INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

PATRÍCIA ADÉLIA RÊGO OLIVEIRA AZEVEDO

RESSONÂNCIAS COLONIAIS E NARRATIVAS NEGRAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS DOCUMENTÁRIOS *AMARELO - É TUDO PRA ONTEM* E *ORÍ*



Niterói
2025

PATRÍCIA ADÉLIA RÊGO OLIVEIRA AZEVEDO

RESSONÂNCIAS COLONIAIS E NARRATIVAS NEGRAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DOS DOCUMENTÁRIOS *AMARELO - É TUDO PRA ONTEM* E *ORÍ*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do grau de Mestre. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

Orientador: Prof. Dr. Maurício de Bragança

Niterói

2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A994r Azevedo, Patrícia Adélia Rêgo Oliveira
Ressonâncias coloniais e narrativas negras: : uma análise comparativa dos documentários AmarElo - É Tudo Pra Ontem e Orí / Patrícia Adélia Rêgo Oliveira Azevedo. - 2025.
110 p.: il.

Orientador: Maurício de Bragança.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.

1. Orí. 2. AmarElo - É Tudo Pra Ontem. 3. Cinema negro. 4. Colonialidade. 5. Produção intelectual. I. Bragança, Maurício de, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PPGCINE UFF PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **PATRÍCIA ADÉLIA RÊGO OLIVEIRA AZEVEDO**, na forma em que se segue:

Aos 29 (vinte) dias do mês de agosto de dois mil e vinte e cinco às 14:00 horas, no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Rua Prof. Lara Vilela, 126, São Domingos - Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **PATRÍCIA ADÉLIA RÊGO OLIVEIRA AZEVEDO** formada pelos seguintes professores doutores: Maurício de Bragança (orientador - presidente da banca - UFF), Eliany Salvatierra (UFF) e Carolina Oliveira do Amaral (PUC-Rio). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"RESSONÂNCIAS COLONIAIS E NARRATIVAS NEGRAS: uma análise comparativa dos documentários AmarElo - É Tudo Pra Ontem e Orí"**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

O texto é bem escrito, apresenta uma metodologia definida e eficiente, e bem estruturado nos seus três capítulos. A pesquisa se constrói na encruzilhada entre dois filmes como forma de pensar as questões coloniais que marcaram em épocas distintas os dois textos. O trabalho, portanto, contribui para a problematização das teorias pós-coloniais a partir do cinema e aponta outras epistemologias possíveis nesse diálogo, evocando Exu e a perspectiva amorosa ao tratar de questões étnico-raciais da sociedade brasileira.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Prof. Dr. Maurício de Bragança, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

gov.br Documento assinado digitalmente
MAURICIO DE BRAGANCA
Data: 01/09/2025 20:17:35-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Maurício de Bragança (Orientador - presidente da banca - UFF)

Documento assinado digitalmente
gov.br
CAROLINA OLIVEIRA DO AMARAL
Data: 02/09/2025 14:30:16-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Carolina Oliveira do Amaral (PUC-Rio)

Documento assinado digitalmente
gov.br
ELIANY SALVATIERRA MACHADO
Data: 02/09/2025 09:43:52-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Eliany Salvatierra (UFF)

Agradecimentos

A trajetória do mestrado pode ser um tanto solitária pela própria natureza da atividade da escrita. Isto, aliado ao processo de mudança para outro estado, torna a caminhada um pouco mais desafiadora. Sendo assim, a finalização deste trabalho só foi possível por conta das pessoas que encontrei ao longo desse período e de tantas outras que deixei em São Luís. Primeiro, gostaria de agradecer o apoio e afeto da minha família: minha mãe, Joenvilly Cardinele, e o meu pai, Romildo Azevedo, que sempre me orientaram pelo caminho da educação, dizendo que o conhecimento é aquilo que não podem nos tirar. Aos meus irmãos, Rodrigo José e Maria Eduarda, meus maiores amores e melhores amigos, meus cúmplices e parceiros nessa vida. Agradeço também a minha tia Cleonilde Nunes, que é minha segunda mãe, quem sempre acreditou em mim e me incentivou a voar sempre mais alto; Lystianne Nunes, minha "irmã" que eu escolheria todos os dias, e minha avó Maria da Conceição, que buscou estar presente todos os dias durante esses dois anos. Obrigada também a Ludmila Leal, minha companheira que foi também o meu colo, minha força e os ouvidos atentos que precisei durante esse período.

Gostaria de agradecer também os meus amigos de São Luís, que nunca estiveram longe, mesmo com toda a distância que nos separa. Obrigada, Rebeca Carneiro, Camyla Brito, Paulo Muniz, Mariana Lúcio, Leonardo Fernandes e Cassandra Cardoso. A amizade de vocês foi meu combustível a cada visita. Agradeço também aos novos e preciosos amigos que fiz em Niterói, que se fizeram presentes e me ajudaram a construir essa rede afetuosa que tenho hoje: Brener Neves, Renata Hein, Bernardo Schmitt, Mariana Wiedemer, Gustavo Araújo, Lucas Neves, Gabriel Marques e Vitória Todeschini.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, que me ajudou a perceber o cinema sob outra perspectiva, me abrindo um novo mundo. Deixo aqui também um agradecimento especial ao meu querido orientador Maurício de Bragança, que com toda sua gentileza me ajudou a pensar nos melhores caminhos para a pesquisa, sempre trazendo provocações importantes, o que me fez criar questionamentos e, junto a eles, o desejo de encontrar respostas. Por fim, agradeço aos professores Eliany Salvatierra e Fabián Núñez, que participaram da minha banca de qualificação, por suas contribuições e direcionamentos que me auxiliaram a encontrar outros rumos para este trabalho.

Resumo

Esta dissertação analisa e compara os documentários *Orí* (Raquel Gerber, 1989) e *AmarElo - É Tudo Pra Ontem* (Fred Ouro Preto, 2020), a fim de compreender como essas obras abordam questões raciais relacionadas às heranças coloniais no Brasil. A pesquisa parte da hipótese de que ambos os filmes operam como instrumentos de resistência e reconstrução identitária negra, propondo narrativas que desafiam a lógica colonial eurocentrada. Utiliza-se a abordagem teórico-metodológica baseada na análise fílmica interpretativa. A análise de *Orí* é feita a partir das teorias que dão conta da situação colonial, especialmente a experiência das Américas; *AmarElo*, parte das teorias decoloniais que surgiram no final da década de 1990 e início dos anos 2000. A dissertação está estruturada em três capítulos, que exploram os contextos históricos, simbólicos e discursivos das obras, bem como suas convergências estéticas e políticas. Ao final, defende-se o cinema como espaço de elaboração teórica e prática de resistência, por sua capacidade de permitir que os sujeitos possam contar suas próprias narrativas. Além disso, percebe-se o cinema como um documento importante, capaz de retratar o seu tempo histórico.

Palavras-chave: *Orí*; *AmarElo - É Tudo Pra Ontem*; cinema negro; colonialidade; decolonialidade.

Abstract

This dissertation analyzes and compares the documentaries *Orí* (Raquel Gerber, 1989) and *AmarElo – É Tudo Pra Ontem* (Fred Ouro Preto, 2020) in order to understand how these works address racial issues related to Brazil's colonial legacies. The research is based on the hypothesis that both films function as instruments of resistance and Black identity reconstruction, offering narratives that challenge the Eurocentric colonial logic. The study adopts a theoretical and methodological approach grounded in interpretative film analysis. *Orí* is examined through postcolonial theories focused on the colonial experience in the Americas, while *AmarElo* is interpreted through decolonial theories developed in the late 1990s and early 2000s. The dissertation is divided into three chapters, which explore the historical, symbolic, and discursive contexts of the films, as well as their aesthetic and political convergences. Ultimately, cinema is defended as a space for theoretical elaboration and political resistance, enabling marginalized subjects to tell their own stories and to document their historical realities.

Keywords: *Orí*; *AmarElo – É Tudo Pra Ontem*; Black cinema; coloniality; decoloniality.

Lista de gráficos

Gráfico 1 - Violência contra pessoas negras no Brasil em 2022..... 57

Lista de imagens

Figura 1 - Beatriz Nascimento na Quinzena do Negro (1977)..... 40
Figura 2 - Câmera subjetiva na mata..... 44
Figura 3 - Bôrí da Ekedji Sambamijaré de Oxum..... 50
Figura 4 - Obra Redenção de Cam (Modesto Brocos, 1895)..... 69
Figura 5 - Imagem aérea São Paulo (1)..... 70
Figura 6 - Imagem aérea São Paulo (2)..... 70
Figura 7 - Emicida regando a tela..... 81
Figura 8 - Ilustração Lélia Gonzalez (AmarElo)..... 83
Figura 9 - Animação como recurso narrativo (AmarElo)..... 97
Figura 9 - Igreja Do Carmo (SP)..... 99
Figura 10 - Manifestação do MNU na escadaria do Theatro Municipal (SP)..... 99
Figura 11 - Criança na calçada..... 100
Figura 12 - Desfile Vai-Vai..... 101
Figura 13 - Quinzena do Negro (USP)..... 102
Figura 14 - Cena durante narração sobre ditado sobre Exu (AmarElo)..... 103
Figura 15 - Exu entidade (Orí)..... 103

Sumário

INTRODUÇÃO.....12
1. A situação colonial.....18
1.1 A questão do negro no Brasil e a ditadura militar.....29
1.2 A urgência do negro em Orí.....36
1.3 Quinzena do Negro.....39
1.4 Brasil quilombo.....42
2. Modernidade/Colonialidade e o movimento decolonial.....56
2.1 AmarElo e a perspectiva decolonial.....67
2.2 Plantar.....76
2.3. Regar.....80
2.4 Colher.....85
3. Os dois momentos de Orí e AmarElo.....91
3.1 Estética e linguagem cinematográfica.....96
3.2 A personagem São Paulo.....98
3.3 Uma perspectiva exuzíaca.....102
Considerações finais.....109
Referências.....111

INTRODUÇÃO

Em dezembro de 2020, em meio à pandemia, a plataforma de *streaming* Netflix lançou o documentário AmarElo - É Tudo Pra Ontem, do *rapper* Emicida. Particularmente, apesar de não possuir muita familiaridade com gênero do *rap*, o álbum de mesmo nome havia provocado uma série de sentimentos e sensações em mim. Talvez por sempre ter tentado ver a existência com olhos amorosos e ter visto naquele trabalho algo sobre isso. Ao me colocar em frente a TV para assistir ao filme, jamais imaginei que aquele documentário seria muito mais do que sobre música, era também uma espécie de convite a uma revisão da história desse país que foi construído a partir da violência contra determinados corpos, especialmente corpos pretos; a um olhar e uma postura amorosa que tanto cultivei ao longo da vida e, sobretudo, um convite para encontrar semelhanças e estabelecer pontes na tentativa de construir um futuro diferente, mais justo e amoroso.

Os recortes da decolonialidade, pós-colonialidade e de raça também surgiram em decorrência do filme. Conheci ali o trabalho de Lélia Gonzalez[1] e me debrucei sobre seus escritos. Das leituras, me vieram as primeiras ideias para elaborar o que veio a ser o meu projeto de mestrado. Sempre achei a linguagem audiovisual muito fascinante, uma potência capaz de mobilizar os sujeitos, com possibilidade de alcance inimaginável e, em um dos textos de Lélia, ela menciona as artes como ferramenta para resistir às estruturas racistas, de alguma forma confirmando aquilo que eu já acreditava. Essa convergência de ideias não apenas reforçou minha crença no uso do audiovisual como instrumento de resistência, mas também proporcionou uma perspectiva mais profunda sobre o papel das artes na construção e na afirmação de identidades consideradas subalternas. O que antes era uma intuição passou a ser uma base teórica sólida, orientando minha pesquisa e ampliando a compreensão sobre como as narrativas audiovisuais podem desafiar e transformar as dinâmicas de poder estabelecidas.

Essa leitura me fez buscar tantas outras até chegar na teoria decolonial, que me parecia dialogar com as questões raciais abordadas por Lélia Gonzalez, uma espécie de evolução - não no sentido qualitativo, mas me parecia o desenvolvimento de um pensamento, respostas que surgiram após uma série de perguntas levantadas em meio às consequências do

[1] Aqui me refiro ao livro organizado por Flávio Rios e Márcia Lima, *Por Um Feminismo Afro-Latino-Americano (2020)*, que reúne ensaios, intervenções e diálogos de Lélia Gonzalez.

colonialismo, como, por exemplo, o racismo. Após percorrer essa pequena trajetória, questionei-me se esse filme mobilizou outras pessoas como havia me mobilizado. Dessa forma, ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine - UFF), tive acesso a outros repertórios bibliográficos e audiovisuais que me fizeram ajustar o projeto e chegar nesta pesquisa, tendo um olhar mais abrangente sobre as possibilidades de um filme e compreendendo mais sobre a teoria decolonial. Foi também diante desse outro contexto que fui apresentada a um dos objetos de análise deste trabalho, o documentário *Orí* (1989), dirigido por Raquel Gerber e com roteiro de Beatriz Nascimento.

Observando o percurso traçado pelos discursos sociais e políticos relacionados à questão da negritude no mundo, tornava-se indispensável refletir em que lugar o Brasil alocava-se nesse contexto. Afinal, é preciso considerar que se trata de um país que possui a maior população negra fora da África e a segunda maior do planeta, ao mesmo tempo em que possui taxas de homicídio de pretos ou pardos quase três vezes maior que a de brancos[2]. Essa realidade é fruto de uma história construída desde a invasão das Américas, que foi marcada por diversos tipos de violências, oprimindo povos, promovendo genocídios e epistemicídios, especialmente das comunidades negras e indígenas. Além disso, com as missões religiosas e o racionalismo, esses sujeitos foram reduzidos a animais, selvagens, e, diante da premissa "penso, logo existo", havia uma determinação daqueles que poderiam ou não viver, sendo esse um pensamento legitimador do processo de genocídio sofrido por esses povos (Gosfoguel, 2016).

As consequências, apesar de semelhantes, foram diferentes nos diversos países colonizados. Segundo Gonzalez (2020), as sociedades latinas se constroem também a partir da fragmentação da identidade racial, que implica na internalização do desejo de embranquecer, bem como a negação da própria raça e, por conseguinte, da própria cultura. O racismo latino-americano possui mecanismos sofisticados que são capazes de manter negros subordinados a partir da ideologia do branqueamento, que por sua vez é veiculada pelos meios de comunicação de massa tradicionais, reproduzindo e perpetuando que as crenças e valores do Ocidente branco são unânimes (Gonzalez, 2020, p. 131). Isso significa que a perpetuação desse sistema opressor não ocorre apenas pela imposição de estruturas econômicas e políticas coloniais, mas também pelos discursos midiáticos que desvalorizam determinadas identidades e histórias em favor de um modelo eurocêntrico de sociedade.

[2] Disponível em: <Taxa de homicídio de pretos ou pardos é quase três vezes maior que a de brancos | Agência de Notícias | IBGE>. Acesso em: 30 ago. 2021

Diante disso, sob a lógica da modernidade/colonialidade, que aludem ao século XVI, é possível identificar incontáveis “momentos, ações, eventos de resistência política e epistêmica” que implicam no que entendemos neste trabalho como decolonialidade (Bernadino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018, p. 9). Um dos aspectos do projeto decolonial se fundamenta na capacidade de elucidar e sistematizar a situação vigente, bem como suas consequências, abarcando historicamente a colonialidade do poder, do ser, e do saber, nos provocando a pensar em formas estratégicas de transformar a realidade. Artistas e intelectuais negros insurgentes têm sido fundamentais nesse processo, oferecendo novas perspectivas sobre raça e representação, questionando as narrativas dominantes e trabalhando para transformar as imagens deturpadas deles que foram construídas e perpetuadas por um sistema hegemônico (Hooks, 2019). Os descendentes dos negros que vivenciaram a diáspora compulsória estão construindo outra cultura que carrega não apenas a resistência, mas trazem em seu íntimo também a esperança (Bernadino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018). Dessa forma, o projeto decolonial se configura não apenas como uma crítica à colonialidade, mas também como uma proposta de reconstrução.

O audiovisual emerge como um instrumento para expressar essa reconstrução, especialmente quando artistas e intelectuais negros, como os envolvidos no movimento decolonial, utilizam o cinema como meio de contestação e resistência. Nesse contexto, Orí é um filme que se destaca ao documentar, por meio de pesquisas desenvolvidas por Beatriz Nascimento e Raquel Gerber, a "tomada de consciência" da população negra em relação à sua história e lugar na sociedade. Nascimento se preocupava em buscar elementos da comunidade negra brasileira, da ideologia do movimento social que posteriormente, nos anos 1970, ficou conhecido como Movimento Negro. Gerber, se debruçava sobre os estudos acerca do Cinema Novo, com ênfase no trabalho de Glauber Rocha. A pesquisa de Beatriz, responsável por dar contornos ao filme, acompanhou o processo que refletia essa “tomada de consciência” dos diversos segmentos da população negra do Sudeste, sobre sua origem, sua história e o seu local na sociedade naquela época.

Segundo Nascimento (2022, p. 82) “Orí documenta cenas do cotidiano, dos bailes, das festas, tentando fixar em imagens os significados simbólicos das linguagens que emergem dos propósitos do Movimento Negro”, ou seja, o filme não apenas narra essa trajetória, mas também transforma-se em uma ferramenta de preservação da memória e de afirmação identitária, contribuindo para a continuidade da luta pela visibilidade e direitos da população negra. Os processos registrados e apresentados pelo documentário de Gerber retratam um

momento histórico brasileiro para a cultura negra, mostrando uma movimentação política, intelectual e cultural desse grupo.

Todos esses elementos também estão presentes em AmarElo, que coloca em evidência diversos feitos da população negra em todos os segmentos sociais: sua contribuição para a cultura, para a política e para a sociedade de modo geral. Alguns personagens que fazem parte de Orí ativamente, em debates, em cena, são lembrados e homenageados pelo filme de Emicida. Apesar do seu lançamento ao final da década de 1980, após a ditadura militar, o filme foi gravado na segunda metade da década de 1970, ainda durante o regime. O processo de filmagem até o seu lançamento durou onze anos. Naquele momento havia severa repressão de grupos universitários e movimentos sociais. Portanto, o movimento negro era diretamente relacionado à esquerda e ao comunismo, sendo alvo contante do governo. Em entrevista ao Jornal do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1989, Beatriz Nascimento conta que Orí é fruto de um esforço coletivo de muitas pessoas de todo o país que resultou no Movimento Negro de 1970, sendo assim, ela define o filme como uma "recriação da identidade nacional através Movimento Negro" (Nascimento, 2022, p. 147). Dessa forma, a escolha desses dois filmes se deu pela identificação de alguma similaridade na tentativa de empoderar a sociedade negra brasileira diante da realidade que se deu na sociedade pós-colonial, apesar de adotarem perspectivas diferentes e estarem inseridos em contextos históricos distintos. Diante desse cenário, as questões que permeiam este trabalho a partir dos filmes AmarElo - É Tudo Pra Ontem e Orí são: como essas produções se relacionam com seu entorno colonial? De que maneira esses filmes traduzem o pensamento/contexto colonial? Como se dá a compreensão dessa herança colonial?

Bell Hooks (2019, p. 236) fala sobre a preocupação de teóricas negras em criar espaços para uma criação de subjetividade negra radical e sobre a maneira como a produção cultural pode interferir nesse processo. Elas reconhecem a relevância da mídia de massa, especialmente os filmes, como uma poderosa instância para intervenção crítica. Por isso, neste trabalho, admitimos o filme enquanto um texto dotado de conhecimento válido, o cinema com relevância de discussão teórica e partimos dos filmes para construir reflexões e análises sobre os contextos representados. Compreendendo o cinema como uma ferramenta de resistência social e com relevância política, chegamos à seguinte hipótese de pesquisa: tanto Emicida quanto Beatriz Nascimento utilizam da linguagem cinematográfica para falar da população negra brasileira sob outra perspectiva, que diverge da ótica colonial, na tentativa de construir outro futuro, com respeito, amor e reconhecimento com relação à população negra e sua história.

O objetivo geral deste trabalho é compreender e analisar de que maneira Orí e AmarElo - É Tudo Pra Ontem abordam questões raciais oriundas das heranças coloniais. Para isso, usamos como metodologia a revisão bibliográfica de autores que estão relacionados ao Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalterno e ao grupo Modernidade/Colonialidade, assim como autores das teorias pós-coloniais, para compreendermos os processos e caminhos da colonialidade (Ballestrin, 2013). Além disso, para contextualizarmos na realidade brasileira, utilizaremos teóricos das questões raciais no país, que estabelecem relação direta com a situação colonial. Importante ressaltar a nossa preocupação em utilizar majoritariamente autores latino-americanos, especialmente negros. Esses pesquisas trazem debates com significativas contribuições, que promovem reflexões indispensáveis para discutirmos acerca da sociedade brasileira como um todo, partindo da perspectiva da população negra, que historicamente foi colocada em uma posição de inferioridade por uma ideologia branca eurocêntrica. Dessa forma, minhas ponderações e argumentações se relacionam criticamente a essas perspectivas, potencializando as reflexões e aprofundamentos científicos sobre os temas abordados.

Utiliza-se como metodologia a análise fílmica, a partir de uma análise interpretativa, buscando compreender as preferências estéticas realizadas pelos produtores como partes da construção narrativa e simbólica desses filmes. Nesses documentários, serão observados os significados dos elementos próprios da cultura negra no Brasil e de que forma essas imagens se relacionam com o discurso adotado pelos cineastas, buscando pensar no impacto visual de AmarElo e Orí para além das representações. Além disso, buscar perceber, a partir dos filmes, o contexto histórico e social em que ambos foram construídos, bem como as discussões levantadas sobre a situação colonial. Será feita também uma análise dos discursos presentes nos documentários, buscando destrinchar as perspectivas que corroboraram para a construção teórica e narrativa dos filmes. Com a intenção de responder às questões deste trabalho e alcançar o objetivo geral, a dissertação foi dividida em três partes, que correspondem aos três capítulos que a compõem.

O primeiro será dedicado ao documentário Orí, a situação colonial e o Movimento Negro. Nele, observaremos de que maneira Raquel Gerber e Beatriz Nascimento contam, narrativa e visualmente, sobre o processo que Beatriz chama de “tomada de consciência” e os elementos que elas adotam para falar sobre a cultura e história do povo preto brasileiro. Por conta do período histórico em que Orí foi lançado, em 1989, a análise será feita a partir das teorias pós-coloniais, de estudos de teóricos que falam da situação colonial, como Albert Memmi, Aimé Césaire e Frantz Fanon, este último, por sua vez, com grande influência na

teoria decolonial. Já no contexto brasileiro, mais voltados para as questões raciais, adotaremos os estudos de Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Abdias do Nascimento e Sueli Carneiro.

No segundo capítulo, analisamos AmarElo e a perspectiva decolonial, compreendendo a decolonialidade enquanto um movimento ao invés de algo concreto, palpável, tirando-a do que seria uma categoria e a concebendo enquanto uma perspectiva, buscando, na narrativa e nas imagens, símbolos que nos fazem enxergar as bases dessa teoria. Neste momento, aborda-se que, por se tratar de um filme dos anos 2020, é interessante percebermos o caminho percorrido pela teoria decolonial após cerca de vinte anos da sua divulgação. Mas, diferente de Orí, AmarElo não adota para si um movimento político específico, apesar de abordar e homenagear, na figura de alguns integrantes, o Movimento Negro Unificado. Emicida parte também de outra perspectiva, a ética amorosa, representada no documentário por meio de diversas escolhas, seja no discurso ou nas imagens, característica que elaboramos neste capítulo a partir da teórica Bell Hooks. Utilizamos também teóricos do grupo Modernidade/Colonialidade como Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel e Nelson Maldonado-Torres.

No terceiro e último capítulo, vamos analisar e comparar as semelhanças e diferenças entre ambos os filmes, observando as escolhas e direções adotadas por Beatriz Nascimento e Emicida. Além disso, vamos abordar a circulação e o ambiente em que ambos os filmes estão inseridos, visto que AmarElo é um documentário da categoria original da plataforma estadunidense de *streaming* Netflix, que oferece pouca transparência em seus processos, o que dificulta acesso a questões contratuais, não sendo possível ter conhecimento sobre possíveis determinações ou limitações impostas a produções dessa natureza. Diferentemente de Orí, que possui produção independente, nascida de um contexto acadêmico, em universidades públicas. Pretende-se abordar que, apesar das divergências, algumas semelhanças são aparentes, como a capacidade de Beatriz e Emicida tomarem o filme para si. Com frequência, no universo do cinema, o nome que se dá destaque é o do diretor, que nos casos dos objetos desta pesquisa são Raquel Gerber e Fred Ouro Preto, mas, de alguma forma, os dois filmes aqui trabalhados são comumente relacionados às figuras de Beatriz Nascimento e Emicida.

Além disso, os filmes carregam algumas figuras que se repetem, apesar de serem abordadas de formas diferentes, como a imagem de Exu, tanto o orixá quanto a entidade. Partindo desse fio em comum, traçamos uma análise a partir do conceito de Luiz Rufino sobre a Pedagogia das Encruzilhadas, utilizando uma perspectiva exuzíaca para compreender

de que maneira as narrativas dos dois filmes se constroem a partir das margens, das brechas; a presença da contradição como ferramenta de Exu, além de suas características essenciais, como a estratégia, comunicação, resiliência e capacidade de transformação.

Em uma entrevista a GQ Brasil[3] sobre AmarElo - É Tudo Pra Ontem, Emicida comenta sobre termos sido desconectados da grandiosidade da cultura afro-brasileira e sobre a invisibilização dos negros e indígenas, que serve a um processo que mantém esses grupos em um lugar de subalternidade. Diante disso, o *rapper* fala sobre a importância de se relacionar com o passado para termos como referência o que não queremos reproduzir, para aprender e não cometer de novo os mesmos equívocos. Enquanto isso, na entrevista concedida ao MNU, Beatriz Nascimento fala sobre o *Orí* ter "nascido" de uma grande massa de oprimidos e reprimidos. Ela enxerga no Movimento Negro, que andou junto a produção do documentário, um processo da busca do Eu, que se perdeu em meio a realidade repressiva da ditadura militar e que a possibilidade para sair desse lugar foi a reflexão, voltar para dentro, encontrar internamente a potência para que houvesse possibilidade de liberdade. Portanto, esses debates também serão abordados no terceiro capítulo.

1. A situação colonial

As discussões sobre a questão do negro no Brasil perpassam, necessariamente, pelos caminhos da situação colonial[4]. Quando pensamos na colonização enquanto brasileiros, é comum nos guiarmos pela história da colonização das Américas, com a chegada de Cristóvão Colombo em 1492, com os primeiros escravos africanos chegando às colônias espanholas em 1510; o Haiti em 1793 sendo o primeiro país do continente a abolir a escravidão, assim como os Estados Unidos, com a independência em 1776 e a abolição a partir da Guerra de Secessão em 1865 e o Brasil, que obteve sua independência em 1822 e o fim da escravidão com a Lei Áurea em 1888, por exemplo.

Contudo, deve-se ser lembrado que a situação colonial correspondeu à realidade de vários povos, em vários países de outros continentes, não se resumindo apenas ao período da escravidão nas Américas. Podemos destacar aqui a Conferência de Berlim, ocorrida entre 1884 e 1885 - em um momento em que alguns países já haviam abolido a escravidão -, cujo objetivo era dividir o continente africano entre as "potências" europeias. Nesse processo, a Argélia, por exemplo, que havia sido "conquistada" em 1830 pela França, a partir da

[3] Disponível em: <https://youtu.be/gstUua3gUYk?si=ur_wPknb5cntIg8->. Acesso em: 19 de jan. de 2024.
[4] A situação colonial não se trata de um conceito, mas de uma discussão em torno da experiência colonial. Dessa forma, sempre que utilizo esse termo no presente trabalho, refiro-me a todas as implicações dessa vivência.

conferência continuou sendo colônia francesa e foi apenas através da Guerra Argelina (1954 - 1962) que o país conquistou a sua independência.

Diante disso, podemos nos questionar sobre como essa situação se instaurou e se manteve por tanto tempo, visto que em muitos casos a relação colônia - metrópole se manteve por mais de um século. Talvez essa longa duração se deva ao que chamamos aqui de situação colonial, que consiste em uma estrutura de dominação elaborada pelos colonizadores, que se utilizam da força e opressão para impor controle aos nativos e, posteriormente também aos escravos traficados do continente africano, sob a premissa da expansão marítima. A partir de Octave Mannoni, Fanon (2020, p. 100) assinala que o encontro entre ”civilizados” e ”primitivos” criou a situação colonial. Albert Memmi (1977, p. 102), ao falar sobre a ação dos colonizadores sobre os colonizados, aponta que ”para melhor dominá-lo e explorá-lo, o colonizador o expeliu do circuito histórico e social, cultural e técnico”.

Essa dominação contava com o aparato institucional nas colônias, tendo como ”interlocutor válido e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão” o policial ou o soldado, que se utilizavam da própria presença e do uso frequente da violência para ”aconselhar” as pessoas que viviam nas regiões coloniais a se manterem quietas, “em ordem” (Fanon, 2022, p. 34). Essas colônias eram divididas entre as cidades dos colonos e as cidades dos colonizados. Nas primeiras, eram utilizados materiais melhores, resistentes; eram iluminadas, asfaltadas, limpas, os lixos eram fartos de restos sequer sonhados pelos colonizados, era uma cidade abundante. Já as cidades dos colonizados, eram frequentadas por pessoas de ”má reputação”, havia fome de tudo: pão, carne, sapatos, vestes e até luz (Fanon, 2022, p. 34-35).

Essa relação de diferença era primordial para que o colonialista pudesse subsistir, a metrópole deveria eternamente existir enquanto metrópole, utilizando todos os meios para que se mantivesse um vínculo de dependência, tanto em relação ao colonialista quanto em relação à metrópole. Sendo assim, diante das características que compõem essa situação, Memmi (1977) sugere que se dê mais um passo, afirmando que:

> “toda nação colonial traz assim, em seu seio, os germes da tentação fascista. Que é o fascismo senão um regime de opressão em proveito de alguns? Ora, toda a máquina administrativa e política da colônia não tem outros fins. As relações humanas resultam de uma exploração tão intensa quanto possível, fundam-se na desigualdade e no desprezo, garantidas pelo autoritarismo policial. Não há dúvida alguma, para quem o viveu, que o colonialismo é uma variedade do fascismo” (Memmi, 1977, p. 63-64).

