Ôrí (1989).

A identidade é constantemente formada e afirmada em poder, ela se constrói a partir da imagem do corpo que está livre e se conecta com sua existência. Em *Ôrí*, esta imagem do

corpo livre se concretiza na imagem dos concursos de beleza, dos bailes e do carnaval, que exaltam essa beleza, em contraposição ao que é estabelecido como belo pela sociedade colonial. Assim, na articulação corpo, imagem e resistência, a partir da dimensão individual e coletiva, o conceito de quilombo, em termos simbólicos, na ideia de continuum, é materializado. O quilombo se torna simultaneamente o espaço que ocupamos e nós mesmos (NASCIMENTO, 2018, p.352).

3.4 O Quilombo em *Ôrí*

Ôrí é de Raquel, mas é Beatriz. Assim o filme é analisado, com esta perspectiva que reconhece que a fundamentação teórica que traz sentido às imagens captadas são estudos da historiadora e sua interpretação acerca de suas vivências. O que dá vida ao longa é sua presença através da narração poética e das imagens de sua família que ilustram a narrativa do filme. Para quem assiste *Ôrí*, Beatriz é a *história viva do preto* (NASCIMENTO, 2018, p.48) ali representada.

Raquel Gerber, diretora do longa-metragem, sendo estudiosa da trajetória de Glauber Rocha, objetivava uma construção filmica que materializasse as teses do cinema novo (Arquivo Nacional – Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 12. Pasta 2. Doc 8). Segundo Raquel, Glauber almejava uma linguagem descolonizada do cinema, ideia com a qual corroborava, e deste ponto de partida, para a diretora, sobretudo para as comunidades negras pairavam as violências de uma sociedade baseada nas premissas colonizadoras. (GERBER, 2000, p.170). Sobre o início da construção, Raquel afirma:

Eu me interessava pelo processo de aglutinação de idéias, pela criação de uma ideologia, pela transformação da consciência negra no Brasil. Comecei a reparar e a identificar as formas de associação e de reunião de pessoas que dividiam uma mesma identidade, uma mesma maneira de viver e filmei a beleza negra, porque, naquela época, nasceu o fenômeno "Black is beautiful". Era necessário reconhecer critérios de beleza novos. Meu projeto era entrar em contato com as comunidades negras de maneira convival, de assistir as festas e as reuniões. (GERBER, 2000, p.171).

Durante a construção do filme, com esta perspectiva de registrar encontros de comunidades negras, Raquel encontra Beatriz:

O pensamento e a posição que assumiu Beatriz Nascimento, em relação a história dos quilombos no Brasil encontrou um grande eco teórico e histórico dentro do meu próprio trabalho e da minha própria formulação da significação da identidade da nação brasileira, que era a ideologia do quilombo. (GERBER, 2000, p.172)

Raquel e Beatriz buscavam outras representações para a população negra, a primeira no cinema e a segunda na história. Ambas se aproximavam das comunidades negras e no momento do encontro entre elas, Beatriz apresenta para Raquel a novidade de sua perspectiva em relação aos quilombos. Durante sua conferência *Historiografia dos quilombos*, proferida na Quinzena do Negro na USP, evento registrado por Raquel, a historiadora desenvolveu alguns aspectos que irão surgir para a diretoria de *Ôrí* como fundamento. Segundo Raquel: “Beatriz Nascimento procurava reconstituir a ideologia do quilombo não em termos de uma comunidade de negros fugidos ou malfeitores, mas como a primeira nação brasileira.” (GERBER, 2000, p.173). A diretora destacou o quanto os estudos de Beatriz nasciam também dos seus enfrentamentos pessoais, de suas vivências enquanto pessoa negra no Brasil:

Essa ideologia, que começou a se desenvolver no Brasil com diversas formas, era percebida por ela, sobretudo, do ponto de vista de sua experiência pessoal em relação com a história coletiva dos quilombos: como ela podia, sendo uma mulher negra do século XX, se identificar à história? Ela não podia se reconhecer dentro da escravidão, pois isso era um elemento do passado; portanto, ela precisava partir a conquista da história livre do negro no Brasil [...]. (GERBER, 2000, p.172-173).

A partir deste encontro se estabelece o fio condutor de *Ôrí*. Nas palavras Raquel, Beatriz foi a alma desse projeto (GERBER, 2000).

Os estudos sobre quilombos, desenvolvidos por Beatriz, conduziram a construção do longa-metragem *Ôrí*, juntamente com a leitura de sua trajetória de vida, enquanto mulher negra, nordestina, migrante e historiadora que escolheu estudar seu povo. A partir desse momento será feita a análise do filme, baseada na interpretação dos escritos de Beatriz e com o olhar para a forma como dialogam teoria e imagem. Tendo em vista que *Ôrí* possui texto e narração da historiadora, será também explorada a forma de escrita da história.

Em *Ôrí*, observamos um texto no qual se inserem fontes, referências, depoimentos e poesia, muita poesia. A análise terá como demanda permitir-se adentrar essa escrita e avançar na história em forma de poesia, na poesia que constrói narrativas históricas. Beatriz usou metáfora para interpretar a história do Movimento Negro na década de 1970. Esse momento para a historiadora, dado o processo de transgressão e a potência para criar novos paradigmas na vida das pessoas negras do país, alcançou o significado próprio do título do filme. Segundo Ratts:

Ôrí, em sua metáfora, pode ser o repensar da identidade pessoal e coletiva, da ideia de negro e de território negro, ou seja, o espaço apropriado pelo corpo negro numa

relação de poder, abrindo a interpretação para o próprio movimento negro (RATTS, 2007, p.63)

Rodrigo Reis interpreta *Ôri* como uma obra de cinema poético, que relaciona a forma de pensar acadêmica e o conhecimento da população negra a partir de sua ancestralidade e ligada à sua religiosidade:

“Ôri” se apresenta como a grande poesia do Atlântico, é uma obra de um cinema poético. Enquanto poesia, reproduz a linguagem que pretende mediar, que é a do pensamento acadêmico e o conhecimento do vernáculo diaspórico dos negros e negras, dos pretos e pretas, dos orixás, dos povos originários, dos subalternizados pela colonialidade e o desejo de nunca ter vivido em cativeiro e saber que quando se aprisiona a alma se apaga pessoas, aprisionando a própria humanidade. (REIS, 2020, p.113-114)

No ensaio *Carta de Santa Catarina*, do ano de 1990, Beatriz retomou alguns dos processos da feitura de *Ôri* e sobretudo como a forma de ser poética de sua escrita desenvolveu-se de forma orgânica. Conforme a historiadora:

O texto de *Ôri*, que naturalmente seria descritivo-acadêmico, não se compunha com a leitura imagética até então adquirida. Longe dos centros universitários, a vivência política da população negra de Rio, São Paulo, Minas Gerais e o Nordeste (Recife, Maceió e Salvador), premiava a nós com o esforço da manutenção cultural como forma maciça de reação à discriminação e ao arbítrio ainda vigentes. Como responsável por este texto, surpreendentemente para eu mesma, o texto tomou a forma de aforismos inéditos, e de poesia; portanto a linguagem da estética. A linguagem apreendida pela visão. (NASCIMENTO, 2018, p.363).

Beatriz decidiu então assumir a sua forma de ver a vida vivida, deixou sua escrita fluir com a poética vista nos acontecimentos a serem narrados e interpretados. Para Reis (2020):

O pensamento de Beatriz do 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, imparcial e asséptica. (REIS, 2020, p.101).

Além de invocar a necessidade de historiadoras e historiadores de ampliar sua linguagem (REIS, 2020) em relação a seus pares, durante sua trajetória como historiadora, por assumir sua forma de escrita e suas construções epistemológicas, Beatriz se expôs à ignorância dos seus e sofreu com o preconceito e toda sorte de questionamentos que a colocaram por diversas vezes em uma situação de descredibilidade.

O Fundo Maria Beatriz Nascimento do Arquivo Nacional guarda entre os documentos que nos ajudam a entender a trajetória de Beatriz uma série de transcrições de entrevistas que Raquel Gerber realizou com a historiadora. Nestes diálogos, Raquel questionou detalhes a respeito de suas investigações e perspectivas e aprofundou o entendimento sobre as buscas de

Beatriz. Em 1985, a cineasta enviou uma carta a Beatriz e junto dela o material das entrevistas transcrito para que Beatriz revisse e fosse sentindo o desenvolvimento do trabalho. Explicou que neles estavam algumas marcações e notas dos trechos que já haviam sido selecionados para compor o filme.

