

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 31, p. 1-19, jan.-dez. 2024 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p>https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2024.1.45358</p>	

SEÇÃO: CINEMA

Cinema Encruzilhada e a filmografia SECNEB: performances e culturas negras no documentário

Cinema Encruzilhada and SECNEB Filmography: performances and black cultures in the documentary

Cine Encrucijada y filmografía SECNEB: performances y culturas negras en el documental

Alessandra Regina Gama¹

orcid.org/0000-0001-8497-4985
alessandrargama@gmail.com

Gilberto Alexandre Sobrinho²

orcid.org/0000-0002-5083-384X
gilsobri@unicamp.br

Lisandro Nogueira³

orcid.org/0000-0003-0916-67
lisandro_nogueira@ufg.br

Recebido em: 29 out. 2023.

Aprovado em: 21 ago. 2024.

Publicado em: 05 nov. 2024.

Resumo: Neste artigo, abordamos a representação da cosmogonia afro-brasileira em documentários, considerando aspectos estéticos e políticos da relação entre o cinema e os terreiros. Nosso objetivo é refletir sobre as questões de representação das culturas afro-diaspóricas no campo documental, entrelaçadas ao campo teórico das performances culturais, na conformação de uma estética de encruzilhada. Partindo da ideia de cinema como um ponto de interseção, como cinema de encruzilhada, analisamos a trilogia documental produzida pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), no final dos anos 80, composta pelos filmes *Orixá Ninu Ilê* (Dir. Juana Elbein dos Santos, 1978), *Iyá-Mi-Agbá* (Dir. Juana Elbein dos Santos, 1981) e *Egungun* (Dir. Carlos Brajsblat, 1982). A trilogia explora as disputas em torno dos modos de representação do conhecimento ancestral, refletindo, nas obras, o embate entre cinema e descolonização cultural, do ponto de vista das relações entre corpo e performance, na articulação de saberes.

Palavras-chave: cinema, encruzilhada, performances culturais, documentário.

Abstract: In this article, we address the representation of Afro-Brazilian cosmogony in documentaries, considering aesthetic and political aspects of the relationship between cinema and the *terreiros*. Our objective is to reflect on the issues of representation of Afro-diasporic cultures in the documentary field, intertwined with the theoretical field of cultural performances, in the formation of a crossroads aesthetic. Starting from the idea of cinema as a point of intersection, as crossroads cinema, we analyze the documentary trilogy produced by the Society for the Study of Black Culture in Brazil (SECNEB), in the late 80s, composed of the films *Orixá Ninu Ilê* (Dir. Juana Elbein dos Santos, 1978), *Iyá-Mi-Agbá* (Dir. Juana Elbein dos Santos, 1981) and *Egungun* (Dir. Carlos Brajsblat, 1982). The trilogy explores the disputes surrounding the ways of representing ancestral knowledge, reflecting, in the works, the clash between cinema and cultural decolonization, from the point of view of the relationships between body and performance, in the articulation of knowledge.

Keywords: cinema, crossroads, cultural performances, documentary.

Resumen: En este artículo abordamos la representación de la cosmogonia afrobrasileña en documentales, considerando aspectos estéticos y políticos de la relación entre cine y terreiros. Nuestro objetivo es reflexionar sobre las cuestiones de representación de las culturas afro diaspóricas en el campo documental, entrelazadas con el campo teórico de las performances culturales, en la formación de una encrucijada estética. A partir de la idea del cine como punto de intersección, como cine de encrucijada, analizamos la trilogia documental producida por la Sociedad para el Estudio de la Cultura Negra en Brasil (SECNEB), a finales de los años 80, compuesta por las películas *Orixá Ninu Ilê* (Dir. Juana



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal de Goiás (UFG), GO, Brasil.

² Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil.

³ Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, Brasil.

Elbein dos Santos, 1978), *Iyá-Mi-Agbá* (Dir. Juana Elbein dos Santos, 1981) y *Egungun* (Dir. Carlos Brás, 1982). La trilogía explora las disputas en torno a las formas de representar los saberes ancestrales, reflejando, en las obras, el choque entre cine y descolonización cultural, desde el punto de vista de las relaciones entre cuerpo y performance, en la articulación de saberes.

Palabras clave: cine, encrucijada, performances culturales, documental.

Introdução: entre significações, estereotipagens e contra estratégias

Em uma perspectiva histórica, a partir dos anos 1950, a produção do cinema brasileiro oferece uma guinada crítica acerca dos diversos aspectos da sociedade. De acordo com Jean-Claude Bernardet (1985), é a partir de então e, mormente, com o Cinema Novo, que os problemas sociais e da linguagem cinematográfica brasileira irão se cruzar. Interessa-nos, nesse sentido, o cruzamento das questões étnico-raciais, centralizadas nas representações da espiritualidade afro-brasileira, organizadas pelos candomblés, com o cinema. Nesse período ainda ocorrem diversos enfrentamentos dos candomblés às investidas violentas de perseguição policial e política, a despeito de já existirem esses territórios tradicionais, tais como o terreiro da Casa Branca (Ilê Iyanassô), de origem *kêtu*, de onde se originaram, posteriormente, o Gantois e o Opô Afonjá (Rodrigues, 1988, p. 48).

As perseguições aos terreiros e candomblés extrapolavam os limites sociais e políticos da época, chegando a comprometer as visões progressistas do cinemanovista Glauber Rocha. Reproduzindo os esquemas ideológicos do nacional-popular⁴, em seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, hoje um clássico, Glauber aposta no enredo místico, trágico e fatalista que associa o candomblé ao atraso econômico e ao analfabetismo da vila de pescadores. A cultura referenciada pela cosmogonia afro-brasileira é representada como ópio e nostalgia de uma raça faminta e, nesses termos, o candomblé em *Barravento* é ilustrado como mera distração da luta política (Stam, 2008; Rodrigues, 1988).