Dessa forma, alguns dos marcadores dessas diferenças entre o colonialista e os colonizados, eram a etnia e a raça, sendo assim, o racismo alude e simboliza a relação fundamental do elo colonialista-colonizado. Nas colônias, o racismo era vivido cotidianamente. O racismo colonial reunia um conjunto de condutas, de reflexos absorvidos, exercidos desde a primeira infância, inseridos e valorizados pela educação, tendo sido espontaneamente incorporado aos gestos, palavras, compondo uma sólida estrutura da personalidade colonialista. Havia um esforço constante em manter, por meio de gestos e palavras, o lugar destinado ao povo colonizado, ou seja, alimentando e justificando o sistema colonial e o seu próprio lugar (Memmi, 1977, p. 69). Portanto, as realidades econômicas, os distintos modos de vida, as desigualdades não conseguiam ser escondidas. No contexto colonial, o que divide o mundo é, antes de tudo, o fato de pertencer ou não a uma raça, ou etnia, "a causa é consequência: a pessoa é rica porque é branca, é branca porque é rica" (Fanon, 2022, p. 36).

Albert Memmi (1977, p. 69) analisa ainda três elementos significativos da atitude racista - pontos que possuem semelhança ao que veremos mais adiante com o conceito de dispositivo de racialidade cunhado por Sueli Carneiro (2023): "1) descobrir e pôr em evidência as diferenças entre colonizador e colonizado; 2) valorizar essas diferenças, em proveito do colonizador e em detrimento do colonizado; 3) levar essas diferenças ao absoluto, afirmando que são definitivas, e agindo a fim de que se tornem tais". O colonialista evidencia tudo aquilo que os separa.

Mas essas diferenças são postas não com o intuito de alterar costumes e crenças, por exemplo, pelo contrário, o colonialista visa isolar os traços do colonizado, retirando o fato histórico e do tempo, por isso, dificultando qualquer possibilidade de "evolução". Havia a tentativa de batizar o fato sociológico como biológico, ou metafísico, para que assim pudesse afirmar que este ou aquele traço pertence à "essência" do colonizado. Dessa maneira, a relação colonial entre colonizador e colonizado, teoricamente engendrada na maneira de ser, ou seja, naquilo que é essencial dos dois, torna-se uma "categoria definitiva". "É o que é porque eles são o que são e nem um, nem outro jamais mudará" (Memmi, 1977, p. 70). A distinção entre os dois se origina no contato do branco com os povos nativos, o maniqueísmo nasce do desejo de controle e dominação do branco. Sendo assim, o sofrimento desses povos por não serem brancos, nasce da imposição de uma discriminação feita pelo branco, os transformando em colonizados, usurpando qualquer valor e originalidade, os apontando como parasitas do mundo, afirmando que precisam alcançar e acompanhar o passo do mundo branco (Fanon, 2024, p.112).

Fanon (2024, p. 32) afirma que ”todo povo colonizado - isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local - se vê confrontado com a língua da nação civilizadora”. Como consequência desse modo de ação, as populações colonizadas são afetadas não apenas no sentido cotidiano por serem, de alguma forma, privados de suas vidas, costumes, crenças, hábitos e a própria língua - visto que são coagidos a adotarem tudo isso de seus respectivos colonizadores - mas também, incorporam uma ideia de si, enquanto inferiores, maus e selvagens, que advém dos europeus também como ferramenta de dominação.

E é a partir do aparato institucional, com os policiais e os soldados, que a formação desse sujeito colonizado se dá: “o intermediário leva a violência para dentro das casas e do cérebro do colonizado” (Fanon, 2022, p. 34). Os colonos consideravam que jamais haveria valores nas colônias, sendo os nativos considerados imunes a qualquer ética, como se não apenas não possuíssem valores, mas também os negassem, sendo eles o mal absoluto (Fanon, 2022, p. 38). Quando o colonizador determina que o colonizado é perverso, que possui maus instintos; é ladrão, sádico, entre outros adjetivos degradantes e que o desumaniza, ele acaba por legitimar sua polícia e sua conduta arbitrária. Dessa forma, o sufocamento do colonizado está inserido nos valores coloniais e quando o colonizado adota esses princípios para si, adota também a própria condenação. Visando a liberdade, sem notar, acaba por aceitar destruir-se (Memmi, 1977). Na relação entre o colonizador e colonizado, “só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as masas aviltadas” (Césaire, 2020, p. 24). Não há espaço para o contato humano, apenas a relação de dominação e opressão que fazem do colonizador um capataz, um carcereiro; o nativo, apenas um instrumento de produção. Na colonização há um processo de coisificação do outro.

Qualquer qualidade que poderia ser atribuída ao colonizado é anulada. Sua existência é marcada por uma série de negações: ele não é isso, nem aquilo. Ainda que o colonizador consiga enxergar alguma virtude, ele o nega e ressalta apenas aquilo que considera ruim e suas possíveis consequências. Dessa maneira, o colono acaba por destruir todas as qualidades que configuram o colonizado enquanto um sujeito, recusando sua humanidade. Além disso, outra característica de despersonalização do colonizado é a “marca do plural. O colonizado jamais é caracterizado de maneira diferencial: só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo. (‘Eles são isso… Eles são todos os mesmos’)” (Memmi, 1977, p. 81). Qualquer fato

ocorrido com um único indivíduo, é logo generalizado para todos, eles não existem enquanto indivíduos.

As condições de vida impostas pelos colonos não levavam em consideração a liberdade dos colonizados de forma alguma. Os colonizados não encontravam saídas para deixar esse estado. Não havia liberdade para escolher ser ou não um colonizado, nem existia a possibilidade de serem naturalizados - e, dessa forma, obterem os mesmos direitos e deveres dos colonos -, ou mesmo de se converterem efetivamente ao cristianismo (mesmo que o fizessem, ainda assim seriam colonizados, sujeitos às mesmas condições de todos os outros, desumanizados e oprimidos) (Memmi, 1977, p. 82).

> "Que importante dever temos em relação a um animal ou a uma coisa, com que se parece cada vez mais o colonizado? Compreende-se então que o colonizador possa permitir-se atitudes, julgamentos tão escandalosos. (...) Um acidente, mesmo grave, que atinja o colonizado, quase faz rir. Uma multidão de colonizados metralhada, o faz dar de ombros" (Memmi, 1977, p. 82)

Dessa forma, o colonizado não se sentia responsável ou culpado, nem mesmo cético, ele não adotava uma escolha, estava colocado do lado de fora do jogo. Ele não era mais sujeito da própria história, carregava uma ideia pesada de si, incutida pelo racismo colonial, que muitas vezes era cruel, na posição de objeto. Por conta da opressão e de todo o funcionamento da situação colonial, o sujeito colonizado acabou perdendo o hábito de exercer uma participação ativa na história, sequer conseguia reclamar do cenário em que se encontrava. Diante da própria coisificação, às vezes perdia as lembranças de sua liberdade ou abria mão dela por saber o alto preço que custava naquele momento (Memmi, 1977, p. 87).

É fato que sob as perspectivas dos colonos e das metrópoles, a colonização não conquistou pensamentos e sentimentos homogêneos. Albert Memmi (1977) discorre sobre os diversos perfis de sujeitos envolvidos direta ou indiretamente com as colônias: os que nasceram nas colônias, os que foram responsáveis pela "conquista", os que se mudaram quando as colônias já haviam se estabelecido, os que viviam nas colônias, mas não concordavam com a situação colonial, e os moradores das metrópoles que condenavam, mas nada faziam a respeito. Havia também aquele que não se sentia confortável com a situação, mas esse

> "está farto desse assunto, que dilacera sua consciência e sua vida. Procura tirá-lo do pensamento, imaginar a colônia sem o colonizado. Um refrão mais sério do que parecia afirma que 'tudo seria perfeito… se não houvesse os

> indígenas'. Mas o colonialista se dá conta que, sem o colonizado, a colônia não teria sentido algum" (Memmi, 1977, p. 66).

Ou seja, um não existe sem o outro, mas nessa dinâmica apenas um se beneficia e deseja perpetuar a estrutura dessa relação baseada no racismo colonial. Mesmo que alguns personagens ligados ao processo de colonização tenham se considerado contrários a esse processo, de modo geral, não houve grandes articulações para que esse movimento cessasse. Efetivamente, os europeus - governantes e civis -, vivendo sob as bonanças oriundas da exploração das colônias, afirmavam não serem responsáveis pelo racismo colonial, como se a empreitada colonial fosse obra apenas de aventureiros e alguns políticos.

Fanon (2024) evoca o ativista político francês Francis Jeanson[5], que defendia que "todo oriundo de uma nação é responsável pelos atos perpetrados em nome dessa nação" (Fanon, 2024, p. 106). Ele apontava que aquelas pessoas se vangloriaram por não estarem envolvidas com a questão colonial, mas, na verdade, elas apenas deixaram o caminho livre para aqueles que não se deixavam inibir por ambientes perversos que eles mesmos criaram. Foi por conta do que ele chamou de cegueira negligente que aquelas pessoas foram capazes de realizar uma ação que condena quem se esquivou e desonra quem cometeu (Fanon, 2024, p. 106).

Os que defendem a "missão da conquista", fazem isso recorrendo aos "feitos" do período, mas nunca levando em consideração as ações violentas e desumanas que tomaram para alcançá-los.

> "Falam-me do progresso, das 'realizações', das doenças curadas e dos níveis de vida elevados além de si mesmos. Mas eu falo de sociedades esvaziadas de si mesmas, culturas pisoteadas, instituições solapadas, terras confiscadas, religiões assassinadas, magnificências artísticas destruídas, possibilidades extraordinárias suprimidas. (...) Estou falando de milhões de homens em quem foram inteligentemente inculcados o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, o ajoelhar-se, o desespero, o servilismo" (Césaire, 2020, p. 24-25).

Aimé Césaire (2020) destaca três nomes que argumentaram na tentativa de legitimar a invasão colonial. O primeiro é Pierre Gorou, que foi um geógrafo francês especialista em Ásia e África. Gorou possuía um trabalho sobre os países tropicais, nele afirmava que nunca houve uma grande civilização tropical, que a civilização só poderia chegar mediante um país da região extratropical, assegurando o progresso dessas regiões em direção a uma população maior e de civilização elevada (Césaire, 2020, p. 46).

[5] Jeanson lutou ao lado da Frente de Libertação Nacional (NFL) durante a guerra da Argélia.

O segundo, Placide Tempels, foi um missionário franciscano belga que elaborou o que chamava de Filosofia Bantu. Ele dizia que o educador branco não deveria tentar destruir o espírito humano do negro, que essa era a única realidade que os permitia não os considerar inferiores, que seria um crime tirar de raças primitivas o que nelas tinha valor. A Filosofia Bantu de Tempels era uma ontologia baseada nas "noções verdadeiramente essenciais de força vital e hierarquia de forças vitais; que para o bantu, enfim, a ordem ontológica que define o mundo vem de Deus" (Césaire, 2020, p. 49). Ele defendia que ao ter contato com os povos bantus, tudo o que eles desejavam era a aceitação e validação dos brancos, sendo a partir desse primeiro contato considerados, dentro da hierarquia deles, seres-força, ocupando o alto escalão como detentores da força vital bantu. Dessa forma, o povo bantu estava a serviço deles.

Por fim, Octave Mannoni, psicanalista francês, que acreditava que a colonização foi fundada na psicologia, que, de alguma forma, no mundo existiam grupos de pessoas que, por algo que ele chama de complexo de dependência, são psicologicamente feitos para serem dependentes. Ou seja, eles necessitam da dependência, suplicam e exigem por ela e que esse é o caso da maioria dos países colonizados (Césaire, 2020, p. 51).

Portanto, a história contada pelos colonizadores não é a história de uma invasão, do saqueamento, mas a história da própria nação, da metrópole e da sua extensão, que são as colônias. A história contada está contida naquilo que eles exploraram e violaram, justificada na busca pelo progresso. Dessa forma, a impotência a qual os colonizados estavam condenados, só poderia ser transformada se eles decidissem pôr fim no processo de colonização, para assim fazer nascer a história de uma nação, da descolonização, mas na organização colonial, o colonizado vivia em um estado constante de tensão (Fanon, 2022).

Assim, diante da opressão, o colonizado aprende a ficar no seu lugar e não ultrapassar os limites. Fanon (2022, p. 48) aponta que, por conta disso, os sonhos dos nativos eram musculares, o corpo falava, eram sonhos de ação, agressivos. Sonhavam que corriam, pulavam e nadavam. Durante o sono, era o momento que os colonizados tinham para viver a liberdade. Devido a esses sonhos frustrados, o corpo do colonizado tinha entranhado uma agressividade nos músculos que era manifesta contra a sua própria comunidade. Foi um período de brigas constantes entre os colonizados. Por viverem um cotidiano marcado pela violência e opressão, mas ver sempre adiante o contraponto que é a vida do colono, o colonizado passava não apenas a rejeitar aquela realidade, mas também desejava ter a vida do seu opressor. Não no sentido de alcançar, mas de substituir o lugar do colono e assumir a sua posição.

Com esse sentimento de substituir o lugar do colono, somado a realidade hostil em que vivia, o colonizado esperava por qualquer distração dos seus opressores para contra-atacar. Ainda que vivesse sob um regime que o humilhasse, tentasse o tornar menos humano, coisificado, "no mais profundo do seu ser, o colonizado não reconhece em nenhuma instância. É dominado, mas não domesticado. É inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade" (Fanon, 2022, p. 49) e é a partir da sua tomada de consciência, que surge a partir do restabelecimento do seu contato com o seu povo - ao perceber que não há diferença fisiológica e intelectual entre ele e o colono - que o olhar do outro deixa de o paralisar. Essa "descoberta" faz com que o colonizado desenvolva uma segurança em si, responsável por uma movimentação revolucionária em busca da libertação.

Apesar da consciência e do desejo de ser livre, o mundo colonial ainda dispõe a seu favor de um aparato institucional construído para proteger a própria estrutura. Sendo assim, o desejo de liberdade percorria o corpo do colonizado e, segundo Fanon (2022), transformava-se em agressividade. Então, ainda que os colonizados estivessem em maior número, o colono fazia oposição com a força, o que acabava por alimentar a ira dos colonizados e os sufocava. Diante desse contexto, alguns povos tentaram, por meio do fatalismo, justificar as atitudes dos opressores e suas condições de vida a partir da religião, retirando do colono qualquer iniciativa, seja a violência ou a miséria, sendo tudo apenas o destino, a vontade de Deus. Assim, o sujeito aceitava a decisão divina, rebaixando-se para o colono, para dessa forma encontrar algum conforto interior oriunda da alienação (Fanon, 2022, p. 51).

Os demais, encontraram nos mitos assustadores, provenientes do terreno fértil que são as terras dominadas, alguma inibição para a sua agressividade. O medo, junto à atmosfera do mito e da magia, transformaram-se em uma realidade inquestionável e essa era uma maneira de se integrarem às suas tradições, à história da região ou da sua tribo, o que gerava uma espécie de tranquilidade por dar a ele uma sensação de pertencimento, um estatuto. Fanon (2022, p. 52) afirma que "o plano do segredo, nos países subdesenvolvidos, é um plano coletivo que depende exclusivamente de magia" e é através desse funcionamento, ao se repetir e se perpetuar de maneira a se tornar permanente e perene, que o mundo do colonizado se afirma. Os mitos criados para aterrorizar, são mais assustadores que os colonos, dessa forma, o colonizado não se preocupa mais em seguir as regras do colono, mas em não quebrar qualquer lei que possa reger as histórias mágicas de seu povo.

Apesar de viverem em muitos momentos imersos em uma abstração fantasiosa, que poderia causar um horror indescritível, e de se perderem com felicidade em seus próprios

mitos, os povos colonizados se dispersavam e se reorganizavam para enfrentar os desafios reais e cotidianos. Por conta dos constantes embates no mundo colonial, a afetividade do colonizado era mantida à flor da pele e muitas vezes era esgotada em danças que poderiam levar ao êxtase. Eles se utilizavam dessa expressão, assim como do transe, para canalizar os sentimentos, a raiva, a agressividade e a tensão. Nesse ambiente, esses acúmulos davam espaço a uma espécie de explosão. ”O círculo da dança é um ambiente permissivo. Protege e autoriza” (Fanon, 2022, p. 53). Durante o período colonial, não havia exatamente um espaço para a evasão da violência contida naqueles corpos, mas acabaram sendo canalizadas para descargas emocionais da dança e do transe, ou seja, as artes, os mitos e a religião foram mecanismos que esses povos encontraram para lidar com a situação colonial.

Mesmo com esses meios para deixar fluir a raiva e a agressividade, a sede pela liberdade ainda existia. Diante disso, os partidos políticos, junto às elites intelectuais e comerciais, tentavam propor outras vias para a violência do colonizado. Esses grupos resistiam à violência porque de alguma forma ela poderia significar uma mudança completa da situação existente, e não era isso que eles queriam. Por se tratar de um meio político, a questão girava em torno de poder e influência, ou seja, consideravam mais em medidas que fossem agradar à zona urbana das cidades composta por professores, operários, comerciantes, artesãos, etc. No meio dos partidos, havia também intelectuais que foram colonizados. Esses, também possuíam em si a revolta e agressividade, mas a transformaram na vontade de misturar com o mundo colonial, visando apenas seus interesses individuais (Fanon, 2022).

Ao notar as intenções políticas e egoístas dos partidos, os colonizados que não dispunham de qualquer direito ou privilégio, compreenderam que a violência poderia compensar, já que não havia possibilidade de acordos ou arranjos. Um exemplo é a rendição do então primeiro-ministro da França, Guy Mollet, em 1956 diante dos colonos argelinos. Após essa ocasião, um panfleto da Frente de Libertação Nacional (FLN) afirmava que “o colonialismo não cede senão com uma faca na garganta” (Fanon, 2022, p. 57). Fanon (2022) concluiu afirmando que não há racionalidade no colonialismo, apenas violência em estado puro, dobrando-se apenas diante de uma violência ainda maior.

Diante das movimentações da luta pela libertação, alguns intelectuais burgueses tentaram, por meio da religião, abrandar os colonizados sob a premissa dos santos, que deram a outra face, perdoaram e foram misericordiosos, mas essa tentativa não surtiu efeito. Os colonizados então seguiram com suas organizações em prol da libertação, reunindo-se em assembleias e comissões, encontrando força na própria comunidade. Os interesses deixaram de ser apenas individuais e passaram a fazer parte da coletividade. Ou todos seriam salvos, ou

todos seriam trucidados (Fanon, 2022). Visto que a libertação não aconteceria por via de alguma operação mágica ou amigável, encontraram na desordem uma forma de agir. Fanon (2022, p. 32) reforça que "a descolonização é um encontro de duas forças antagônicas, cuja originalidade provém juntamente dessa espécie de substratificação que a situação colonial secreta e alimenta". A proposta naquele momento era transformar a ordem do mundo.

As marcas da colonização[6] sempre foram evidentes. Durante o período colonial, os colonizados precisaram lutar contra a violência e a opressão, mas após libertação, precisaram seguir o combate contra todas as consequências como a miséria, o subdesenvolvimento e o analfabetismo. A luta do povo que foi colonizado continuou, quase como um combate eterno. Especialmente ao se depararem com os rastros deixados pelos colonizadores. A construção da imagem dos povos originários e do povo negro, por exemplo, foram baseadas na crença europeia branca, dessa forma, a identificação do branco - ao passo da rejeição do negro e dos povos originários - é oriunda das narrativas criadas por eles. "O lobo, o diabo, o gênio maligno, o mal, o selvagem são sempre representados por um negro ou um índio (...)" (Fanon, 2024, p. 161). Na Europa, o negro representava o arquétipo dos valores inferiores, o lado mau na personalidade, o obscuro, as sombras e as trevas.

Assim, esses povos precisaram, além de se ocupar com o trabalho de reconstrução de uma nação e de resistência, lidar com os estigmas e preconceitos sobre suas existências. Os colonizadores tiraram esses sujeitos de suas terras, tentaram apagar suas histórias, tradições e costumes e, após a libertação, queriam tirar também a possibilidade de um futuro. Após a libertação, trabalhos semelhantes a escravidão eram comuns. Fanon (2024) aponta que em 1946, na África do Sul, os trabalhadores negros eram tratados como servos, os homens poderiam conviver com suas famílias, mas não poderiam transitar livremente, podendo sair da fazendo apenas sob autorização do patrão. Além disso, por conta da Lei da administração nativa que dava poderes autocráticos ao governador-geral, ele poderia, por meio de uma proclamação, prender qualquer africano que fosse considerado perigoso à sociedade, assim como podia proibir reuniões com mais de dez pessoas nativas. Houve uma tentativa de, através do *apartheid*, impedir que os negros participassem da história como uma potência forte e independente.

A situação colonial deteve, quase por completo, a cultura nacional, promovendo sua destruição de maneira sistemática. Não havia possibilidade de existir "cultura nacional, vida nacional, invenções culturais ou transformações culturais no âmbito de uma dominação

[6] No segundo capítulo é possível compreender mais sobre as consequências da colonização através do conceito de colonialidade.

colonial" (Fanon, 2022, p. 238). Nesse período, intelectuais colonizados tentaram buscar no passado a própria cultura e fazer um resgate histórico daquilo que havia sido perdido. Foi uma tentativa de assegurar a própria salvação, assim como de escapar da cultura supremacista branca que era imposta pelo colonialismo. Mas, apesar da intenção de valorizar as próprias raízes, era indispensável que esse movimento levasse em consideração o momento em que estavam vivendo, da luta pela libertação. Qualquer produção feita deveria ser em busca de abrir passagem para o futuro, ser uma espécie de chamado para a ação e, dessa forma, ser fonte de esperança. "Lutar em prol da cultura nacional é, em primeiro lugar, lutar em prol da libertação da nação, matriz material a partir da qual a cultura se torna possível" (Fanon, 2022, p. 235). Sendo assim, a cultura nacional corresponde não só às suas tradições, mas também à sua luta, suas ações, é o conjunto de esforços do povo.

É importante demarcar o contexto em que Frantz Fanon estava inserido ao produzir os dois textos analisados aqui (Pele negra, máscaras brancas e Os condenados da terra) e as perspectivas que ele adota. *Pele negra, máscaras brancas* trata-se da tese de doutoramento de Fanon em psiquiatria. Nesse trabalho, ele aborda a condição do negro da Martinica sob o contexto da escravidão. Fanon realiza uma análise psicanalítica da condição colonial, observando o processo de colonização como um fator crucial para a desumanização, a destruição da identidade, o cerceamento do corpo e da liberdade, além de outras violências simbólicas, culturais e materiais. Esse processo, segundo ele, é fundamental para entender como o negro se via e percebia o mundo. Essas condições do ser colonial levaram o sujeito colonizado a interiorizar sua subalternidade. Fanon destaca que, como resultado desse processo, o negro passou a imitar os elementos da cultura francesa, mas sempre ocupando uma posição inferior. Ele interioriza sua existência como inferior, buscando se aproximar da branquitude, tentando se transvestir dela.

Após completar seu doutorado, Fanon se alistou como médico na Argélia, onde trabalhou como psiquiatra em hospitais durante a Guerra de Independência da Argélia. Ao chegar na colônia francesa, ele percebeu que o povo argelino tinha diversas formas de se ver além do papel de "condenado". Durante esse período, ele se tornou mais radicalizado e engajado na luta pela libertação nacional, passando a trabalhar junto aos argelinos que enfrentavam a opressão colonial. Em *Os Condenados da Terra*, ele discute a estrutura colonial, com foco não apenas no sujeito, mas também na estrutura social e política em que ele está inserido. Fanon discute a construção de uma consciência nacional no contexto do século XX. Os sujeitos da Argélia não se reconhecem nem aceitam o lugar de culpa, de dominados ou domesticados; ao contrário, estão rompendo com o lugar imposto pela

colonização. Para ele, no contexto deste trabalho, o território colonial não é condenado pela ação dos sujeitos, mas o sujeito é condenado pela terra, por esse território explorado pelos sistemas coloniais estabelecidos ali. Fanon aprofundou suas análises sobre os efeitos psicológicos do colonialismo e do imperialismo, mas também sobre os processos de descolonização e as formas como a violência é tanto um instrumento de resistência quanto um resultado da opressão colonial. Ele argumenta que a revolução e a luta armada são essenciais para a libertação do sujeito colonizado. Ao contrário da análise mais voltada para a psicologia individual em *Pele negra, máscaras brancas*, nesse livro, o foco se amplia para a estrutura colonial e a construção de uma nova identidade pós-colonial.

Mesmo se tratando de contextos distintos em cada um dos livros, situados na Martinica e Argélia, conseguem demonstrar objetivamente a operacionalização da situação colonial ao redor do mundo. Por exemplo, a Sociedade Africana de Cultura, ao ser fundada, tornou-se referência como sendo uma sociedade cultural do mundo negro. Isso ocorreu pela necessidade dos negros das Américas em se conectar com uma matriz cultural. Mas, no I Congresso da Sociedade Africana de Cultura, realizado em Paris em 1956, os negros americanos perceberam que as questões existenciais que eles enfrentavam, não eram as mesmas vividas pelos negros africanos. Apesar disso, é perceptível que os problemas vividos objetivamente por eles eram muito semelhantes. Dessa forma, por conta da abrangência das suas análises, Fanon influenciou teorias e conceitos acerca do colonialismo que veremos no capítulo seguinte, bem como nos movimentos negros em diversos países, inclusive no Brasil. Aqui, o pensamento do teórico chegou através dos movimentos negros e mulheres negras, em reuniões de organização de atos e protestos, em assembleia, cursos de formação política. As circunstâncias em que chegou aqui, eram de violência orquestrada pelo Estado brasileiro, durante a ditadura militar (Fanon, 2022, p. 9).

1.1 A questão do negro no Brasil e a ditadura militar

A ditadura militar brasileira deu o golpe com a narrativa de construir uma "nova ordem" na sociedade para frear o caos e o comunismo. As medidas tomadas consistiam em mudanças econômicas por meio da criação de um novo modelo para substituir o que existia na época. Para isso, os militares instituíram a necessidade de pacificar a sociedade civil, o que — em um país que havia abolido a escravidão há menos de cem anos, deixando os povos negros e indígenas sem qualquer amparo do Estado e com um histórico de violência e silenciamento — significava repressão a esse mesmo grupo.

Com uma série de mudanças na economia, consequentemente houve também transformações no campo do trabalho. Lélia Gonzalez (2022) aponta que no início da década de 1960, a população pobre tinha participação de 18% na renda nacional, já em 1976, esse número caiu para 11%. “ Por outro lado, se em 1960 a participação do negro na força de trabalho não era das mais significativas, em 1976 ela atingia a faixa dos 40%” (Gonzalez, 2022, p. 21), demonstrando que a participação no mercado de trabalho não correspondia ao aumento da qualidade de vida da população negra. Diversas vezes, pela falta de qualificações, ocupavam cargos subalternos, pouco valorizados, os colocando também em condições difíceis de existência

A estrutura de dominação instaurada durante o regime militar e as consequências desse funcionamento, remontavam alguns aspectos da situação colonial descrita por Frantz Fanon. Gonzales (2022) destaca a separação do espaço geográfico ocupado por dominadores e dominados desde o período colonial, em que o lugar do branco “são moradias amplas, espaçosas, situadas nos mais belos recantos da cidade ou campo e devidamente protegidas por diferentes tipos de policiamento: desde antigos feitores, capitães do mato, capangas, etc. até a polícia formalmente instituída” (Gonzales, 2022, p. 21-22). Já o lugar do negro, corresponde às senzalas e favelas, invasões, cortiços e complexos habitacionais. No caso das favelas, não havia qualquer suporte institucional que garantisse qualquer dignidade, não havendo sequer saneamento básico, energia e água encanada, o que tornava a higiene e a saúde precárias. Essa distinção dos espaços, seus distanciamentos, possuem uma única finalidade: a segmentação racial dos espaços.

Nesses lugares, assim como nas colônias, a polícia serve aos interesses do grupo dominante. Sua presença não tem a intenção de proteger, mas de reprimir e violentar aqueles que não pertencem a esse grupo. Sueli Carneiro (2023, p. 13) explica que o biopoder, aliado ao racismo, “promove a vida da raça considerada mais sadia e mais pura, enquanto promove a morte da raça considerada inferior”. Baseada no conceito de contrato racial[7] de Charles Mills, Carneiro aponta que a violência baseada na raça é uma peça que sustenta o próprio contrato. Nas sociedades que possuem uma divisão baseada na raça, dividida entre brancos e não brancos, o Estado também possui suas demarcações desses grupos, seja através da lei ou dos costumes, visando assegurar os privilégios dos cidadãos brancos.

[7] O conceito de contrato racial, segundo Mills, é um contrato de exploração que cria dominação econômica europeia global e privilégio racial nacional branco, ele normatiza e racializa o espaço, delimitando espaços civis e “selvagens”, sendo aplicado através da violência e do condicionamento ideológico.

Esse funcionamento das instituições sociais demonstra o que Sueli Carneiro (2022) entende por dispositivo de racialidade, apoiada no que Foucault define como dispositivo de poder, que é um dispositivo "que opera em um determinado campo e se desvela pela articulação que se engendra a partir de uma multiplicidade de elementos e pela relação de poder que entre eles se estabelece" (Carneiro, 2022, p. 27) . O dispositivo institui a constituição de uma unidade, com certa identidade padronizada e, fora dela, uma identidade oposta que se faz indispensável para afirmar aquele padrão como nuclear, sua definição está na diferença em relação a esse outro. Ressaltando que esse oposto é construído negativamente para reafirmar a dinâmica positiva da identidade padronizada. Dessa forma, o dispositivo de racialidade, ao determinar a humanidade como sinônimo de brancura, redefine as demais dimensões humanas e as hierarquiza conforme a proximidade ou distanciamento desse padrão.

Ao longo do século XVIII, período que teve como uma das marcas a intensificação do processo de colonização, Carneiro ressalta que Foucault identificou nesse momento um ambiente favorável ao surgimento desses dispositivos que operaram na construção do Outro como não ser. "Para ele, localiza-se aí a situação que produz e põe em circulação novas tecnologias de poder que, informadas por determinada visão de etnicidade e racialidade, emergiram como exigências da sociedade de regulamentação" (Carneiro, 2022, p. 33). Sendo assim, a dominação se estabelece de diversas formas ao longo da história, impondo seus modos de funcionamento por leis, obrigações e direitos.

Durante os anos de Ditadura Militar também foi possível observar o uso dos meios legais para exercer a violência e opressão contra os grupos fora do padrão da brancura, com a justificativa de estabelecer a ordem e a segurança social. Esse sistema, que mantinha a população negra em uma posição subordinada, visava não apenas preservar a superioridade em uma hierarquia social, mas também impedir a formação de qualquer unidade ou organização entre os oprimidos, utilizando-se de todas as ferramentas possíveis para gerar divisões internas nas comunidades. Embora a relação da população negra com o aparato institucional do Estado tenha sido marcada por experiências de opressão, não se podia falar abertamente sobre discriminação racial na época, pois a Lei de Segurança Nacional considerava essa atitude um crime de subversão (Gonzalez, 2022).