Figura 10 - Carta de Raquel Gerber para Beatriz Nascimento

25 de maio de 1985

Bia

Aí vão mais alguns dos textos. Seria bom você abrir uma pasta com o índice e ir colecionando os materiais na ordem e juntos para sentir o desenvolvimento do trabalho. Infelizmente não pude te mandar tudo junto transcrito e na ordem grampeado tudo certinho para você não ter trabalho.

Is pra conferir você tem com

você: ① A conferência sobre a
 historiografia do folclore (Quinica)
 77

e ② Arque fer. 84 200s
 Arque fer 84 (K75) (dúvida! você tem?)
 2

③ São Paulo Carnaval 84 (600s)
 fer/maio.
 e faltam ainda os K75.

Aí vão 2 entrevistas em São Paulo em 80
 (K75) com Tereza Santos
 (uma parte)

2 entrevistas no Rio (ipira "A. to")

Fonte: Arquivo Nacional

[transcrição]
 25 de Maio de 1985
 Bia

Aí vão mais alguns dos textos. Seria bom você abrir uma pasta com o índice e ir colecionando os materiais na ordem e juntos para sentir o desenvolvimento do trabalho. Infelizmente não pude te mandar tudo junto transcrito e na ordem grampeado tudo certinho para você não ter trabalho.

Só para conferir você tem com você:

- 1- A Conferência sobre a historiografia do Quilombo (Quinzena 77)
 - 2- Angra fev.84 rôlos/Angra fev 84 (k7s 2) (uma dúvida você tem?)
 - 3- São Paulo Carnaval 84 fev/março (6 rôlos) e faltam ainda os k7s)
- Aí vão as entrevista em São Paulo em 80 com Tereza Santos (uma parte) (são k7s)
As entrevista no Rio (cópia "O Mito") (são k7s)

Figura 11 - Carta de Raquel Gerber para Beatriz Nascimento

Você tem aí o apêndice I de 83 (São Paulo) e faltam eu mandar os 3 k7s de 83 porque é preciso ainda revisar a transcrição para o papel.

Arrume o material na ordem conforme o índice 1 e depois qualquer hora conferimos por telefone.

Obrigado

Desculpe e trabalhe

Não sepre nas minhas notas e' para o estudo dos fechos que transcrevi para Oti. Use as setas na interpre. Para efet. to filme e' diferente. Se mecom alguns fechos que foram selecionados.

Beija
Raquel

Fonte: Arquivo Nacional

[transcrição]

Você tem aí o apêndice I de 83 (São Paulo) e falta ainda mandar os 3 k7s de 83 porque é preciso ainda revisar a transcrição para o papel.

Arrume o material na ordem conforme o índice 1 e depois qualquer hora conferimos por telefone

Obrigado

Desculpe a trabalhadora não repare nas muitas notas. É para o estudo dos trechos que transcrevi para ÔRÍ. Veja os textos na íntegra. Para efeito do filme é diferente. São mesmo alguns trechos só que foram selecionados.

Beijo
Raquel.

A correspondência, conforme identificado acima, demonstra não só como o longa-metragem tem por base os estudos de Beatriz, mas como ela esteve sempre presente em seu desenvolvimento. Neste momento de análise do filme, estas entrevistas serão importante fonte para compreender as intencionalidades da narrativa.

Em termos de análise, para o propósito que se apresenta nesta dissertação – um projeto com limitações de formato e tempo – a metodologia adotada a partir deste momento será olhar para o longa-metragem, na sua totalidade, e destacar algumas das formas como são construídos os nexos que correspondem a visão de Beatriz sobre o quilombo na história da população negra no Brasil.

Com o Release (ORI, 2021) podemos notar a centralidade da figura de Zumbi na narrativa fílmica, de acordo com o documento:

ÔRÍ é um filme que participou da vida e da organização do movimento negro da década de 70. É fruto de encontro de duas pesquisas: cinematográfica (Raquel Gerber) e histórica (Beatriz Nascimento).

Iniciando em 1977, centralizado em São Paulo, documenta outros estados e alguns países africanos, fixando variadas manifestações da afroamericanidade que brotara naquele período.

Mas ÔRÍ também é um épico, que ao revelar o herói civilizador Zumbi, organizador do Quilombo dos Palmares e sua democracia, reentroniza-o no presente como organizador da consciência negra e por isso vale-se do texto poético.

Como tal passeia por múltiplas formas de rituais iniciáticos: os encontros universitários, congressos nacionais e internacionais, as Escolas de Samba, as religiões afro-brasileiras, as sessões de “soul music”, trazendo os anseios e os ritmos negros como continuadores da História dos povos africanos da Diáspora.

Não é por menos que ÔRÍ, que em Iorubá significa “cabeça”, ao realçar o papel dos bantus na sociedade brasileira ao mesmo tempo projeta a contribuição cosmogônica nagô dos orixás.

Por fragmentos que correspondem a processos iniciáticos, se quer um filme reflexivo sobre as atuais condições do planeta: as relações do homem com o outro e consigo mesmo, com a nação e a natureza. Beatriz Nascimento 10/11/89 (ORI, 2021)

Em *Ôri*, vemos a leitura de Beatriz sobre Zumbi como a figura que metaforicamente reúne características de base de heroicidade, resistência e luta, como veremos adiante, e que na construção e organização de muitas das articulações do Movimento Negro da década de 1970 foram fundamentais.

Zumbi é um herói, em todo e qualquer sentido do termo, pois foi um altivo líder político e militar de Palmares, além de sua figura e nome serem divinizados. Como

observamos no Dicionário Online de Português, vemos que o termo evidencia características que hoje são atribuídas a Zumbi:

herói

Significado de Herói

substantivo masculino

Nome dado pelos gregos aos grandes homens divinizados.

Aquele que se distingue por seu valor ou por suas ações extraordinárias, principalmente por feitos brilhantes durante a guerra.

[Literatura] Principal personagem de uma obra literária (poema, romance, peça de teatro etc.) ou cinematográfica; protagonista.

[Por Extensão] Principal personagem de uma aventura, de um acontecimento.

[Mitologia] Quem é filho de um deus e um humano; semideus.

Pessoa que se destaca em relação aos demais.

Aquele que é condecorado por suas ações corajosas, pelo seu caráter magnânimo, por comportamentos altruístas.

Quem é capaz de suportar situações adversas sem se abater.

Etimologia (origem da palavra *herói*). Do grego heros.oo; pelo latim heros.óis. (HEROI, 2021).

Para além do que o dicionário nos aponta, Zumbi é a manifestação da poética na narrativa do filme. Diante disso, Zumbi é a referência para resistência e luta dos negros brasileiros, conforme Beatriz destacou:

A consciência negra se confunde, neste momento, com a própria afirmação de mito do herói Zumbi, na existência moderna dos negros e que o filme procura documentar. Este personagem da História do Brasil que viveu e organizou o quilombo dos Palmares no século XVII, estabelece a ponte entre África e Brasil. Ele mesmo, um africano, fundador de um território livre no período colonial. (Apresentação de Ori da Historiadora Maria Beatriz Nascimento, Arquivo Nacional Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 26, pasta 1, doc 11).

Na perspectiva de Nascimento, esta confluência do mito Zumbi com a consciência negra está na imagem que o líder quilombola carrega. O herói aqui destacado assume um papel de mártir para uma população. Desse modo, as práticas de resistência ao domínio colonial puderam se desenvolver a partir da imagem sólida de uma liderança negra estabelecida.