Ressalta-se que Glauber não foi o único cineasta no contexto diaspórico a apresentar um olhar miope para as religiões de matriz africana, nem só o cinema brasileiro. Há um traço comum nas representações das cosmogonias afro-brasileira e africana, tanto no Brasil como nos Estados Unidos⁵: *Voodoo Man* (1944), *Voodoo Woman* (1957), *Voodoo Island* (1957) – apresentam atitudes fóbicas em relação ao vodou haitiano; *Coração Satânico* (1987) e *Orquídea Selvagem* (1989) – estabelecem associações de amor sanguíneo e “afro-disíaco” à atmosfera religiosa do candomblé; *As Noites de Iemanjá* (1981), que traz o transe repentino e inesperado de uma dona de casa, ocorrido ao presenciar uma cerimônia de candomblé que a torna Iemanjá. Nesse filme, em particular, a sedução de vários homens para o ato de amor em pleno mar transforma a personagem “possuída por ritos proibidos” em uma figura fugaz e destruidora de homens. O material de promoção do filme reflete um processo de diabolização: “Diabólico! Sedutor! [...] Possuída por ritos proibidos, ela emerge das ondas para destruir os homens’. Iemanjá torna-se associada a uma série de mitos misóginos: Eva, Pandora, as sereias, Lorelai e Lara, a voraz sedutora da Amazônia” (Stam, 2008, p. 301).

Proibição, misticismo, feitiçaria. As análises fílmicas de Robert Stam articulam exemplos de filmes que utilizam enredos caricatos que retratam a cosmogonia afro-brasileira por meio de estereotipagem cinematográfica. *Barravento* também carrega como pano de fundo de sua produção um episódio que conflita as visões e versões antagonistas do roteiro. Luiz Paulino dos Santos é o autor original, por escrever e ter iniciado a primeira versão do filme. Contudo, para Antônio Pitanga, “a versão de Rocha era muito superior ao roteiro ‘meramente amorfo’ de Luiz Paulino: *Barravento* era um manifesto político-cultural a favor da luta pela libertação negra” (Stam, 2008, p. 316). Os olhares e a posição de Glauber e de Pitanga, à época, contradiziam o

⁴ O campo ideológico do nacional-popular demarca o plano da cultura acentuadamente engajado, pressupõe a arte como disparadora de transformações sociais, posiciona o artista como intelectual consciente e portador de mudanças para a sociedade, sobretudo em seu enfrentamento à alienação (Napolitano, 2001).

⁵ Origem dos estudos comparativos de Robert Stam.

corpo da experiência. Em outros termos, esses posicionamentos revelam a distância de uma experiência radical do sagrado de origem africana (Sodré, 1999). Essa percepção encontra ecos no que Ismail Xavier formula como expressão de uma determinada "forma de consciência" que oscila na "tensão entre o 'expressar uma consciência' e 'explicá-la de fora'" (Xavier, 1982, p. 26).

Essa tensão resulta da visão de artistas de uma época marcada pelos eixos ideológicos do nacional-popular. Dessa forma, o que possui origem popular é compreendido na chave da alienação e o intelectual/artista é um demiurgo de libertação e conscientização. Nesse sentido, vemos que inexistia proximidade e vivência de Glauber com o candomblé e com os terreiros. Nesse momento, ele olha o candomblé menos interessado como motivo de resistência cultural, e mais como depositário de atraso. De acordo com Nunes (2011, p. 106), "não havia frequentado terreiros, nem conversado com mães ou pais de santo; não estudara a mitologia dos orixás, nem tentara compreender seu sistema simbólico". A formação de Glauber Rocha até *Barravento* é "estritamente teórica e racionalista". Nesse

sentido, sua ideia de cinema como instrumento crítico da realidade em favor da justiça social não abarcava a revisão colonial da cultura e, em sentido amplo, a cosmogonia dos negros.

Em outra via, no campo do documentário, Geraldo Sarno, em *Viramundo* (1965), também insiste em abordar a umbanda como prática alienante (Figura 1). Os elementos religiosos são uma presença marcante na filmografia inicial do cineasta, embora não sejam o ponto central dos seus documentários. No entanto, sua presença não passa despercebida e revela aspectos importantes da perspectiva do diretor. Embora abordados de maneiras diferentes, seus filmes, na fase inicial, apresentam uma visão externa que considera o pentecostalismo evangélico e a umbanda (entre outras religiões) como meios de refúgio e alienação. Em outro documentário, *Viva Cariri!*, o foco é no catolicismo popular e na crença de Padre Cícero como um remanescente do messianismo (Sobrinho; Bomfim, 2017). Há, assim, um modo de ver a espiritualidade e os sentidos que se extraem dela, notadamente, uma visão distanciada e reducionista.

Figura 1 – Gira de Umbanda



Fonte: Filme *Viramundo*, de Geraldo Sarno.

Juana Elbein tece críticas sobre as cenas da camarinha de *Barravento* (Figura 2), algo que

também está presente em *Ioô* (1976), de Geraldo Sarno. Nos termos da antropóloga-cineasta: "A

questão de filmar ou não dentro da camarinha – 'quando o cinema entra na camarinha⁶, ele já está violentando o grupo porque é contra todas as normas'" (Xavier, 1982, p. 26). Nessa mesma entrevista, ela também critica o filme de Sarno, a despeito da convivência prévia de Geraldo Sarno com o terreiro de Mãe Filhinha, e do consentimento de filmagem por parte da sacerdotisa, o que não o eximiu de tensão semelhante em torno da ideia de estereotipagem. A problemática, partindo de seu apontamento, é a escolha do documentarista em massificar uma imagem ritual íntima, esclerosante, aos olhos leigos do público espectador, estruturalmente impactado pelos estereótipos raciais. Afinal, que significados são eleitos, a partir da tradução imagética de uma mulher negra babando em situação ritual? Questiona Elbein.

Stuart Hall (2016) nos faz refletir sobre a representação estereotipada dos corpos negros no cinema, que frequentemente são usados como

um meio para satisfazer o apetite do olhar imperial. Cada imagem representa um combustível para a fantasia racializada, aprisionando o sujeito negro em um mundo do qual ele deve ser emancipado. Deste modo, as ideias de Juana Elbein, apresentadas no Seminário Cinema e Descolonização⁷, antecedem as reflexões posteriores de hooks (2019) e Hall (2016), que teorizaram sobre as práticas do olhar, no contexto de regimes racializados de representação.

Retomando *Barravento*, dicotomicamente, o filme impressiona pela autenticidade⁸ da representação litúrgica, nos corpos, toques, cânticos e danças sagradas. Rum, Rumpi (ou Pi) e Lé (nomes dos três atabaques dos candomblés de tradição nagô) são tocados magistralmente pelos alabês (ogãs conhecedores da música ritual), aludindo à musicalidade sacra. Do mesmo modo, as danças evocam pelo corpo a experiência litúrgica da "dramaticidade ritualística", pensada nos termos de Muniz Sodré (2019, 1999).