A despeito das tentativas de impedir agrupamentos de pessoas negras, essa prática era comum desde o período de luta pela abolição da escravidão, em que os negros buscaram se

organizar em associações e entidades. Esses grupos tinham como objetivo legitimar a existência do negro na sociedade por meios legais, diante da legislação, assim como promover a prática de lazer e a vivência de suas culturas. Algumas atividades caracterizadas como culturais de massa (afoxés, cordões, maracatus, ranchos, blocos de carnaval e escolas de samba) eram os principais alvos de controle das autoridades pela sua capacidade de mobilização massiva. Naquele momento, grandes aglomerações de pessoas negras eram consideradas ameaçadoras à ordem, por conta disso, casas de religiões afro-brasileiras precisavam ser registradas na polícia para funcionarem legalmente.

As entidades negras poderiam ser definidas como recreativas, que Gonzalez (2022, p. 30) entendia como grupos que visavam perspectivas e anseios ideológicos elitistas, ou culturais de massa, que se ocupavam das práticas culturais. Assim, o primeiro movimento ideológico de destaque pós-abolição foi a Frente Negra Brasileira (1931-1938), que buscava reunir ambas as categorias. A FNB surgiu na cidade de São Paulo, o que a caracteriza como um movimento urbano, ambiente em que as pessoas negras estavam mais expostas às pressões e questões do sistema dominante, o que também promovia o aprofundamento da consciência social desses sujeitos.

Ao longo dos anos 1945 a 1948 houve uma efervescência intelectual e política dessas entidades, responsável por redefinir e implantar definitivamente as reivindicações da população negra. Gonzalez (2022) destaca o Teatro Experimental do Negro (TEN) como um exemplo desse tipo de entidade diante da sua postura crítica ao racismo e suas práticas que envolviam alfabetização, informação, formação de atores e criação de peças teatrais voltadas para questões raciais, inaugurando um movimento de grande importância que se estendeu dos anos 1970 até os dias atuais. Mesmo diante dos esforços dos movimentos daquele momento, o golpe de 1964 implicou a desarticulação de muitos intelectuais negros e, em alguma medida, a apropriação das entidades de massa sob uma perspectiva capitalista. Um exemplo são as escolas de samba que pouco a pouco foram sendo transformadas em empresas da indústria turística (Gonzalez, 2022, p. 37).

Assim, a repressão gerou uma onda de desmobilização de algumas lideranças negras, lançando os movimentos em uma espécie de semi-clandestinidade. Enquanto isso, a camada mais jovem da população negra encontrava nos acontecimentos internacionais como a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e as guerras de libertação dos povos negro-africanos outras formas de organização e luta. Dessa forma, em 1970, em São Paulo, houve a retomada

do teatro negro pelo Centro de Cultura e Arte Negra (Cecan), o grupo Palmares, no Rio Grande do Sul. No Rio de Janeiro, essa mobilização aconteceu especialmente por meio da arte, com *soul* a partir do movimento Black Rio, na tentativa de responder ao mecanismo de exclusão imposto pelo sistema naquele momento. O *soul* foi uma das fontes do movimento negro no Rio por conta da natureza do seu funcionamento, responsável por reunir diversas pessoas nos bailes, sejam trabalhadores, estudantes secundaristas ou universitários (Gonzalez, 2022).

Ao final de 1975 as questões negras passaram a ser discutidas no ambiente acadêmico com a realização da primeira Semana de Estudos Sobre o Negro na Formação Social Brasileira, na Universidade Federal Fluminense, promovida pelo Grupo de Trabalho André Rebouças (GTAR). No ano seguinte, o Centro de Estudos Brasil-África (Ceba) de São Gonçalo foi criado, além do primeiro curso de Cultura Negra no Brasil, na Escola de Artes Visuais (EAV), localizado no Parque Lage. Este último teve sua desativação determinada em 1979 a partir de Brasília. Também em 1976 houve o início do contato dos movimentos negros entre Rio de Janeiro e São Paulo. A partir desse diálogo, começaram a surgir os primeiros passos da criação de um movimento negro de caráter nacional, o que ocasionou na emergência das bases do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, o MNU, tendo sua criação efetivada em junho de 1978, em São Paulo (Gonzalez, 2022).

Gonzalez (2020) destaca que o pioneirismo do MNU estava no fato de eles reconhecerem as questões relacionadas a integração do capitalismo competitivo e o capitalismo monopolista, diante de suas relações harmoniosas e conflituosas, assim como a articulação com os problemas de integração social e os efeitos desse processo na população negra. A diferença do MNU diante do FNB e do TEN reside na abordagem, visto que esses se preocupavam especialmente com os problemas da integração racial e o MNU combinava as questões de raça e classe como cerne de suas preocupações. Além disso, o Movimento Negro Unificado não possuía um líder com poder de tomar decisões unilaterais que poderiam afetar os rumos da organização e tinha por objetivo mobilizar e organizar a população negra brasileira na luta pela emancipação política, social, econômica e cultural.

Beatriz Nascimento, em um ensaio escrito provavelmente em 1988, conta que no final da década de 1960 havia um ar cheio de ideias, um ar de transformação, uma sede de quebrar as regras, mas também havia um odor de guerra que acabou se transformando em vida, combustível. Acreditava-se que ideias não convencionais, pensadas tempos antes, seriam

naquele momento práticas. “Pensávamos nessa guerra para o triunfo do amor. Amor entre os homens que acreditávamos ou escolhemos que o fossem {capazes de amar}. Mas fundamentalmente no amor que existia em nós. Nós amávamos e faríamos e fizemos tudo para provar esse amor” (Nascimento, 2022, p. 67).

Esses escritos de Beatriz Nascimento, que remontam o ano de 1968, nos permitem pensar que naquele momento havia uma mobilização que tentava elaborar diretrizes de lutas sociais e políticas. Apesar de Nascimento não se encontrar efetivamente inserida em um grupo político, o filme que analisaremos a seguir - *Orí* (1989) - nos mostra que ela participava ativamente de debates e eventos que discutiam questões raciais e políticas no Brasil. Sendo assim, os relatos da historiadora podem colocar luz sobre aquele momento. Ela aponta que no ambiente das universidades havia muita vontade de potência a partir da leitura de teóricos como Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Karl Marx, entre outros.

Naquele momento, além da ditadura militar vivida no Brasil, o mundo assistia à Guerra Fria, a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e o assassinato do seu maior símbolo, o líder Martin Luther King Jr., além da Revolução de Maio em Paris[8]. Por conta de reflexões feitas a partir deste último acontecimento, Beatriz Nascimento percebeu que todos esses movimentos faziam parte de mudanças mundiais e isso incluía os grupos que já se organizavam no Brasil, mas por conta dessa mesma natureza, ganharia outros contornos por aqui. Como diversos grupos brasileiros ainda estavam sentindo o terreno e descobrindo direções a seguir, as questões com relação à luta não paravam de emergir. Por conta do berço de algumas dessas organizações ser acadêmico, existia a barreira da classe social. Ao falar sobre seus colegas de luta, Nascimento afirma que “eles estão lutando contra seus pais, enquanto seus pais [para os passageiros do ônibus] eram elementos de oposição muito distantes. Eram eles os conservadores, mas eram seus pais. No fundo, o mundo que contestavam estava na sua genética” (Nascimento, 2020, p. 72). Tratava-se de uma pressão de certa forma polarizada. Filhos contra pais, alunos contra professores, pobreza contra riqueza. Nascimento acredita que toda essa síntese resultou no plano político na ditadura de 1964.

É também nesse ambiente acadêmico de alguns grupos políticos que nasceu *Orí* (1989). O filme foi fruto de duas pesquisas distintas que se combinaram. Uma delas tratava-se

[8] O movimento social aconteceu em 1968, liderado especialmente por estudantes e professores, mas também conquistou apoio civil. A revolução iniciou-se com demandas estudantis por mudanças no sistema educacional francês e teve influência do desemprego crescente naquela época. A mobilização foi marcada por protestos, confrontos com a polícia e greves

da “busca por elementos da comunidade negra brasileira, da ideologia do movimento social que a partir dos anos 1970 veio a ser conhecido pela denominação vulgar de Movimento Negro” (Nascimento, 2020, p. 80-81). Essa pesquisa foi realizada no acompanhamento da Quinzena do Negro, realizado no auditório da Universidade de São Paulo, em 1977. Esse evento refletia a tomada de consciência por diversos segmentos da população negra do Sudeste, além de sua origem, suas histórias e seu lugar na sociedade naquele momento.

Além da pesquisa desenvolvida por Beatriz Nascimento, havia também o interesse da diretora Raquel Gerber pelo tema. Gerber possuía um anterior projeto de pesquisa que se tornou sua dissertação de mestrado. Consiste em um estudo sobre o Cinema Novo, com ênfase nas obras do cineasta Glauber Rocha. A atuação acadêmica dela estava situada no campo da sociologia, mas por conta do seu objeto de pesquisa, seguiu pelo estudo do cinema. Foi diante de debates como aqueles tidos na Quinzena do Negro que Gerber vislumbrou a possibilidade de colocar em prática as teorias defendidas por Glauber Rocha, mergulhando sobre um cinema que se ocupasse de grandes temas nacionais.

Durante a Quinzena aconteceram diversos outros eventos que contaram com debates entre cientistas sociais, estudantes, líderes religiosos de cultos afro-brasileiros e o público em geral. Esses debates possuíam influências norte-americanas, que de alguma forma inspiraram alguns movimentos brasileiros naquele momento. Um dos destaques desses encontros foi a primeira exibição no Brasil da série *Raízes* (1977)[9]. A partir das observações que puderam ser feitas a partir da obra, alguns presentes se ocuparam com “o retorno à África como transporte romântico (mas que naquele momento era francamente político) surgia como o primeiro fragmento de ideologia com que o segmento negro da sociedade brasileira inaugurou o processo de consciência da negritude” (Nascimento, 2020, p. 81). Além disso, naquele momento o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN) realizou um vídeo intitulado *O passado africano*, cujo objetivo era conhecer fragmentos da história antiga africana, bem como estabelecer processos de autoafirmação da negritude sob a perspectiva da origem e da história.

É nesse contexto, a partir da influência de movimentos políticos e revoluções ao redor do mundo, da situação brasileira diante da ditadura militar, da criação e consolidação dos movimentos negros brasileiros, bem como as influências filosóficas e sociais de autores que

[9] Série norte-americana baseada no livro *Roots: The Saga of an American Family* de Alex Haley. Tanto a série quanto o romance se ocupam do interesse na história oral de genealógica da população americana, especialmente entre os negros.

discutiam questões acerca da situação colonial e negritude, que o filme Orí foi produzido. Foi sob os debates de autores que abordavam as tentativas de se autoafirmar e validar formas culturais e históricas que os descendentes de africanos construíram no país, mesmo com os processo de dominação colonialista. É partindo desta efervescência de produções, encontros e movimentos que buscamos analisar sob a perspectiva teórica da situação colonial no documentário *Orí*, dirigido por Raquel Gerber, lançado em 1989.

1.2 A urgência do negro em *Orí*

> **"***Orí*, vocabulário de origem africana, da língua yorubá, concernente aos povos chamados de nagôs (África Equatorial e Ocidental), significa cabeça. Quando de posse de um orixá (força cósmica que sustenta e dinamiza o universo), o indivíduo através do procedimento inicitário-religioso invoca os espíritos dos ancestrais, traduzindo-os em funções cerebrais: 'fazer a cabeça' vem ser a apreensão da consciência amadurecida do que existe no mundo externo, concomitante ao autoconhecimento" (Nascimento, 2020, p. 80).

No contexto do filme, *Orí* representa a conexão entre passado e presente, entre o mundo natural e o divino, entre o tempo histórico de um passado africano e um presente americano nagô (Nascimento, 2020).

O filme se inicia com um zoom lento e imersivo no título, com o som do instrumento nigeriano udu, que se assemelha a um vaso sonoro e inicialmente ele era tocado apenas por mulheres, e os sons emitidos por ele se relacionam com as ancestralidades. Essa imersão no nome *Orí* pode remeter ao mergulho proposto por Beatriz e Raquel nas raízes africanas e atlânticas. Após um *fade out* branco, vemos uma imagem do sol centralizado e, em seguida, a câmera faz um movimento circular em direção a um mar no horizonte, mas sem finalizar o movimento em um quadro. Nesse momento ouvimos a narração de Beatriz Nascimento que fala "a terra é circular, o sol é um disco! Onde está a dialética? No mar, Atlântico - mãe!".

Beatriz Nascimento faz uma reflexão sobre esse processo de sair de uma terra e ir para outra, um mundo desconhecido e completamente novo, inserindo-se como parte desta história. Enquanto podemos ver uma imagem aérea do mar e ouvir o som do movimento das ondas, que também demonstra o movimento feito pelos mares, escutamos a narradora falar "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

poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América, e novamente Europa e África. Angola, Jagas e os povos de Benin de onde vem minha mãe. Eu sou Atlântica!".

Enquanto a ouvimos, vemos imagens do mar que dão uma dimensão de imensidão. Essas imagens podem sugerir não apenas a grandeza desse processo para a construção do que se entende hoje como América, mas também a situação a que aquelas pessoas foram sujeitas, os perigos de atravessar o Atlântico para chegar no desconhecido. Ao final da frase dita por Beatriz, "Eu sou Atlântica!", vemos a imagem de dois montes cobertos por uma vegetação, remetendo a uma concretude, à terra firme que aqueles povos encontraram para se firmar. Com uma fusão sonora entre um instrumental de berimbau e uma espécie de ópera, o som do mar finaliza a transição e podemos ouvir uma música intitulada Já não podeis ser contentes, dos *Cancioneiros de Elvas*, que está em um manuscrito português do século XVI que contém músicas e poemas do período renascentista. Essa ligação das duas canções remete também à junção dos povos e de suas raízes, sendo o berimbau um instrumento trazido ao Brasil pelos povos escravizados e a ópera cantada, uma composição portuguesa. Ao som de Já não podeis ser contentes, ouvimos a locutora falar sobre o momento da história dos grandes descobrimentos, da relação hemisférica oriental e ocidental que se dá. Na tela, podemos ver imagens do mapa-múndi do período das navegações, além de elementos característicos dos portugueses.

O som da ópera é interrompido por um batuque e vemos a imagem do mapa do continente africano. Beatriz fala "a África negra, a África desconhecida, ela mesma busca se conhecer através do encontro com quem está chegando", no fim desta frase, vemos a imagem de uma pintura que ilustra uma caravela e em seguida vemos novamente imagens aéreas do mar. A narradora completa seu pensamento "que era o reencontro de áreas do Ocidente com o Oriente, com a África, com a possibilidade de chegar às Índias". Uma imagem da Terra aparece e aponta a vasta possibilidade desses encontros, de um mundo novo que surgia a partir desses atravessamentos.

Uma das respostas vem no *take* seguinte, em que vemos a imagem de uma ilha ao fundo, sob a perspectiva de uma câmera que está em alto mar, em direção a esse destino, nos dando a sensação de estarmos também à deriva, chegando em uma terra nova que nos será apresentada. A legenda nos adianta o local que estamos indo: "Ilha da Gorée, Senegal - África". Nesse momento, a Beatriz Nascimento faz um questionamento e oferece uma

resposta que acredito ser o cerne do filme “o que é a civilização africana e americana? É um grande transatlântico”. A imagem agora está mais próxima da terra, ainda em um barco, mas agora podemos ver que há outras pessoas a bordo. Em seguida, vemos um grupo de pessoas atrás de uma barreira limitada apenas por uma corrente. Esse grupo está atento, curioso, observando, como quem espera alguém ou algo passar. Apesar do olhar deles estarem em direção à câmera, a nós, a narração sugere que os observadores agora devem ser a gente ao dizer “foi transportado para a América um tipo de vida que era africana”.

As imagens seguintes, tanto do barco quanto da multidão que observa, nos mostram o que ela chama de uma transmigração de uma cultura e uma atitude no mundo. Vemos o que parece ser uma mãe segurando o seu filho, ela está com um pano colorido na cabeça que possui formas geométricas, assim como seu vestido. Depois um grupo de pessoas, uma mulher em destaque, também com um pano na cabeça e uma roupa com formas geométricas e cores. Há uma sucessão de imagens como essas, e locais diferentes, com os personagens olhando para a câmera, como se de alguma forma estivessem nos mostrando a própria cultura e costumes. Agora ouvimos a narração do antropólogo e escritor colombiano Manuel Zapata Olivella “de África chegaram ao nosso continente centenas, milhares de povos de culturas diferentes. Mas a América, por certo, unificou estas famílias, unificou essas nações, ao dar-nos um só destino em torno à luta comum pela libertação de nossa raça”. Ao ouvi-lo falar sobre a unificação das nações, vemos a imagem de duas escadas que tem seu início em pontos distintos, mas que levam ao mesmo lugar, ao mesmo ponto no segundo andar. Ao falar sobre a libertação das raças, vemos a imagem de uma porta aberta, não é possível saber o local em que a câmera está, mas a porta dá para o mar. Um zoom faz com que os limites da porta sumam, dando a sensação de caminho para a liberdade e a sua magnitude.

Vemos novamente imagens do mar com uma terra ao fundo, enquanto ouvimos Beatriz Nascimento contar que assim como havia um intercâmbio de mercadores, sejam europeus ou africanos, havia também na relação entre escravos um intercâmbio, uma troca que ela diz estar no nível da alma dessas pessoas escravizadas, que trocavam “a experiência do sofrer, a experiência da perda da imagem, a experiência do exílio”. Até aqui, as imagens do mar remetem às diversas possibilidades, à imensidão dos encontros, à dimensão do sofrimento e do medo, mas também do enorme resultado das trocas entre os povos.

Na cena seguinte, vemos ao lado esquerdo da tela várias velas acesas e, do lado direito, apenas uma penumbra. Os sons denunciam que há alguém, a voz do personagem que

está na parte escura da tela é rouca. Um diálogo se inicia e trata-se de Exu conversando com uma pessoa. No *take* seguinte, podemos ver a pessoa que está manifestando a entidade, que está agora conversando com um grupo de pessoas. Por estarem se comunicando em português, sabemos que se trata do Brasil. Ele diz "ninguém vai botar no seu rabo enquanto eu for Exu das estradas, coronel do inferno", demonstrando poder e proteção dos seus filhos. Exu é um orixá de origem africana, originalmente cultuado pelo povo iorubá, sua figura está relacionada ao Candomblé e representa comunicação, movimento e os caminhos. Mas, na Umbanda, Exu também é uma entidade, que se trata de espíritos que desencarnaram, que foram em vida humanos, mas que após a morte evoluíram e trabalham no plano espiritual com funções de orientação e proteção. A presença dessa entidade no filme, falando em português, serve para nos mostrar uma das heranças africanas, ameríndias e indo-europeias para essa civilização transatlântica que é o Brasil. A religião da Umbanda nasceu no Brasil e possui matriz africana, juntando elementos das nações jeje, bantu, angola, entre outras, mas possui também influências da pajelança indígena, do catolicismo e kardecismo (Jorge, 2013). Na última cena dessa sequência, vemos a pessoa que manifestou a entidade sentada no chão, sendo segurada por uma pessoa enquanto sai do transe. Esse é o momento também que o filme sai das reflexões que a Beatriz Nascimento faz de forma poética para a realidade factual.

1.3 Quinzena do Negro

A câmera agora está caminhando pelo centro de um corredor, que a legenda nos diz se tratar da Universidade de São Paulo, em 1977, durante a Quinzena do Negro. Beatriz Nascimento narra "a cultura negra que conseguiu se amalgamar com a cultura índia é realmente a cultura brasileira, uma cultura muito forte. Mas se insiste em impor como cultura, inclusive o próprio termo cultura, como sendo uma coisa nobre e europeia". A cena seguinte é de uma mesa redonda de estudantes afro-brasileiros em que estão debatendo sobre a vontade do negro de preservar a própria cultura e o seu direito de se identificar com a cultura africana. Nesse momento ouvimos Hamilton Cardoso, ativista que fez parte da criação do Movimento Negro Unificado em 1978. Ele fala que o caminho da solução das questões negras deveriam ser discutidos dentro da comunidade afro-brasileira, visto que essa comunidade estava marginalizada do processo de desenvolvimento nacional. Hamilton finaliza a sua fala questionando "quem fala da África no Brasil?".

Figura 1 - Beatriz Nascimento na Quinzena do Negro (1977)



Fonte: Captura de tela

Em seguida, vemos um plano aberto de um avião pousando e uma legenda que nos diz "O Chanceler da Nigéria, Joseph Garba, desembarca no aeroporto de Congonhas em São Paulo - 25 de maio de 1977". Nesse momento, ouvimos um narrador homem, que não é apresentado, contextualizando que algumas coisas só estavam acontecendo naquele ano, porque podiam acontecer naquele ano, fazendo parte do momento histórico em que o mundo se encontrava, as lutas pela libertação em alguns lugares na África, as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, além do que ele chama de evolução do negro na sociedade brasileira, "que foi desembocar nos vários grupos que estão trabalhando por aí, que foi desembocar também no *soul*, nas manifestações de cultura negra. De repente se fala de cultura negra".

Podemos ouvir algumas trombetas que remetem a uma espécie de saudação formal. Na tela, vemos alguns representantes da Nigéria desembarcando de um avião e sendo recebidos por oficiais de maneira formal, diplomática e respeitosa, demonstrando exatamente o que o narrador chamou de evolução do negro, que agora consegue ser reconhecido de alguma forma, apesar de, na imagem, não se tratar de negros brasileiros e serem pessoas que integram o governo do outro país. Na cena seguinte, vemos o Coronel Marcelo Orlando Ribeiro, um importante ativista da Frente Negra Brasileira (FNB). Ele fala da importância de negros serem ouvidos em espaços que contam também com a presença de pessoas brancas, visto que parte dos estereótipos que colocam o negro em um lugar de subalterno circulam

especialmente entre esse grupo. Naquele momento havia uma mobilizaram que visava desmistificar a figura do negro.

Em seguida vemos o sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira falando em um auditório, em frente ao público, sobre a importância daquele evento ter sido sediado em uma universidade pública, para que de alguma forma as universidades assumam as suas responsabilidades enquanto instituições de ensino para formar mais negros "para que possam, como Beatriz, que passou pela Universidade, ir ao quilombo, à favela, seja lá onde for, e dar os ensinamentos dela lá". Nesse momento, a câmera faz uma pequena panorâmica até enquadrar Eduardo, que está em pé diante de um pequeno palco, e Beatriz Nascimento, que está sentada atrás de uma mesa em cima do palco. Ainda que os movimentos negros não tenham sido construídos dentro do ambiente acadêmico, a presença de Eduardo e Beatriz nesse espaço, sendo eles, pessoas que ajudaram na construção desses movimentos, reforça a importância do conhecimento e do acesso para essa população, ainda que a luta não se restrinja a essa esfera. Na fala do Eduardo ele pontua que "sem uma universidade, sem um crédito, seria até impossível eu conseguir esta semana aqui porque eu seria apenas um negro. Hoje, depois de dez anos ou doze de trabalho, já me mandam entrar e sentar porque o Sr. Eduardo de Oliveira tem um título, que não pretende ser doutor, que não se branqueou, mas que usa disso como instrumento de trabalho para poder se afirmar como negro e ajudar outros negros que se afirmem como tal".

Em um plano fechado, vemos agora Beatriz Nascimento, que mesmo durante os quatro séculos de escravidão, os negros no Brasil participaram ativamente da sociedade, mesmo que por vezes tenham negado sua origem racial. Além disso, ressalta que até aquele momento, os estudos nas universidades sobre os negros giravam em torno da escravidão, como se esse grupo tivesse a sua existência resumida a mão de obra escrava para as fazendas e minerações. As imagens que vemos são pinturas que retratam escravos trabalhando.

1.4 Brasil quilombo

Em seguida, vemos um recorte de jornal impresso, com a notícia de que Domingos Jorge Velho destruiu o quilombo chefiado por Zumbi, o Quilombo de Palmares. Essas imagens contrapõem o que Beatriz afirmou sobre os estudos voltados para a população negra, reafirmando que os negros não viveram apenas enquanto escravos, mas lutaram pela liberdade, construíram uma ideologia e uma comunidade responsável não apenas por resistir

enquanto pessoa, mas também como sujeitos dotados de história e cultura. Em sua fala, Beatriz declara que "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".

Nesse momento, começa-se uma discussão na plateia, demonstrando a emergência dessas discussões naquele período em que o Brasil estava vivendo uma ditadura militar e alguns movimentos negros ainda estavam sendo idealizados. Ou seja, não havia uma diretriz única, não havia uma concordância. Não se podia e ainda não se pode falar de um movimento negro, no singular, visto que há uma pluralidade de crenças e ideias sobre formas de lutar e caminhos a seguir, mas ainda assim aquele foi um momento importante para buscar referências que serviram de influência para os movimentos brasileiros. Durante a discussão, a câmera se movimenta, fecha no Eduardo de Oliveira e ouvimos alguém dizer "a luta é nossa! A luta não é do branco!", e o Eduardo responde: "Mas porquê todos os negros têm que fazer a luta que todos os brancos têm que fazer? Por que que o negro que tem que deter essa responsabilidade histórica que o branco até agora não assumiu?". Enquanto Eduardo fala, a câmera se movimenta e vemos um plano fechado em uma mulher branca, jovem, que demonstra uma postura desinteressada, ilustrando a passividade com que muitas pessoas brancas lidam com as questões sociais voltadas para a negritude.

O som de um batuque é trilha para imagens da vegetação do que a legenda nos diz ser "País Dogon, Mali - África". Uma sequência de imagens nos apresenta um pouco do local, é possível ver pedras e montanhas, além de algumas construções e um homem andando enquanto segura um recipiente na cabeça. Antes que haja mudança na imagem, os batuques fazem uma transição para uma bateria de escola de samba, construindo uma sensação de proximidade rítmica e sonora entre aquelas culturas. O samba-enredo que ouvimos é da escola de samba Diplomatas de São Miguel Paulista, que naquele ano teve como tema *Os Dogons, Raízes da Cultura Afro-Brasileira*. No desfile, vemos Ciro Nascimento, do PURHU (Universidade pelo Renascimento Humano) enquanto ouvimos um *voice off* dele falando sobre os dogons, ele acredita que eles ou sintetizam todas as culturas negro-africanas, ou são uma espécie de cultura original que influenciou todas as outras. "A gente encontra aqui desde o garfo do Exu, por exemplo, do Obé Fará dos Iorubás, que é o símbolo Dogon do mundo, até

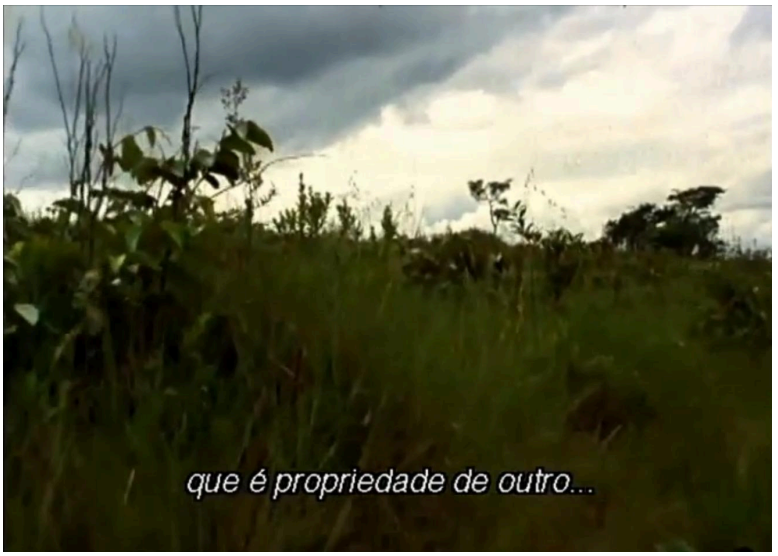
coisas como os clãs animais que você encontra aqui na quimbanda. Tudo, tudo que você encontra na cultura negra-africana, você encontra concentrado na cultura Dogon". Enquanto o ouvimos, imagens de passistas aparecem e podemos ver suas fantasias, que representam diversos símbolos sagrados da cultura dogon.

Beatriz Nascimento propõe que a África seja vista pelas Américas como a verdadeira Atlântida do mito[10], pelo seu potencial de conhecimento e cultura, ainda que naquele momento se tratasse de um continente "enterrado", pouco conhecido, que não fazia parte das relações nem mesmo do inconsciente das pessoas sobre quem eles eram. "Daí a pergunta do negro nesse processo relacionado com o quilombo: quem é quilombo? O que é o quilombo hoje?". Imagens da população de Mopti - Mali aparecem na tela e nos faz pensar que a resposta para a pergunta de Beatriz está ali, nas pessoas, nas raízes, na ancestralidade. "É a busca de pelo menos um conceito, de um fato histórico, de uma lembrança, de uma ideologia, de uma lenda, de um homem chamado Zumbi de Palmares".

Uma câmera subjetiva que caminha dentro da mata nos remete aos caminhos percorridos por aqueles que buscavam a liberdade. A narradora diz "o quilombo surge do fato histórico que é a fuga. É o ato primeiro de um homem que não reconhece que é propriedade de outro. Daí a importância da migração, da busca pelo território". O quilombo então era uma busca coletiva e individual, buscavam por liberdade e por terras. Após uma caminhada da câmera subjetiva, uma panorâmica do céu surge na tela com o som de um vento forte, que indica os horizontes alcançados, o sopro de energia que os quilombos representaram para a população negra naquele momento.

[10] O mito/lenda de Atlântida foi popularizado por Plantão e se tratava de uma ilha, localizada no Oceano Atlântico, que era avançada, poderosa e rica em recursos. Atlântida era tida como uma sociedade sofisticada, com conhecimentos avançados em diversas áreas, mas foi destruída pelos deuses mitológicos por conta da arrogância de seus governantes.

Figura 2 - Câmera subjetiva na mata



Fonte: Captura de tela

Naquele momento, em muitas regiões do Brasil, grupos de escravizados se organizavam para o que Nascimento chama de guerra dos quilombos. No final do século XIX, a concentração de pessoas vindas de diversos lugares do país "estabelece um sentido de nação estritamente africano e Bantu. A nação aculturada. Essa textura do Bantu, essa rede de relações que o Bantu estabelece na África entre as várias etnias, está fundamentada na própria raiz na língua Bantu, que é a raiz do NTU. O sentido de NTU é a relação de pessoa para pessoa". Ao falar sobre as relações do Bantu, sobre a possibilidade de comunicação que a raiz do NTU oferece, como sendo uma ferramenta de reconhecimento entre seus semelhantes através daquela língua nacional, vemos em cena o mestre-sala e a porta-bandeira da escola de samba paulistana Vai-Vai, em um ensaio. Uma sequência de imagens de sambistas, passistas e entusiastas aparece, todos funcionando de forma harmônica, fluida, como se cada movimento fizesse parte de uma orquestra, como se aquilo fizesse parte da nossa língua nacional, através da qual podemos reconhecer os nossos semelhantes.