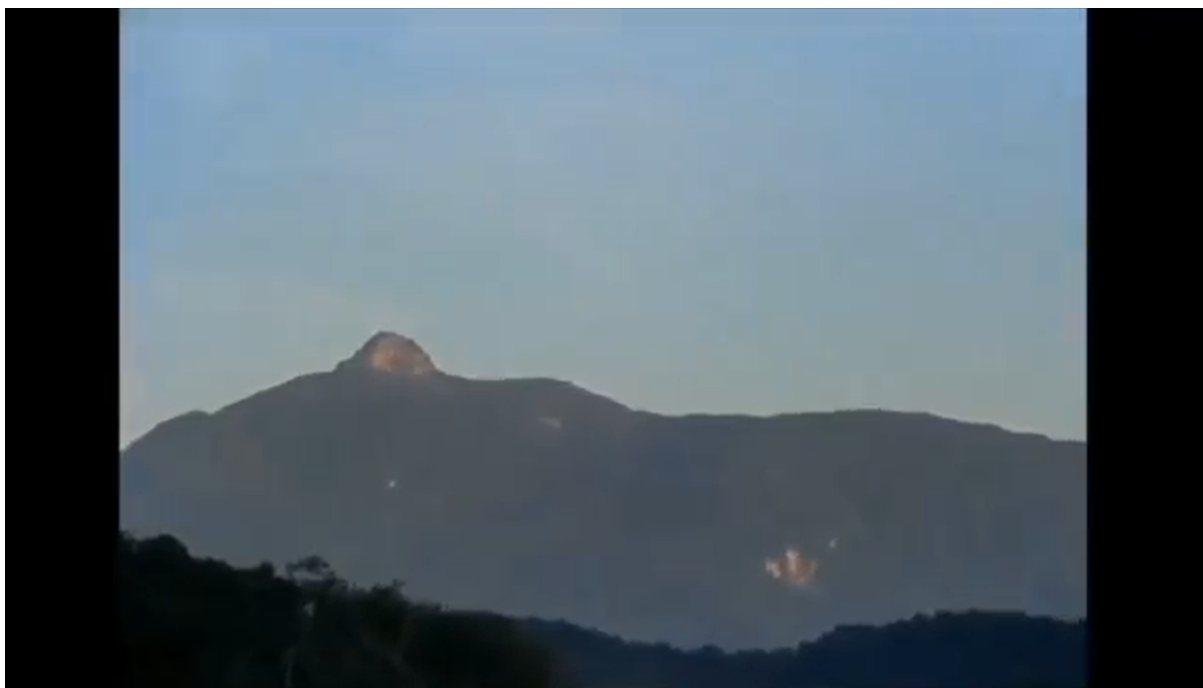
Com isso, sua imagem foi colocada em destaque por grupos negros que se desenvolveram nos anos 1970, como salienta Ratts:

Como não poderia deixar de ser, a figura do herói é enormemente destacada, principalmente a figura de Zumbi, e isto mais do que tudo neste período ganha uma representação capaz de ao lado de muito poucos a imagem deste chefe se confundir com uma alma nova nacional.

Não chega a ser exagero afirmar que entre 1888 e 1970, com raras exceções, o negro brasileiro não pôde expressar-se por sua voz na luta pelo reconhecimento de sua participação social (RATTS, 2007, p. 123).

Beatriz Nascimento ressaltou que Zumbi permanece vivo na memória nacional, mesmo após tantos anos de sua morte, “quatrocentos anos depois de sua subida ao Poder de Palmares, Zumbi permanece vivo na memória nacional. De forma legendária ou presente na documentação, ele entrou para a História como um marco em nossa tradição de povo livre” (NASCIMENTO, 2018, p. 108). Essa memória se apresenta para Beatriz quando ela visita a Serra da Barriga, território onde se localizava o quilombo dos Palmares. Ela sente em seu corpo reverberar essa mística que envolve a lembrança do que significou o quilombo e Zumbi. Durante o longa-metragem Beatriz relata: “Raquel você precisa se sentir na Serra da Barriga... Toda energia cósmica entra no seu corpo. Eu fico grande numa serra, fico assim, Raquel, alta, sabe? Eu afino e fico alta, fico parecendo os Gangalás, sabe como é?” (ÔRÍ, 1989)

Figura 12 - Imagem da Serra da Barriga



Fonte: Ôrí (1989).

Em entrevista concedida à Raquel, Beatriz descreveu, com mais detalhes, a experiência de estar na Serra da Barriga:

Quando eu fui a Serra da Barriga eu senti essa coisa, foi um momento muito forte, não é forte, um momento de integração, uma integridade com o seu passado e com o seu presente com as perspectivas daquele passado, com a proveniência desse passado, a origem desse passado que é a impregnação da terra, da terra da Serra da Barriga, da terra que está no sangue de Zumbi.

Esse contato com a Serra da eu não tive como elaborar depois, alguns dias depois, tanto que no dia 25 de agosto chegando no Rio eu escrevi um poema, não é um poema... Essa história recente né, a gente pode dizer recente, porque o Q. de Palmares é recente em termos de tempo de duração na história. é você descendente dessas pessoas, desses povos, que até certo ponto é uma representação teatral, então quando eu cheguei a Serra da Barriga, para mim foi uma das coisas mais, importantes de minha vida, mais lindas, foi uma coisa magnífica, mais eu senti uma sensação, eu não percebi imediatamente o que era até eu voltar para casa para o Rio e escrever isso, essa poesia, não é poesia é uma espécie de louvação, é uma louvação a alguém que eu não tinha como alcançar, porque quando eu pisei na Serra da Barriga, eu senti que não deveria ter ido lá, porque para mim aquilo sempre foi um sonho, um sonho que ainda ia se completar e de repente eu tive que ver esse sonho antes de chegar ao fim. (Arquivo Nacional – Fundo Maria Beatriz Nascimento, caixa 18, pasta 1, doc 6.)

Desta experiência quase sensorial Beatriz escreveu um poema que, como descrito, para ela se tornou uma louvação à Zumbi e ao qual ela chamou de *Para ti comandante das Armas de Palmares*:

Para ti comandante de Palmares
 Sempre te amei e tu sabes, antes de dar o primeiro grito, mito
 da minha geração, história dos meus pais
 Onde formaste o último Quilombo,
 Onde fincaste a lança dos Angolas,
 para quem passaste o bastão da quimbanda,
 para Ambrósio,
 para Isidoro,
 para Josefa,
 ou deste aos condes e viscondes
 ou roubaram de ti os contratadores
 oh, homem de Alcatune
 filho, irmão, pai de uma nação
 o que nos deste?
uma lenda, uma história ou um destino?
 Oh rei de Angola, Janga
 último guerreiro palmar
eu ouvi sobre ti em criança nos sonhos das palmas dos coqueiros
 eu vi pela fresta da porta,
 seus últimos descendentes varões passarem aos sons de tã tã
 dos guerreiros
 a mãe que me pariu, lavava calçada e punha a palma verde na
 porta
 eu te vi Zumbi,
nos passos e nas migrações diversas dos teus descendentes.
subindo a colina de Santo Antônio te vi adolescente sem cabeça e sem
rosto nos livros de história
eu te vejo mulher em busca do meu eu,
 digo-te ainda não estou morta
 te verei vagando ó 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 minha esperança do tempo que há de vir (Arquivo Nacional –
 Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 18, pasta 1, doc 6).

Trechos da poesia encerram o longa-metragem. Talvez na “esperança do tempo há de vir”. O que há por vir após *Óri*? O que há de esperança em todas as manifestações de luta e

resistência que ali foram registradas? Das palavras de Beatriz, se nota a memória da criança que era embalada pelo livro da avó, que contava a bela história de homens e palmeiras e que a fez crescer com o sonho de desvendar essa história, reconhecer e escrever sobre os guerreiros e as palmeiras. Esse vínculo permanente com a memória da avó na vida da mulher negra e historiadora a fez em suas investigações adentrar nessa história, que remete a sua própria vida, como quem busca ali suas origens. (NASCIMENTO, 2018). Assim Beatriz se encontrou na história do Quilombo e de Zumbi, na busca de si, de seu povo, de sua origem africana negada na historiografia. Não só Beatriz, mas diversas articulações negras irão ver em Zumbi a personificação da memória de um líder que lutou, almejou e conquistou a liberdade e que se tornou referência para as lutas da atualidade.

Beatriz foi bastante reticente no sentido de pensar essa ideia e necessidade de cultuar mitos ou heróis, mas compreendeu que enquanto para a população negra houvesse a necessidade de estabelecer pontes com o reconhecimento da humanidade, seria necessário levantar esses mitos. Durante a passagem do filme *Ôrí*, Beatriz salientou:

É preciso haver o mito, é preciso haver um herói. É preciso haver essa independência da morte, essa libertação da morte. Quando você tem que saber as falhas do mito, porque só assim você cresce, quando destrói os seus mitos, quando você descobre que eles são iguais a você...é esse que é um estado revolucionário. (NASCIMENTO, 2018, p.338).

Podemos pensar que, na perspectiva de Beatriz, elevarmos Zumbi a nosso herói e reconhecermos sua luta são elementos fundamentais para uma mudança de chave na forma da narrativa sobre o povo negro. É transgressor compreender que nas lutas e enfrentamentos diários cada um de nós também encontra o seu quilombo e a sua força de Zumbi. Essa também é a tônica do filme, olhar para os atuais e simbólicos quilombos, documentar os esforços dessas coletividades negras, compreender com a metáfora de *Ôrí* os ritos de iniciação, de tomada de consciência em busca do entendimento sobre a existência e humanidade negra, sem partir das implicações do racismo vigente.