Figura 2 – Dança litúrgica no Barracão



Fonte: Filme *Barravento*, de Glauber Rocha.

As danças litúrgicas se fundem nos gestos das mãos, braços e cabeças das personagens, que

performam movimentos compassados, comunicando simbolicamente os domínios míticos das

⁶ Quarto reservado, dedicado aos rituais de iniciação do/no candomblé. Também conhecido por *roncó*, *orokó*, *aliaché* (Cacciatore, 1977). Consultar a seção Referências.

⁷ O Seminário *Cinema e Descolonização*, que abordaremos mais adiante, marca esse debate no contexto do cinema nacional, ao propor um pensamento de cinema que acione e incorpore na sua linguagem própria o espírito dos códigos da cultura negra (Xavier, 1982).

⁸ A respeito dessa leitura de autenticidade, comentários em um vídeo/trecho do filme disponível no YouTube afirmam atuar como personagens ligadas ao candomblé de *Barravento* pessoas ilustres, como as Ebomi Ilza e Delza e o ogã "Mestre Vadinho", ligados ao terreiro Gantois. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/793dJr-uBI>. Acesso em: 22 out. 2021.

divindades reverenciadas. O ritmo, a intensidade e a sincronicidade das mulheres em cena ilustram fragmentos do complexo sistema coreográfico, intrínsecos à relação corpo-divindade, firmados pelo processo iniciático.

Embora *Barravento* ofusque a dimensão política imbricada na cosmogonia das comunidades-terreiro, seu próprio âmago de uma complexa semiótica, em uma ordem signica da palavra e do gesto, revela, com força, os códigos da força litúrgica. É como se a intenção estética de Glauber escapasse ao seu controle. Assim, ao mesmo tempo que o filme faz uma crítica ao que considera a alienação religiosa e da tradição, ele documenta, de maneira contundente o rito em sua força. O significado da palavra barravento está associado à força que precede o estado de transe da pessoa iniciada no segredo mítico (Cacciatore, 1977). Nas palavras de Luiz Paulino dos Santos, primeiro roteirista do longa-metragem: "[...] barravento não é título apenas porque é uma palavra bonita, é pelo que significa; é um termo revolucionário, é a mudança, é a transição" (Xavier, 1982, p. 27). Os teóricos ponderam que:

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

Não há por onde escapar: o letreiro inicial fala de 'povo dominado pelo misticismo trágico e fatalista, aceitando a miséria e o analfabetismo com passividade [...]. *Barravento* é assim um filme revolucionário no sentido estrito do termo e parece aceitar a máxima de que 'a religião é o ópio do povo'. As declarações posteriores do cineasta para corrigir essa intenção não podem, entretanto, mudar o teor do filme (Rodrigues, 1888, p. 49).

Barravento é também o nome que designa um toque de ritmo acelerado, que induz ao estado do transe. Em uma correlação semiótica, barravento é a forma rítmica significativa do arrebatamento

ritual fixado no signo da palavra. Em momentos-chave da representação simbólica da cosmogonia africana, *Barravento* é tomado pela força própria de seu ímpeto estético-político-ancestral. Por não ser absoluto, pode ser olhado, revisto, ressignificado neste trabalho. O enredo de Firmino⁹, ao final da trama, pode ser interpretado como "vencido" pela força ética, estética e política da comunidade que, desde sempre, orientou-o para as lutas de sua existência. Há nessa proposição analítica um olhar contraestratégico que intervém e inverte a deferência ao estereótipo, reverenciado pelas práticas representacionais do negro (e da cultura negra) no cinema alienante daquele período.

Esse contexto nos inquieta a pensar sobre algumas das perguntas levantadas por ocasião do Seminário "Cinema e Descolonização", realizado pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), em janeiro de 1981. Ou seja, há mais de 40 anos debatemos no Brasil de que modo o cinema pode se alinhar a uma sociedade afrodiaspórica. Em outros termos, indagar: de que modo o cinema – enquanto modo de pensar o mundo – pode trabalhar com uma sociedade empenhada em reafirmar que é possível falar de um processo civilizatório negro africano da mesma forma que costumamos falar de um processo civilizatório europeu? Recuperamos essa questão feita por José Carlos Avellar (1982), por ocasião do Seminário SECNEB, localizado como um dos importantes espaços e momentos que filiam debates disparadores sobre cinema negro no Brasil.

Culturas negras e descolonização no cinema SECNEB

Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) e Juana Elbein dos Santos fundam, em 1974, a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB). A SECNEB foi responsável por provocar debates¹⁰ e inflexões radicais na

⁹ Personagem protagonista de *Barravento*, representado por Antônio Pitanga.

¹⁰ Ismail Xavier escreve o texto "Cinema e Descolonização" a partir da transcrição do Seminário realizado pela SECNEB em 1982 antecipando as diversas questões que perduram no tempo. A ideologia do "recalcamento da cultura negra", a constituição do cinema negro, a crítica negra ao campo do cinema, no âmbito da relação/representação das culturas negras, e a crítica aos cientistas do início do século XIX, entre outros temas.

relação entre o cinema nacional e as visões de mundo, a memória e o patrimônio cultural das comunidades negras e afro-brasileiras centradas na dinâmica dos terreiros. Essa relação foi estabelecida por meio da criação do Núcleo de Cinema.

O Núcleo de Cinema da SECNEB foi constituído por cineastas e pesquisadores, alguns dos quais eram integrantes das comunidades negras de terreiros. Essa composição propôs uma relação mais aprofundada das comunidades e suas visões de mundo com o cinema documentário, a partir de três princípios. Primeiro, documentar o universo das comunidades e da população negra, por meio da memória e da história cultural dos grupos, visando instigar a consciência de seus valores culturais. Segundo, utilizar o cinema como um veículo de identificação entre grupos semelhantes – em decorrência da diáspora –, incluindo, além do Brasil, as regiões do Caribe, de Cuba, do Haiti, da Venezuela, da Colômbia, da América Central, EUA e os países africanos, que são, sobretudo, o centro originário dessas culturas reelaboradas. E, terceiro, documentar para promover e disseminar valores culturais, propondo uma nova percepção transcultural (SECNEB, 1981).

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

Juana Elbein dos Santos, antropóloga, escritora e cineasta, é autora do livro *Os Nagô e a morte* – citado na introdução do documentário *Iaô* (1976) – e assina, em coautoria com Mestre Didi, outras obras dedicadas ao estudo da cultura negra, notadamente centrada na cultura nagô. Coordenadora geral da SECNEB, Juana dirigiu dois dos três filmes produzidos no âmbito do programa de documentários do Núcleo de Cinema da instituição.