O desfile em 1980 da escola de samba Mocidade Alegre aparece na tela e ouvimos a escritora e ativista negra Thereza Santos: "A partir do momento que as escolas de samba, quer dizer… é o que eu chamo de quilombo ainda hoje, um espaço negro, e como o negro não conhece nada da sua história, a necessidade de você colocar isso no carnaval que é pra abrir, entende? Esse horizonte de conhecimento *pro* pessoal. E é a organização negra, é as escolas de samba, os terreiros de macumba, de candomblé, né? Que pra mim são os quilombos de

hoje, os quilombos do século XX". A liberdade e felicidade dos corpos na avenida durante o desfile demonstram a potência de espaços como aquele, que possibilitam criar uma atmosfera de comunidade e permitem que os corpos transbordem suas emoções e culturas, especialmente em um momento como aquele, de repressão pelo aparelho institucional do estado, que perseguiu e oprimiu os movimentos negros, que eram considerados perigosos e comunistas.

A fala seguinte de Beatriz Nascimento reforça o caráter de organização estratégica que permeia o espaço do quilombo desde sua origem, antes com treinamentos e planejamentos de conquista de terras; agora, visando a conquista de espaço para integrar-se e pertencer à cultura e sociedade. Ela busca a história da rainha Zinga de Ndongo e Matamba, em Angola, para falar do princípio originário dos quilombos. "Ela luta o tempo todo para manter a autonomia do grupo dela. Daí o quilombo, daí a relação dela com o Quilombo de Palmares. Ela quer tanto salvar a integridade e a autonomia dela, que ela obriga o povo dela a imitar as práticas dos Imbangalas[11], que é aquele povo antropófago".

Ao falar sobre o processo de colonização dos holandeses em parte do Brasil, ouvimos uma música que remete a monarquia, a um período imperial e esse som se mistura ao de uma bateria de escola de samba enquanto ouvimos Beatriz contar o movimento de resistência em Angola, "típica do Quilombo de Palmares, o tipo de guerra de movimento: os Jagas, os Imbangalas, os Cassange. O tipo de luta que estava se fazendo dentro de Angola para estabelecer justamente essa unidade mundial que é o processo mercantilista. Há uma ordem econômica, uma ordem também social e fundamentalmente uma nova ordem ideológica no mundo. Estava se fazendo uma nova divisão do mundo naquele momento". A mistura das músicas como trilha sonora demonstra não apenas a coexistência desses povos em um mesmo momento e espaço histórico, o colonizador e o colonizado, com todos os aspectos da situação colonial, mas demonstra também esse o caráter de disputa, de uma luta constante entre duas forças, assim como as duas músicas, que disputam entre si para se fazerem ouvidas.

A narradora relembra o século XVII como um período marcado por perseguições a vários grupos, entre eles tinham os mercadores, os jesuítas e o asceta. Ao finalizar a reflexão, ela diz: "porque a sociedade está proibindo de ser" e antes que a frase termine, cenas de uma paisagem cheia de montanhas e vegetação dão lugar a imagens agitadas, que ditam um ritmo

[11] Os Imbangalas foram um povo guerreiro que vivia em Angola no início do século XVII, conhecidos pela organização militar, pelas práticas de rituais de iniciação e antropofagia. Eles tiveram um importante papel na história de Angola, na resistência contra a colonização portuguesa e nas organizações social e militar.

rápido característico de grandes centros urbanos; um instrumental de berimbau dá lugar ao um som alto de sirene policial enquanto ouvimos a palavra “proibição”. A cidade em questão é São Paulo, apresentada não apenas com imagens urbanas de ruas movimentadas, mas também com fotografias em preto e branco de militares praticando atos violentos contra cidadãos, que um *zoom out* revela fazer parte de uma edição de março/abril, de 1981, da Revista MNU - Movimento Negro Unificado, que estava denunciando a violência policial.

Naquele período, uma das principais reivindicações do MNU estava relacionada a denúncia de atos de racismo e violência, além dos pedidos pelo fim do desrespeito à dignidade humana daquelas pessoas. Uma sequência do documentário no que parece ser em uma reunião do MNU nos dá a dimensão das preocupações e urgências da população negra naquele momento. Após ouvir uma integrante que está à frente de um público, podemos ouvir o escritor Luiz Silva (Cuti) na plateia pedindo a palavra para inserir na pauta a questão da infância, do que ele chama de infância abandonada, “que é o processo que a criança cresce sem nenhum apoio, é marginal e tudo mais, então ela é fabricada pela sociedade e depois a própria sociedade mata. Ou seja, a classe dominante fabrica e depois mata o marginal”. No vídeo, um casal branco heterossexual está saindo de um prédio e se deparando com uma criança negra, aparentemente pobre, toma a tela e podemos ver a postura de desconfiança diante daquela criança. O homem sai primeiro, a mulher sai em seguida, mas ao ver a criança, os dois seguem andando e a mulher busca o braço do companheiro como quem busca um ponto seguro e, logo em seguida, olha para trás para certificar-se de estar realmente segura, como se de alguma forma aquela criança pequena pudesse apresentar qualquer risco. O lugar que o negro era colocado naquela sociedade fica evidente nesse trecho: marginalizado, discriminado e objetificado ao ser posto como fonte de risco pela cor de sua pele. Alguns ativistas negros apontavam a falta de compromisso da sociedade com as crianças negras e a criação de uma sociedade que foi se construindo de forma alheia às questões dos negros.

Dessa forma, espaços de agrupamento negro, que, segundo Beatriz Nascimento, podem ser considerados quilombos, se faziam necessários. Orí traz cenas de uma festa, realizada no clube Chic Show, intitulada “Musicalia - The Best Funk and Tranças”, que aconteceria, além da festa, um concurso de penteado e cabelo afro, e podemos ver e ouvir pessoas dançando *black music*. “É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um, o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da

identidade". Fanon (2022) falava justamente da violência que era levada para dentro dos sujeitos, os adoecimentos, as consequências de viver em um contexto de opressão. A centralidade do corpo e da dança no documentário demonstra o que ele entendia como alguns dos mecanismos para lidar com um ambiente violento, não obstante, esses são os lugares elencados por Beatriz Nascimento como quilombos do século XX, que são as escolas de samba e os terreiros de umbanda e candomblé. São onde aqueles corpos podem expurgar qualquer dor, em que o "descontrole" e a catarse acontecem e os sentimentos transbordam por meio da dança e do transe.

Em um meio primeiro plano, podemos ver um homem negro dançando uma música *disco*, enquanto a narradora diz "a memória são conteúdos de um continente, de sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação". A câmera se movimenta e agora o vemos em um contra *plongée*, nos dando uma sensação de grandeza, o ato de dançar o deixa maior e mais forte. Beatriz continua sua falando, pontuando que "o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativeiro, não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo". Nesse momento, a música *disco* dá lugar a um som de atabaque e a cena agora está dentro de um terreiro, em uma gira. "A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor a um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas, ao mesmo tempo ela traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo. O desejo de não ter vivido a experiência do cativeiro. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo, no nosso sangue, nas nossas veias". Em cena, vemos o orixá Ogum, cultuado tanto no candomblé quanto na umbanda, conhecido como orixá guerreiro, protetor da ordem e das tecnologias, além de representar força, coragem, a caça e a guerra, que foram atributos necessários na luta pela libertação dos povos escravizados.

Beatriz Nascimento recita um trecho de uma canção da capoeira de Angola, "meu amigo companheiro, eu venho chegando devagar", que ela acredita se tratar de um traço no comportamento, no físico e psicológico dos negros. O que caracteriza também os passos dos movimentos negros naquele momento, que buscavam formas de se organizar. Em seguida, vemos algumas cenas do Festival Comunitário Negro Zumbi, realizado em São Carlos, em 1980. Em primeiríssimo plano podemos ver Ciro Nascimento afirmando que o problema central do Brasil não está no regime ou na sociedade, mas sim na civilização. Ele enfatiza que a civilização ocidental faliu. O mesmo enquadramento mostra rostos assustados após Ciro

defender que aquele debate era uma mentira. Podemos ouvir murmúrios exaltados de pessoas que parecem discordar do interlocutor que continua sua fala, agora ainda mais acalorada: “Agora é o seguinte: nosso povo tá morrendo de fome, o nosso povo não pode sair na rua porque a polícia mata. E esses engraçadinhos, esses vigaristas, estão aí fazendo discussões sociológicas, conversa fiada, trabalho político”. A câmera passeia em primeiríssimo plano no rosto de várias pessoas na plateia, que seguem boquiabertas. Ciro finaliza sua fala dizendo: “se vocês querem ser cegos e acomodados, continuem!”. Em seguida, ele levanta da mesa que está à frente de uma sala, com outros participantes sentados, pega sua cadeira, coloca na mesa e sai. Uma parte do público o aplaude, mas outra dá início a uma confusão e alguns indivíduos partem para o embate físico com Ciro.

Ao conseguirem acalmar o público e retomar o debate, Benedito Egydio dos Santos Neto retoma a palavra: “Eu posso até estar a favor de algumas colocações que o companheiro fez, mas eu me pergunto, sem querer levantar polêmica com o senhor, se isso é lucrativo para nós, se nós não estamos fazendo aqui o jogo do colonizador, que nos domina até hoje”. A quantidade de aplausos que Benedito recebe demonstra que naquele momento debater, construir movimentos e dialogar por saídas diante da realidade da população negra era mais urgente que eventuais problemas internos com alguns poucos indivíduos. A fala de Luiz Silva (Cuti) reforça essa urgência, ao pontuar que a razão para aqueles encontros acontecerem causava muita dor porque eram espaços que buscavam resolver questões como a discriminação. “Todas essas dores, elas se transformam em ódio. Só que eu acredito que consciência é quando a gente assume o nosso conflito. E assumir o nosso conflito é assumir todas essas dores, e consciência negra é a gente nunca jogar esse ódio contra a gente mesmo, mas sim contra aqueles que nos exploram”. Hamilton Cardoso finaliza a mesa apontando a existência de divergências profundas dentro da comunidade e que isso ocasiona brigas internas, mas que as lutas a nível pessoal deveriam parar para dar lugar à luta de poder.

Em cena, podemos ver pessoas em pé, ainda dentro da sala em que aconteceu o debate. Eles estão com instrumentos de percussão para fazer o encerramento da mesa, enquanto ouvimos Beatriz Nascimento: “A investigação sobre quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais um sistema social domine, é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial e é isso que o quilombo é. Só que não é um estado de poder no sentido que a gente entende, poder político, poder de dominação, porque ele não tem essa perspectiva. Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo”. O plano que estava

aberto, mostrando um grupo de pessoas com seus instrumentos, transforma-se em um zoom e foca apenas em um sujeito, nos mostrando a potência de comunidades, mas também dos indivíduos.

O som do grupo tocando samba dá lugar ao batuque na festa de Iansã, no Ylê Xoroquê. A narradora fala sobre as origens místicas dos povos que foram trazidos ao Brasil, os povos de Angola, Gêge e Keto, e a necessidade de chamar pelos orixás, pelos antepassados. “Então toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto, que é o Ôrí, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos, numa outra unidade, na unidade primordial que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo”. Iansã é um orixá que possui uma figura poderosa e guerreira, ela é associada aos ventos e tempestades e está relacionada a transformações. Em cena, vemos uma criança, Bôrí da Ekedji Sambamijaré de Oxum, dando o que parece ser a benção a algumas pessoas adultas no terreiro, demonstrando que naquele ambiente a dinâmica de respeito e “poder” está ancorada em outras premissas que não a idade do sujeito, evidenciando outros modos de organização dentro de espaços como os terreiros. Ouvimos a Ekedji Geminidecy falando sobre a vivência no terreiro enquanto vemos os filhos da casa com pratos cheios, partilhando um momento de refeição juntos. “Aqui é as origens dos meus antepassados que a gente vive. Toma banho de ervas, reza, acende as velas, tá muito em contato com os orixás. O que tá aqui de repente vira um santo ali e outro aqui, e senta no chão, e dorme na esteira. Então é isso as minhas raízes, quilombo ”.

Figura 3 - Bôrí da Ekedji Sambamijaré de Oxum



Fonte: Captura de tela

Wndembeoacy, homem que manifestou Exu no início do documentário, agora aparece fantasiado no sambódromo no desfile da Vai-Vai. Ele conta da sensação de se sentir um rei nos três dias de desfile no carnaval. Isso evidencia a relação que a sociedade racista tinha com os corpos negros, que vistos naquele espetáculo eram aceitáveis, admiráveis, por vezes exaltados, mas que no dia a dia eram negligenciados, violentados e oprimidos. "Vai-vai é um quilombo. A gente foge para se esconder na Vai-Vai. E lá a gente encontra uma comunidade, uma nação. Uma vez por ano a gente encontra um portão aberto e foge. Isso é a Vai-Vai", declara Wndembeoacy. As imagens do desfile mostram a felicidade que os passistas viveram no momento, como se ali pudessem viver sem os perigos da "vida real". Beatriz Nascimento relembra que em um tempo recente os antepassados dos africanos que viviam no Brasil migravam constantemente dentro dos territórios dos Bantu na África, o que talvez pudesse colocar a fuga como uma consequência cultural e ancestral. As imagens do desfile continuam na tela, como se vivências como aquela fosse a fuga daquelas pessoas.

A cena seguinte mostra um momento de invocação de caboclos em uma região de floresta. Beatriz fala que o fundamento do quilombo é a terra e que o sujeito se identifica profundamente com ela. "Então o Ebó é dado para a terra. Todos os elementos vivos estão na terra, e vão participar daquele banquete que é o Ebó. Quer dizer, vai ter ali vírus, vai ter ali micróbios, vai ter ali células que vão se decompor e se transformar em outras células, e esse é o princípio do axé, da força". Podemos ouvir batuques e cenas durante o rito religioso. A relação com a religião apresentado no documentário mostra não apenas a ligação com o sagrado, os orixás e encantados, como também parece uma tentativa de uma comunidade de se reconectar com os antepassados que foram trazidos a essa terra desconhecida e que, por uma vida marcada pela violência, não tiveram direito à memória. A esperança é que eles vivam pelo menos em espírito.

Na sequência seguinte, pessoas em uma imagem em preto e branco nos dão o contexto sobre a vida da narradora. Trata-se de uma foto de 1954, em Cordovil, após sua chegada de Sergipe, onde ela havia crescido. Assim como muitas pessoas, Beatriz Nascimento também fez parte do processo de migração para um grande centro com o intuito de construir uma vida mais próspera, segundo seus pais. Apesar dessa ser a intenção, ela confessa que o tempo passado em Cordovil foi vivido em função de recuperar o passado da vida em Sergipe. "É o canavial e todas as plantas, e tudo que a gente tinha contato lá. Então a defesa do homem é recuperar, através do conhecimento da terra, recuperar sua identidade fecunda, seu próprio

ego, como homem transmigrado". A presença das fotos pessoais de Beatriz demonstra um direito que foi conquistado, o da memória, de construir e manter a própria história.

Uma câmera à deriva, em direção à terra, nos dá a sensação de chegar a uma terra firme, um lugar seguro. A imagem é calma e transmite tranquilidade, enquanto ouvimos a canção *Terra*, de Caetano Veloso. Em seguida, podemos ver a Beatriz em cena, em um primeiríssimo plano: "Eu me identifico muito mais com o navegador. Todo o meu pai, o meu povo, meu povo familiar, é marinheiro. Minha irmã casou com um marinheiro, outro dia". Logo, vemos um plano fechado no movimento das águas calmas, com pedras, uma estrela-do-mar e o sol refletindo uma luz intensa. Beatriz aparece em cena novamente: "Quilombo é aquele espaço geográfico onde o homem tem a sensação do oceano". Uma panorâmica mostra a luz do sol passando entre as folhas de uma árvore. "Toda a energia cósmica entra no seu corpo. Eu fico grande numa serra, fico assim, Raquel, alta, sabe? Eu afino e fico alta, fico parecendo os Gangalas. Aquela coisa de negro mesmo. Mas é de negro porque é um homem ligado à terra, é o homem que mais conhece a terra". Vemos Beatriz de perfil e em seguida uma cena apenas do mar. "É o homem preto. A cor da lama, cor da terra. Porque Gagarin viu a terra azul, mas existe a terra preta, existe essa terra que é terra, que é a coisa que a gente tem mais medo de perder, é o pó, né? É o pós da terra que a gente tem medo de perder, que é uma coisa que se equilibra com os outros gases, que dá fundamento, que tá aplanada, né?". Cenas da natureza, do sol, de árvores, da água, ao passo que a ouvimos falar sobre a terra e sobre o sujeito negro ser da cor da terra o coloca no lugar de indispensável para o equilíbrio, por tudo o que carrega consigo.

O III Congresso de Cultura Negra das Américas, ocorrido em 1982, teve sua cerimônia de abertura feita por integrantes da casa Ylê Xoroquê. Abdias do Nascimento, em cena, elucida sobre a casa e a presença deles no evento. "É também um templo dedicado a Exu, o deus da contradição dialética, o portador do axé. Ele é que dinamiza a vida. Então ele significa esta dinâmica da nossa luta, mas com a integração também desse suporte que é a divindade que desafia o caos cósmico que é Ogum, o deus da guerra, o restaurador da justiça". A presença deles em um evento realizado por um instituto de pesquisa[12], de alguma forma valida os saberes oriundos dos terreiros de umbanda e candomblé, compreendendo que o conhecimento ancestral do povo negro não foi construído dentro de ambientes acadêmicos característicos por sua idealização branca e europeia. O congresso contou com a participação

[12] O evento foi realizado pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro (IPEA).

de lideranças de vários lugares das Américas e da África, inclusive a presença da representação do Congresso Nacional Africano da África do Sul, partido liderado por Nelson Mandela. A presença do tom eufórico na fala de Marvin Wright Lindo, um dos integrantes da mesa, denota a urgência de debates e encontros como aquele em meio aos movimentos, revoluções e crises que estavam acontecendo ao redor do mundo. O encontro visava discutir a cultura africana e diaspórica no contexto social e político da região.

O jornalista Don Rojas, de Granada, fala em frente a um público sobre a primeira revolução negra por povos negros de língua inglesa no mundo. Granada foi uma das colônias do Reino Unido e, após sua luta pela libertação, conquistou a independência em 1974. "Março de 1979 terminou o que chamamos a nova época colonial e começou o novo estágio da revolução nacional-democrática anti-imperialista". Após a libertação, o povo segue sendo convocado a lutar, mas agora contra a miséria, o analfabetismo, o subdesenvolvimento e a violência, que persiste mesmo após a independência. "A luta, como afirmam, continua. O povo percebe que a vida é um combate interminável" (Fanon, 2022, p. 88). A plateia que observa Don Rojas é convidada a se levantar para participar de uma saudação revolucionária. "Vida longa à união e cooperação de todos os povos negros das Américas!". Todos respondem, de pé, com braços levantados e punho cerrados: "Longa vida!".

O vídeo de uma reportagem aparece, aviões militares sobrevoam uma região e a legenda do documentário informa, "25 de outubro de 1983, tropas dos E.U.A. desembarcam em Granada". No vídeo, uma explosão acontece, podemos ouvir uma narradora assustada, surpresa. Em seguida, a imagem de um homem negro sendo preso. A dicotomia das imagens mostra a fragilidade de nações recém-libertadas, havia uma necessidade de manutenção dessa "conquista" que nunca é definitiva. As nações recém libertas se depararam com a grande instabilidade de construir uma nação do zero. Por meio do poder adquirido pelos países colonizadores, eles condenavam às antigas colônias, através da coerção, a um enorme retrocesso sob os parâmetros ocidentais (Fanon, 2022).

"O quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a ordem no tempo, sua relação com o seu território. Beatriz narra enquanto vemos a imagem a partir de um helicóptero que sobrevoa a quadra da escola de samba Vai-Vai, em São Paulo. "É importante ver que hoje o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível de uma simbologia. Nós somos homens, temos direito ao território, à terra. Várias e várias partes da minha

história me contam que eu tenho direito ao espaço que eu ocupo na nação e é isso que Palmares está dizendo naquele momento: eu tenho direito a um espaço que eu ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse limite geográfico que é a capitania de Pernambuco. A terra é o meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, onde eu estou, eu sou". A câmera dentro de um túnel nos leva a um lugar antecipado pela trilha, uma festa de samba. "O quilombo é memória, que não acontece só pros negros, acontece pra nação. Ele aparece, ele surge, nos momentos de crise da nacionalidade". Um *zoom out* aéreo mostra um espaço aberto, cheio de pessoas na festa. "A nós não nos cabe valorizar a história. A nós nos cabe ver o continuum nessa história. Porque Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dela. Ele quer empreender um projeto nacional de uma forma traumática, mas não tão traumática quanto os ocidentais fizeram, destruindo culturas, destruindo a história dos povos dominados".

A violência direcionada ao povo negro é constantemente reforçada em *Orí*. Ainda que o negro seja colocado como digno, com uma raiz cultural diversa e rica, com seus saberes ancestrais, o modo de utilizar o corpo para se expressar, a violência sempre aparece, como uma espécie de lembrete da realidade, não permitindo que o espectador voe muito distante, puxando-o para o factual do dia a dia. A criança vista como potencialmente perigosa por dois adultos, a repressão policial, os conflitos nas colônias e o constante retorno à figura de Zumbi dos Palmares, líder quilombola, assassinado. O filme mostra um evento em homenagem a Zumbi, em Serra da Barriga, Alagoas. A região parece uma zona rural, com caminho de terra e plantações dos dois lados. Pessoas, aparentemente humildes, caminham até o local em que acontece a instalação do Memorial Zumbi, em 1982. Uma banda militar executa o hino nacional, reconhecendo Zumbi como um "herói nacional".

"Como eu pensava que podia continuar o Movimento Negro, não está sendo aquilo que eu pensei. Mas há um lugar aí onde tem que entrar a verdadeira luta pela libertação do negro, que é a libertação de si próprio, do termo inclusive negro, do conceito de negro". Ouvimos Beatriz Nascimento enquanto vemos um *zoom* em seus olhos em uma foto. "Justamente eu vejo o negro que pode estar em mim, que pode estar em você, que pode estar em qualquer um outro, né? Os homens são todos iguais. Mas não quero fazer bandeira política do negro. Não quero mais. Porque o movimento não é o negro, o movimento é da história. Mas cada esforço, é um esforço muito maior, é outro sistema que vai pintar". Um helicóptero sobrevoa uma região de mata, os sons remetem a uma operação militar. Em

seguida, um lançamento de mísseis é feito, um plano com o céu tomado por um feixe de luz, depois um militar falando algo em tom de ordem, como se autorizasse o lançamento que vem logo depois. “Até entrar de maneira bela, pura e boa, com paz, nas outras gerações até, pelo menos, 2030. Dando a vida. O processo não acaba. É uma esfera, é a Terra”.

Após a operação militar, com a prisão de uma pessoa, vemos o lançamento de um foguete. Como se a ideia de progresso e atraso coexistissem, escancarando as contradições e hipocrisias da sociedade. “Como o homem é bobo, como há gente que não compreende, o que está acontecendo agora é a guerra étnica, é a guerra racial, ou a guerra das minorias, ou a guerra do oprimido. O homem não solucionou vários problemas ainda, mas para solucionar problemas ele tem que matar. Que todos vivam o grande conclave que é a Terra, o grande conselho que é a Terra. É isso que o negro tá só dizendo para os outros: somos nós, somos nós que sofremos, os étnicos!”. Imagens de explosões, de pessoas correndo tomam conta da tela, exprimindo o constante conflito e luta dos povos negros pela liberdade e pelo direito de existir. “É preciso haver um mito, é preciso haver um herói e 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 isso que é um estado revolucionário”.

“A guerra trouxe a mãe, filha de Xangô, que chegou com a guerra. Mas não tema a batalha, pois a mãe perdeu o medo. Roguemos aos orixás para que a alegria se expanda no mundo”. A câmera está dentro de um barco, à deriva em um rio cercado por árvores, com a canção "Cordeiro de Nanã” como trilha. Xangô é o orixá da justiça, representa o fogo, trovões e raios; Nanã é conhecida por ser a mais antiga das divindades, associada à lama, aos pântanos, às águas paradas e à terra úmida, que são elementos relacionados a origem da vida e a conexão com a morte. O ritmo lento do barco e a tranquilidade das águas se contrapõem ao mistério da mata fechada que cerca o rio, impossibilitando qualquer previsão do que está por vir. Mas com a presença de Xangô, que representa a justiça, e Nanã, mãe velha com sabedoria ancestral, o caminho parece seguro.

Um plano detalhe das raízes das árvores que acompanham o caminho do rio dá dimensão da profundidade da relação com os antepassados. “Nanã é o Ylê, é o grito primordial, é o som primordial. Também é o instante primordial e ela é a própria Terra, esse planeta que a gente vive, que não tem nada igual, parecido, ela não encontrou ainda. A Terra não encontrou um par”. O som de um berimbau antecipa as imagens internas em um terreiro.

“Os filhos de santo quando tem que entrar em algum recinto de maior fundamento, ou num terreiro, ele tem que estar descalço. É para que a energia seja captada pelo corpo, a energia dada pela terra”. Um Yaô[13] de Ogum está em cena, sendo cultuado, descalço. “Vai ser um drama pra gente neste século agora, tá vendo que a Terra pode estar sendo ameaçada de deixar de existir. Há mil correntes que estão pensando, preocupadas, há muita gente cuidando disso. É justamente essa dimensão do homem, a dimensão de que você é um instrumento, você é um instrumento dentro do universo”. A lua crescente, grande e brilhante está ao lado direito do quadro. “É crescente, e à Terra foi dado um novo ciclo de vida porque a lua existe. E eu queria falar da lua. Mas eu não sou silenciosa e plena de luz como só ela sabe ser. Mulher de um planeta mulher. Terra, mãe atômica de um corpo celestial. Ela é um objeto que eu sempre vi como um anúncio do que está por vir, anúncio mudo, mas em lento movimento, como a dialética que eu entendo do que está aí”. A lua agora está cheia, simbolizando a completude de um ciclo.

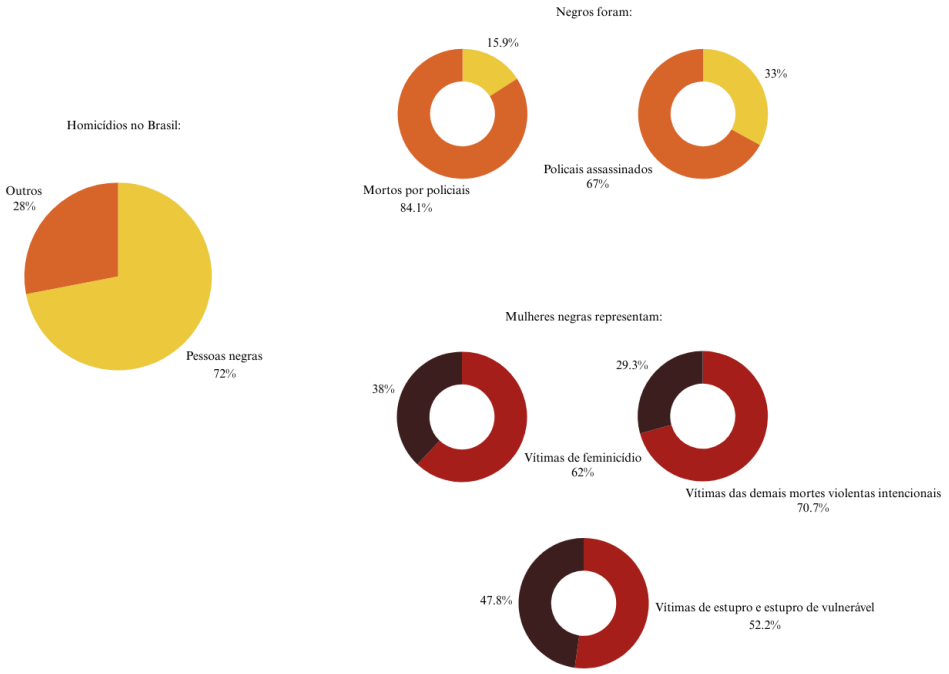
“A história que eu idealizo é uma história continente, assim com as paredes de um útero, que somente curetando pode-se destruir o conteúdo”. O terreiro aparece, em seguida, imagens de um desfile de escola de samba, espaços considerados quilombos por Beatriz Nascimento, que são também parte da construção da história de um país continente, com pessoas que vieram de lugares distintos, e que suas misturas e atravessamentos resultaram no conteúdo semelhante às paredes de um útero. “Para ti, comandante das armas de Palmares. Filho, irmão, pai de uma nação. O que nos deste? Uma lenda, uma história, ou um destino? Oh, Rei de Angola Jaga. Último guerreiro palmar. Eu te vi, Zumbi, nos passos e nas migrações diversas dos teus descendentes. Te vi adolescente, sem cabeça e sem rosto nos livros de história. Eu te vejo mulher em busca do meu eu”. Uma mulher, na praia, com os pés dentro do mar, abaixa-se para saudar Iemanjá, a rainha do mar, mãe dos orixás. “Te verei vagando oh, estrela negra. Oh luz que ainda não irrompeu. Eu te tenho no meu coração, na minha palma de mão, verde como Palmar. Eu te espero na minha esperança do tempo que há de vir”. Imagens de culto à espiritualidade, de desfile em escolas de samba e de festas que celebram a cultura negra encerram o filme, essa é a diversidade de um país com origens transatlânticas como o Brasil, diverso e complexo pela própria natureza. *Orí* deseja um futuro quilombo, em que o negro tem o direito de existir e ser livre em qualquer espaço.

[13] Alguém iniciado que passou pela "feitura", iniciação, mas ainda não completou o período de 7 anos de recolhimento e observância dos rituais.

2. Modernidade/Colonialidade e o movimento decolonial

Observar os arranjos sociais e políticos dispostos no Brasil hoje, com as desigualdades sociais, as separações geográficas, as políticas de cota e auxílios financeiros, violências urbanas, acesso a bens e serviços, condições trabalhistas, entre outras réguas possíveis, encontramos um denominador comum: a cor da pele. Os dados podem comprovar que se todos esses parâmetros fossem times, um contra o outro, as pessoas não brancas estariam perdendo em todas as partidas. Em dados divulgados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública[14] sobre a violência contra pessoas negras no Brasil em 2022, pode-se observar que em 2021 72% de todos os homicídios do país nesse período foram de negros, enquanto em 2010 essa proporção era de 66,9%. Além disso, as pessoas negras correspondiam a 67,5% da população prisional em 2021. Nesse mesmo ano, o país registrou 13.830 casos de injúria racial e 6.003 casos de racismo. Os dados a seguir correspondem ao ano de 2021:

Gráfico 1 - Violência contra pessoas negras no Brasil em 2022



Fonte: própria autora com dados retirados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública

[14] Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/11/infografico-violencia-desigualdade-racial-2022.pdf >. Acesso em: 22 de jun. de 2024.