Beatriz construiu sua teoria sobre os quilombos no Brasil olhando para diferentes aspectos, pensou em sua relação com os povos bantus, compreendeu-o como uma organização social, pensou nas formas de seu estabelecimento em diversos momentos na história e identificou seu continuum em termos de ideologia, simbologia na contemporaneidade. Importante destacar que, para a historiadora, um dos referenciais fundamentais em seus estudos foi Edison Carneiro.

Edison Carneiro²², segundo Beatriz, foi quem melhor caracterizou os quilombos. Na visão dela, Carneiro via neles um acontecimento singular na vida nacional. De acordo com o autor:

Como forma de luta contra a escravidão, como estabelecimento humano, como organização social, como reafirmação dos valores das culturas africanas, sob todos esses aspectos, o quilombo revela-se um fato novo, único, peculiar - uma síntese dialética (CARNEIRO apud NASCIMENTO, 2018, p.105).

Beatriz ainda destacou:

Edison Carneiro coloca mesmo que o quilombo é importante, singular na História do Brasil, porque é uma forma de estabelecimento humano, única, que existiu dentro do Brasil, quer dizer, grupos que independentemente, que por querer se organizaram, fizeram uma sociedade quer dizer, ele luta também contra a imposição que se fez a ele de viver numa sociedade que não é a dele, uma cultura que não é a dele, um tipo de vida que não é a dele. (NASCIMENTO, 2018, p.164)

Ao tratar sobre a investigação histórica dos quilombos, Beatriz, em entrevista à Raquel, afirmou:

A investigação sobre quilombo se baseia e parte da questão de uma palavra que está ligada à história do povo negro no Brasil, e que justamente demonstra uma espécie de ilha de poder durante o período do sistema escravista, de escravidão no Brasil, quando vigorou a escravidão, Quilombo aparece como um sistema, uma unidade diferenciada do sistema dominante, que seria o sistema das relações sociais escravistas, escravo - senhor, o Quilombo sai dessa relação. (Arquivo Nacional, Fundo Maria Beatriz Nascimento, caixa 18, pasta 1, documento 3)

Entre as questões que a historiadora apontou como essenciais no pensamento de Edison Carneiro, cabe enfatizar que este aparece principalmente como um intelectual, talvez um dos primeiros, ou ao menos, um dos que mais se destacou ao falar da importância de olhar para o quilombo como um acontecimento da história do Brasil, que precisava ser visto com mais atenção e cuja complexidades não haviam sido ainda bem exploradas. Assim como Edison Carneiro, Beatriz não só entendia a existência dos quilombos enquanto um movimento de organização social de pessoas que criavam formas de resistência ao sistema colonial, como também criticou a forma como esse fato é apresentado no ensino de história. A historiadora, na década de 1980, destacava que:

A importância deles nas obras de orientação didática é determinada pelo grau de envolvimento que os “quilombos” tiveram com acontecimentos históricos de grande significação para a historiografia oficial. São exemplos disso os quilombos de Palmares, que servem de moldura à invasão Holandesa no Brasil (século XVII), e o quilombo do Cosme, que desempenha o mesmo papel no episódio da Balaiada, no Maranhão (na primeira metade do século XIX). (NASCIMENTO, 2021, p.110).

²² Edison de Souza Carneiro foi um escritor brasileiro, especializado em temas afro-brasileiros. Ele foi um dos maiores etnólogos brasileiros, comprometido com os estudos sobre a cultura afro-brasileira. Foi militante do Partido Comunista Brasileiro a partir da década de 1930.

Dialogando com Edison, Beatriz evidenciou que a história dos quilombos como fato que produz novidades e constrói paradigmas nas formas de vida e na história do Brasil ainda não havia sido construída e que esta era uma coisa a se fazer. Nesse sentido, Beatriz desenvolveu suas pesquisas e definiu as bases do longa-metragem.

Em suas pesquisas, Beatriz empreendeu esforços para identificar possíveis conexões de origem bantu na história dos negros no Brasil (NASCIMENTO, 2018, p.266). Essa investigação representou para Beatriz tanto um desafio diante da escassez de documentação histórica, quanto uma reflexão sobre a forma tendenciosa como a trajetória dos africanos na diáspora tem sido abordada, caracterizando, segundo ela, uma captura do discurso histórico. Apesar do desejo científico de compreender as origens e as experiências dos povos provenientes do continente africano, a historiadora acreditava que a História também estava registrada em nossos corpos, como um legado físico que se originou de uma cadeia de outros corpos na natureza (NASCIMENTO, 2018, p.266). Assim, segundo essa ideia, a presença da herança ancestral continua presente nas vivências dos descendentes de africanos na América (NASCIMENTO, 2018, p. 267).

Para esta atitude, Beatriz identificou a presença de um tipo de vício de abordagem generalizante, que homogeneiza a vida e a origem dos povos vindos de África. Cabe destacar a forma ainda vigente de referir-se ao continente africano como se fosse um país, ignorando sua complexidade e diversidade. A pesquisadora revelou ser criticada como “separatista” ao identificar a oportunidade e necessidade de pensar a presença Bantu no Brasil, como se desejasse suscitar uma quebra de unidade entre os africanos no Brasil (NASCIMENTO, 2018, p. 268).

No texto *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*, no qual Beatriz pontua importante referência nos estudos de David Birmingham²³, a autora descreveu e caracterizou o quilombo como uma instituição africana. Destacou que a história da população negra no Brasil é uma história de resistência física, mental e cultural. O negro no país desenvolveu diversas formas de resistir ao colonialismo – e não apenas resistir, mas também pode criar condições para vivenciar formas além do colonialismo. Segundo a historiadora,

Numerosas foram as formas de resistência que o negro manteve ou incorporou na luta árdua pela manutenção da sua identidade pessoal e histórica. No Brasil,

²³ David Birmingham é um dos principais investigadores da história moderna e contemporânea de Angola. O seu primeiro livro, sobre a conquista de Angola pelos Portugueses, foi publicado em 1965, pela Oxford University Press. (PORTAL DA LITERATURA, 2022)

poderemos citar uma lista destes movimentos que no âmbito social e político é o objetivo do nosso estudo. Trata-se do Quilombo (Kilombo), que representou na história do nosso povo um marco na sua capacidade de resistência e organização. Todas estas formas de resistência podem ser compreendidas como a história do negro no Brasil. (NASCIMENTO, 2007, p.117).

O quilombo, uma instituição africana, como apresenta Beatriz em seus estudos, apareceu relacionado às sociedades bantus da África centro-ocidental, de etnia Imbangalas, também conhecidos como Jagas, uma população de caçadores. Vindos do leste, eles começaram a entrar no território do Reino do Congo e pressionaram populações de uma região que estava em constante disputas e pressões, com questões étnicas já em curso e acentuadas pela invasão de europeus. (NASCIMENTO, 2007, p. 118). Mesmo com as disputas entre africanos, eles logo encontraram um inimigo em comum nos europeus portugueses. Antes, as relações entre os Jagas e as populações Mbundu eram conflituosas. Os Jagas, foco principal da análise de Beatriz, eram populações de caçadores nômades que frequentemente entravam em conflito com outros grupos étnicos. Sua organização política baseava-se no militarismo e no saque, destacando-se como uma etnia de guerreiros com grandes chefes militares.

Os Imbangalas que dominaram Angola eram considerados um povo terrível, que vivia inteiramente do saque, não criava gado nem possuía plantação. Ao contrário das outras linhagens, não criavam os filhos, pois estes poderiam atrapalhá-los nos diversos deslocamentos que se faziam necessários. Matavam-nos ao nascer e adotavam os adolescentes das tribos que derrotavam. Eram antropófagos e em sua cultura adereços, tatuagem e vinho de palma tinham especial significado (NASCIMENTO, 2007, p. 118).

Segundo Beatriz, os Imbangalas alcançaram grande destaque na dominação de territórios na região que atualmente conhecemos como Angola. Eles não apenas resistiram às investidas portuguesas, mas também dominaram áreas estratégicas do comércio de escravos. Conforme ressaltado pela autora, a escravidão em solo africano não era uma novidade. No entanto, como enfatiza Beatriz, “A instituição da escravidão era conhecida e praticada desde a Antiguidade africana, mas essa escravidão não possuía a natureza de 'propriedade' encontrada no sistema escravista colonial” (NASCIMENTO, 2007, p. 121).