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

Figura 3 – Iybas



Fonte: Filme *Iyá-Mi-Agba*, de Juana Elbein dos Santos.

Em *Iyá-Mi-Agba* (Figura 3), Mestre Didi entoia

o oriki¹¹ de abertura dedicado à Oyá, considerada a rainha dos ancestrais, e dança com Oyá,

compartilhando gestos e passos com um ojé. O texto do filme explicita a ligação de Oyá com os ancestrais masculinos, os egun (égun, egun). “Oyá dança com os sacerdotes do culto Egun-gun, intermediários entre os vivos e os mortos” (narração em voz over). Essa conexão é refeita no documentário *Egungun*, com diálogos e depoimentos que posicionam seu domínio sacerdotal na liturgia Egun.

Os documentários da SECNEB estabelecem uma relação entre o cinema e as performances culturais afro-brasileiras centradas na concepção de mundo das comunidades de terreiros. Mais que uma participação especial nos créditos da ficha técnica, os filmes carregam e documentam performances do Mestre Didi e das pessoas da sua comunidade. Uma filmografia que evoca a sua concepção de mundo, tecida no ofício da arte escultórica, originada na vivência familiar consanguínea e ancestral.

Nascido em Salvador (BA), em 2 de dezembro de 1917, filho de Arsênio dos Santos, alfaiate, e de Maria Bibiana do Espírito Santo, mais conhecida como Mãe Senhora, expoente Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, Mestre Didi descendia da linhagem

real Axi-pá (Asipá). Os Axi-pá foram uma das cinco famílias herdeiras do reino de Ketu, cidade do Império Yorubá (atual Nigéria). Sua trisavó, Marcelina da Silva, conhecida como Obá Tossi, foi uma das fundadoras dos primeiros terreiros baianos de tradição nagô. Mestre Didi foi iniciado no culto aos Orixás por Eugênia Anna dos Santos (Mãe Aninha), a Iyalorixá fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá (Silva *et al.*, 2017). Sua trajetória ancestral nos conduz a uma deferência matrilinear, ou seja, ao elo sagrado do princípio feminino, que será abordado no segundo filme da série: *Iyá-Mi-Agbá: mito e metamorfose das Mães Nagô*.

Mestre Didi (Figura 4) registrou suas reflexões e saberes em uma série de contos, artigos e livros, tornando-se autor de obras inaugurais que fundamentam inúmeros estudos acadêmicos. Como educador, implantou a Mini-comunidade Obá Biyi, no Ilê Opô Afonjá – a primeira experiência de educação pluricultural da Bahia e do Brasil (Silva *et al.*, 2017). Entre seus domínios de linguagem, expressou nas artes visuais, um conhecimento profundo sobre a influência da cultura africana na formação da identidade brasileira: nos costumes, hierarquias, idiomas, estética, dramatizações, literatura e mitologia; e, em particular, a religião, visão de mundo e universo simbólico dos povos africanos (Mattar; Darzé, 2018).

Figura 4 – Mestre Didi



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

¹¹ Cântico sagrado e ritualístico proferido pelas pessoas mais velhas ou por autoridades da comunidade.

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

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

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

Mestre Didi, como sacerdote-artista-pensador, constitui em sua obra uma episteme que orienta princípios dinâmicos e fundadores da visão cosmogônica afro-brasileira e singulariza a experiência espaço-temporal equalizada na relação território-ancestralidade. Essa visão cosmogônica está documentada, de modo inaugural, no cinema da SECNEB. A narrativa mitopoética da criação, em sua ligação com os elementos da terra, conflui em *Orixá Ninu Ilê* e no princípio

feminino de *Iyá-Mi-Agbá*. Com o terceiro filme da série, *Egungun*, uma tríade documental se forma, complexifica e se expande – na ideia espiralar da encruzilhada –, agora, com o poder masculino, posto em ênfase nas sociedades secretas do culto Egun.

Os três documentários da SECNEB compõem uma cinematografia capaz de nos permitir refletir sobre modos alternativos de existência, tanto quanto as suas articulações socioculturais nos arremessam ao reconhecimento das identidades culturais negras, no jogo da alteridade. Articulações estas, sempre dispostas a romper com as estruturas convencionais eurocêntricas, que tentam desmoronar as suas marcas simbólicas vitais. Tais marcas estão a serviço da natureza do real, do poder e da potência das representações individuais e coletivas, como sintetiza Muniz Sodré (2019).

Essa reflexão responde, de certo modo, ao interesse da SECNEB quando indagada por Jean-Claude Bernardet, durante o referido Seminário, sobre "o porquê do seu empenho justamente na esfera do cinema" (Xavier, 1982, p. 24). A tensão entre o cinema e a cultura africana, debatida nesse episódio, tanto caminhava pela busca de uma reformulação ou recodificação simbólica, capaz de traduzir o sistema de valores e a visão de mundo das comunidades negras, quanto, em termos da linguagem, "*poder ver o real*" do "*imediatamente político na cultura negra, nos fatos negros*". O trecho em destaque refere-se a uma intervenção de Muniz Sodré, transcrita por Ismail Xavier (1982, p. 25). Nesses termos, Sodré questionava a falsa ideia de subversão, ou mesmo as simples inversões propostas pelo cinema da época, que, em essência, não alteravam em nada os códigos de uma estrutura de linguagem fundamentada em preconceitos e discriminações. A tendência política do cinema naquele contexto não reconhecia a dimensão política imbricada nos valores da cultura que refletiam a identidade cultural da população negra.

O Seminário Cinema e Descolonização marca a história cinematográfica nacional, ao propor um pensamento de cinema que acione e incorpore

na sua linguagem própria o espírito dos códigos da cultura negra (Xavier, 1982). Ecoar esse espírito é também um modo de resposta, um gesto de libertação individual e coletivo – logo, político – desta reflexão.

Cinema encruzilhada e a filmografia SECNEB

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

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

A proposição conceitual de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014), em diálogo com Leda Maria Martins (2003; 1997), possibilita, além da captura e da análise do sensível presente nos rituais mediados pelo filme, um tipo de encontro pela estesia social, uma espécie de sobreposição das

camadas estéticas que coabitam, tanto na obra filmica quanto na narrativa performática dos rituais, um *corpus* simbólico que afeta e repercute a análise filmica pela lente afrodiaspórica.