A partir desses números é possível perceber que a maior parcela da população, é também a que vive em maior situação de insegurança e medo. Diante dessa realidade, que não se iniciou no período datado pela pesquisa apresentada acima, políticas públicas começaram a ser elaboradas na tentativa de dar conta dessas lacunas sociais. Um marco nesse processo foi o surgimento de grupos como o Movimento Negro Unificado, que começou suas atividades durante a ditadura militar, em meados dos anos 1970. Com as lutas dos movimentos sociais, algumas conquistas foram possíveis, como é o caso das cotas raciais. Segundo o IBGE[15], entre 2012 e 2016 o número de pessoas autodeclaradas pretas e pardas totalizavam 112,7 milhões de pessoas, enquanto 90,9 milhões se percebiam como brancas. Nesse contexto, em 2012, após reivindicações sociais, o poder legislativo aprovou a Lei n.º 12.711, que previa cotas para o acesso de pessoas pretas e pardas às universidades públicas federais. Já em 2014, foi aprovada a Lei n.º 12.990, que garantia também o acesso dessas pessoas aos concursos públicos federais.

O ingresso de pessoas nas instituições federais de ensino superior, por meio das ações afirmativas, aumentou 167% em 10 anos[16], bem como o número de pessoas pretas, que mais que triplicou em 13 anos, passando de 17% para 49% dos estudantes. Em 2009, primeiro ano em que há registros com relação à raça/cor dos ingressantes, as universidades tinham 135.121 estudantes autodeclarados pretos e pardos. Já em 2022, o número passou para 515.699. Importante ressaltar que a Lei Aurea foi proclamada em 1888, mas leis que pudessem minimamente assegurar pessoas descendentes da população escravizada só começaram a surgir mais de 100 anos depois. Sendo assim, apesar dos avanços, poucos se comparados aos retrocessos e atrasos, é imprescindível que se entenda como chegamos até aqui.

A expansão colonial, que se iniciou em 1492, data também o "nascimento" da Modernidade como conceito, é o momento do surgimento de um "mito" de violência sacrificial muito específico; início também de um processo de encobrimento do não europeu. Com as expedições para a América, a Europa, provinciana, mediterrânea, se transforma na Europa "centro do mundo", a Europa Moderna. Naquele momento, a partir da crença eurocêntrica, acreditava-se que os europeus tivessem uma espécie de direito "absoluto" por ser "portador" do Espírito no momento do "desenvolvimento". Nesse contexto, todo o Outro-povo passa a não possuir qualquer direito, até mesmo sobre si (Dussel, 1993).

---

[15] Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>. Acesso em: 22 de jun. de 2024.

[16] Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/censo-da-educacao-superior/ingresso-por-cotas-aumentou-167-nas-universidades>. Acesso em: 22 de jun. de 2024.

Desde a colonização, a América Latina foi posta enquanto "periferia" da Europa moderna, ou seja, ela sofre globalmente desde sua "origem" um processo de modernização. Diante dessa realidade, inicia-se o processo de colonialidade que se reproduz em três dimensões: do poder, do saber e do ser. Esse processo é basilar para o estabelecimento e "sucesso" da modernidade, que, por sua vez, está intrinsecamente ligada a essa experiência colonial. Sem colonialidade, não haveria modernidade, assim como não poderia existir uma economia-mundo capitalista sem as Américas (Ballestrin, 2013). Para Dussel (1993), a modernidade pode ter um "conceito" emancipador racional, ao passo que desenvolve, ao mesmo tempo, um mito irracional que justifica a violência, sugerindo um discurso de superação e negação.

Sendo assim, adotar o conceito europeu de modernidade, é admitir também que esse processo torna todas as outras culturas marginalizadas. Delimitar uma definição de modernidade, é "não entender que a modernidade da Europa torna todas as outras culturas 'periferia' sua. Trata-se de chegar a uma definição 'mundial' da modernidade (na qual o Outro da Europa será negado e obrigado a seguir um processo de 'modernização', que não é o mesmo que modernidade)" (Dussel, 1993, p. 33). Essa ideia de modernidade, enquanto mito, foi o que justificou a violência civilizatória no século XVI como razão para propagar o cristianismo e, mais tarde, para difundir a democracia e o livre comércio.

Durante o processo de colonização, a América não foi considerada como um "descobrimento" de algo novo, mas sim o reconhecimento de uma fonte ou potência em que os europeus pudessem "inventar" a sua própria "imagem e semelhança", é a projeção do si mesmo (Dussel, 1993). Dessa forma, a modernização é vivida pela Europa enquanto exploradores, que acumularam bens e riquezas, enquanto os povos colonizados por toda América, África e Ásia, viveram esse período enquanto explorados, violentados e marginalizados.

Assim, a modernidade é entendida pelos europeus como o progresso, o desenvolvimentismo, uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir saber (que demonstram o caráter mundial de poder). A raça, por exemplo, é uma categoria mental da modernidade. Dussel (2005) reforça a modernidade enquanto um "mito" que esconde a colonialidade e se desenvolve a partir de uma lógica:

> 1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo

> educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a "falácia desenvolvimentista"). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etecetera). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma "culpa" (por opor-se ao processo civilizador) que permite à "Modernidade" apresentar-se não apenas como inocente, mas como "emancipadora" dessa "culpa" de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter "civilizatório" da "Modernidade", interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da "modernização" dos outros povos "atrasados" (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etecetera (Dussel, 2005, p. 30).

Essa configuração é o que torna possível a ideia de sistema-mundo moderno/colonial (Ballestrin, 2013). O que se tem no pós-colonialismo na América, é o conjunto de contribuições teóricas vindas dos estudos literários e culturais, que se destacaram a partir de 1998, com a publicação do "Manifesto inaugural del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos", do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalterno, isso sem desconsiderar o processo de luta e resistência dos povos indígenas e negros que existiu desde a invasão. Pouco tempo depois houve uma ruptura decorrente de divergências ideológicas, visto que uma parte dos teóricos acreditava que o projeto não deveria ancorar seus princípios a partir do pensamento de intelectuais europeus como Michel Foucault, Jacques Derrida, Antonio Gramsci e Ranajit Guha. Dessa forma, entre 1999 e 2000, foi criado o grupo Modernidade/Colonialidade, que visava transcender epistemologicamente, descolonizar (Ballestrin, 2013).

Uma das contribuições desses estudiosos foi a própria distinção entre os significados de colonialidade e colonialismo.

> "O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo reside no poder de outro povo ou nação, o que constitui tal nação a um império. Em contrapartida, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emerge como resultado do colonialismo moderno, mas ao invés de se limitar em uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, em vez disso, refere-se à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si, por meio do mercado capitalista mundial e a ideia de raça" (Maldonado-Torres, 2007, p. 131, tradução nossa).

Há também conflitos advindos das divergências culturais entre os colonizadores e colonizados - em que as culturas dos colonizadores eram baseadas especialmente na hierarquia e no cristianismo - houve mudanças nos modos de vida das populações desses lugares, em um processo violento de aculturação e dominação. Como nas Américas, em que hoje o que se entende sobre raça, papéis de gênero e sexualidade possui relação direta com a colonização. No período da Conquista (de 1520 a 1540), indígenas foram "convencidos" a mudar de nome, abandonar seus costumes e crenças religiosas, práticas sexuais, especialmente a poligamia e a homossexualidade (Federici, 2017). "[Essa imposição] veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção se tornou a marca do humano e a marca da civilização" (Lugones, 2014, p. 936). Sendo assim, a hierarquia que se perpetua até hoje, a combinação desses papéis, determinam o local que cada sujeito ocupa e o modo como ele existe na sociedade.

Também no período da invasão, Colombo caracterizou os povos indígenas como "povos sem religião", o que os removia da categoria de humanos para a visão cristã eurocêntrica, sendo o racismo religioso o primeiro discurso racista. Essa percepção colocou os povos indígenas em uma categoria de não humanos, selvagens, animalescos, de modo que os invasores europeus se sentiram à vontade para explorar sua força de trabalho. O mesmo ocorreu com as pessoas negras, conforme Grosfoguel (2016, p. 39), "com a escravização dos africanos, o racismo religioso foi complementado, ou vagarosamente substituído, pelo racismo de cor. Desde então, o racismo contra o negro tornou-se uma estrutura fundamental e constitutiva da lógica do mundo moderno-colonial". A ideia predominante no século XVI era a de "falta de inteligência" dos negros, o imaginário racial moderno alterou o velho antissemitismo em antissemitismo racial, estando institucionalizado como racismo biopolítico.

Aníbal Quijano (1998) aponta que anterior à elaboração da ideia do selvagem, já havia um reducionismo dos povos, desconsiderando a heterogeneidade das experiências, das culturas e identidades históricas. Houve uma desapropriação e uma repressão sobre as identidades originais. Os povos ameríndios (Maias, Astecas, Incas, Aimarás, etc.), por exemplo, foram reduzidos a índios, assim como povos do continente africano (Congos, Bacongos, Iorubás, Fante, Ashanti, etc.), foram resumidos a negros, de maneira pejorativa, como se fossem uma comum identidade colonial.

O padrão de dominação foi determinado e organizado com base na ideia de raça, visto que foi um padrão de relação necessária e permanente da modernidade e colonialidade capitalista, independente das necessidades e conflitos originados no processo de exploração

do trabalho. Foi sob essas classificações sociais que a América se firmou e, diante disso, diferentes formas de controle foram articuladas, sendo transformadas de acordo com as necessidades de poder em determinados períodos de trabalho e relações de gênero (Quijano, 1998). Dessa forma, um padrão de poder foi imposto a partir de alguns eixos específicos, como a manutenção e reprodução contínua dessas identidades históricas reducionistas, bem como a relação hierarquizada, de desigualdade entre as identidades "europeias" e as "não-europeias" e de dominação daquelas sobre estas em todas as instâncias de poder: econômica, social, cultural, intersubjetiva, política, etc. (Quijano, 1998).

Havia um mecanismo de manutenção dessa dominação que marca a história americana. Os povos dominados foram reduzidos a populações campesinas e iletradas, ainda que algumas dessas sociedades possuíssem cultura urbana sofisticada e algumas delas tivessem práticas de escrita. Nas sociedades dominadas, apenas algumas pessoas eram autorizadas a ter acesso a cartas e a escrita, mas deveriam se sujeitar exclusivamente ao uso da língua dos colonizadores e produzir apenas para eles. Até mesmo suas expressões artísticas deveriam seguir os padrões de expressão visual e plástica dos dominadores. Além disso, foram obrigados a abandonar, sob repressão, suas práticas de fé, realizando-as apenas de forma clandestina (Quijano, 1998). No Brasil, podemos notar os resquícios dessa característica no sincretismo religioso, que consiste no uso de imagens de santos católicos para representar orixás ou outras figuras religiosas de crenças das populações colonizadas.

Isto posto, o padrão de poder construído sob essas bases, características e disposições de desenvolvimento histórico e suas implicações a longo prazo é o que dá conta do conceito de colonialidade do poder. Apesar da resistência dos povos originários durante o século XVI, e dos "negros", "índios" e "mestiços" ao longo do século XVIII, por conta de uma série de características e aparatos europeus, esses povos terminaram sob o controle e em benefício dos dominadores. Sendo assim, diante da dinâmica colonial do poder e seus conflitos, a oposição natural entre esses grupos se estabeleceu e os grupos dominantes acabaram se dispondo a encontrar semelhanças entre seus interesses e os interesses dos dominadores do mundo eurocêntrico, portanto, submeteram suas sociedades ao padrão de poder dos colonizadores. Diante disso, a colonialidade do poder, segundo Quijano (1998, p.232), implica, desde então, a dependência histórico-estrutural e a hegemonia do eurocentrismo como perspectiva do conhecimento. Dessa forma, as relações de colonialidade construídas nos âmbitos econômico e político não se findaram com a destruição do colonialismo.

A herança da invasão foi a colonialidade, engendrada na imposição de uma classificação racial/étnica da população mundial, como um padrão de poder, e opera em todos

os planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas da existência social (Quijano, 2009, p. 73). É através da articulação das formas

> "do ser, poder e saber que a modernidade/colonialidade poderia sistematicamente produzir lógicas coloniais, práticas e modos do ser que apareceram, não de modo natural, mas como uma parte legítima dos objetivos da civilização ocidental moderna. Colonialidade, por isso, inclui a colonialidade do saber, a colonialidade do poder e a colonialidade do ser como três componentes fundamentais da modernidade/colonialidade" (Maldonado-Torres, 2018, p. 49).

Antes do sistema capitalista, nas relações de poder, as diferenciações da espécie tinham papel determinante na classificação social dos sujeitos, elas partiam de características como sexo, idade e força de trabalho. A partir da invasão da América, o quesito fenótipo foi acrescido (Quijano, 2009) e, somado a visão cristã que tirava dessas pessoas a condição de sujeito, estabelecendo-se a dinâmica da colonialidade do poder: controle da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. Houve uma tentativa[17] de dizimar o conhecimento e as produções de saberes desses povos. Além de perpetuar esse pensamento, tornando estrutural as discriminações contra as comunidades oriundas dos povos colonizados e escravizados. Mas, ao contrário do que se possa imaginar, o racismo não se trata de uma ideologia ou de uma superestrutura oriunda das relações econômicas, a perspectiva da colonialidade estabelece que o racismo é, sobretudo, "um princípio organizador ou uma lógica estruturante de todas as configurações sociais e relações de dominação da modernidade" (Grosfoguel, 2018, p. 67).

O racismo é também um fator determinante daqueles que podem ou não produzir conhecimento legítimo. Os métodos de evangelização empregados pelos colonizadores contra os povos originários nas Américas consistia em uma maneira de aniquilação das práticas religiosas/espirituais, além de promoverem o epistemicídio, que consiste na "negação da legitimidade do conhecimento produzido pelos grupos dominados e, consequentemente, de seus membros, que passam a ser ignorados como sujeitos de conhecimento" (Carneiro, 2023, p. 87). Segundo Grosfoguel (2016, p. 35), "a destruição do conhecimento e da espiritualidade caminharam juntas". Povos do continente africano não tinham permissão para pensar, rezar e praticar seus saberes e visão de mundo. Eles eram submetidos a um regime de racismo epistêmico que os proibiam de produzir conhecimento. Por conta dessa falta de registros escritos ou até mesmo da possibilidade de perpetuação oral dos conhecimentos desses

[17] Sugerir um possível êxito nessa tentativa seria desconsiderar as diversas formas de perpetuar o conhecimento. Portanto, não é possível afirmar que, apesar do processo violento de subjugar saberes não europeus, esses saberes foram dizimados. É necessário considerar que determinados conhecimentos ainda se mantiveram "vivos", mesmo que apenas na memória de alguns poucos indivíduos.

sujeitos, houve um argumento utilizado pelos europeus de que os negros possuíam uma inferioridade epistêmica para propagar a ideia de inferioridade social biológica, que os deslocava para abaixo da linha da humanidade (Grosfoguel, 2016). Por sua constância e persistência de produção da inferioridade intelectual do outro, o epistemicídio se estabelece enquanto uma tecnologia que "visa o controle de mentes e corações" (Carneiro, 2023, p. 89).

Na verdade, é diante da concepção de um ponto de partida de observação, um "ponto zero", a priori neutro e absoluto, é que a linguagem científica se assume como perfeita, assumindo-se enquanto uma estrutura legítima e universal da razão. A formulação intelectual do processo de modernidade gerou uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir saber que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Quijano (2005) define eurocentrismo como uma perspectiva de conhecimento que começou a ser elaborada na Europa Ocidental no século XVII e sua constituição está "associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América" (Quijano, 2005, p. 115).

Também no século XVII, Descartes apresentou o pensamento cartesiano "penso, logo existo", mas no imaginário do seu tempo o sujeito dessa frase de forma alguma poderia ser uma pessoa do continente africano ou um indígena, visto que esses grupos eram tidos como inferiores pela estrutura de poder global e seus conhecimentos tinham pouco valor, resultando nos genocídios e epistemicídios. O saber absoluto, superior, era o do homem ocidental (Grosfoguel, 2016). Sendo assim, a outra face do pensamento cartesiano é baseada "no contexto de um paradigma que privilegia o conhecimento, a desqualificação epistêmica torna-se um instrumento privilegiado de negação ou subalternização ontológico. 'Outros não pensam, portanto não são'" (Maldonado-Torres, 2007, p. 143).

Mas a visão de um "ponto zero" pressupõe uma totalização do conhecimento ocidental, fundada a partir do grego e do latim e essa perspectiva sustenta uma razão imperial. Grosfoguel (2007) reforça que o mito da autoprodução é parte de um mito da modernidade de uma Europa autogerada, isolada, que se desenvolve de forma independente com relação ao resto do mundo. Dessa maneira, é inaugurada o que ele chama de ego-política do conhecimento, que se trata de uma secularização da cosmologia cristã da teo-política do conhecimento.

> "Trata-se, então, de uma filosofia em que o sujeito epistêmico não tem sexualidade, gênero, etnia, raça, classe, espiritualidade, idioma, nem localização epistêmica em nenhuma relação de poder, e produz a verdade a partir de um monólogo interior consigo mesmo, sem relação com nada fora

> de si. Ou seja, trata-se de uma filosofia surda, sem rosto e sem força da gravidade. O sujeito sem rosto flutua pelos céus sem ser determinado por nada nem por ninguém" (Grosfoguel, 2007, p. 64, tradução nossa).

Na modernidade, a razão e o conhecimento se alinhavam em uma ideia de pureza de uma gramática e uma língua: o latim. No processo de colonização, o conceito de razão, assim como outras lógicas e modos de pensar, tornaram-se hegemônicos, sendo assim, o saber puro e superior possuía como origem geográfica a Europa, com uma lógica apoiada em supostos antecessores gregos. Dessa maneira, os saberes dos povos dominados eram vistos como conhecimentos naturais e locais, enquanto a epistemologia ocidental era considerada superior até mesmo por líderes das histórias subalternas. Walter Mignolo (2020, p. 342) aponta que a partir da segunda onda de descolonização, que possui como marco temporal o fim da Segunda Guerra Mundial, outras formas de conhecimento, surgidas nas especialmente nas fronteiras da globalização/mundialização, habitadas pela diferença colonial, revelaram os limites epistemológicos do Ocidente.

Observando essa realidade, Grosfoguel (2016) destaca que apenas pesquisadores de 5 países (Itália, França, Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha) são considerados cânones do pensamento, mas é importante ressaltar que o lócus de observação desses pesquisadores não teria como dar conta, epistemologicamente, de questões sócio-históricas específicas do resto do mundo. Essa ideia de universalidade do conhecimento é apenas o mito da geopolítica do conhecimento, baseada na "pretensão de uma 'não localização' da filosofia de Descartes, um conhecimento 'não situado' [que] inaugurou o mito da geopolítica do conhecimento, um 'eu' que assume produzir conhecimento de um não lugar" (Grosfoguel, 2016, p. 30). Dessa forma, esse processo da modernidade, responsável por produzir uma perspectiva e um modo de produzir conhecimento, demonstram um padrão mundial de poder, que entendemos aqui como a colonialidade do saber.

Admitir e compreender a existência da colonialidade do saber permite questionar não apenas a ciência enquanto um saber e uma prática, como também todo o entendimento do que é ciência no mundo moderno/colonial. Mignolo (2018) propõe uma relação entre a colonialidade do poder e do saber, partindo da ideia de que

> "a 'ciência' (conhecimento e sabedoria) não pode ser separada da língua; as línguas não são fenômenos 'culturais' em que os povos encontram a sua 'identidade'; são também o lugar em que o conhecimento está inscrito. E uma vez que as línguas não são algo que os seres humanos têm, mas algo que os seres humanos são, a colonialidade do poder e do saber veio a gerar a colonialidade do ser" (Mignolo, 2018, p. 669).

Dessa forma, pode-se perceber uma relação indissociável entre as colonialidades do poder, saber e ser, apesar de não haver um consenso entre o grupo Modernidade/Colonialidade acerca da última. Maldonado-Torres (2007) parte dos pensamentos de Levinas, Dussel e Frantz Fanon para desenvolver o conceito de colonialidade do saber. A partir da relação elaborada por Levinas entre ontologia e poder, Dussel desenvolveu a relação entre ser e a história colonial, o que de alguma forma se aproximou da ideia de colonialidade do ser. É na tentativa de compreender as implicações da colonialidade do poder e do ser nas experiências vividas e na mente dos sujeitos colonizados, em diferentes áreas da sociedade, que Maldonado-Torres desenvolve o conceito de colonialidade do ser. Ele discorre sobre os estudos de Fanon sobre o trauma do encontro da pessoa racializada com o outro imperial, como sendo esse o marco que serve de "aparato existencial do sujeito produzido pela colonialidade do ser" (Maldonado-Torres, 2007, p. 130), dessa forma, negros, indígenas e mestiços passam a ser um ponto de partida para reflexões sobre a colonialidade do ser.

Com as transformações sofridas diante desse encontro traumático, uma série de compreensões e percepções são construídas e disseminadas. De certa maneira, o processo de invasão, o encontro desses sujeitos, os conflitos físicos, sociais, culturais, o epistemicídio, o genocídio e a desumanização dos negros e indígenas por parte dos europeus acarretaram outros modos de existir. Os invasores impuseram uma maneira de viver e idealizaram os povos que trouxeram para e encontraram nas Américas. Ou seja, o processo de colonização operou de maneira a de fato construir um "novo mundo", com outras formas de pensar, de construir conhecimento, de agir, de se organizar enquanto povo e até mesmo de ver. Joaquín Barriendos (2019), com base nos estudos do grupo modernidade/colonialidade, fala sobre os regimes visuais racializantes inaugurados no período da colonização, como a ideia de selvagens, canibais e sem alma. Essa percepção é a matriz do que ele chama de colonialidade do ver, que "consiste em uma série de superposições, derivações e recombinações heterárquicas, que em sua descontinuidade interconectam o século XV ao século XXI, o XVI ao XIX etc" (Barriendos, 2019, p. 43).

Lélia Gonzalez (2020), em 1988, sob o contexto do movimento negro no Brasil, ressaltou a sofisticação das violências contra a população negra em resposta a resistência dos colonizados, "chegando, às vezes, a não parecer violência, mas 'verdadeira superioridade'" (Gonzalez, 2020, p. 130). Isso porque as sociedades dominadas pelos colonizadores foram herdeiras históricas das ideologias de classificação social baseadas no sexo e na raça, e, por essas estruturas raciais serem sólidas, elas dependiam de formas explícitas de segregação,

obedecendo uma lógica hierárquica dos brancos enquanto dominantes. Por conta da colonialidade, esse modo de funcionar encontra adesão, apesar dos movimentos de resistência, o que permite com que negros e indígenas se mantenham em condições e posições "inferiores", baseadas na ideologia do branqueamento. Nos anos 1980, a perspectiva de que o Ocidente possuía crenças e valores universais que deveriam ser seguidos foi difundida pelos meios de comunicação tradicionais e de massa. Essa estrutura, um dos resultados da colonialidade, corroborou com o desenvolvimento, perpetuação e internalização do desejo de embranquecer, com o afastamento da própria raça e cultura (Gonzalez, 2020, p. 132).

Considerando essas elaborações teóricas acerca da colonialidade do poder, saber e ser, Nelson Maldonado-Torres, em 2005, cunhou o termo giro decolonial, que consiste no "movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade" (Ballestrin, 2013, p. 105). A decolonialidade, portanto, reivindica uma mudança nos modos de vida através de uma intervenção nos regimes do saber, do ver e do sentir, trata-se de uma política, ela surge como um terceiro elemento da modernidade/colonialidade. Mas a decolonialidade não pode ser reduzida a algo pronto e acabado, não é um objeto palpável, é um movimento, uma proposta que provoca uma ação.

Podemos, portanto, dizer que o movimento decolonial já estava em curso antes mesmo da organização teórica e epistemológica do seu conceito. E, de alguma forma, essa relação de independência entre a ação, as lutas e mudanças vividas diante do academicismo científico que um conceito construído por pesquisadores carrega consigo, é decolonial por si só. Buscar essas ações fora da academia, denota que o olhar não pretende mais seguir as estruturas construídas desde a colonização. A vivência e a oralidade possuem a capacidade de transmitir conhecimento sem estar necessariamente amparadas na estrutura acadêmica.

Apesar dos trabalhos da Lélia Gonzalez terem sido produzidos em um período anterior ao da inauguração do conceito de decolonialidade e colonialidade, ela fazia elaborações acerca da relação entre colonizado/colonizador. E, ao abordar questões sobre o racismo na América Latina, destaca a força cultural como a melhor forma de resistência, e é partindo desse entendimento que buscamos analisar a perspectiva decolonial no documentário AmarElo - É Tudo Pra Ontem, produção original da plataforma estadunidense de *streaming* Netflix.

2.1 AmarElo e a perspectiva decolonial

O documentário AmarElo - É Tudo pra Ontem, pelo título, pode sugerir que se trata de um filme sobre a construção do álbum de mesmo nome do cantor Emicida e tudo o que pode envolver esse processo: carreira do artista, referências, ideias para as composições, entre tantos outros aspectos que corroboram para concretização de projetos dessa natureza. E não deixa de ser, mas essas informações são apenas a costura do que Emicida traz em seu filme. O cantor, ao invés de falar sobre sua própria história, utiliza-se da história de seu próprio povo para falar de si, da sua trajetória e da história do Brasil. Para realçar ainda mais essa mistura entre histórias de outros personagens com a do cantor, o documentário é narrado por Emicida, dessa forma, o *rapper* transformou o processo de construção do seu álbum em uma rememoração da história do seu grupo social.

O filme tem início com um voz *off* recitando o ditado em iorubá "Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje", durante a narração, é exibida a imagem de um tabuleiro de xadrez, com peças de esculturas africanas, que ilustram o caráter estratégico que carrega esse ditado pelos papéis que a figura do orixá Exu possui, como o mensageiro entre os seres humanos e o divino, o protetor e guardião dos caminhos. Uma das interpretações possíveis para esse ditado é a de haver um recurso no passado que pode ser resgatado, e é exatamente isso que AmarElo faz.

Na sequência seguinte, um vídeo antigo, em um plano fechado, do Emicida rimando aparece na tela. Após um *lettering* que apresenta a produtora que fez o filme, outro vídeo do cantor é exibido. Primeiro, um *take* dele de frente, tomando o centro do palco. Em seguida, há um corte e ele se encaminha para a frente do palco, a câmera faz um movimento que acompanha o cantor e o enquadramento agora é de suas costas, com a plateia de fundo. O som do show é baixo para que se possa ouvir o narrador falar "eu não sinto que eu vim, eu sinto que eu voltei e que, de alguma forma, os meus sonhos e as minhas lutas começaram muito antes da minha chegada".

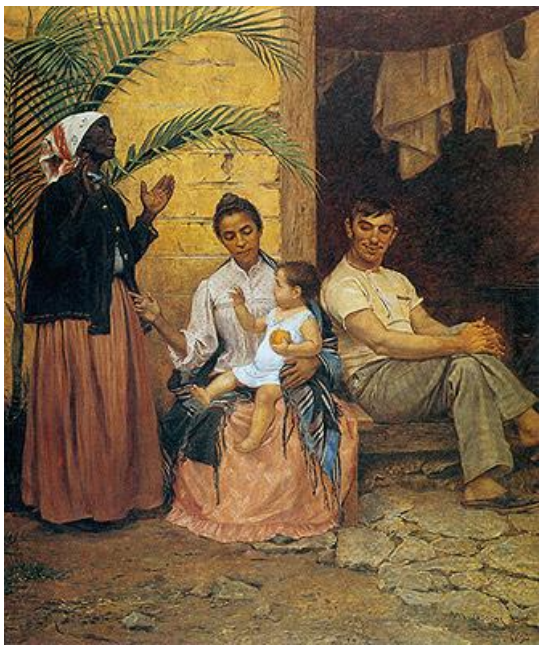
Para iniciar o argumento do filme, é exibido um trecho do que parece ser um âncora de um programa de TV antigo em que ele fala "compor um quadro do pensamento negro no Brasil. É isso que estará no seu vídeo a partir de agora". A partir de então, dez pontos são apresentados como uma espécie de resumo histórico que visa dar base para o que será apresentado na narrativa. Importante pontuar que o referencial do documentário é majoritariamente o estado de São Paulo, mas que de alguma forma também conta sobre o Brasil.

Como primeiro ponto, fotos da manchete do jornal Gazeta de Notícias do dia treze de maio de 1888, com o título "Extincção da escravidão"; do documento da Lei Áurea, aparecem

na tela, junto a uma narração sobre o Brasil ter sido o último país da América Latina a abolir a escravidão. Esse trecho demonstra esse marco como ponto de partida para diversas discussões políticas e sociais, mas especialmente sobre as discussões das questões que envolvem os povos pretos, pardos e indígenas, das quais o documentário se ocupa.

Um take de um trabalhador carregando uma ferramenta de madeira e em sequência plano detalhe em preto e branco de uma máquina de grãos de café aparecem para reforçar o segundo ponto, que se ocupa de falar sobre São Paulo ter como base de sua riqueza o ciclo de ouro do café, economia essa que possuía escravos como mão de obra. O terceiro tópico levantado pelo narrador ilustra como aconteceu esse ”fim” da escravidão, com milhões de pretos, pardos e indígenas negligenciados e abandonadas à própria sorte. Somado a isso, houve também a política de branqueamento, através de incentivos à migração europeia, ao passo que as culturas africana e indígena eram demonizadas e um apagamento da memória da escravidão e de toda a contribuição não branca ao desenvolvimento do país era promovido. Nessa cena, há uso da imagem da obra Redenção de Cam, do espanhol Modesto Brocos (1895), que ilustra a política de branqueamento, considerando o negro como atraso e a Europa branca como o progresso. Desse modo, essa política visava misturar negros e brancos na tentativa de mudar o perfil racial brasileiro, de negro para branco. A voz *off* de um narrador de TV antiga pontua ”as autoridades do Império procuraram embranquecer o sangue negro, neutralizando sua cultura própria e impedindo acesso a postos-chave”.