Com este destaque para o domínio territorial dos Imbangalas, Beatriz aproximou a instituição guerreira dos Imbangalas a instituição Kilombo:

Esta característica nômade dos Imbangalas, acrescida da especificidade de sua formação social, pode ser reconhecida na instituição Kilombo. A sociedade guerreira Imbangala era aberta a todos estrangeiros desde que iniciados. Tal iniciação substitui

o rito de passagem das demais formações de linhagem. Por não conviverem com os filhos e adotarem os daquelas formações com as quais entravam em contato, os Imbangalas tiveram papel relevante neste período da história angolana, a maior parte das vezes na resistência aos portugueses, outras no domínio de vastas regiões de fornecimento de escravos. Por tudo isto, o Kilombo cortava transversalmente as estruturas de linhagem e estabelecia uma nova centralidade de poder frente às outras instituições de Angola. (NASCIMENTO, 2007, p. 119-120)

Continua a autora,

O ritual de iniciação baseava-se na prática da circuncisão que expressava o rito de passagem incorporando jovens de várias linhagens na mesma sociedade guerreira. Kilombo aqui recebe o significado de instituição em si. Seria Kilombo os próprios indivíduos ao se incorporarem à sociedade Imbangala. (NASCIMENTO, 2007, p.120)

O kilombo, nessa condição, seria o indivíduo dentro desta sociedade, um membro reconhecido como guerreiro e pertencente socialmente. Além disso, Beatriz descreveu que o território era um importante localizador da instituição kilombo, pois além de representar o “campo de guerra”, local das tradições militares, também referencia o local que é sagrado, que é o espaço que a iniciação se processa.

Em *Ôri*, Beatriz também documentou a ideia de aproximação entre os quilombos bantus da região de Angola, da experiência do quilombo de Palmares. No momento em que a historiadora discorre sobre esse diálogo, cenas do ensaio da Escola de Samba Vai Vai, no ano de 1980, fazem fundo ao texto que segue:

Ele estabelece um sentido de nação estritamente africano e Banto, a nação aculturada. Essa textura do Banto, essa rede de relações que o Banto estabelece na África, entre as várias etnias, está fundamentada na própria raiz da língua Banto, que é a raiz . O sentido *NTU* é a relação de pessoa para pessoa. Os homens se comunicam através daquela raiz e se conhecem entre si, na África, por esse radical da sua própria língua nacional (NASCIMENTO, 2018, p.329).

Este sentido *NTU*, da relação de pessoa para pessoa, no longa-metragem é ilustrado por imagens do ensaio do Grêmio Recreativo Escola de Samba Vai- Vai, em São Paulo, no ano de 1980. Ali, a forma com que os integrantes da escola de samba trocam olhares, compartilham e combinam os movimentos que formam o espetáculo, parecem fazer saltar aos olhos do espectador o sentido de *NTU* e a vontade de evocar a memória quilombola.

Figura 13 - Ensaio da Escola de Samba Vai Vai (1980)



Fonte: Ôrí (1989).

Figura 14 - Ensaio da Escola de Samba Vai Vai (1980).



Fonte: Ôrí (1989).

O quilombo em Ôrí, surge como simbologia da resistência de pessoas que lutaram por sua humanidade. Neste sentido, irá representar também para a historiografia a busca por outras narrativas e formas interpretativas. Beatriz identificou o quilombo como forma de representação de diferentes momentos da história da população negra no Brasil.

Como já foi comentado no primeiro capítulo, Beatriz irá trazer a ideia de continuum para referir-se à manifestação dos quilombos na atualidade. Nesse sentido, podemos ver em *Ôri* esse continuum nas escolas de samba, nas reuniões do MNU, nos bailes black, nos concursos de beleza etc. Sobre esse continuum, que se dá no sentido simbólico e ideológico, durante entrevista de Beatriz para Raquel em 1980, a cineasta questiona: “A gente pode dizer que é quilombo só porque tem negros reunidos?” Sobre este questionamento Beatriz responde a partir de sua visão sobre o movimento que estava ocorrendo nas escolas de samba. Para a historiadora, neste espaço, o sentido de quilombo tem a ver com a relação estabelecida, com forte caráter de irmandade, que se estabelece de forma menos hierarquizada e preza pelo respeito a todos que integram o espaço. Segundo Beatriz:

Eu acho que quilombo seria como era a Vai-Vai antigamente, onde se tentava reproduzir formas de relação, por exemplo, a ala de compositores, que era uma coisa que acontecia assim, por exemplo, existia toda uma relação de cavalheiros, uma relação baseada num respeito da música do outro, respeito da produção do outro, mas era um respeito muito irmão, muito irmanado. (Arquivo Nacional – Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 25, pasta 4, doc 85.)

Na conjuntura analisada, Beatriz destacou as intervenções que ela identificou na organização do carnaval no Rio de Janeiro. Ela observou a presença da milícia, empresas e da imprensa, cujas dinâmicas eram orientadas por motivações capitalistas. Nesse contexto, embora ainda houvesse pessoas negras envolvidas, o sentido de quilombo não mais se fazia presente. A partir dessas intervenções, privilegiava-se o estabelecimento de poder por entidades externas à organização comunitária das escolas de samba. O carnaval era utilizado para demonstrar prestígio em outros espaços, principalmente em ações associadas à ilegalidade. Um exemplo trazido por Beatriz é a estreita relação entre a milícia e os bicheiros, sendo estes últimos frequentemente encontrados nas direções das grandes escolas de samba. Um caso atualmente registrado em documentário é o do bicheiro Castor de Andrade, que por anos comandou a escola Mocidade Independente de Padre Miguel. Diante dessa interpretação de Beatriz, podemos retomar agora o propósito da criação da G.R.A.N.E.S Quilombo pelo sambista Candeia. Ele tentou fortalecer, por meio da Quilombo, as raízes originais do carnaval, preservando sua essência antes da influência dos interesses ligados à mídia, à milícia e aos ganhos comerciais.

Para a historiadora, neste contexto:

Agora o negócio realmente fica num jogo de quem vai ganhar é aquele tipo de enredo, aquele tipo de coisa que é determinado até pela Embratur. São essas coisas

que estão acontecendo e que eu acho que em termos de organização, isso que na época eu chamava de reprodução do quilombo, no presente, estão realmente (não legível) capitalistas, entendeu? porque justamente prá impedir que eles sejam realmente quilombos, que parta prá uma saída real, entendeu? as instituições de repressão elas se transformam no próprio papel de uma fundação que vai auxiliar aquilo, no próprio papel da empresa de turismo, entendeu? Ela que vai ter um papel de reprimir mesmo, tirar como aconteceu no Rio, as portas bandeiras, tirar o quesito, quer dizer, aquilo não tem, mais valor, quer dizer, destruindo uma série de coisas que eram representações muito fortes porque, por exemplo, a bandeira, de uma escola de samba era o quê? significava realmente o símbolo da unidade daquelas pessoas todas, existe todo um culto à escola, quer dizer, um culto aquela bandeira, você está entendendo? justamente aquele negócio que o mestre sala, a mulher segura a bandeira, o mestre sala rodopia em torno dela, está entendendo? fazendo todo um jogo de corpo onde entra todo o processo de ritual de respeito, ritual de culto mesmo, isso, sabe? continuou, quer dizer, estão participando esse ano mas não vai entrar no processo capitalista, não vai ser paga, não vai ter prêmio como as outras coisas, como alegoria, figurino têm prêmio, então isso não vai ter o prêmio, quer dizer, o que representa a escola não vai ter o prêmio, então está tentado a morrer. (Arquivo Nacional – Fundo Maria Beatriz Nascimento. Caixa 25, pasta 4, doc 85.)

A partir dessa análise, observa-se na leitura de Beatriz a ideia de uma atualização das formas de repressão aos quilombos. Diante do significativo potencial de organização e aglutinação de pessoas negras, a repressão passa a se manifestar também de forma ideológica, buscando minar as bases e os fundamentos que unem negros e negras em um ambiente de plena criação, alegria e conexão com sua ancestralidade (Arquivo Nacional, Fundo Maria Beatriz Nascimento, Caixa 25, pasta 4, doc 85).

No documentário *Ôrí*, as imagens da G.R.C. Escola de Samba Mocidade Alegre de São Paulo preenchem a tela durante seu desfile em 1980. Enquanto ouvimos a voz de Thereza Santos, ela aparece fumando um cigarro, com tranças nos cabelos e usando sua roupa de desfile, em uma conversa com Ismael Ivo. Nesse diálogo, Thereza fala sobre as escolas de samba como representações contemporâneas dos quilombos. Nesse trecho do filme, são exibidas diversas cenas de pessoas negras desfilando em um momento de alegria e glória, com suas fantasias, expressões corporais e movimentos dedicados ao samba. É perceptível que a escola de samba, em seu desfile, busca contar uma história que represente aqueles que estão defendendo suas cores. Para Thereza, a escola de samba representa um espaço de resistência, formação e recreação, pois, como ela menciona, é onde se conhece a história do negro e, além disso, é um local de convivência e fortalecimento de relações.