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

O uso do termo "encruzilhada" como um operador conceitual nos permite interpretar o trânsito sistêmico e epistêmico que surge a partir de processos inter e transculturais. Esses processos envolvem o confronto e o diálogo, nem sempre amistoso, de diferentes registros, concepções e sistemas simbólicos. A esfera do rito e, conseqüentemente, da performance, é um lugar central e descentralizado, ao mesmo tempo. Nesse sentido, a encruzilhada torna-se lugar radial e fundante, de domínio simbólico e metonímico, pelo qual se encontram e se dispersam as narrativas e estéticas diversas que dela própria se elaboram. A encruzilhada complexifica processos interétnicos e transitórios, por intersecções e desvios próprios da dinâmica das performances culturais afro-brasileiras que restauram comportamentos ancestrais africanos (Martins, 2003, 1997).

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

Embora as diversas práticas rituais afro-brasileiras guardem fundamentos, mitos e ritos específicos e independentes, há na tessitura estética algo que se assemelha. Dialoga, se encontra e se dispersa em elementos performáticos do sopro e da palavra, do canto, da dança e da música, nas linguagens que transmitem legado e vitalizam a memória encarnada, mantendo-a e transformando-a em redes de permanência (Ligiéro, 2011).

Território

Orixá Ninu Ilê (Figura 5) aborda a arte sacra que se dá na articulação da cosmogonia negra com a simbologia dos orixás – Obaluaíyê, Nanã e Oxumarê – o panteão da terra. O documentário

fundamenta a relação entre estes três orixás, seus domínios e influências vitais, por meio das performances culturais oriundas dos símbolos sagrados, na visão dos iorubá, no âmbito da comunidade-terreiro nagô Ilê Axé Opô Afonjá.

Figura 5 – Entrada do terreiro



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

O filme de 28 minutos, filmado em 16 mm, é o primeiro da tríade SECNEB. Realizado em Salvador, no ano de 1978, foi dirigido por Juana Elbein dos Santos e montado por Carlos Brajsblat. A narração é de Álvaro Freire. Também participam Carlos Alberto Gaudenzi e José Almeida Mauro, na fotografia, Marco Aurélio Luz e Muniz Sodré, que juntos de Juana, assinam o texto. O filme ainda conta com participações especiais de Yara Falcão dos Santos, Milton Feitosa e Carmem dos Santos, que atuam na representação mítica dos orixás. Mestre Didi atua nos domínios sacerdotais e artísticos abordados na temática central.

O processo de realização de *Orixá Ninu Ilê* se dá no final dos anos 1970, período em que as tensões raciais, sociais e políticas alcançavam amplitude de debate na sociedade brasileira, no processo conhecido como a "distensão", com forte inflexão de movimentos de contestação, ainda nos últimos anos da ditadura militar, com desdobramentos emergentes no campo do cinema (Sobrinho, 2020; Xavier, 1982). Neste mesmo período, ocorre o que podemos considerar a emergência da influência dos debates identitários no cinema documentário.¹² Se no Brasil, a dimensão autobiográfica será notada bem posteriormente,¹³ já no período

¹² No documentário brasileiro, as questões étnico-raciais (negros e indígenas) e de gênero (note-se que nesse momento, considera-se a categoria "mulher") estão presentes, já no Cinema Novo, com o emblemático *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964), mas é na década de 1970, que encontramos a emergência dessas questões identitárias. Assim, no Globo Shell Especial/Globo Repórter, temos os seguintes: *O negro na cultura brasileira* (Paulo Gil Soares, 1971), *A mulher brasileira* (Carlos Augusto Oliveira, 1972), *Os índios Kanela* (Walter Lima Júnior, 1974), *As Mulheres Guerreiras* (Sylvio Back, 1976), *Patroa X Empregada* (Alberto Salvá, 1976), *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977), *As Mulheres (Análise da realidade feminina no Brasil)* (João Batista de Andrade, 1977), entre outros. Outro grupo de filmes a ser considerado, foram dirigidos por mulheres. Nesse contexto, citamos os trabalhos *Vida de Doméstica* (Eliane Bandeira, 1976), *Tempo Quente* (Leilany Fernandes Leite, 1980), *Creche-lar* (Maria Luiza D'Aboim, 1978), *Só Amor Não Basta* (Dilma Lóes, 1978), *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978, 15min, Olga Fudemma e Renato Tapajós, 1978). E também podemos citar a guinada de Andrea Tonacci, em trabalhos tais como *Conversas no Maranhão* (1977) e *Os Arara* (1980-3) pela instauração de um cinema que se volta para os povos originários.

¹³ *Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003), 33 (Kiko Goifmam, 2004), *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2004), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2011), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), entre outros.

que analisamos, a presença dos realizadores (ou correalizadores) passam a constituir o campo visual e sonoro dos filmes. Nestes termos, *Orixá*

Ninu Ilê imprime linhas performáticas, narrativas, estéticas e políticas que se filiam às camadas subjetivas da diretora.

Figura 6 – Dança de proteção: vida e morte



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

O filme aborda duas dimensões, a espacial e a estética. Através da coexistência do espaço urbano, do espaço mato e da arte sacra, o filme explora os significados sagrados presentes nas construções, paisagens, emblemas, vestimentas, música, corpo e dança. A estética está imbricada nas dimensões espaciais e destaca-se na ritualística das performances culturais dos candomblés, expressando a dinâmica dos modos de existência dos terreiros.

Orixá Ninu Ilê é, didaticamente, um documentário clássico, comprometido com a diáspora e o candomblé, um dos principais símbolos constitutivos da complexidade histórica e transatlântica Brasil-África. Há no corpo-encruzilhada de *Orixá Ninu Ilê* um território que cria e recria espaços e tempos de tranquilidade e instabilidade, sobretudo, quando se desloca do chão seguro para guerrear no futuro incerto de um cinema que se pretende descolonizado. A articulação entre a escolha pelas performances da dança ritual, feitas para a câmera e para o filme, atravessadas pela identidade cultural matizada no corpo-território-ancestral, assume, nos gestos, um cinema a

partir do candomblé. *Orixá Ninu Ilê* abre caminhos para um olhar estrategicamente contraposto à lógica e à frequência das imagens dominantes e estereotipadas, de modo atemporal.