Figura 4 - Obra *Redenção de Cam* (Modesto Brocos, 1895)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural[18]

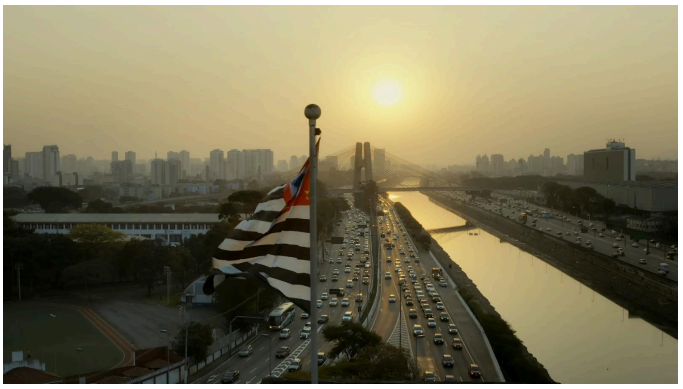
Essa política possui relação direta com a noção colonialista de superioridade do branco europeu. Com a invasão das Américas, Colombo caracterizou os povos indígenas como "povos sem religião", o que os removia da categoria de humanos para a visão cristã da época, sendo o racismo religioso o primeiro discurso racista. Essa percepção colocou os povos indígenas em uma categoria de selvagens, animalescos, de modo que os invasores europeus se sentiram à vontade para explorar sua força de trabalho. Além disso, como negros e indígenas estavam na categoria de irracionais e animalescos, o contraponto ficou a cargo dos europeus enquanto racionais e superiores, sendo a ideia de Descartes legitimadora do genocídio sofrido por esses povos ao considerar que a humanidade se encontrava no pensar, portanto, aquele que era visto como não pensante, não existia, ou não deveria existir enquanto sujeito.

Imagens aéreas da cidade que São Paulo aparecem, os dois primeiros *takes* são de paisagens que contêm a bandeira do estado, reforçando a urbanidade da cidade e seu aspecto de metrópole para falar sobre a ascensão de São Paulo como maior capital do Brasil, conhecida como terra das oportunidades. A imagem da bandeira também fala sobre pertencimento, além de enfatizar o papel da cidade no Brasil, para além da sua relevância econômica, mas pela sua pluralidade social construída nesse processo de ascensão,

[18] Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>. Acesso em: 11 de jul. de 2024.

comportando corpos oriundos de diversos lugares. Como um corte de expectativas, um corte seco para uma gravação de um grupo de policiais entra em seguida, um deles está com a arma em punho e ouvimos o narrador falar ”(...)é marcada por um processo de gentrificação violento que descaracteriza regiões, sobretudo as centrais, tradicionalmente pretas. E empurra muito dessa população para as margens da cidade”.

Figura 5 - Imagem aérea São Paulo (1)



Fonte: Captura seletiva de tela IOS

Figura 6 - Imagem aérea São Paulo (2)



Fonte: Captura seletiva de tela IOS

Imagens antigas, em preto e branco, de pessoas pretas e pobres aparecem, uma seguida da outra. Na primeira, pode-se ver um trem ao fundo, com mulheres, crianças e homens segurando malas. Isso enquanto podemos ouvir o quinto ponto, que conclui o anterior, apontando a migração de pessoas pobres de diversas regiões do país em busca da promessa de oportunidades, mas que encontraram, ao invés disso, uma dura realidade. Sendo assim, passaram a viver também às margens da cidade. Esses cinco tópicos, ainda que não tenham sido aprofundados, nos permitem perceber uma série de aspectos elaborados pelo grupo Modernidade/Colonialidade. A colonialidade do poder, da qual se ocupou Aníbal

Quijano (2009), se preocupou em dar conta desse processo de estruturação do sistema-mundo moderno/colonial, que designava lugares periféricos da divisão do trabalho com base em uma hierarquia étnico/racial. De acordo com Grosfoguel (2016, p. 39), “com a escravização dos africanos, o racismo religioso foi complementado, ou vagarosamente substituído, pelo racismo de cor. Desde então, o racismo contra o negro tornou-se uma estrutura fundamental e constitutiva da lógica do mundo moderno-colonial”.

A partir do sexto ponto o documentário aborda o surgimento do HIP HOP. O movimento iniciou-se nos anos 1970, nos Estados Unidos, mas se espalhou por todo o mundo. ”Através da música *rap,* do *break* e do grafite, jovens da periferia de São Paulo encontram uma plataforma para se expressar e decidem marcar como ponto de encontro uma região de fácil acesso a todas as outras: o centro de São Paulo. Mais precisamente, o metrô São Bento”. O *rap* se espalhou pelas periferias do país, no que Emicida aponta como um movimento de conscientização sobre o racismo e a desigualdade social. Nesse trecho, que se trata do sétimo ponto, *takes* do grupo Racionais MC's destacam a importância que o grupo teve na disseminação desse movimento, tornando esse gênero no que o narrador chama de ”primeiro grande veículo que conecta as classes operárias às ideias dos intelectuais pretos brasileiros e é vinculada a todas as conquistas da classe trabalhadora desde então”. Nesse momento, podemos ver na tela uma imagem de Abdias do Nascimento com Paulo Freire, em seguida, uma de uma mesa do primeiro Congresso Afro-Brasileiro com algumas figuras, entre elas, Lélia Gonzalez, que defendia a arte como meio para resistir ao racismo e aos demais preconceitos.

O trecho de uma reportagem da TV cultura com uma mulher negra falando ”todo mundo quer curtir aquele som, entendesse?” corrobora com o oitavo ponto, que discorre sobre o *rap*, apesar de ser visto como sinônimo de denúncia, ocupar também outros lugares. E na busca pela sua essência, ele se juntou ao universo da música popular brasileira, especialmente do samba, que possui a resistência como luta comum. Trechos de shows aparecem como exemplo de parcerias musicais: Emicida e Martinho da Vila; Marcelo D2 com Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho; Maria Rita e GOG; Emicida e Caetano Veloso. Esse tópico é finalizado com a frase ”tem que se unir”, de uma parceria da Negra Li com o Chorão, que de alguma maneira é uma perspectiva que modela a narrativa do documentário. As parcerias podem ser vistas como uma estratégia de alcançar outros espaços. É perceptível que Emicida, no documentário, assim como em suas colaborações musicais, visa construir pontes que possibilitam mais diálogos.

O nono ponto trata da cultura do HIP HOP que, a despeito do racismo estrutural, é um veículo que permite a emancipação de jovens do país inteiro, inclusive economicamente. Sendo o ambiente digital o facilitador que artistas independentes possuem para alcançar feitos até então inéditos. Uma foto do Emicida jovem, ao lado da mãe, em uma cozinha simples, aparece enquanto podemos escutá-lo falar " vencer é muito mais do que ter dinheiro. Logo, esses jovens querem mais do que ser famosos, querem reescrever a história desse país. Ah, importante: minha mãe me chama de Leandro, mas todo mundo me conhece como Emicida. Eu sou um desses jovens". Esse é o último ponto e, apenas nesse tópico, todas as imagens e vídeos que aparecem enquanto ouvimos a voz *off* são do cantor. Registros dele chorando, cantando ainda bem jovem, fotos dele criança e adolescente, reforçando o que pontuamos anteriormente sobre a história do cantor se misturar com a do seu próprio povo no documentário.

Uma imagem aérea do Theatro Municipal[19] antecipa um discurso do Emicida antes do show, em que ele fala da importância de subir naquele palco e que aquela noite transformaria a vida de muitas pessoas. Enquanto ele fala, imagens externas de uma parte do público acompanhando através de um telão montado ao lado da escadaria do teatro e dele falando se alternam. Um *take* em primeira pessoa subindo a escadaria interna do local demonstra a sensação de grandiosidade daquele espaço e da importância cultural atribuída a ele. Em seguida, podemos ver fotos antigas, com manifestantes segurando um cartaz que diz "por igualdade racial" e Emicida narrando "essa é nossa forma de dizer pra todas as pessoas que tem uma origem que nem a nossa que esse lugar também é deles, que a gente precisa sim ocupar esse tipo de espaço, esse tipo de ambiente. E por que não todos os ambientes que nos foram negados ao longo da história desse país, entendeu? E os juízes, os médicos, os advogados, os próximos presidentes, estão sentados ali, e a gente vai devolver pra eles o direito de sonhar. Firmeza? Muito obrigado. AmarElo é isso aí, rapaziada. Tamo junto. Valeu, mano".

A trilha sonora agora é o ao vivo da música Amarelo, que possui *sample* da canção Sujeito de sorte, do cantor Belchior. Nesse momento, vemos um *travelling* do fundo da plateia até a frente do palco, em que Emicida se posiciona diante da câmera em contra

[19] O Theatro Municipal ocupa um papel central em AmarElo para diversas discussões, seja sobre o espaço externo enquanto palco de manifestações políticas, sociais e culturais, ou sobre ter sido um símbolo da Semana de Arte Moderna de 1922. As diversas imagens do local no filme reforçam também o seu papel simbólico enquanto um espaço de poder, que por muito tempo foi ocupado apenas por uma elite branca, visto que espetáculos teatrais eram programas de lazer de famílias abastadas. Sendo assim, o teatro em si era considerado um símbolo de erudição. Dessa forma, ter o principal teatro da maior cidade da América Latina ocupado por um cantor negro, oriundo da periferia, ocupando esse espaço e convidando seus aliados para fazer o mesmo, representa a retomada desse lugar que foi negado aos seus ancestrais.

plongée, ilustrando o artista tão grande quanto aquele espaço, como se a grandiosidade atribuída ao Municipal não fosse "superior" àquele momento. Junto à voz do Belchior, podemos ouvir um coro alto e forte da plateia, cantando junto, e imagens de pessoas emocionadas, felizes e eufóricas. As cenas apresentadas até então são parte de uma introdução ao filme. Após vermos um trecho do Emicida cantando Amarelo, há um corte que anuncia com *lettering* o título do documentário.

Vídeos caseiros de uma filmadora antiga mostra Emicida em casa, em seguida seus cachorros, sua filha mais nova, ele em um quarto brincando com as duas filhas e sua esposa com sua filha mais nova no colo, imagens que contrapõem o que o narrador está falando "minha avó nunca pisou lá, mano. 80 anos. Primeira vez que ela vai é quarta-feira. Esse é o barato: minha mãe, minhas tias, minha filha, minhas duas filhas, elas vão chegar lá e elas vão ter uma outra cabeça, tá ligado? Vários daqueles moleques que vão lá na quarta-feira, várias daquelas meninas que vão lá na quarta-feira, eles nunca pisaram no Municipal, mano".

Uma câmera segue um menino negro subindo as escadas internas do teatro enquanto ouvimos o *rapper* falar da importância do show ser realizado naquele espaço: por ele ser um lugar físico grandioso. Além disso, por se tratar de algo maior que apenas um show, ele reforça que se trata de algo que começou antes daquele momento e que, tanto o evento quanto o registro foram marcadores daquele tempo, para que as pessoas que experienciam alguma das duas sentissem esse movimento e não permitissem que o acontecimento se dissipasse na mídia digital. Esse trecho reforça que a proposta do Emicida, tanto com o show quanto com o documentário, não é apenas divulgar o próprio trabalho, mas relembrar e exaltar um movimento anterior a ele e a sua carreira.

O álbum AmarElo conta com diversas participações em várias canções. A primeira música sobre a qual eles falam, é A Ordem Natural das Coisas, que possui participação de MC Tha e Carlinhos 7 cordas, ambos artistas negros. Ele conta que a composição se trata de um despertar matinal e demonstra outra perspectiva da rotina em um lugar tão marginalizado como a favela. Ele fala sobre a vista do amanhecer de um morro em São Paulo, que fica na serra. "E como de noite o contorno das casas desaparece, ficam as estrelas do universo e as pontinhas das luzes de cada casa da quebrada". As imagens em preto e branco de Emicida com Carlinhos 7 cordas sentados no sofá do estúdio dão lugar a uma cena do filme Orfeu Negro, de Marcel Camus (1959), em que duas crianças negras sobem um morro e uma delas pede para a outra tocar o violão para fazer o sol nascer, evidenciando que a poesia mora na perspectiva de quem vê.

Um plano aberto em contra plongée mostra Emicida contemplando o amanhecer e a voz *off* conta que a estrutura do álbum parte de um sonho, em que um cara vai dormir e sonha que as pessoas se ajudam, se compreendem e se apoiam e que a música Principia é a ilustração desse sonho. Enquanto a narração continua descrevendo as características da canção, vemos um plano aberto de uma capela e, em seguida, uma placa de 1802, em plano detalhe, que diz "capela de Nossa Senhora do Rosário da antiga irmandade dos homens pretos da freguesia da penha de França - testemunha histórica da solidariedade no sofrimento e da esperança na redenção". O coro que ouvimos enquanto essa explicação acontece, é descrita como uma canção de ninar, ou cantigas de igrejas feitas pelas idosas. Nesse sonho, o sujeito volta ao momento em que ele sentia afeto, compreensão, e ele começa a se conectar com sua própria espiritualidade em um momento em que o mundo diz para ele não acreditar. A narração finaliza com "a gente precisa lutar porque a única coisa que a gente tem é uns aos outros". Em seguida, entram imagens do cantor em estúdio com outras cantoras negras, que cantam esse coro, recitando o trecho "tudo, tudo, tudo, tudo que nóiz tem, é nóiz", enfatizando a importância do senso de comunidade, do coletivo enquanto força.

Bell Hooks (2013) parte de um verso do poema de Adrienne Rich para refletir sobre a relação de língua e dominação. "Esta é a língua do opressor, no entanto, eu preciso dela para falar com você". Apesar da experiência da colonização não ser a mesma em toda a América, podemos refletir sobre essa frase e expandir para muitos âmbitos durante o processo de colonização. Os povos pretos e originários precisaram se adequar e incorporar uma série de elementos em prol da sobrevivência do seu povo, o que denota também um tom de resistência, visto que esses recursos foram tomados e redefinidos, como é o caso do sincretismos e também da diversidade linguística que temos no Brasil. Foi a partir desse movimento em grupo, em comunidade, que o confisco dessa língua estranha se tornou também a possibilidade de formação de laços. A própria experiência de produzir um filme documental para uma plataforma estadunidense de *streaming* com alcance mundial pode ser vista como se "apropriar da língua do opressor" para transmitir uma mensagem a determinado grupo se considerarmos o local hegemônico que o cinema ocupa, especialmente de uma plataforma oriunda de um país imperialista.

Ainda sob a temática do amanhecer, imagens aéreas da cidade de São Paulo com uma trilha sonora de tambores que remetem a religiões de matrizes africanas antecedem um plano americano que mostra o cantor Mateus Aleluia, sentado em um banco de praça, segurando um violão, falando sobre como antes eles eram acordados com o som do sino da igreja católica, instituição que os reprimia por conta do candomblé. "Aquilo era bonito, mostrando que

pronto, nós nascemos pra poder viver incluídos e não viver desassociados. A natureza tem suas leis, o homem é que tem moral. E o homem com a sua moral vai afastando o homem do próprio homem". Após o depoimento, Emicida aparece, também em um plano americano, ao lado da cantora Fabiana Cozza, falando sobre o disco ter a proposta de fazer todo mundo se sentir um de novo, de unir as pessoas através do que elas têm de igual. Em seguida, ele fala sobre a participação do pastor Henrique Vieira[20], colocada por Emicida no final da música Principia que fala sobre união, sobre o berço de muitos elementos da nossa cultura virem de África e sobre o amor como um modo de vida, uma postura política diante da sociedade e frente a um sistema violento e opressor. O trecho do pastor na canção é colocado como uma espécie de oração, com instrumental de atabaque, que fala unicamente sobre essa perspectiva amorosa.

Para reforçar o tom adotado pelo cantor, ao longo de todo o documentário vemos a participação de uma série de pessoas brancas, tanto na plateia, quanto em participações nas canções, nas produções do show e do filme, incluindo o diretor do documentário, o que demonstra o tom apaziguador adotado por Emicida em todo o projeto, como uma tentativa de dialogar e unir. Compreendendo que, apesar de as Américas possuírem a raça como uma forma de se organizar e classificar, e o racismo ser uma realidade determinante em muitos âmbitos da vida dos sujeitos, isso é fruto de uma construção violenta e bem sucedida do colonialismo. Sob o olhar europeu, os países que foram colônias dificilmente são vistos como "iguais" a eles, em um mesmo nível de importância. Sendo assim, dialogar e unir, utilizando-se de uma forma didática para reapresentar a história do país, incluindo o papel fundamental dos povos pretos e originários que foi apagado desse processo, é sugerir que as pessoas se apropriem da história do próprio país.

Em um enquadramento plongée, vemos Emicida agachado no centro do palco do Municipal, contando durante o show sobre a sua primeira viagem para África, especificamente quando visitou o museu da escravidão em Angola. Ele conta que uma das obras era uma pia, com um texto na parede falando que foi em uma pia como aquela que os negros foram batizados e, através de uma ideia deturpada do cristianismo, eles foram levados a acreditar que não possuíam alma. Emicida conta que naquele dia entendeu a própria missão: cada vez que pegar uma caneta e um microfone, devolver a alma de cada um dos irmãos que

[20] A presença do Pastor Henrique Vieira, um representante do protestantismo, é mais um indício da busca de Emicida por aliados de diversos segmentos e também reforça o seu compromisso com a ética amorosa. Henrique Vieira é também historiador, sociólogo e teólogo que se debruça sobre a temática amorosa, tendo escrito dois livros sobre o assunto, além de um terceiro que o revela enquanto um aliado das questões raciais no Brasil sob a ótica religiosa: *Amor Como Revolução* (2019), *Sobre o Amor* (2022) e *O Jesus Negro: O Grito Antirracista da Bíblia* (2023).

um dia sentiu que não tinha uma. Depois desse relato, o filme mostra a apresentação da canção Principia no Municipal, intercalando imagens do público com registros do cantor ao lado do pastor Henrique Vieira ouvindo o resultado da gravação dessa canção. Essa cena é o que encerra uma espécie de introdução do documentário, em que ele apresenta os elementos basilares do seu argumento, bem como o tom utilizado para contar essa história. Nessa espécie de prefácio, é enfatizada a importância de ocupar espaços, desse corpo dissidente se fazer presente em todos os lugares, especialmente os que foram afastados ao longo da história. Além disso, aborda o processo de tomada da linguagem para si, visando construir uma nova comunidade a partir da língua do opressor, sendo uma retomada da própria humanidade. As parcerias também demarcam o início do filme, demonstrando a postura e o tom adotados pelo cantor ao longo da narrativa, que visa construir pontes e estabelecer diálogos. Essa escolha também fala da escolha do amor enquanto uma postura, sendo adotada a ética amorosa diante da vontade de construir um outro futuro. Bell Hooks (2021, p. 87) destaca que "os valores que sustentam uma cultura e sua ética moldam e influenciam a forma como falamos e agimos. Uma ética amorosa pressupõe que todos tenham o direito de ser livres, viver bem e plenamente". O modo de vida amoroso implica em decisões,

> "escolher trabalhar com indivíduos que admiramos e respeitamos; ao nos comprometermos a nos entregar inteiramente em nossos relacionamentos; ao abraçar uma visão global em que vemos nossa vida e nosso destino como intimamente ligados aos de todas as outras pessoas do planeta" (Hooks, 2021, p. 87).

Essas diretrizes é que permeiam todo o documentário. A partir desse ponto, o filme é dividido em três atos: I) plantar, II) regar e II) colher.

2.2 Plantar

O primeiro ato tem início com um meio primeiro plano de Emicida carregando um saco de adubo em sua horta caseira. Enquanto isso, ouvimos a voz *off* falando da possibilidade de aprender sobre o tempo das coisas através do plantio. O tempo de plantar uma semente, regar, os dias para germinar, o cuidado até florescer, as formas de lidar com insetos e sobre como esses animais só atacam as pessoas caso se sintam ameaçadas. Após um corte, imagens internas do Theatro Municipal sendo montado para o show, teste das luzes, passagem de som, enquanto ouvimos Emicida falar da resposta que deu a um jornalista ao ser interrogado sobre os motivos de escolher aquele lugar para esse show. "Porque não tem uma viga, tá ligado? Não tem uma ponte, não tem uma rua, não tem um escritório, não tem um

prédio importante que não tenha tido uma mão negra trabalhando para estar de pé hoje". Sob essa fala, vemos cenas da estrutura do palco sendo montada por trabalhadores. Ele completa, após finalizar a resposta que deu a entrevista, pontuando que falou isso pensando apenas na parte prática de um processo de construção, como negros no lugar de operários, como mão de obra, e ele diz que essa resposta só está meio certa e que, para dar uma resposta completa, precisa rebobinar, viajar no tempo, e falar a história do povo preto brasileiro.

Uma animação de uma vitrola tocando um disco que tem escrito no rótulo "lado A (da história), Geraldo Filme, Tebas o escravo, 1974, Praça da Sé - Sua Lenda, Seu Passado, Seu Presente". Essa música é um samba enredo sobre Tebas, um escravo que foi responsável não apenas por colocar tijolos, mas também teve papel fundamental na renovação estilística que São Paulo passou no século XVIII, sendo o idealizador que construiu as torres da capela da Igreja Do Carmo e da antiga Catedral da Sé e o chafariz da Sé. Enquanto vemos ilustrações que contam o percurso de Tebas e algumas fotos de suas obras, ouvimos o samba enredo de Geraldo Filme. Após a narração que conta sua história, é exibida a foto de um papel escrito "Praça da Sé. Sua Lenda, Seu Passado, Seu presente. Exaltando TEBAS, o Escravo que se revelou o Primeiro Arquiteto Paulista". Em um plano fechado de uma imagem de arquivo com uma entrevista de Geraldo Filme, o ouvimos falar sobre uns painéis localizados na praça da Sé em que se pode ver os créditos correspondentes a cada construção, menos o do chafariz da misericórdia, construído por Tebas.

A partir dessa história, Emicida narra "projetando ou construindo, quem sempre lutou pra que a beleza e a arte dessem vida ao concreto frio desse lugar, foi nós mesmo" enquanto uma linha do tempo ilustrada mostra algumas figuras negras importantes na história do Brasil: Aleijadinho, Mestre Valentim, André Rebouças, Antônio Rebouças, Teodoro Sampaio e Enedina Alves. A escolha da animação como recurso narrativo continua quando o narrador decide voltar 100 anos na história, em 1922, no centenário da independência do país, em que cidadãos brasileiros de várias origens decidiram reivindicar o direito de sonhar e transformar o país, alheios às heranças da colônia que ainda assombrava o Brasil. Um corte seco e a trilha sonora de samba, compõem a cena com imagens de arquivo em preto e branco de músicos tocando vários instrumentos. Enquanto isso, ouvimos o narrador falar sobre uma manifestação cultural de origem africana, original, moderna, que teve início nos morros do Rio de Janeiro, inaugurando o que hoje se entende como brasilidade.

O samba foi reverenciado enquanto vanguarda, mas foi também perseguido em várias esferas, especialmente na social e política. Ainda assim, o gênero alcançou os palcos de Paris, com Pixinguinha e Donga dos 8 batutas. Nesse mesmo ano, aconteceu a Semana de Arte

Moderna de 22, que teve papel fundamental na reorganização do que se entendia enquanto arte no Brasil. O movimento era composto, em sua maioria, por homens brancos da burguesia. Enquanto isso, o samba era feito por homens e mulheres pobres, negros e mestiços em sua maioria. De alguma forma, o que a semana de 22 reivindicava, era o que o samba fazia e carregava consigo. Uma arte brasileira, com cara de Brasil.

Diante da abordagem desse acontecimento no Theatro Municipal em 22, gostaríamos de apontar duas linhas que se desenham de forma paralela no filme, uma delas evidenciando o que se decorreu do projeto colonial, com pessoas negras ocupando economicamente as classes mais baixas, habitando as margens das metrópoles, exercendo muitas vezes trabalho braçal e/ou subalterno, além das violências sofridas cotidianamente. A outra linha, corresponde ao desenrolar da modernidade no Brasil, como se deu a formação desse movimento que, evidenciado por Emicida, é muito maior que o evento que foi a Semana de Arte Moderna de 22. Essa modernidade ocupou não apenas aquele espaço de um teatro, ele estava também em cima dos morros, nas periferias do país. Ainda que essas duas linhas se embaralhem em diversos momentos, ainda são linhas distintas dentro da narrativa.

As imagens escolhidas para o documentário retratam a distância entre essas realidades. As fotos dos participantes da Semana de Arte Moderna mostram homens brancos alinhados, todos bem vestidos, de terno, gravata e cabelos alinhados. Há uma segunda foto, com homens e mulheres igualmente bem vestidos e brancos. Já os registros que mostram os sambistas, revelam outro contexto. No primeiro vídeo vemos um homem negro sentado no degrau da porta da frente de uma casa simples, ao lado de uma mulher negra que está de pé. Ele usa uma camisa e um tênis brancos e uma calça jeans; ela, uma saia leve com o comprimento abaixo dos joelhos, uma blusa branca e os pés descalços. No outro, vemos uma roda de samba, todos estão bem vestidos, mas com vestes mais simples que daqueles que participaram da semana de 22. O narrador diz “ambos os movimentos deram um salto sem volta na arte, do tipo: é ‘nóis’ por ‘nóis’”.

A partir da revisitação da Semana de Arte Moderna no seu centenário, Alessandra Simões (2022) nos traz um termo utilizado por Denilson Beniwa baseado no manifesto antropofágico que é reantropofagia, que consiste em rever ou ver novamente o que antes não foi visto, revelar aquilo que outrora estava “oculto”, é a “necessidade da devoração daqueles que antes os devoraram” (Simões, 2022, p. 220). De alguma forma, é isso que AmarElo tenta fazer, devolver o olhar sobre o modernismo, reconhecendo o caráter inovador, mas sem ignorar as limitações da época, visto que, ainda que executada por um grupo que pertencia à elite, havia uma tentativa de superar os paradigmas europeus e construir outros caminhos

possíveis para a arte brasileira (Simões, 2022). Inclusive, Emicida resgata a negritude do modernista Mário de Andrade. O documentário mostra em que base o Brasil moderno foi construído, sobre os apagamentos, a marginalização e todas as heranças escravocratas. Ao jogar luz sobre personagens históricos negros que normalmente não são inseridos no contexto educacional, o filme tensiona a própria história brasileira.

Em seguida vemos uma entrevista com o sambista Ismael Silva falando sobre Oswald de Andrade. No trecho, ele diz que foi perguntado se conhecia o modernista e ele responde que foi uma honra ter tido a amizade dele e de ter sido citado por ele. Sendo assim, o filme sugere que, apesar de contextos divergentes, o samba e o modernismo possuíam uma mesma proposta, que era ser e fazer uma arte com a cara do Brasil, dispersando qualquer discurso de rivalidade entre os dois movimentos. Em determinado trecho do documentário, Emicida faz uma homenagem ao músico Wilson das Neves e, ao fim, fala que não consegue vivenciar isso sem lembrar de Oswald de Andrade que, com seu manifesto antropofágico, falou que "só o outro me interessa", assim, o cantor enfatiza que é apenas no encontro que nossa existência faz sentido e que isso o samba já nasceu sabendo, fazendo mais uma vez uma associação entre o modernismo e o samba, construindo pontes ao invés de promover rupturas.

Ismael Silva, juntamente com os sambistas Bide, Brancura, entre outros, fundaram a primeira escola de samba, a Deixa Falar, localizada no Largo do Estácio, no Rio de Janeiro. No bairro existia uma instituição intitulada Escola Normal, que formava professores. Em resposta a essa "normalidade", o bairro Estácio respondeu que, se aquela era a escola normal, então a escola de samba era na Estácio. A Deixa Falar foi uma escola de extrema importância, precursora dos fundamentos do samba e inaugurando uma estética sonora nova, colocando o surdo no coração da bateria, assim como o tamborim. O samba também é espaço de experimentações, como o uso da faca no prato e uma caixa de fósforo como instrumentos.

O filme referencia o samba como "o Brasil que deu certo", como disse o locutor, e fazer isso é, de alguma forma, exaltar um movimento majoritariamente preto que foi marginalizado culturalmente por muitos anos. Nesse cenário, o documentário homenageia vários grupos e artistas do gênero: Os Originais do Samba, Heitor dos Prazeres, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, Riachão e Clara Nunes. Além disso, Emicida enfatiza que a raiz do HIP HOP, no Brasil, é o samba. Pensando na força social e cultural do samba, o cantor sugere a elaboração de uma outra linguagem artística, um outro ritmo, que seria o neo-samba, sob influência das obras de Cartola (Alvorada no morro), Dona Ivone Lara (Sonho meu), Luiz Carlos da Vila (Bandeira de fé) e Adoniran Barbosa (Trem das onze), pois são vistos como retratos precisos e documentos históricos. Ao colocar todas essas figuras após falar da

Semana de 22, Emicida reivindica a centralidade da cultura negra. Por exemplo, o carnaval - uma manifestação cultural erguida e movida majoritariamente por mãos negras - estava na modernidade, portanto, o filme promove uma releitura do Brasil moderno a partir das identidades dissidentes e repensa as bases de identidade do país.

Com registros caseiros de uma filmadora, Emicida conta que se sente um tipo específico de fotógrafo, descrito por Manoel de Barros, o fotógrafo do invisível, ele diz: "escrever, pra mim, é ter a benção de passear pelo tempo, estar aqui e agora, mas poder visitar e sentir e também compartilhar os sentimentos tanto de ontem, quanto os de amanhã". Esse é o segundo momento que o cantor faz referência a essa transitoriedade no tempo, o que remete a um símbolo da história afro-americana, o Sankofa, que consiste em se apropriar dos erros passados para adquirir sabedoria e, assim, conseguir mudar o futuro. O apoderamento da história sugerido por Emicida pode ser entendido como um processo para o que bell hooks (2019, p.40) fala sobre enxergar a própria história como uma contramemória, "usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro". No momento em que Emicida questiona se o cantor Jé Santiago já esteve naquele ambiente e ele responde negativamente, o *rapper* diz "a partir de agora vai ser nosso", reforçando para o seu convidado e também para o espectador a importância do que está sendo feito ali. Registrar em imagens essa realidade e esse momento de ocupação daquele espaço, é construir uma imagem de afirmação capaz de constituir outros tipos de sujeitos. Para enxergar a própria história enquanto contramemória, antes, é necessário enxergar a si e dessa forma se reconhecer.

2.3. Regar

O segundo ato tem início com planos detalhes de várias plantas molhadas, sendo regadas e um primeiro plano de Emicida com uma mangueira na mão e a água jorrando direcionada para a câmera (imagem 3), como se naquele gesto ele tivesse regando não só as plantas, mas a semente plantada no espectador até então através da narrativa. Emicida neste ato, rega a câmera como se estivesse regando também o cinema, mostrando a possibilidade de ocupar lugares hegemônicos para construir narrativas sob uma perspectiva não hegemônica. Um *fade out* com uma numeração em contagem decrescente nos sugere o retorno para o ano de 1942 e, com registros em preto e branco da cidade do Rio de Janeiro, antecipam que a história não está mais situada em São Paulo. O relato era sobre a família do ex -jogador Jayme de Almeida que, durante um treino, recebeu a proposta de um dos dirigentes do clube para que sua irmã fosse trabalhar como doméstica. Anos depois, em uma entrevista, Emicida

conta que ela descreveu o episódio “a gente tinha acabado de perder o nosso pai, fui babá de filhinho de madame. Você sabe que criança negra começa a trabalhar muito cedo, aí teve um diretor do Flamengo que queria que eu fosse pra casa dele ser uma empregadinha, daquelas que vira cria da casa. Eu fui contra isso. Então, o pessoal terminou me trazendo de volta”. O narrador conta que ela cresceu, graduou-se em filosofia e história, além de se tornar uma pensadora indispensável, referência pela força de seus pensamentos. Aquela garotinha se tratava de Lélia Gonzalez.