A partir do momento que as escolas de samba, quer dizer, que eu chamo de quilombo ainda hoje né, um espaço negro. E quando o negro não conhece nada de sua história a necessidade que existe de você colocar isso no carnaval, que é para abrir, entende, esse horizonte de conhecimento pessoal. E é a organização negra, as escolas de samba, os terreiros de macumba e de candomblé né. Então para mim são os quilombos de hoje sabe? os quilombos do século XX. (Thereza Santos, *ÔRÌ*, 1989, 22min 4s)

As escolas de samba que aparecem em *Ôrí* materializam a perspectiva de espaços de pessoas negras como quilombo, tendo em vista os próprios relatos que são apresentados, como explicita Thereza. A escola de samba é uma organização negra, que porta significados políticos. Nela se estuda a história das populações afro-brasileiras, pois são espaços de constante formação.

No filme, são documentados imagens e relatos durante ensaios e desfiles das escolas de samba *Vai-Vai* e *Mocidade Alegre*, em São Paulo. Tanto para a historiadora quanto para os ativistas que trazem seus relatos baseados em suas inserções nas escolas, fica evidente o caráter desses espaços como aglutinações negras quilombolas. *Ciro Nascimento* e *Thereza Santos* destacam o potencial desses espaços em termos de educação e resgate histórico da origem africana na formação da sociedade brasileira, especialmente a importância do entendimento dessa história para a população negra, considerando as lacunas deixadas pela educação formal nesse tema. Dentro dessa perspectiva, o conhecimento do povo bantu e a história da rainha *Nzinga* contribuíram para a construção dos desfiles de carnaval na década de 1980, compartilhando com a comunidade e o público outras perspectivas da história brasileira transatlântica.

Para *Beatriz*, quilombo é um reduto de pessoas que se inserem em uma organização social alternativa ao sistema colonial vigente. Foi uma organização social de pessoas negras que acolheu também pessoas não-negras. Nesse momento, é importante chamar atenção para a referência de empreendimento²⁴ do negro. Essa expressão diz respeito a uma visão que segue o pensamento da historiadora, que compreende a sua reivindicação na forma de interpretação e perspectiva histórica, no sentido de trazer a história do negro a partir de sua agência, de sua definição.

²⁴ Empreendimento, segundo dicionário online Aurélio, é “Ação de quem toma para si uma responsabilidade”. Dessa forma, compreende-se como um projeto pensado e gestado pelos negros, demonstrando assim seu protagonismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começo esse último momento com um breve resumo do que foi escrever durante a pandemia de COVID-19, que já deixou mais de 686 mil mortos no Brasil (CORONA VÍRUS BRASIL, 2022). Este foi um desafio que atravessou não só a minha escrita como a de diversos colegas pelo Brasil e pelo mundo. Interrompi meus estudos em 2020 me sentindo em uma autolicença, uma parada forçada e não-autorizada. O medo e a necessidade de (sobre)viver se colocaram de forma imperativa em minha vida neste ano. A pandemia recheou minha cabeça com temores e com incertezas. Desta forma, processos que estavam em dia começaram a perder sua data, mas não me sinto culpada pelo atraso. Sei que tais preocupações transcendem outras que estavam à frente. Pode ser uma decisão egoísta, não gostaria de ter feito assim, mas não me sinto culpada.

Neste contexto, minha dissertação retomou seu desenvolvimento em 2021. Consegui retornar para esta escrita, com sentimentos diversos e lacunas que estavam abertas desde a pesquisa iniciada em 2019. Diante disso, leituras que estavam concretas ficaram perdidas e reflexões que se estruturavam podem ter se perdido neste processo. Em determinado momento muito foi refletido sobre a retomada desta dissertação, mas escolhi voltar. Foi bom saber que poderia escolher voltar, mas não foi fácil. Desafios comuns se ampliaram neste retorno, e o maior deles foi a escrita. Estar no desenvolvimento de uma trajetória acadêmica e estudando o pensamento de uma historiadora que refletiu sobre a história da população negra não me impediu de me questionar sobre as minhas possibilidades de escrita, a pertinência do que estava construindo, o meu entendimento de intelectualidade e o meu lugar na academia. Aproximar-me do pensamento de outras mulheres negras garantiu que estas dúvidas não se tornassem desistência. Nesse sentido, referencio Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Jurema Werneck e novamente bell hooks.

Sueli Carneiro escreve o prefácio da biografia de Beatriz, trazendo aspectos da contribuição desta na história da luta do povo negro. Na trajetória de Sueli, ganha destaque a importância da escrita sobre a trajetória de mulheres negras, inclusive a de Ratts (2007) sobre Beatriz, e consta também um capítulo especial sobre a influência de Lélia para que compreendesse as particularidades de ser mulher negra na luta antirracista. Mulheres, intelectuais e ativistas do movimento negro que estiveram – e, no caso de Sueli, ainda está – à frente de várias lutas. Embora tenham desenvolvido pesquisas diferentes e em lugares distintos, ambas trazem em suas caminhadas enfrentamentos semelhantes, tais como suas

origens humildes, seus acessos a uma universidade branca e elitizada e o enfrentamento a críticas de pessoas não negras quando estas se posicionavam sobre racismo e negritude.

Jurema Werneck, autora do artigo *Nossos passos vêm de longe! Movimento de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo*, dialoga também com essa ideia que exalta a importância de dar visibilidade ao pensamento das mulheres negras, principalmente diante de tamanho apagamento construído, considerando essencial o respeito à diversidade e subjetividade de cada sujeito. De acordo com Werneck (2010), “mulheres negras” enquanto bloco homogêneo não existem, ou seja, as mulheres negras como sujeitos identitários e políticos são resultado de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos. (WERNECK, 2010, p.10).

A intelectualidade das mulheres negras é pensada por bell hooks em seu texto *Intelectuais Negras*. No artigo, ela disserta principalmente sobre as dificuldades das mulheres negras em compreender e aceitar para si o papel de intelectual. Embora desenvolva suas teses pensando a realidade de mulheres norte-americanas, vários de seus posicionamentos e reflexões se aproximam das mulheres negras brasileiras, inclusive de Beatriz Nascimento. A autora utiliza como conceito de intelectual o de “alguém que lida com ideias transgredindo fronteiras discursivas porque ele ou ela vê a necessidade de fazê-lo”. (hooks, 1995, p.468)

bell hooks caracteriza os estereótipos impostos às mulheres negras que a afastam da intelectualidade. Identifica já na escravidão a utilização de corpos femininos como incubadoras para a geração de pessoas que seriam escravizadas. Também assinala as representações contemporâneas das comunicações de massa que identifica mulheres negras como mais sexuais, e o estereótipo da mãe preta, que cuida de todas as necessidades dos demais, em particular dos mais poderosos. Salienta que o papel da mulher negra como servil está colocado não apenas por pessoas não negras, mas também por crianças e homens negros, transformando-se numa cultura que faz com que até mesmo essas mulheres neguem para si a escolha de se tornar intelectual (hooks, 1995, p.469-470). Revela que em conversas com acadêmicas e não acadêmicas negras sobre as relações de busca por conhecimento, uma das principais problemáticas que surgiram foi a preocupação em parecerem egoístas. Essa perspectiva se coloca principalmente pelo fato de em muitos momentos o trabalho intelectual demandar um período de isolamento, o que indica a falta de presença em tarefas consideradas mais significativas que envolveriam o servir outras pessoas, o que lhes causaria sentimento de

profunda culpa. (hooks, 1995, p.471). Para bell hooks, romper com essa perspectiva significa descolonizar a mente:

Para sentir que temos direito a um tempo solitário, nós negras temos de romper com as ideias sexistas/racistas sobre o papel da mulher [...]. Num contexto capitalista de supremacia patriarcal branca como esta cultura nenhuma negra pode se tornar uma intelectual sem descolonizar a mente. (hooks, 1995, p.474).

Em sua obra, hooks (1995) conclui que apesar das dificuldades surgidas quando mulheres optam pelo trabalho intelectual, recompensas também são observadas. Porém, não necessariamente de uma forma dita mais convencional, como, por exemplo, através do retorno de comunidades sem qualquer contato com instituições acadêmicas. Falando das particularidades de sua trajetória, salienta o quão importante foi o ato de revelar aspectos de sua jornada intelectual. (hooks, 1995, p.474-478). Santos (2012) em sua resenha do artigo de hooks analisa esta ideia:

Hooks acredita que o trabalho intelectual pode nos ligar a um mundo fora da academia, aprofundar e enriquecer nosso senso de comunidade. E é essa ideia interessante que ela afirma querer compartilhar com as jovens negras temerosas de que o trabalho intelectual nos aliene do mundo “real”.