O poder das mães ancestrais em *Iyá-Mi-Agbá*

Lançado em 1981, *Iyá-Mi-Agbá* é um média metragem e foi dirigido e roteirizado por Juana Elbein dos Santos, montado por Carlos Brajsblat e produzido pela EMBRAFILME. Trata-se de um documentário sobre o princípio feminino, desenvolvido com uma narrativa focada no poder das mães ancestrais.

O filme carrega na linguagem a capacidade de transformação e altruísmo da mulher através de seu corpo que, ao gerar filhos e prover alimentos, guarda em si poder e mistério, transmutação e expansão. Essa noção é parte integradora do corpo-território articulado ao sagrado feminino, à luz da visão, revisão e cosmogonia teórica assentada neste trabalho: "elas se transmutam, voam, consubstanciam-se em peixes, pássaros, sereias, ratos, morcegos. Seus poderes extraor-

dinários inspiram ambivalência, respeito, medo, mas também asseguram a expansão da existên-

cia" (SECNEB, 1981, p. 4).

Figura 7 – A: Realeza; B: Dinastia; C: Continuidade



Fonte: Montagem com imagens do filme *Iyá-Mi-Agbá*, de Juana Elbein dos Santos.

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

Por sua vez, a expansão dessas figuras é representada em planos que registram as performances cotidianas das mulheres negras na cidade de Salvador, sustentando a mitica das *Iya-mi* mediante o uso e a manutenção do poder feminino. Nas ruas, mercados, feiras e roças (cenário vivo e semelhante de mulheres negras em geografias diversas pelo mundo), a luta pela existência e expansão da vida se faz notar em cenas atemporais – fragmentos ambivalentes que atravessam esteticamente o imaginário e a vivência colonial entranhada desde a diáspora até os dias atuais. Essa luta é, ao mesmo tempo, íntima e coletiva, esclerosante e libertadora. Tal dicotomia incessante desafia o olhar de quem vê e, com o seu olhar, ousa transformar olhares outros (hooks, 2019; SECNEB, 1981).

As mulheres construídas visualmente em *Iyá-Mi-Agbá* (Figura 7) não são meros acessórios ilustrativos, tampouco servem a um pano de fundo para apoiar as práticas de estereotipagem. Embora a carga cotidiana coteje a representação de alguns dos papéis convencionais, legados pela violência colonial histórica, como contraponto, as mesmas imagens são passíveis de serem olhadas

e analisadas pela lente política da representação, ao não se filiarem à violência dos estereótipos de objetificação da mulher negra (sedutora, "mulata" boa, intransigente, possessiva, lasciva etc.). Assim, o ponto de partida se fundamenta no poder genitor feminino atravessado pela cosmogonia ancestral africana.

O filme explora a relação entre objetos e rituais, mas não permite ao espectador acessar a camada profunda do feminino ancestral em situações ritualísticas, seguindo o procedimento ético-estilístico do filme anterior. O segredo e o mistério do poder feminino representados na *mise-en-scène* também são simbolizados no fundo das cenas que antecedem as performances das *Iyá-Mi*. Existir no asê é (também) vivenciar cromaticamente o poder de realização. Por isso, reiteramos Santos (2019, p. 107):

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

Com sentido, as imagens saturam efeitos de "infinito", desconhecido, misterioso, postos em relevo pelo fundo preto, que significa "segredo" e que projeta as vestimentas paramentadas dispostas. A simbologia e a linguagem das culturas

africanas e afro-brasileiras mantêm ligação estrita com as cores e seus significados, perceptíveis na paleta fílmica que as reproduz.

No filme, o poder e o mistério das mães nagô transcendem o mundo mítico ao se assentarem em papéis fundamentais exercidos pelas mulheres negras, reflexos de uma sociedade forjada pelas performances culturais da diáspora. Beatriz Nascimento (2018), em um texto escrito originalmente em abril de 1985, sobre o filme *Ylê Xoroquê* (1981, Raquel Gerber), ilumina o ângulo de uma abordagem basilar em ambos os documentários (*Ylê Xoroquê* e *Iyá-Mi-Agbá*): a mulher negra e a resistência cultural no Brasil. Nesse sentido, *Iyá-Mi-Agbá*, nos últimos planos, ressalta a ambivalência ancestral e existencial das mulheres negras. A ambivalência passa pela manutenção dos ritos, desde a liderança do poder mítico “desconhecido”, por ter como essência o mistério (acessado e conhecido somente pelas iniciadas), até o exercício das grandes figuras femininas na delegação cotidiana das comunidades de terreiros, algo ressaltado por Beatriz Nascimento.

A memória matriarcal é revelada em camadas sonoras e imagéticas. Imagens fotográficas re-

presentativas da dinastia feminina, no exercício do poder das *iyá* (mães), são acentuadas pela narração:

Maria Oganlá, grande impulsionadora da tradição nagô, Iyalaxé Obá Biyi Mãe Aninha, fundadora de uma das mais tradicionais comunidades-terreiro da Bahia, Iyalaxé Oxum Muiúá Mãe Senhora, sacerdotisa maior preservadora dos mitos originais, figura exponencial do exercício de poder feminino em nosso mundo, ayê (terra).¹⁴

Outra face da ambivalência das mulheres negras – nesse contexto de uma sociedade africana matriarcal, aqui recriada – é ter que ressignificar essa subjetividade no âmago de uma sociedade patriarcal de origem colonial, ocidental e europeia (Nascimento, 2018). Em termos amplos da sociedade brasileira, o papel predominante e notório da mulher negra na comunidade-terreiro passa a ser sistemicamente agredido. Em situações concretas, isso significa que a mulher negra precisou criar mecanismos de enfrentamento político, social e cultural, como modo de garantia das diversas camadas – plumagens ou escamas – de sua existência.

Figura 8 – Princípio feminino coletivo



Fonte: Filme *Iyá-Mi-Agba*, de Juana Elbein dos Santos.

¹⁴ Transcrição de trecho do filme.

As performances encenadas reiteram as mulheres na base de papéis sociais fundadores do conhecimento dinâmico da vida, por meio do rito coletivo que assegura e renova a expansão da existência humana (Figura 8). São formas outras de refletir sobre concepções de mundo, a partir das civilizações africanas. Nas palavras de Beatriz Nascimento (2018, p. 298), para encontrar-se com o afeto, a força e o poder das mães ancestrais, "[...] é preciso deixar-se envolver por imagens, sons, cores, corporalidade, ritmo, panos, outro espaço, outro tempo, da cor branco total – energia total de Oxalá ao negro total que é matéria pura".