Figura 7 - Emicida regando a tela



Fonte: Captura seletiva de tela IOS

Após contar a história de Gonzalez através do recurso da animação, vemos um vídeo antigo de Lélia discursando, no que parece ser uma roda de conversa, uma aula ou um grupo de estudos. No vídeo, inicialmente vemos uma mulher branca em primeiro plano, enquanto apenas ouvimos a voz da pensadora, em seguida, com uma panorâmica, vemos Lélia ainda discursando. Ela fala “o povo egípcio era um povo negro, tá? E que, portanto, a civilização egípcia, que foi a primeira civilização surgida na face da terra, foi aquela que passou tudo para a chamada civilização ocidental”. Em seguida, é possível ver fotos de Lélia Gonzalez, uma descontraída, e outra em uma manifestação em outro país pelos povos do Panamá. Para reforçar a potência da pensadora, o filme traz um trecho de uma palestra da filósofa e ativista negra estadunidense Angela Davis, em sua passagem pelo Brasil, falando sobre sua estranheza com relação ao povo brasileiro a enxergar como representante do feminismo negro, questionando o motivo de o Brasil precisar olhar para os Estados Unidos quando aqui no país se tem uma pensadora, com quem ela diz ter aprendido muito, como Lélia Gonzalez.

A voz *off* evidencia que para Gonzalez, a contribuição fundamental dos negros foi criar a cultura brasileira. A autora defende que no país, não falamos português, mas sim

pretuguês[21]. No filme, Emicida deixa explícita a contribuição pioneira de Lélia para os estudos interseccionais que conectam raça, gênero e classe, e como elas se relacionam com as estruturas de opressão. As imagens que vemos são da pensadora em posições de destaque, seja atrás de uma mesa que denota uma função ou cargo de importância, falando ao microfone para um público ou tomando a palavra diante de uma manifestação. Em determinado momento, podemos ver um trecho, agora com o áudio original, de uma passeata em 20 de novembro, data que marca o dia nacional da consciência negra, em que Lélia diz "vamos à luta, companheiros! Para que a exploração e a opressão terminem nesse país, para que esse país além de vir a ser uma efetiva democracia racial, ele se torne… Porque para ser uma efetiva democracia racial, este país tem que ser efetivamente uma democracia". Enquanto ouvimos o discurso de Lélia, a câmera dá um zoom e faz uma panorâmica em uma faixa da passeata e finaliza o *take* na palavra "negra", recordando que se a democracia é realmente o poder do povo, o negro não pode estar do lado de fora. Uma imagem do viaduto de Santa Ifigênia nos leva de volta para São Paulo e, considerando a premissa do poder do povo, Emicida relembra que em 450 anos, a cidade só havia tido duas mulheres negras na assembleia legislativa estadual: Theodosina Ribeiro e a sambista Leci Brandão.

O *rapper* traz também a figura de Candeia, um sambista carioca que criou o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. A iniciativa era mais que um ambiente de aprendizagem, era também o lugar que fazia a defesa da liberdade no período da ditadura militar, com palavras de ordem cantadas em versos, como no samba-enredo composto por Candeia, Ao Povo Em Forma de Arte. O Quilombo contava com Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Wilson Moreira, Nei Lopes e Lélia Gonzalez como mestres, sendo assim, funcionava como uma espécie de escola de cultura popular. Nesse período, Lélia participou de um acontecimento importante que aconteceu em São Paulo, na escadaria do Theatro Municipal, que foi o ato público inaugural do Movimento Negro Unificado. Essa história é contada a partir da animação. Com uma ilustração de Lélia Gonzalez com a mão direita erguida e o punho cerrado, somos interrompidos por um corte seco tanto da imagem quanto do som. Vemos a foto de uma matéria em um jornal de 1938 contando sobre a comemoração do cinquentenário da abolição. Em seguida, uma foto em preto e branco de um auditório cheio de homens e mulheres negros, enquanto ouvimos o narrador informar que esse evento foi

[21] Termo cunhado pela pensadora para se referir ao idioma aprendido pelos filhos dos senhores através de suas mucamas. Apesar das tentativas de afastar e anular a cultura dos povos africanos, não havia possibilidade de essas mulheres não influenciarem as crianças que criaram enquanto *amas de leite*. Lélia Gonzalez reforça a ideia de que as mucamas eram, na realidade, as verdadeiras mães dos filhos dos senhores por conta dos papéis atribuídos a elas.

idealizado pela Frente Negra Brasileira e aconteceria também nas escadas do Theatro Municipal, mas que não foi possível, apesar dos esforços do diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, o modernista Mário de Andrade.

Figura 8 - Ilustração Lélia Gonzalez (AmarElo)



Fonte: Captura feita a partir de dispositivo móvel

Com essas histórias, Emicida revela a importância simbólica do Theatro Municipal tanto na história do rap quanto na história política do povo preto brasileiro, o que justifica sua escolha desse espaço enquanto palco para realizar o que para ele é não apenas um show da sua turnê, mas também um projeto político e social. A imagem do documento assinado por Mário de Andrade dá lugar a uma sequência de fotos de ativistas negros, discursando em um ato, lendo o que parece um documento, dialogando com policiais durante uma manifestação, entre muitas outras atividades, mas ouvimos um discurso do cantor no show do Municipal "para que hoje a gente esteja nesse lugar, que foi negado aos nossos ancestrais, muitas pessoas suaram e sangraram no caminho. Algumas pessoas, no auge da ditadura militar, tiveram a coragem de se levantar contra o Estado brasileiro e seu racismo assassino, e dizer que aquele país precisava reconhecer o protagonismo das pessoas de pele escura na sociedade brasileira. Hoje, a gente tem algumas pessoas aqui que estavam na escadaria do Theatro Municipal em 1978, lutando contra o racismo. Pra mim, é mágico estar aqui, porque vocês estão aqui. Porque é realmente uma conquista histórica a gente ocupar este lugar (...)". A montagem alterna as fotografias de alguns ativistas do Movimento Negro Unificado com imagens desses mesmos personagens no show do Emicida.

No fim do seu discurso, o cantor pede para que eles levantem para serem homenageados, uma câmera de cima do palco mostra os 4 com um dos braços erguidos e os

punhos cerrados (símbolo característico do movimento negro), enquanto são aplaudidos pela plateia. O cantor, emocionado, os agradece e diz que sem os sonhos e lutas deles, nada disso seria possível. O símbolo dos punhos cerrados aparece no cenário da música intitulada Pantera Negra, que ele dedica ao grupo. Durante a apresentação da canção, alguns *takes* destacam pessoas reproduzindo o gesto de resistência e o cantor enfatiza "que esta noite fique gravada eternamente em nossos corações, certo, mano? Pra que a gente saiba que a liberdade não é permanente, a gente sempre teve que lutar por ela e a gente vai continuar lutando por ela. Que nem um trator, sai da frente!".

É possível ouvir a canção, agora como plano de fundo, para que o narrador destaque a força dos símbolos, o papel de pessoas como aqueles ativistas do MNU que, apesar das incertezas diante da violência no período da ditadura militar, especialmente com o povo preto, escolheram resistir e criar um símbolo potente de luta e união antirracista. Naquele período, os militares associavam o antirracismo ao comunismo. Um exemplo que o documentário apresenta, é o do cantor Wilson Simonal, que foi levado para o DOPS quando prestou uma homenagem a Martin Luther King, através da canção Tributo a Martin Luther King.

Em primeiríssimo plano, vemos o *rapper* falar sobre o período da escravidão no Brasil dos povos oriundos de África. Esses sujeitos, sequestrados e lançados em uma terra desconhecida, precisaram encontrar uma outra forma de organização e coletividade. Ele relembra que durante o século XVII, as irmandades religiosas dos povos negros se organizavam, angariavam um pouco mais de dinheiro e, dessa forma, compravam as alforrias dos outros. Assim, aos poucos, formaram uma comunidade de cuidados coletivos. A ideia de um quilombo parece permear a história do povo preto no Brasil, a resistência aconteceu, e segue acontecendo, a partir da coletividade, do senso de comunidade desse grupo.

As histórias trazidas por AmarElo giram em torno de grupos. Os grupos e as escolas de samba, o centro cultural, o Movimento Negro Unificado, o movimento do HIP HOP, o show do Emicida acontecer de forma gratuita, etc. Logo em seguida, o cantor fala sobre o clube Aristocrata, construído por pretos, mas que permitiam a entrada de pessoas brancas, diferente do contrário. Esse relato se assemelha ao que Emicida propõe no próprio filme, que não é o conflito, mas a possibilidade de uma "conciliação", partindo de uma outra perspectiva. O que certamente é diferente do esquecimento, visto que é a partir da apropriação do passado que se pode construir um outro futuro. É como ele canta na música de mesmo nome do filme, "para que amanhã não seja só um ontem com um novo nome".

Um primeiro plano de Emicida na rua falando que ele é apenas mais um "moleque" da pele escura do Brasil e que é necessário insistir nessas histórias para que as gerações futuras

sejam mais conscientes, mais fortes. Ele diz “quando um cara chama outro de macaco, o que todo mundo faz? Vira todo mundo para o preto só pra ver a reação dele. Quando o correto é *nóis* virar pro branco e falar ‘caralho, passou cinco séculos e vocês estão na mesma? Eu não sou um alvo do racista, eu sou o pesadelo dele”. *Takes* do cantor na rua são alternados com uma encenação, de pessoas negras adentrando em um restaurante ocupado majoritariamente por pessoas brancas. No trecho, é possível notar olhares e expressões de desconforto apenas pela presença daquele grupo no ambiente. Esse comportamento reforça o pacto que se tem sobre como as pessoas negras deveriam existir a partir do mito da democracia racial, numa tentativa de domesticar os corpos. Sob a lógica do dominador, o negro pode até existir, desde que exista do jeito que “eu” quero.

2.4 Colher

O último ato tem início com um plano detalhe da plantação de couve do *rapper*, enquanto o ouvimos contar, em uma entrevista, que as mães, tias e “*negas* velhas” da periferia falavam sobre os esforços a mais que aqueles rapazes precisariam ter por serem negros e que esse conselho ainda vigora, visto que é necessário estudar mais e estar alerta para lidar com uma sociedade em que a vida das pessoas pretas possui menor valor. “O luto gerado pelo seu corpo morto é menor, tá ligado? A compreensão de qualquer deslize que você possa vir a ter, que é uma coisa a que todo mundo está sujeito, é menor quando você é um corpo preto”.

Com o recurso da animação, o documentário retorna ao modernismo brasileiro e reforça que o movimento foi influenciado pelo futurismo francês. Mas enquanto isso, na França, intelectuais negros como Paulette Nardal, Léon-Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire produziram estudos indispensáveis para a história a partir da elaboração do conceito do termo negritude. Essa palavra em alguns momentos é utilizada como insulto, mas também pode exprimir afeto. Segundo o narrador, sua principal função é demonstrar orgulho. Enquanto o ouvimos falar sobre o termo, a animação de uma mão negra, com uma caneta na mão, escreve em francês “minha negritude não é leucoma de água morta no olho morto da terra. Minha negritude não é nem torre, nem catedral”, trecho do livro do psiquiatra e filósofo Frantz Fanon, pele negra, máscaras brancas.

No Brasil, a necessidade de transformar tragédias em potências também era urgente. O documentário traz a figura de Abdias do Nascimento como um personificador desse processo com o Teatro Experimental do Negro (TEN), onde havia outras possibilidades para o fortalecimento da cultura afro-brasileira e servia também como ferramenta de luta contra o

racismo. Após uma animação sobre o surgimento do TEN, vemos imagens de Abdias em diversas ocasiões enquanto podemos ouvir o áudio da cena seguinte, de uma entrevista com ele "eu me lembro do número de pessoas que vinham me aconselhas para que eu não fizesse isso, que não pusesse o nome de negro aí, porque eu ia fazer com que a iniciativa se malograsse antes de se concretizar, antes dela ser lançada. Nesse ponto, eu fui… muito firme, muito convicto. Tinha que ser teatro negro, tinha que ser teatro do negro".

Abdias do Nascimento utilizou a arte como instrumento político e social, chegando a elaborar e executar o projeto Teatro do Sentenciado, em que montava peças teatrais dentro do Carandiru, junto aos detentos. Em seu trabalho, ele homenageava pessoas como o advogado e poeta abolicionista Luiz Gama que, segundo o narrador, pode ser considerado precursor da ideologia da negritude antes mesmo do uso desse termo no Brasil. Além de um lugar de agrupamento, de resistência política, o TEN era também campo fértil para artistas negros muito talentosos. Um dos grandes nomes revelados pela iniciativa foi o da atriz Ruth de Souza, considerada a primeira dama negra do teatro brasileiro, a primeira negra protagonista da TV brasileira e a primeira dama negra do cinema. Por conta do seu talento, ganhou bolsas de estudo para as universidades de Howard e Harvard. Além disso, foi também a primeira atriz brasileira indicada ao Leão de Ouro, no Festival Internacional de Veneza.

Em entrevista, Ruth de Souza fala que para montar sua primeira peça, O Imperador Jones, pediu autorização do Theatro Municipal para ser palco do espetáculo. Como consentimento, em 1945 O Imperador Jones demarca a primeira produção teatral feita por e com artistas negros no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em voz *off*, Emicida conta que uma das canções do seu álbum, Ismália, que conta com a participação da atriz Fernanda Montenegro, teria também a participação da atriz Ruth de Souza, com o objetivo de juntar as duas damas do teatro, dois pilares dessa arte, mas que a atriz Ruth de Souza faleceu antes do início das gravações. A música Ismália faz o caminho que constrói a relação entre a colonização e a violência sofrida pela população negra, como podemos notar no trecho a seguir:

> "Primeiro cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles
> Nega o deus deles, ofende, separa eles
> Se algum sonho ousa correr, cê para ele
> E manda eles debater com a bala que vara eles, mano
> Infelizmente onde se sente o sol mais quente
> O lacre ainda tá presente só no caixão dos adolescente
> Quis ser estrela e virou medalha num boçal
> Que coincidentemente tem a cor que matou seu ancestral
> Um primeiro salário
> Duas fardas policiais

Três no banco traseiro
Da cor dos quatro Racionais
Cinco vida interrompida
Moleques de ouro e bronze
Tiros e tiros e tiros
O menino levou 111
Quem disparou usava farda (Ismália)
Quem te acusou nem lá num tava (Ismália)
É a desunião dos preto junto à visão sagaz (Ismália)
De quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa demais" (Emicida, 2019).

Ainda que a comunidade negra tenha, ao longo da história, construído meios de existir, de lutar e resistir em um sistema engendrado sob a lógica da colonialidade do poder, esse feito aconteceu à custa de muito confronto. Com animações, o documentário conta sobre a perseguição que os artistas do morro sofreram. O Estado brasileiro instituiu a Lei da Vadiagem, que abrangia diversas manifestações culturais e sociais e tinha como objetivo controlar e silenciar a riqueza cultural desse grupo. Sob esse instrumento, aprisionou sambistas e capoeiristas, perseguiu o candomblé e a umbanda. Em um trecho de uma entrevista, o músico Toniquinho Batuqueiro conta sobre a sua prisão por estar apenas segurando um tamborim em 1941. Na cena seguinte, sob a introdução da música Não Vadeia, de Clementina de Jesus, o também músico Mestre Marçal fala "porque naquela época, o chefe de polícia não deixava usar instrumentos de tarraxa, porque ele dizia que instrumento de tarraxa na mão de crioulo era arma". Além das pessoas negras, a lei, que existe até os dias atuais, também aprisionava prostitutas e perseguia pessoas transexuais. Fotos de algumas matérias de jornais da época mostram uma certa comemoração por conta dos resultados obtidos a partir do uso da Lei da Vadiagem no início, mas também questionamentos sobre a verdadeira eficácia da medida.

A última matéria tem como título "prisão por vadiagem: a falsa ideia da eficiência policial" e é essa imagem que antecipa a cena do *making off* do clipe da música AmarElo, que possui cenas gravadas em um morro. No trecho exibido no documentário, percebemos que a câmera está abaixada, enquadrando apenas os troncos e as pernas de quatro policiais enquanto presenciamos um diálogo entre a equipe do Emicida e eles. O contexto da conversa parece ser sobre alguma espécie de autorização ou notificação de que aquele trabalho seria feito naquele dia e local.

Policiais: Morador não manda na comunidade.
Equipe: Estão na casa da gente.

Policiais: Já pensou se, no mesmo dia que vocês vêm, a gente programa uma operação na favela? Emicida no meio de uma troca de tiro? Olha a merda que vai dar.

Esse diálogo demonstra o que Emicida traz no início do terceiro ato, sobre o valor do corpo negro estar atualmente atrelado a posição social que aquele sujeito, que é uma exceção, conseguiu alcançar. A estrutura social da colonialidade tem em sua base o povo preto que, apesar de ser a maioria, é a que possui menor valor. Os policiais não estavam preocupados com possíveis moradores que poderiam ser atingidos com uma bala perdida em uma troca de tiros, mas sim com Emicida, aquele homem que ascendeu socialmente, apesar de negro.

A cena seguinte mostra Pabllo Vittar, uma cantora *drag queen*, e Majur, uma cantora transexual, se cumprimentando dentro do estúdio. O *take* está em preto e branco, mas os tons claros são mais predominantes, trazendo uma leveza para esse encontro que aparece logo depois de uma conversa tão violenta. Durante o encontro, ouvimos o áudio da cena seguinte, que é uma entrevista com Emicida e as duas cantoras "não acho que a gente está juntando as bandeiras. O que eu acho que a gente tá fazendo é tirar essa coisa nublada que faz com que as pessoas entendam a gente como lutas separadas. Não tem como você lutar por liberdade pela metade. A partir do momento que você mergulha numa reflexão sobre gênero, numa reflexão sobre classe, numa reflexão sobre raça, tá ligado? Tipo, tem duas maneiras de você conduzir isso. Uma é hipócrita, que pensa só em você. É egoísta. A outra é: se a gente quer isso pra nós, a gente quer isso pra todo mundo".

Com vídeos do processo de gravação da música e de lançamento do álbum, ouvimos o narrador falar sobre o intuito do disco, de decompor o preconceito em muitas outras possibilidades unidas no AmarElo, que é uma forma de dizer à própria comunidade que eles não podem desistir. O trabalho tenta, a partir do afeto, da força do amor, construir o elo entre as pessoas. "É como se abrisse um portal, todos aqueles brabos que vieram antes de mim, dissessem assim: Zica, vai lá! A vida só faz sentido quando a gente se relaciona, se encontra, e a sensação de cantar com Majur e Pabllo é a de que o mundo inteiro se encontra em nós. Fela Kuti dizia que a música é uma arma. Explodir essas correntes de ódio e rancor é o que a gente faz, quando junto Belchior e canta essa canção".

Durante o número de Emicida, Pabllo e Majur, a plateia está de pé, cantando, vibrando e se emocionando. O filme sugere que o show foi finalizado com a canção dos três. Um *close* na parte traseira da jaqueta de Majur com a frase "acredite no seu axé" e outro *close* em um punho cerrado de algum espectador, reforçam com quem se quer comunicar com a mensagem daquela canção. O narrador relembra de uma frase dita pelo músico Wilson das Neves "um

cigarro você quebra, agora um maço já é mais difícil", como uma forma de lembrá-los de manterem a força através da união. A cena que se vê é de Emicida abraçando diversas pessoas, equipe, família e amigos após a sua apresentação no Theatro Municipal.

O documentário foi lançado pela Netflix em 2020 durante a pandemia da Covid-19 e o final do filme inclui esse contexto, visto que no Brasil o primeiro caso de contaminação foi de uma empregada doméstica que pegou da sua patroa após uma viagem para o exterior. Por conta das diferenças econômicas e sociais, a população negra foi a mais afetada, não apenas com relação à contaminação, mas especialmente sobre o acesso ao tratamento. Com imagens de São Paulo com pouco fluxo de pessoas e meios de transporte por conta da pandemia, ouvimos a voz *off* falar sobre os povos iorubás antigos, que acreditavam que nada é novo, como se tudo que acontece agora, já tivesse acontecido antes. Emicida reflete sobre o vírus e fala sobre os ciclos da natureza, que possuem começo, meio e fim. Uma edição com imagens que já vimos no filme e um efeito sonoro de algo rebobinando nos levam de novo para o passado. O *rapper* recorda que um século antes do ano de lançamento do filme, o mundo estava saindo da pandemia gerada pela gripe espanhola e que um cinema decidiu reunir oito músicos em seu saguão para atrair as pessoas novamente depois desse período turbulento. Os oito músicos, eram os 8 batutas. "Não é mágico pensar que, num momento como aquele, o samba foi o dissipador do desespero, o embaixador do encontro, do sorriso e dos abraços?". Podemos notar aqui mais uma vez um discurso pautado na ética amorosa. Se levarmos em consideração que se tratava de um grupo com músicos negros e que, ao longo da história, foi-se construindo uma sensação de medo do diferente (e, em contrapartida, a segurança na semelhança), do desconhecido, e sendo o outro, o diferente, normalmente uma pessoa negra, é ainda mais evidente a ênfase do afeto transmitido por pessoas negras. A ética amorosa, a escolha de ama é também uma escolha de se mover na contramão do medo, contra uma alienação que separa. "A escolha por amar é uma escolha por conectar - por nos encontrarmos nos outros" (hooks, 2021, p. 91) e é essa diretriz adotada por Emicida ao longo de todo o documentário.

Com imagens antigas, um *take* das costas de Emicida e mais três amigos subindo uma escadaria, o documentário termina com o artista recitando o mesmo ditado que abriu o filme "Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje. Todas as nossas chances de consertar os desencontros do passado moram no agora. Por isso, maradas, é que é tudo pra ontem". Os créditos do filme aparecem com imagens do show, da Lélia Gonzalez, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento, entre outras figuras que aparecem ao longo do filme, ao só da música Principia, que possui como refrão a frase "tudo, tudo, tudo que *nóiz* tem é *nóiz*". Sob a

proposta de recontar a história e registrar a importância de várias pessoas negras, em uma cena pós-crédito, vemos a ex vereadora Marielle Franco, que foi assassinada no dia 14 de março de 2018: “é fundamental porque marca o que é o século XXI, que é esse momento que a gente vive de impulsionar, de fortalecer, de mais visibilidade para essas mulheres negras. Então o que Dona Ruth começa lá atrás é o que tá florescendo hoje”. Marielle foi uma importante figura política que ganhou ainda mais força após a sua morte, sendo considerada uma semente plantada em diversos lugares, que mais tarde floresceram a partir de suas ideias e ideais.

Ainda com tudo isso, é importante considerar aqui o local em que essa produção se encontra, quais foram as diretrizes para sua produção e distribuição. AmarElo - É Tudo Pra Ontem é uma produção da categoria original da Netflix, que hoje ocupa a posição de maior produtora audiovisual do mundo (Penner & Straubhaar, p. 136). Dito isso, apesar de se tratar de uma produção que consideramos estar pautada na perspectiva decolonial, o documentário está disponível em um sistema pouco acessível em termos econômicos e pouco transparente, não sendo possível, por exemplo, mensurar o alcance da produção em termos de números e regiões em que está sendo veiculada. Além disso, a plataforma não permite que o usuário tire *print* da tela, o que justifica o uso de fotos feitas a partir da câmera de um celular neste trabalho. Dessa forma, podemos questionar o papel de narrativas como essas em plataformas globais de *streaming*, que são geralmente oriundas de países norte-americanos ou europeus, historicamente posicionados enquanto detentores do poder e da razão.

Além disso, apesar de parecer superficial e brando ao tratar de questões sobre a comunidade negra, o tom apaziguador do filme considera a necessidade que o discurso possui de ser compreendido, aproximando-se de um diálogo ao passo que se distancia de um embate, mas que ainda confronta. O diálogo permite que haja uma conexão, que só é possível através de sujeitos que se reconhecem como “iguais” para que se construa um discurso humanizador (Collins, 2019). Sendo assim, ao dar espaço para histórias antes não contadas, AmarElo - É Tudo Pra Ontem dá rosto e forma para diversas existências antes marginalizadas, ainda que esse discurso não garanta que a alteridade construída para com essas pessoas se estenda a toda uma comunidade. Mas permitir que esses corpos falem, é mostrar, em imagens, que a memória social está sendo constantemente transportada em corpos individuais, apesar de um contexto em comum, sendo estas memórias indispensáveis enquanto repositório de conhecimento para sujeitos que não possuem suas experiências representadas na cultura dominante. Portanto, falar sobre Tebas, o escravo que se revelou como o primeiro arquiteto paulista; sobre Lélia Gonzalez, que quando criança foi levada para ser empregada doméstica

na casa de brancos e que se tornou filósofa e historiadora, além de uma das pensadoras de maior destaque e relevância sobre estudos do povo preto brasileiro, em um veículo com alcance mundial, é, de alguma forma, recontar ao mundo a história do Brasil, passando por cima de todo o apagamento que esses grupos sofreram e construindo uma outra imagem no imaginário popular.

3. Os dois momentos de Orí e AmarElo

Orí e *AmarElo* são frutos dos seus momentos históricos. Em *Orí*, o Brasil estava passando pela sombria ditadura militar há mais de dez anos e muitos movimentos negros estavam ainda se estruturando. O documentário tenta dar conta do processo de organização política desses grupos, além de reforçar as heranças africanas que compõem o Brasil a partir do movimento diaspórico, entendendo todo o processo de colonização como parte da formação cultural e social do país. Assim, Beatriz Nascimento utiliza o Atlântico como peça símbolo que marca as experiências desses sujeitos que passaram pela violência de uma imigração compulsória para uma terra até então desconhecida.

O documentário foi lançado em setembro de 1989, em Salvador, após onze anos de trabalho. Em entrevista ao jornal do MNU no dia do lançamento, Beatriz falou que a importância do filme está no fato de ele ser resultado do trabalho em conjunto de um grupo de pessoas que deu origem ao Movimento Negro de 1970. A intenção do movimento era recriar a identidade nacional. Dessa forma, no documentário é possível ver as reuniões em busca de direcionamentos, diretrizes e filosofias que poderiam ser adotadas naquele momento, buscando também a sua institucionalização. Para Beatriz, o ano de 1974, em que o Movimento Negro foi fundado, marca também a busca do "eu sou", a partir de um processo de reflexão e um deslocamento para dentro de si. Ela afirma que o "eu sou" estava inteiro, mas desagregado por conta de uma vivência de extrema opressão.

É interessante pontuar que entre os anos 1950 e 1960, durante o período do Cinema Novo, o negro, os elementos de sua cultura e história foram retratados em muitos filmes na época da primeira fase do movimento em que as temáticas estavam voltadas para o nordeste seco e distante, o litoral e a favela (Carvalho, 2005). Ou seja, a preocupação em jogar luz sobre as questões do negro no Brasil já estava aparecendo quando os encontros que marcaram a idealização de alguns movimentos negros tiveram início, enfatizando a urgência de reconhecer essas identidades no país, visto que mesmo com o Cinema Novo, havia "a quase completa ausência de uma reflexão da experiência dos negros urbanos e de suas lutas

políticas nos filmes brasileiros" (Carvalho, 2005, p. 86). Uma problemática que deve ser enfatizada neste trabalho é a lacuna que existe nas pesquisas sobre o cinema brasileiro nos anos 1980, período em que Orí foi lançado, havendo um salto temporal dos anos 1970 para os anos 1990.

Nesse sentido, as pesquisas e discussões realizadas sobre as demandas sociais do negro no Brasil ao longo da década de 1970 repercutiram também no campo do cinema nacional. Houve um movimento de afirmação da cultura e da história do negro que mobilizou e serviu como catalisador para algumas produções, como é o caso do cineasta Zózimo Bulbul, que realizou o seu primeiro longa-metragem, o documentário *Abolição*, que estreou em 1988 durante a comemoração do centenário da abolição (Carvalho, 2005). Podemos citar alguns outros filmes desse mesmo período com o personagem negro: *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1986), *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984), *Chico Rei* (Walter Lima Júnior, 1985), *Pedro Mico* (Ipojuca Pontes e Antônio Callado, 1985).

Nas duas décadas seguintes, ou seja, os anos 1990 e início dos anos 2000, o cinema negro brasileiro, baseado nos movimentos políticos negros como o MNU, buscaram também construir alguma organização. Diante do desejo de retomada da produção cinematográfica nacional e os problemas relacionados às desigualdades raciais na indústria audiovisual, alguns realizadores negros de São Paulo (Jeferson De, Rogerio de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castillo, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima) questionaram as imagens e representações dos negros no cinema brasileiro. Sendo assim, os diálogos e discussões desses cineastas desde 1998 resultaram no Dogma Feijoada - Mostra da Diversidade Negra, no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, uma sessão copatrocinada pela *Folha de S. Paulo*.

> "Na ocasião, Jeferson De tornou público o manifesto que pautava o Dogma Feijoada – Gênese do Cinema Negro Brasileiro –, no qual preconizava sete exigências (ou mandamentos) fundamentais para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados" (Carvalho, 2018, p. 4).

O jornal noticiou que o Dogma Feijoada prometia ser uma das atrações do festival ao propor um debate sobre a imagem do negro no cinema brasileiro. No dia do evento, houve um debate sobre a imagem do negro no cinema nacional e a exibição de alguns filmes.

Participaram da mesa o diretor Jeferson De, o *rapper* Xis e o escritor Ferréz, com mediação por Sérgio Rizzo, jornalista, crítico de cinema e então colaborador da Folha de São Paulo. Além disso, o jornal fez chamadas semanais em notas com títulos sugestivos em um período próximo ao lançamento do manifesto; repercutiu a edição do documento e saudou a iniciativa dos realizadores.

O manifesto buscava investir em uma nova filmografia, que fosse autorreferente e fizesse o movimento sugerido por Beatriz Nascimento em *Orí*, de olhar para dentro, para si, como uma espécie de biografia do negro brasileiro. O manifesto também nasceu no ambiente acadêmico, fruto das pesquisas de Jeferson De entre 1997 e 1998 na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. A ideia do projeto era voltada para diretores negros brasileiros, o que possibilitou Jeferson De a mergulhar na trajetória dos principais cineastas negros brasileiros como Zózimo Bulbul, Agenor Alves, Waldir Onofre, Ary Candido, Quim Negro (Joaquim Teodoro), entre outros. *Dogma Feijoada* provocou controvérsias quando veio a público, além de ter repercutido em alguns veículos da imprensa, gerando debates e concretizando uma agenda em torno do cinema negro brasileiro.