Portanto, conclui, orientando as intelectuais negras comprometidas com práticas insurgentes a reconhecer o apelo para falar abertamente sobre a vida intelectual e sobre o trabalho como forma de ativismo. Pois, segundo ela, quando o trabalho intelectual surge de uma preocupação com a mudança social e política radical, quando esse trabalho é dirigido para as necessidades das pessoas, nos põe numa solidariedade e comunidade maiores e enaltece fundamentalmente a vida (SANTOS, 2012, p.143).

Amparada então, por estes passos, essa dissertação toma corpo e se encaminha. O primeiro capítulo possibilitou um mergulho nos escritos de Beatriz, tentando apresentar um maior aprofundamento de suas reflexões e sua interpretação sobre a existência dos quilombos na história. Sobre este momento, é importante destacar a originalidade do que a historiadora chama de paz quilombola, um conceito desenvolvido para refletir sobre a importância do olhar sobre a historiografia dos quilombos para além do conflito.

A esse respeito, o historiador Thiago André (2022), traz uma relevante contribuição que atualiza a lógica do olhar para o conflito, estabelecendo um paralelo entre este e a forma de olhar para as experiências de pessoas negras, atualmente vinculada a conflitos, como os enfrentamentos do racismo, a dor, o empobrecimento e a mortalidade. Mudar essa perspectiva é uma forma de humanizar, pois pauta a necessidade de associar as experiências de pessoas

negras em situações diversas, que podem também contemplar momentos de conquistas, calma, construções, entre outros.

O segundo capítulo permitiu contextualizar o longa-metragem *Ôrí* na história do cinema brasileiro compreendendo suas aproximações com os ideais do Cinema Novo, tal qual pautou Raquel Gerber, que vinculou esse movimento a uma forma de descolonizar a arte e a cultura (GERBER, 2000). Também com o olhar para o Cinema Novo foram apontadas algumas análises sobre a forma de representação das pessoas negras nesse movimento. Por fim, foi estudada, sobretudo, a trajetória e o pensamento de Zózimo Bulbul, que auxiliou no entendimento do conceito de Cinema Negro e na compreensão de *Ôrí* como uma obra do Cinema Negro.

No último capítulo, o desenvolvimento foi pautado na análise do longa, onde colocamos o conceito de quilombo em diálogo com intelectuais e militantes contemporâneos de Beatriz. Utilizamos algumas cenas, fazendo sua descrição detalhada junto de uma análise, com o intuito de compreender de que forma se materializa o pensamento de Beatriz no longa. Foram sublinhados alguns documentos que revelam diálogos entre Raquel Gerber e a historiadora que foram fundamentais para o desenvolvimento de *Ôrí*.

O quilombo em *Ôrí* encerra essa dissertação, mas não a pesquisa. Sobre essa afirmativa, cabe destacar que, no percurso da feitura deste trabalho, foram identificadas outras alternativas de análise de extrema relevância. Neste sentido, o longa-metragem traz elementos que dizem respeito às religiões de matriz africana no Brasil, as articulações negras nos anos 1970 e 1980, a relação de *Ôrí* com o público, sua participação em festivais dentro e fora do Brasil, as possibilidades de utilização do longa no ensino de história.

Beatriz também voltou seu pensamento para a corporeidade, em seu sentido político e coletivo, para a observação do corpo como uma expressão histórica, de interpretação da história a partir da leitura das manifestações da linguagem corporal. Inclusive, no longa essa manifestação se dá a partir da própria historiadora e das suas imagens, da sua voz, da apresentação de sua família. Sua vida é a materialidade desta análise. Em *Ôrí*, ao falar que “a imagem de um é o reflexo do outro”, ela olha para as próprias imagens, reflete sobre si, e nos convida a olharmos para *Ôrí*, para nós e para nossos reflexos. Esta foi uma abordagem escolhida e desenvolvida no trabalho, mas, nesse encerramento, fica a perspectiva de, a partir de Beatriz, criar outras oportunidades que possam aprofundar os estudos sobre corporeidades negras, incluindo o diálogo com outras e outros pesquisadores e outros objetos de estudo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Mariléa. Corporeidades Negras Em Risco: O Racismo Acadêmico E Seus Afetos. **Humanidades e Inovação**, v.7, n.25, 2020.
- ANDRÉ, Thiago. A Fundação: 4 - A Paz Quilombola. **História Preta**. Disponível em: <https://www.b9.com.br/shows/historiapreta/>. Acesso em: 25 set. 2022.
- BARRETO, Raquel. Introdução. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 26-39.
- BORGES, Rosane da Silva. **Sueli Carneiro**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CARVALHO, Noel dos Santos. DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Estudos Avançados**, n. 31, v. 89, jan./abr. p. 377-394, 2017.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O Produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do Cinema Negro Brasileiro. **Crioula**, São Paulo, n. 12, nov. 2012.
- CHAGAS, Paulo Henrique Barbosa Souza. **O Berimbau de Naná Vasconcelos na música contemporânea**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Évora, Évora, 2016.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.
- DAVID, Marcel Carrasco. **Abolição: Escavações e memórias sobre o Cinema Negro de Zózimo Bulbul**. Rio de Janeiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- DIAS, Rodrigo Francisco. Em Busca Da Definição: Mas Afinal... O Que É Mesmo Documentário? De Fernão Pessoa Ramos. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 6, ano VI, n. 2. abr./maio/jun. 2009.
- DOMINGUES, Petrônio. Entre Dandaras e Luizas Mahins: mulheres negras e antirracismo no Brasil. In: PEREIRA, Amauri Mendes; SILVA, Joselina da (org.). **O Movimento Negro Brasileiro: escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil**. Belo Horizonte, Nandyala, 2009, p.17-48.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, v. 12, n. 23, 2007, p. 100-122.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato Silveira. Salvador:

EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GERBER, Raquel. As comunidades negras do Brasil. Entrevista concedida a Sylvie Debs. Presses Universitaires du Midi. Source: Cinémas d'Amérique Latine, n. 8, p. 170-178, 2000.

GERBER, Raquel. **O mito da Civilização Atlântica**: Glauber Rocha, cinema, política. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONZALEZ. O movimento negro na última década. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982, p.9-66.

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

hooks, bell. Intelectuais Negras. **Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, 1995.

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

KISSONDE. Duan. **Água de Meninos**. Porto Alegre. Taverna, 2020.

LIDDINGTON, Jill. O que é história pública? In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz. p. 31-52.

MALANGA. Suzane Jardim. **Quilombos e Quilombagem no Ensino de História**: Estudo Sobre a Contribuição Paradidática de Clóvis Moura. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Escola De Filosofia, Letras E Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2019.

MANIFESTO. Dicionário Online de Português. 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/manifesto/>. Acesso em 10 de julho de 2021.

MENDONÇA, André; SOUZA, Edileuza Penha de. Percepções do clássico Alma no Olho e o cinema negro de Zózimo Bulbul. **Avanca Cinema Journal**, p.569-578, 2020.

MIRANDA. Suzana Reck. Música, cinema e os teóricos interdisciplinares. In: OPOLSKI, Débora; BELTRÃO, Filipe; CARREIRO, Rodrigo. **Estilo e som no audiovisual** [recurso eletrônico] – São Paulo: SOCINE, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação- PENESB- RJ, 5 de novembro de 2003.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. “Quilombos”. Mudança Social ou Conservantismo, 1975. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 66-79.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. A mulher negra e o amor, 1990. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 353-357.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Beatriz Nascimento Pesquisadora, 1982. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 247-252.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Carta de Santa Catarina, 1990. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 358-365

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra, 1985. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 273-294.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O Negro visto por ele mesmo. 1976. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 97- 102.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Ôrí, 1989 In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 341-343.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Por uma história do homem negro, 1974. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 42-49.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas. Relatório narrativo final. 1981. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Transcrição do Documentário Ôrí, 1989. In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Beatriz Nascimento, Quilombola e**

Intellectual: Possibilidades nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 326-340.

NASCIMENTO. Abdias. **O Quilombismo**. Documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

PEREIRA, Amauri Mendes; SILVA, Joselina da (org.). O Movimento Negro Brasileiro: escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte: Nandyala, 2009, p.81-105.

PEREIRA, Amilcar Araújo. **O Mundo Negro**: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Tese (Doutorado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é Documentário?** São Paulo: Ed. Senac, 2008.