O poder masculino em *Egungun*

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

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

Juana Elbein, diretora dos dois primeiros documentários da tríade, assina com Carlos Brajsblat o roteiro, o argumento e a pesquisa, sendo esta última em coautoria com Mestre Didi. *Egungun* conquistou três importantes premiações no ano de 1983, durante o *Nosso Festival de Cinema Brasileiro*, no Rio de Janeiro: Melhor Roteiro, Melhor Técnico de Som e Melhor Montagem. O filme levou dois anos para finalizar a seleção e a mon-

tagem do extenso material em som direto, em decorrência dos graves e inesperados acontecimentos na comunidade. A quebra da tradição, a crise entre as lideranças, a morte do líder e, por fim, a sucessão, prolongaram o período de permanência da equipe de filmagem que capturou os acontecimentos (Cinemateca Brasileira, 2022).

Egungun contribui para uma compreensão sobre o sistema simbólico e a visão de mundo dos descendentes nagô, a partir do culto aos antepassados africanos e brasileiros. Os égún são heróis ligados à identidade dos habitantes, em sua maioria negros, da ilha. Não os vemos, senão em *Egungun* e, ainda assim, os égún são heróis para os depoentes, uma vez que nessas linhas e cenas ecoam vozes diversas do campo e do extracampo. *Egungun* e toda a filmografia da SECNEB documentam os modos pelos quais a população negra afrocentrada tem articulado seus próprios corpos-territórios, a partir da diáspora, em constante retomada da identidade negra. Isso ocorre não como sentido de essência, mas, sobretudo, como libertação, ousadia política de ver e olhar refletidas em corpos outros, a própria imagem e o que dela se cria, se questiona, se reconstrói, se expande, se emancipa.

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

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

Figura 9 – Cenas cotidianas



Fonte: Montagem com imagens do filme *Egungun*, de Carlos Brásblat.

Desde os enquadramentos iniciais (Figura 9), *Egungun* nos leva a pensar que – não somente pela literalidade do discurso, mas, também, pela “cinematografia poética inspirada no candomblé” (Avellar, 1982, p. 3) – estejamos frente a uma forma estética que se veste dos propósitos do ver e do olhar de quem vive, na comunidade Ilê Agboulá, um ciclo ritual entrecruzado pela tradição, pela ruptura e pela reparação, nos termos de Victor Turner (2015) e Richard Schechner (2012, 2011), documentados pelo cinema. Nessa forma estética, os discursos, em sua maior parte, estão sincronizados às imagens, e a câmera registra e documenta as performances enquanto elas acontecem.

Em primeiríssimo plano, Arivaldo Barreto Nobre, Ojé Dudu do Ilê Agboulá, anônimo no filme – narrador que em *voz over* protagoniza as diversas sequências de *Egungun* – demarca o orgulho dos pretos de Ponta de Areia pelo pertencimento à prática litúrgica dos égún, entre os poucos herdeiros da tradição nas Américas. As palavras ditas pelo Ojé Dudu, que exprimem o significado dos égún para os pretos da comunidade, significam,

a partir das reflexões de Leda Martins (1997), a palavra proferida. Ao contrário do texto escrito, que guarda a palavra ofertada circunstancialmente ao leitor, estabelecendo, ou não, vínculos de saber e reescritura, a palavra proferida existe no momento de sua expressão oral, quando articula, pela sintaxe imediata em que se realiza, o elo parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. Tal parentesco é anunciado densamente ao longo de *Egungun*, pelo sopro vital das palavras, pelos depoimentos e pelos cânticos sagrados dedicados aos égún da ilha.

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

Egungun, enquanto experiência fílmica, convoca o espectador a vivenciar os ritos do culto através de suas imagens vinculadas ao som sincrônico que, na maioria dos planos, tanto

amplifica o corpo sonoro inscrito na suspensão do cotidiano coletivo – transformando-o em morada atemporal dos ancestrais – quanto exerce um tipo íntimo ao “falar sobre” a vivência ritual no corpo autobiográfico da experiência (Nichols, 2016). Nesse sentido, ao entregar-se à “voz do outro” como a voz mediadora, que interioriza e exprime as performances culturais embutidas nos dramas sociais da comunidade, o longa *Egungun* se alinha às mudanças radicais de evolução do documentário brasileiro.

A exterioridade da *voz do dono* sai de campo para que a noção de sagrado seja assumida pela

interioridade dos *performers*, por meio dos seus depoimentos, gestos, pelos cânticos e objetos em situação ritual, esquivando-se por completo da atitude descritiva dos filmes anteriores. O sagrado em torno do qual *Egungun* se sustenta segue em segredo. O poder e o mistério do universo masculino, associado ao culto dos ancestrais égún, são conhecidos em profundidade somente pelos iniciados e confirmados – porém, a sensação inatingível do sagrado estabelecida em *Orixá Ninu Ile* e *Iya-Mi-Agbá*, agora, é marcada pelo intenso vivido e mediado pelos ojes da comunidade.

Figura 10 – Oferenda para Exu Baramanãmanã



Fonte: Montagem com imagens do filme *Egungun*, de Carlos Brásblat.

Isso significa que a abertura não é radical para além do modo estilístico. A camarinha e a profundidade do sagrado são preservados, mantidos em sua integridade. O que é mostrado, observado, olhado, é tudo o que está permitido ao alcance do público espectador (Figura 10). Há uma postura estética cinematográfica fronteira, entrecruzada, forjada pelas inter-relações políticas da representação cultural, centrada na cosmogonia afrodiáspórica, atravessada por suas tradições e performances. Essa cinematografia fronteira de *Egungun*, *Iya-Mi-Agbá* e *Orixá Ninu Ile* articula os modos pelos quais a câmera e a partilha “desde dentro” se estabelece.

Egungun se aproxima da perspectiva antropológica de Turner e Juana Elbein dos Santos para estabelecer conexões “com” e “para” o espectador, envolvendo-o na trama de símbolos, verbais e não verbais, que representa os papéis

aspirados pelos oje em favor da continuidade do poder e do princípio masculino regidos pelos égún. Figura como expressão filmica o terceiro elemento da relação que a SECNEB estabeleceu entre o documentário e a cosmogonia ancestral afrodiáspórica. Na perspectiva de tríade, os três princípios – o panteão da terra, em *Orixá Ninu Ile*; o poder feminino, em *Iya-Mi-Agbá*, e o poder masculino, em *Egungun* – dinamizam o poder da relação entre os três mundos: dos vivos, das divindades e dos ancestrais. A filmografia da SECNEB traduz a noção de cinema encruzilhada. *Egungun* representa, pelos gestos e pelas camadas sonoras e imagéticas, o modo pelo qual é possível se despedir dos mortos e, enquanto vivos que estamos, aprender a conviver com a morte.