RATTS, Alex. Encruzilhadas por todo o percurso: individualidade e coletividade no movimento negro de base acadêmica. In: PEREIRA, Amauri Mendes; SILVA, Joselina da (org.). **O Movimento Negro Brasileiro**: escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte: Nandyala, 2009, p.81-108.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial Instituto Kuanza, 2007.

RATTS, Alex. Fala proferida em aula aberta: Corpo-mapa, documento e território- nos textos de Beatriz Nascimento em 16 de junho de 2022.

RATTS, Alex. Os lugares da gente negra: raça, gênero e espaço no pensamento de Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 11, 2011.

RATTS, Alex; RIOS, Flavia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

REIS. Rodrigo Ferreira. **Beatriz Nascimento Vive Entre Nós**: Pensamentos, Narrativas e a Emancipação do Ser (Anos 70/90). 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Centro De Ciências de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

ROSA, Patricia Lima Ferreira Santa. **Universidade Pública**: Sonho, Direito ou Pretensão? Brasil. Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. Prêmio Mulheres Negras Contam sua História. Brasília: Presidência da República, Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013, p.156-178.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muitos significados: Alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo. **História Pública no Brasil - Sentido e Itinerários**. São Paulo: Letra e Voz. p. 23-35.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 8, p. 151-173, abr. 2012. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270/261>

SANTOS, Glauce Souza. Resenha - Intelectuais Negras. Saberes em perspectiva. **Jequié**, v. 2, n. 2, p.141-144, jan./abr. 2012.

SILVA JÚNIOR, A.C. Cinema Novo Brasileiro e Representações Sociais: Diálogos entre Sétima Arte e Sociologia. *Sinais (UFES)*, v. 2, p. 109-125, 2015.

SILVA, Conceição De Maria Ferreira. **Barravento, Orí e Santo Forte**: representação das religiões afro-brasileiras no cinema. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SMITH, Christen. Lembrando Beatriz Nascimento: Quilombos, memória e imagens negras radicais. In: PINTO, Ana Flávia Magalhães; CHALHOUB, Sidney. **Pensadores Negros Pensadoras Negras**: Brasil, séculos XIX e XX. Belo Horizonte: EDUFRRB, 2016. p.371-385.

SOARES, Orson. **“A bondade do branco”**: olhar da branquitude sobre a questão racial no filme Também Somos Irmãos. 2020. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Acesso em 16 set. 2022.

SODRÉ, Muniz. **O dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VARGENS, João Baptista M. **Candeia**: luz da inspiração. 3. ed. Rio de Janeiro: Almadena, 2008.

VINHAS, Wagner. **Palavras sobre uma historiadora transatlântica**: estudo da trajetória intelectual de Maria Beatriz Nascimento. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. **Revista da ABPN**, v. 1, n. 1, mar./jun. p. 8-17, 2010.

Filmografia

ABOLIÇÃO. Zózimo Bulbul (Direção e roteiro). 1988. Rio de Janeiro, 150 min.

ALMA no olho. Zózimo Bulbul (Direção e roteiro). 1974. Rio de Janeiro, 11 min.

O NEGRO da Senzala ao Soul. Gabriel Priolli. (Direção). 1977. São Paulo, Departamento de Jornalismo da TV Cultura de São Paulo, 45min.

ORÍ. Raquel Gerber (Direção). 1989. São Paulo, Angra Filmes, 90 min.

Lives

Beatriz Nascimento: civilizações transatlânticas, continentes de memórias. Youtube. Transmitido em 6 jan. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wei57EdBcEM&t=7542s>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Beatriz Nascimento: corpo, território e transatlanticidade. Youtube. Transmitido em 30 set. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QGNju_8D7lg&t=9275s. Acesso em 13 jun. 2021.

Beatriz Nascimento: Quilombo e Imagem. Youtube. Transmitido em 15 jul. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zHpJTv6GjSI>. Acesso em: 13 jun. 2021

Na Companhia De Beatriz Nascimento. Youtube. 21.07.20. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yTrj37OfoPs>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Sites

ACOSTA, Emerson Trindade. Redescobrimo a Bonja. **Jornal da Universidade**, Porto Alegre, 21 maio 2019. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/redescobrimo-a-bonja/>. Acesso em: 11 set. 2022.

CAMPOS, Bruno. A trajetória de vida de Beatriz Nascimento, **Contemporartes**, 4 maio 2019. Disponível em: <https://revistacontemporartes.com.br/2019/05/04/a-trajetoria-de-vida-de-beatriz-nascimento>. Acesso em: 14 jun. 2021.

CARRANÇA. Thai. Portal Geledés. Antes de ‘AmarElo’ de Emicida, estes documentários já contavam a trajetória do negro no Brasil. **Portal Geledés**, 23 jan. 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/antes-de-amarelo-de-emicida-estes-documentarios-ja-contavam-a-trajetoria-do-negro-no-brasil/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

COLETIVO QUILOMBELAS. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivoquilombelas/> Acesso em: 11 set. 2022.

CORONA VÍRUS BRASIL. Disponível em <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 28 set. 2022.

DOMINGUES, Petrônio. Cinema negro brasileiro. Portal Universidade Federal de Sergipe. 27 set. 2011. Disponível em: <https://www.ufs.br/conteudo/3142-cinema-negro-brasileiro>. Acesso em: 14 jun. 2022.

EHMANN, Marcia. A atualidade da intelectual transatlântica. Centro de Tecnologia UFRJ. 17.03.21. Disponível em: <https://ct.ufrj.br/a-atualidade-da-intelectual-transatlantica/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

ESCAVADOR. Janine Maria Viegas Cunha. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/2776115/janine-maria-viegas-cunha>. Acesso em: 10 jul. 2021.

GARCIA, Cecília. Beatriz Nascimento: Corpo negro produzindo História nos quilombos do passado e do agora. **Educação e Território**. 23 mar. 2021. Disponível em <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/beatriz-nascimento-corpo-negro-produzindo-historia-nos-quilombos-do-passado-e-do-agora/>. Acesso em 14 jun. 2021.

HEROI. Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/heroi/>.

IPEA. Concurso Público Nacional Unificado Da Magistratura Do Trabalho: Breves Características De Um Processo Seletivo Inédito. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/em_questao/220706_pb15_concurso_vers_aodivulgacao.pdf. Acesso em: 8 jul. 2022.

IPEAFRO. Abdias Nascimento. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em: 11 set. 2022.

IPEAFRO. Ruth de Souza. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/ruth-de-souza/>. Acesso em: 16 set. 2022.

LATTES, Plataforma. Fernanda Oliveira da Silva. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2707940149001288>. Acesso em: 10 jul. 2021.

LATTES, Plataforma. Giane Vargas Escobar. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9076251806577555>. Acesso em: 10 jul. 2021.

LIMA, Roberta. Beatriz Nascimento, atlântica. Portal Geledés. 04.11.15. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/beatriz-nascimento-atlantica/>.

LITERAFRO. Beatriz Nascimento. 19 jul. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1422-beatriz-nascimento>. Acesso em: 14 jun. 2021.

MUSEU AFROBRASIL. Grande Otelo. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/grande-otelo>. Acesso em: 16 de set. 2022.

NEGREIROS, Hanayrá. Beatriz Nascimento, uma mulher afro-atlântica. Portal Geledés. 18.09.20 Disponível em: <https://www.geledes.org.br/beatriz-nascimento-uma-mulher-afro-atlantica/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

ORI. Biofilmografia. Disponível em: <https://oriori.art.br/biofilmografia.php>. Acesso em 10 jul. 2021.

QUILOMBHOJE. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/quilombhoje/>. Acesso em: 11 set. 2022.

RIBEIRO, Juliana. Taís Araújo fala sobre transição capilar: 'Não lembrava do meu cabelo sem química'. Disponível em: <https://anamarca.uol.com.br/noticias/ultimas-noticias/tais-araujo-fala-sobre-transicao-capilar-nao-lembrava-do-meu-cabelo-sem-quimica.phtml>. Acesso em 12 de set. 2022.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. In: CINTRA, André. Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. **Vermelho**. 15/03/2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

VASCONCELOS, Naná. Naná Vasconcelos. Disponível em: <https://nanavasconcelos.com.br/>. Acesso em: 12 set. 2022

WIKIPÉDIA. Maria Beatriz Nascimento. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Beatriz_Nascimento. Acesso em: 14 jun. 2021.

WOLFF, Mauricio. Oliveira Silveira. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/oliveirasilveira/>. Acesso em 11 set. 2022.