A montagem organiza uma cronologia das cenas que representam os sete dias rituais do Asêsê (axexê), dirigido pelo Alapini – Mestre Didi, de modo que o filme representa e coincide com o evento ritual. O espírito é invocado para aceitar

ambos os rituais que se cruzam: o sagrado e o cinematográfico. Segundo Santos (2019, p. 253), para os nagô, "a morte não significa absolutamente a extinção total, ou aniquilamento, conceitos que verdadeiramente o aterram. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de status".

A função de oferecer uma "janela aberta para o mundo" é alcançada por meio de uma perspectiva específica e pessoal dos sujeitos filmados, incluindo o cineasta, que nos permite vivenciar a posição social dos ojés e eguns. Enquanto nos leva a experimentar o mundo por meio da carga emocional dos personagens em primeiro plano, alinha nossa perspectiva com a dos ojés e eguns. A ênfase é colocada na vivência da experiência, e não em distinções rígidas. Em resumo, *Egungun* cria uma tensão e aponta para um jogo dialético entre o desejo e a intenção de mostrar a realidade, e a impossibilidade de fazê-lo.

Notas finais

O cinema da SECNEB realiza uma ação ética, estética e política em favor dos símbolos e mitos cosmogônicos que atuam nas lutas contemporâneas pela emancipação. Propõe uma abordagem documental em torno da representação da crença afro-diaspórica, capaz de adentrar o pensamento simbólico que, por sua vez, incide na criação representativa e vigorosa do sagrado como aliado de luta e paz.

De maneira protagonista, o candomblé sedimenta, nas encenações e ilustrações dos orixás, danças, cânticos, objetos, paisagens, vestimentas, textos e narrações, parâmetros civilizatórios. Parâmetros esses que vinculam, de forma complementar e dinâmica, os deuses aos vivos, mortos, animais, líquidos, vegetais e minerais, em prol de um equilíbrio cósmico, capaz de organizar sentidos ao enfrentamento das lutas e tensões da vida em sociedade.

Ao analisarmos as performances encenadas para a câmera, que restauram comportamentos mitológicos, ou as falas e depoimentos em primeira pessoa, que se conectam com a experiência mística no momento do evento, podemos

refletir sobre a noção de representação da cosmogonia afro-brasileira em documentários. Nesse sentido, a reflexão coopera para uma revisão do olhar, do imaginário, da ordem representacional, dos sentidos e ideias sobre a cultura negra e em sua extensão de modos, códigos e linguagens.

Esse cinema que surge no encontro com os documentários da SECNEB – mas também com *Iaô e Espaço Sagrado*, de Geraldo Sarno, e *Ori*, de Raquel Gerber e Beatriz Nascimento –, contribuiu no passado e, segue vivo, emergente, posicionado estrategicamente em torno de imagens e sons anticolonialistas. Do mesmo modo, sob a perspectiva de um cinema encruzilhada, nos deparamos com um legítimo movimento cinematográfico anticolonialista, que resultou em pesquisas de imagens e sons que melhor posicionam a articulação proposta entre imagens e cosmogonia afro-brasileira, ou candomblés. Por fim, este trabalho articula modos expandidos de afetação na relação com o ritual, com a vivência comunitária e com a fabulação estética. Atravessa possibilidades narrativas, performáticas e representativas a partir dos candomblés, considerando que a dinâmica dos terreiros também contribui para a mudança da perspectiva documental.

Referências

- AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha I. et al. Introdução à Cultura Africana. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 95-136.
- AVELLAR, José Carlos. O cinema colorido. Revista Filme Cultura, [s. l.], ano XV, n. 40, p. 3-5 ago./out. 1982.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e as imagens do povo. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CACCIATORE, Olga Guidolle. Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras. Introdução de José Carlos Rodrigues. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.
- CINEMATECA BRASILEIRA. Filmografia. Egungun. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br>. Acesso em: 5 jun. 2022.
- HALL, Stuart. Cultura e representação. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

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

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

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

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

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

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959–1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SILVA, Jean Paul C. et al. *Descoredes Maximiliano dos Santos Mestre Didi: o reverberar ancestral africano-brasileiro*. Salvador: EDUNEB, 2017.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. *Orí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas*. *Cadernos Pagu*, [s. l.], n. 60, p. 1-31, 2020.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre; BOMFIM, Felipe Corrêa. *As representações religiosas no cinema de Geraldo Sarno*. *Doc-Online*, [s. l.], n. 21, p. 51-71, mar. 2017. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/43>. Acesso em: 24 out. 2021.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O que é uma categoria estética?* In: SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do grotesco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Maud, 2014. p. 33-39.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TURNER, Victor W. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Tradução de Michele Markovitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

XAVIER, Ismail. *Cinema e Descolonização*. *Filme Cultura*, [s. l.], ano XV, n. 40, p. 23-27, ago./out. 1982.

Alessandra Regina Gama

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (PPGPC-UFG), em Goiânia, GO, Brasil. Pesquisadora de pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em São Paulo, SP, Brasil.

Gilberto Alexandre Sobrinho

Livre-docente pelo Departamento de Mídias, Mídia e Comunicação, no Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em Campinas, SP, Brasil. Doutor em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em Campinas, SP, Brasil; mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), em São José do Rio Preto, SP, Brasil. Professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil.

Lisandro Nogueira

Doutor em Ciências Sociais Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), em São Paulo, SP, Brasil. Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, GO, Brasil.

Endereços para correspondência

Alessandra Regina Gama

Rua C-235, 814, apto. 701

Nova Suíça, 74280-130

Goiânia, GO, Brasil

Gilberto Alexandre Sobrinho

Rua Elis Regina, 50

Cidade Universitária, Barão Geraldo, 13083970

Campinas, SP, Brasil

Lisandro Nogueira

Rodovia Goiânia-Nerópolis, Campus II

74000-000

Goiânia, GO, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela SK
Revisões Acadêmicas e submetidos para validação
do(s) autor(es) antes da publicação.*