> "os cineastas associados ao movimento produziram películas cujas características mais recorrentes remetem a: privilegiar a luta diária do negro brasileiro comum, denunciar as situações de discriminação e preconceito raciais, valorizar as identidades e culturas (símbolos, ritos e tradições) afro-brasileiras, construir performances racializadas como dispositivo narrativo, assim como positivar, para não dizer humanizar, imagens e representações audiovisuais negras" (Carvalho, 2018, p. 12).

Ainda assim, não é possível generalizar ou caracterizar as produções realizadas por esses cineastas. Cada realizador optou por diferentes formas de realização, ressaltaram aspectos da linguagem política em busca de construir um projeto de cidadania pautada na igualdade racial, outros prezaram pela presença estética do corpo negro em cena, assim como existiram aqueles que reforçaram a importância da experiência afrodiaspórica, seja ela histórica ou religiosa, para o sujeito. A repercussão do manifesto serviu também para impulsionar a carreira de alguns dos membros do Cinema Feijoada, dando-lhes reconhecimento e certa autenticidade no circuito dos festivais de cinema (Carvalho, 2018).

Outro movimento igualmente importante veio a público em 2001 no V Festival de Cinema do Recife. Alguns realizadores e atores negros que possuíam certa visibilidade tanto na televisão quanto no cinema (Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Ruth de Souza, Léa Garcia, Maria Ceiça, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Antônio Pompêo, Thalma de Freitas, Luiz Antônio Pilar, Joel Zito Araújo e Zózimo Bulbul) elaboraram o *Manifesto do*

Recife, um documento que convocava o fim da marginalização dos atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros da indústria audiovisual. Eles visavam a criação de um fundo de incentivo para produções audiovisuais multirraciais no Brasil, bem como a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas negros, além da criação de uma nova estética brasileira que valorizasse a diversidade e pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (Carvalho, 2018, p. 7).

O processo de retomada das narrativas foi indispensável para que o sujeito saísse de uma posição marginalizada, de objeto do olhar do outro, para se tornar o centro da história. As produções passaram a ser sobre si, as narrativas começaram a refletir o sujeito, o transformando na própria representação. O cinema incorporou as questões sociais que foram debatidas nos anos 1970 e 1980 pelos movimentos negros e as organizaram de forma política. Sendo assim, movimentos como *Dogma Feijoada* e *Manifesto do Recife* possuíram forte influência nas produções cinematográficas a partir dos anos 2000 no Brasil, lançando sobre o cinema nacional um olhar mais crítico sobre as temáticas, a estética e os modos de produção dos filmes. Esse cenário se tornou um ambiente fértil para que outros cineastas negros ou filmes com a temática negra fossem produzidos nas décadas seguintes, como é o caso de AmarElo. Outros exemplos de filmes lançados a partir da década de 2010 com temáticas negras são *Medida Provisória* (Lázaro Ramos, 2020), *Cabeça de Nêgo* (Déo Cardoso, 2020), *Branco sai, Preto fica* (Adirley Queirós, 2015), *Bróder* (Jeferson De e Newton Cannito, 2011), *Marte Um* (Gabriel Martins, 2022), entre outros.

AmarElo foi gravado a partir do show realizado no Teatro Municipal de São Paulo em 2019, o filme, portanto, foi produzido no período em que o Brasil vivia sob um governo de extrema-direita, em que vários grupos sociais foram constantemente atacados (negros, mulheres, população LGBTQIAP+, entre outros), e lançado em 2020, durante a pandemia de covid-19[22]. No filme, os movimentos negros estão consolidados e guardam diversas lutas e conquistas em sua história, inclusive a luta durante a ditadura militar contra a opressão e violência sobre a população negra. O documentário tenta dar conta e preencher as brechas na história do Brasil no que tange a participação e relevância dos negros, visto que a história enquanto ciência é também fruto de um sistema hegemônico oriundo da ideia de ocidente, com olhos e ouvidos direcionados ao europeu branco. Sendo assim, a história contada por muito tempo não considera a participação do negro como algo além de escravo, que foi

[22] No Brasil, a pandemia da covid-19 resultou em 716.192 óbitos até hoje, segundo o Ministério da Saúde. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso: 22 maio, 2025.

dominado e serviu como mão de obra para a construção da riqueza das metrópoles e dos colonizadores. Dessa forma, Emicida constrói uma linha cronológica da história inserindo personagens importantes para a construção do país.

Talvez pelo veículo de circulação destinado ao filme se tratar de uma plataforma internacional de *streaming*, ou seja, voltado para um público massivo, a narrativa adotada pelo documentário à primeira vista pode parecer "superficial" se o parâmetro for as discussões políticas e sociais em torno das questões raciais no Brasil. Mas se considerarmos a cultura de massa e a realidade brasileira, em que uma parte da população se ampara no senso comum, na ideia de descobrimento, de uma colonização amigável e passiva, com o mito da troca de riquezas naturais por objetos até então desconhecidos, como espelhos e roupas, a proposta de *AmarElo* é suficiente para que a história seja, em alguma medida, recontada. É certo que alguns pontos não são discutidos ou colocados da melhor maneira. Por exemplo, o filme parte da ideia de um consenso, como se todos os movimentos negros trabalhassem em direção a um mesmo ponto, não retratando que nesses movimentos há muitas divergências com relação ao modo de luta e a ideia de combate ao racismo, ainda que o filme tente explicitar que aborda somente a visão do Movimento Negro Unificado ao levar integrantes do grupo como convidados para o teatro e contar episódios vividos por eles durante o regime militar.

Orí é fruto de pesquisas acadêmicas e, por isso, de um ambiente pouco acessível naquele momento, que era a academia. O filme retrata internamente esse espaço com os encontros, debates e seminários, mostrando não somente o conteúdo mas também a forma como os ainda incipientes movimentos negros se articulavam. Diferente da harmonia construída em *AmarElo*, *Orí* evidencia as divergências de pensamentos e ideologias, desmanchando a ideia simplificada de que as demandas das pessoas negras são uma só, trata-se de uma pluralidade grande assim como a origem desses povos. Ainda assim, Emicida defende um ponto em comum com Beatriz Nascimento da necessidade de se reconectar. Em entrevista a uma revista, o *rapper* defende como alternativa olhar para o passado para entender o que ocasionou na realidade que temos hoje, e a urgência de resgatar a relação com a grandiosidade da cultura afro-brasileira. Essa proposta também foi elaborada por *Orí* ao buscar em outros povos como os Bantu, Dogons, as populações de Mali, Benin, Senegal e Angola elementos e características que foram integradas e que constituem a cultura afro-brasileira, seja nas religiões, músicas ou costumes, uma forma de mostrar que o que o Brasil possui de mais singular e marcante na própria cultura, vieram do outro lado do Atlântico.

De início, a escolha para análise e comparação de dois filmes tão distintos em tempo histórico, recursos, construção narrativa pode parecer equivocada, mas *Orí* e *AmarElo*, cada um a seu modo, tentam dar conta da trajetória do negro no Brasil. É possível também citar outros exemplos de filmes que visam o mesmo objetivo, como *O Negro da senzala ao soul* (1977), de Gabriel Priolli; e *Frente Negra Brasileira* (1985), editado por Ras Adauto e Zózimo Bulbul. Mas uma das semelhanças presentes tanto em *Orí* quanto em *AmarElo*, que contribuíram para essas escolhas, foi a do protagonismo dos narradores no filme. *AmarElo* é dirigido por Fred Ouro Preto, mas possui com frequência sua autoria direcionada a Emicida. Assim como *Orí*, dirigido por Raquel Gerber e "tomado para si" por Beatriz Nascimento. A potência das vozes de ambos faz com que as narrativas sejam atribuídas a eles por essa narração que conversa com o espectador como quem explica de maneira gentil aquilo que quer repassar. Outro ponto que destaco aqui é a da narração feita por uma mulher (Beatriz Nascimento) em 1989, o que naquele momento não era comum no cinema brasileiro.

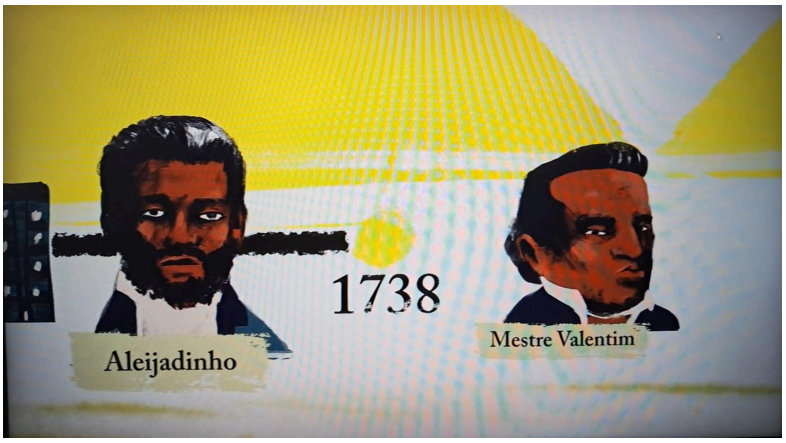
3.1 Estética e linguagem cinematográfica

Apesar de compartilharem a narração como recurso narrativo, *Orí* e *AmarElo* fazem escolhas estéticas distintas para dar conta dos seus enredos. *Orí* possui uma câmera presente, que vive a história junto do espectador, além de possuir entrevistas com personagens importantes no cenário político e social negro (Abdias do Nascimento, Beatriz Nascimento, Eduardo de Oliveira e Oliveira, entre outros) e filmagens em campo. A montagem possui um tempo mais lento, determinado, em alguns momentos, pelo tempo da ação. Além disso, o uso da câmera subjetiva em alguns trechos colabora para uma experiência mais profunda do espectador, permitindo com que ele esteja também dentro da narrativa. O registro de reuniões e articulações políticas, que contam de um momento histórico de um grupo específico, confere ao documentário certa autoridade histórica. Dessa forma, o documentário se posiciona como um documento vivo da memória negra e da organização política e social brasileira. A montagem do filme é alternada entre encontros políticos/científicos, manifestações culturais e religiosas, e trechos poéticos com a narração da Beatriz Nascimento refletindo sobre as experiências dos povos diaspóricos, das vivências dos quilombolas, especialmente no Quilombo de Palmares.

Já *AmarElo*, adota uma estética híbrida, que mescla registros do show ao vivo no Theatro Municipal, gravações em estúdio, animação, colagens, fotos, trechos de arquivos e performances, além de uma montagem com ritmo mais rápido e com cenas mais curtas.

Talvez essa tenha sido uma forma de possuir maior controle ao montar uma linha cronológica que fizesse as conexões pretendidas pelo filme. Assim como a proposta do documentário de construir pontes e criar conexões, o enredo também foi idealizado dessa maneira, visto que o filme faz algumas ligações para evidenciar algum elo entre os seus personagens, como no trecho em que menciona a pretensão mal sucedida de o cinquentenário da abolição acontecer em torno do Theatro Municipal, organizado por remanescentes da Frente Negra Brasileira, e de o pedido ter sido assinado pelo então diretor do departamento de cultura, o modernista Mário de Andrade. Essa informação é dada após citar que o Movimento Negro Unificado foi fundado nas escadarias do teatro, fazendo também relação com o início do documentário em que a Semana de Arte Moderna é colocada como um marco artístico brasileiro. Para isso, utiliza recursos narrativos híbridos, revelando uma proposta estética que corresponde à linguagem contemporânea da cultura digital de massa e popular.

Figura 9 - Animação como recurso narrativo (AmarElo)



Fonte: Captura feita a partir de dispositivo móvel

As escolhas adotadas por ambos os documentários talvez sejam um indicativo dos "espaços" de circulação desses filmes. *Orí* foi exibido majoritariamente na programação dos festivais de cinema brasileiros, o que de alguma forma pode indicar também quais lugares estavam reservados para esse tipo de produção, seja pelo estilo ou pela temática. Essa questão aparece no documentário, que retrata também essa disputa pela centralidade da cultura afro-diaspórica como parte da cultura nacional; *AmarElo*, visa circular e pertencer ao universo pop, portanto, utilizar-se de cortes mais rápidos, recursos narrativos que permitam a construção de uma linha cronológica de maneira mais didática, além do uso do próprio Emicida na trilha sonora, faz-se necessário para que dessa forma o filme consiga se embrenhar tanto quanto for possível na cultura de massa.

3.2 A personagem São Paulo

Tanto o estado quanto a cidade de São Paulo fazem parte de forma considerável dos dois filmes. *AmarElo* é ambientado na cidade, misturando-se com a história do *rapper* Emicida nesse cenário. O show que compõe a narrativa do documentário foi gravado no Theatro Municipal e muitas histórias são contadas a partir desse contexto. Portanto, São Paulo é colocado como personagem ao exprimir uma atmosfera que interfere na vida dos sujeitos, que molda comportamentos e interage com os cidadãos. Ao reforçar que a riqueza da maior capital da América Latina se desenvolveu durante o ciclo do café a partir da mão de obra escrava, ao destacar que após a abolição da escravidão essas pessoas foram abandonadas à própria sorte e o modo como a cidade se construiu, descaracterizando as regiões centrais, fez com que a população mais pobre e os migrantes se deslocassem para as margens da cidade e, nesses lugares, passam por um cotidiano marcado pela violência policial e o descaso do poder público, essa cidade e esse estado passam a ter características próprias que marcam as relações retratadas no filme: as batalhas de rima realizadas no Metrô São Bento, a primeira construção planejada por Tebas, um negro escravo responsável pela Igreja Do Carmo e da antiga Catedral da Sé, e o chafariz da Sé, as manifestações contra a ditadura militara e a Semana de Arte Moderna no Theatro Municipal durante, o surgimento da fusão do samba com o *rap* na zona norte e o clube Aristocrata.

Figura 9 - Igreja Do Carmo (SP)



Fonte: Captura feita a partir de dispositivo móvel[23]

Figura 10 - Manifestação do MNU na escadaria do Theatro Municipal (SP)



Fonte: Captura feita a partir de dispositivo móvel

Em *Orí*, a relação com São Paulo aparece de forma mais sutil e abrange outras cidades além da capital. Aqui, o estado aparece enquanto um terreno fértil para discutir ideias, promover encontros políticos e culturais. O documentário não está voltado para o movimento urbano, para os fluxos das cidades, mas para ambientes que carregam em si algum significado, seja diante das sociedades ocidentais, como é o caso da universidade, ou dos povos diaspóricos, como os terreiros e quadras de escolas de samba. Ainda assim, não exclui a relação do sujeito negro com os espaços urbanos, como no momento em que um casal se depara com uma criança negra na calçada e reage como se aquela criança apresentasse algum perigo, e os relatos de violência policial com pessoas negras. Além de alguns países do continente africano, o documentário se passa majoritariamente em cidades de São Paulo. A

[23] Por conta da política de privacidade da Netflix, não foi possível captar imagens a partir de *prints*, apenas fotos feitas da tela com o celular.

Quinzena do Negro (1977) aconteceu na Universidade de São Paulo, o então Chanceler da Nigéria, Joseph Garba, esteve presente na cidade (1977), as escolas de samba retratadas desfilam no Sambódromo do Anhembi, o Festival Comunitário do Negro Zumbi, em São Carlos (1980) e o III Congresso de Cultura Negra das Américas também aconteceu na capital (1981).

Figura 11 - Criança na calçada



Fonte: Captura seletiva de tela Windows

Figura 12 - Desfile Vai-Vai



Fonte: Captura seletiva de tela Windows

O destaque em *Orí* de um evento na USP, uma das mais renomadas universidades da América Latina, não acontece por acaso. Trata-se da urgência de direcionar às questões relacionadas à população negra brasileira a devida seriedade. A Quinzena do Negro foi um

marco na história das lutas políticas e dos movimentos negros nos anos 1970 e 1980, e foi realizada em uma instituição característica pelo conhecimento clássico. Nesse sentido, esse evento foi também uma tentativa de transgredir em um espaço, até então, epistemologicamente conservador. Nesse mesmo caminho, *AmarElo* também destaca o Theatro Municipal como centro da narrativa, um espaço historicamente elitista, que representa a excelência cultural, demarcado pela exclusão de uma parte da população, especialmente pessoas negras. Estar presente nesses lugares, em uma capital como São Paulo, é demonstrar a possibilidade de encontrar caminhos, brechas, de tomar as rédeas da narrativa nacional. É afirmar que o negro também é capaz de produzir conhecimento de qualidade e arte de excelência.

Figura 13 - Quinzena do Negro (USP)



Fonte: Captura de tela Windows

A presença de pessoas negras em um ambiente em que foram historicamente afastadas, em uma cidade considerada a maior e mais rica da América Latina, evidencia o caminho de um movimento contrário para chegar até aquele espaço, como Eduardo de Oliveira e Oliveira reforçou em sua fala, em que considera o seu percurso acadêmico um elemento fundamental para que seja considerado pela sociedade mais que "apenas um negro". Dessa forma, o filme, ao apresentar a diversidade cultural do estado, com os espaços de terreiros, quadras de escolas de samba, universidades e bailes, mostra também a pluralidade da população negra, herança daqueles que foram trazidos para essa terra.

3.3 Uma perspectiva exuzíaca

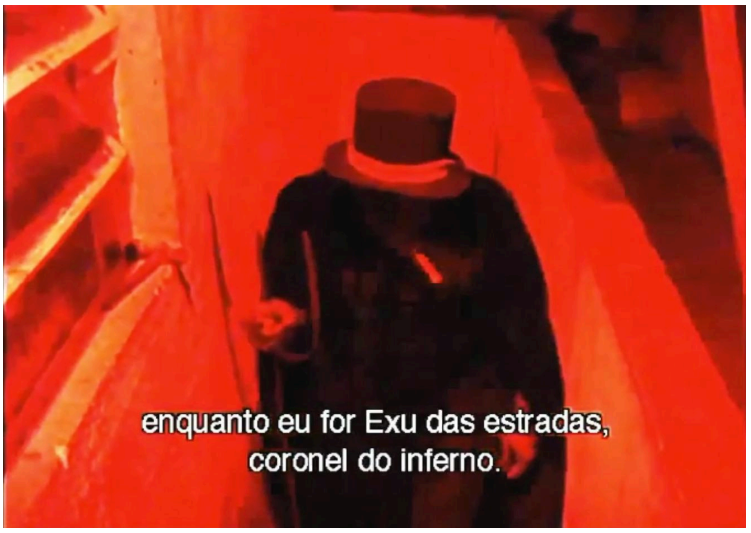
Por conta da diferença histórica das teorias utilizadas para analisar ambos os documentários, sendo elas a situação colonial e a decolonialidade, utilizarei a perspectiva da Pedagogia das Encruzilhadas desenvolvida por Luiz Rufino (2019) para dar conta de uma análise comparativa das duas obras. A figura de Exu se faz presente nos dois filmes. Em *Orí*, Exu aparece enquanto entidade, mostra-se presente, aquele que ampara e protege. Já em *AmarElo*, um ditado em iorubá sobre Exu orixá, abre e fecha o documentário, colocando-se como senhor dos caminhos e da comunicação, aquele que permite e transmite a mensagem, como o estrategista.

Figura 14 - Cena durante narração sobre ditado sobre Exu (AmarElo)



Fonte: Captura feita a partir de dispositivo móvel

Figura 15 - Exu entidade (*Orí*)



Fonte: Captura de tela

Ao longo desta pesquisa, partindo da bibliografia utilizada, algumas questões sobre o documentário *AmarElo* foram surgindo. Quando falamos de colonialidade, situação colonial e decolonialidade, ainda que se trate de momentos e conceitos distintos, eles têm como referencial a relação de poder entre colonizador e colonizado, que pressupõe um dominador que oprime e impõe modos de ser, pensar, agir e viver. O ser colonizador detém o poder, e a norma estabelecida por ele tem como ideal a Europa branca, que serviu de norte para a construção do que entendemos hoje enquanto ocidente. Foi nesse contexto que surgiu as noções de raça e racismo que se perpetuam até os dias atuais, sendo assim, em um pensamento lógico, qualquer atividade que se proponha a ir contra o ideal estabelecido por esse modelo, tratar-se-ia de um movimento contra-hegemônico pela tentativa de romper com a "norma".

AmarElo coloca-se como uma narrativa que visa recontar partes da história que não estão incluídas oficialmente, dando voz e crédito a nomes de personagens negros que foram importantes para a história do Brasil, mas que pouco são conhecidos no senso comum. Tebas, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, assim como muitos outros, são conhecidos apenas por alguns grupos e só passaram a ser reconhecidos recentemente. Além disso, o documentário fala sobre a vivência das pessoas negras ao longo dos anos no Brasil e sobre a violência e o racismo que sofrem cotidianamente. O filme, portanto, se apropria da narrativa histórica do Brasil e "cospe" outra coisa, assim como a antropofagia modernista. Ele parte da necessidade de recontar a história nacional partindo das margens, da periferia, onde o Brasil também estava produzindo e participando da cultura e da história.

O movimento de resgatar e construir uma memória que inclua esses sujeitos poderia ser entendido como uma ação que vai contra a hegemonia colocada pela história ocidental, mas quando observamos o veículo de circulação da obra, é possível que questionamentos surjam por se tratar da Netflix, uma plataforma estadunidense, um país alinhado com a hegemonia imperialista que propaga os ideais europeus. Ademais, a empresa não possui transparência com relação a contratos ou dados de exibição de suas produções. Sendo assim, não é possível verificar quais e quantos países exibem *AmarElo*, por exemplo.

Essa aparente contradição, um filme que trata de questões contra-hegemônicas em uma plataforma de um país alinhado com a hegemonia, pode ser percebida sob uma perspectiva exuzíaca. "Exu existe nesse lado de cá do Atlântico, múltiplo no uno, para nos mostrar que o mundo não se sustenta em uma ordem dicotômica" (Rufino, 2019, p. 28), sendo assim, o mundo, compreendido enquanto uma encruzilhada, permite infinitas possibilidades. Portanto, *AmarElo* opera nas frestas existentes da história, preenchendo as lacunas deixadas

pela história ocidental responsável por criar narrativas que promovem o esquecimento. Outro exemplo que pode parecer contraditório é o da parceria feita entre os idealizadores do manifesto *Dogma Feijoada* e a Folha de São Paulo. O manifesto visava uma transformação no cinema nacional com a inserção dos cineastas negros e suas narrativas, enquanto a Folha havia apoiado ativamente a ditadura militar, que perseguiu e oprimiu parte da população negra. Essa relação pode parecer contraditória, mas a visibilidade alcançada pelo documento foi maior e possuiu maior repercussão a partir das matérias publicadas neste veículo de imprensa. Nesse caso, Jeferson De e os demais participantes do Cinema Feijoada encontraram nessa conexão uma oportunidade de chegar a outros lugares. São nesses espaços do entre, das frestas, que emergem as possibilidades da criação de um novo mundo (Rufino, 2019).

Em *Orí*, há também um contraste ao mesclar a vivência acadêmica com as manifestações culturais e religiosas. A colonização construiu uma falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, tornando a escritura um instrumento das práticas de dominação, de estabelecimento desigual nas relações de poder, assim como de exclusão dos povos que utilizavam as performances corporais como meio de criação e disseminação de conhecimento. Foi a partir da oralidade que os povos africanos trazidos para as Américas encontraram um modo de produzir saberes. No documentário, as performances culturais dos desfiles de carnaval, e religiosas com Exu, a cerimônia para Ogum, entre outras, são colocadas como elementos constitutivos da identidade afro-brasileira, tanto ou mais importante que os conhecimentos oriundos da academia. Assim, essas performances não são colocadas apenas como expressões culturais e religiosas a serem exploradas, há conhecimento naqueles corpos, naquelas danças, nas roupas e no transe. As cerimônias de culto aos ancestrais preserva e atualiza a essência dos elementos que estruturam a cosmovisão africana. É a partir dos elementos das performances que se repetem é que as identidades e memórias são transmitidas para as gerações seguintes (Martins, 2019).

Além disso, em *Orí* o mundo novo construído a partir das brechas já existe. A existência do próprio documentário, o lugar que a Beatriz Nascimento, o Eduardo de Oliveira e Oliveira, que entre tantos outros ocupam não apenas no filme, mas também na sociedade, são resultados de vidas inventadas no entre. A figura do Atlântico aparece algumas vezes no filme e é resgatada por Luiz Rufino como sendo o lugar nomeado pelos povos africanos que fizeram a travessia como “calunga grande”, um termo utilizado que reconhece e nomeia o oceano como o “grande cemitério”. Esse lugar que divide, que corta o mundo, também simboliza o não esquecimento. “Para os que ficaram do lado de lá restava a memória dos ancestrais que saíram para não retornar. Para aqueles que atravessaram a calunga grande

ficam as memórias de outro tempo a serem reivindicadas para substanciar a invenção de uma nova vida" (Rufino, 2019, p. 15).

O Atlântico é um elemento que compõe a identidade dos povos diaspóricos e seus descendentes. Beatriz Nascimento compreende bem isso ao afirmar: "eu sou Atlântica". As águas responsáveis por essa travessia sem retorno, misturaram o passado com aquilo que ainda estava por vir. Misturaram também línguas e culturas distintas, que se reencontraram após sobreviver à travessia pela calunga grande. O encontro dos povos de origem negro-africana no ocidente, especificamente nas Américas, "é marca do devir-negro no mundo, mas é também uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado" (Rufino, 2019, p. 15).

A experiência da chegada às Américas foi marcada pelos ideais europeus, que pensavam e vivenciavam o mundo de forma cartesiana, além de estabelecerem normas, ideologias e padrões que excluíram a presença de tudo o que poderia remeter aos povos originários e os negro-africanos. Dessa forma, os modos de vida desses povos, os pensamentos e saberes não possuíam qualquer credibilidade naquele novo mundo. Por conta disso, escolher as características e princípios que circundam a figura de Exu trata-se de uma escolha que visa descentralizar a academia enquanto fonte de conhecimento, buscando em outros lugares e modos de organização outra perspectiva para dar conta das narrativas contidas em *Orí* e *AmarElo* que colocam o negro em uma posição central, diferente do lugar em que foi posto pela história ocidental. A forma binária de classificar o mundo não é capaz de dar conta dos "seres paridos no entre" (Rufino, 2019, p. 16).

Dessa forma, a Pedagogia das Encruzilhadas se organiza a partir de três campos:

> "*Político*, pois assume como problemática ética/estética e ato de responsabilidade a luta contra o racismo anti-negro e a transgressão dos parâmetros coloniais. Essa dimensão está implicada diretamente com a preservação da vida em sua diversidade;
> *Poético*, pois emerge a partir e em um diálogo cosmopolita (cruzado) com inúmeras sabedorias e gramáticas que foram historicamente subalternizadas. (...) [A dimensão poética] revela a impossibilidade de separação entre ser, saber e sua forma de produção de linguagem. Assim, a emergência de outras gramáticas perpassa também pela dimensão política de defesa da vida em sua diversidade;
> *Ético*, implicada com uma das principais demandas a ser vencida na colonialidade, a invenção de novos seres. A dimensão ética perspectivada pela educação revela não um método a ser aplicado para a resolução dos dilemas escolares, mas emerge como um ato responsável e comprometido com a transformação dos seres. (...) Assim, a perspectiva das encruzilhadas emerge como potência educativa, uma vez que abre caminho para outras

> invenções que transgridem o desvio existencial e o desmantelo cognitivo incutido pela ordem colonial" (Rufino, 2019, p. 20).

A proposta da Pedagogia das Encruzilhadas não é substituir tudo o que a modernidade construiu, mas evidenciar que não há apenas um modo de existir. Portanto, ela visa atravessar, somar ao que já existe, como um acúmulo de potências. A força da encruzilhada está no movimento, no cruzo, que consiste no devir, é o movimento incompleto, inacabado, que não pode ser ordenado ou compreendido. Trata-se de uma perspectiva que pratica a transgressão e não a subversão. Outra face de Exu é o da reconstrução. "Cada pedaço picotado do seu corpo, se reconstruiu como um novo ser e se colocou a caminhar e inventar a vida enquanto possibilidade" (Rufino, 2019, p. 24). Esse é o princípio de Yangí (Exu ancestral), ele é o elemento substancial para invenção de novos seres. Ora, se a modernidade ocidental tentou destruir a existência de vários sujeitos ao longo de séculos a partir da política da violência e opressão, o que restou desses seres serve agora de potência, a partir da resiliência e transgressão de Yangí, para se reconstruir e criar novos sujeitos. Não é possível destruir efetivamente povos, saberes e culturas. Talvez elas não existam como algo imutável, fossilizado, mas certamente passam pelas transformações necessárias para se manterem vivas, como as sabedorias que cruzaram o Atlântico e foram reinventadas no ocidente.

Dessa forma, repito aqui o trecho do poema de Adrienne Rich citado por bell hooks (2013): "Esta é a língua do opressor, no entanto, eu preciso dela para falar com você". Essa apropriação foi a forma que os povos colonizados encontraram para se conectar com povos de outras regiões e construir uma nova vida. Só a partir da apropriação da linguagem enquanto ferramenta foi que eles conseguiram criar comunidade e lutar pela libertação. O que Beatriz Nascimento e Emicida fazem em *Orí* e *AmarElo* pode ser, em algum nível, percebido nesse lugar. Beatriz Nascimento, nascida em Sergipe, migrou com a família para o Rio de Janeiro e ingressou na universidade pública. Se considerarmos o prestígio social que as instituições de ensino superior possuíam naquele momento no Brasil, sendo o espaço da elite intelectual majoritariamente masculina e branca, o que Beatriz fez foi se "apropriar da língua" para conseguir se comunicar. Todas as titulações acumuladas por ela certamente contribuíram para que ela fosse ouvida e tivesse qualquer atenção naquele momento. *Orí* é também uma forma de se apropriar de uma ferramenta para mostrar um outro olhar sobre os intelectuais e ativistas negros na década de 1970. O nível das discussões, as articulações e demandas elaboradas nos encontros mostram a importância da dimensão empírica do negro na sociedade, visto que às vezes apenas a vivência cotidiana permite compreender as questões mais latentes e urgentes, muitas vezes sobrepondo-se às concepções teóricas. Nos encontros,

algumas pautas como a denúncia do racismo, a violência contra a população negra, a negligência do poder público às questões raciais de abandono (a falta de assistência à criança negra), pobreza e fome.

Em *AmarElo*, essas negociações aparecem em várias esferas, não apenas na narrativa. Apesar da tentativa de reconstruir a história a partir das lacunas, caminhando em direção oposta à hegemonia, a presença do filme na Netflix explicita uma proposta que visa alcançar uma quantidade massiva de espectadores. Enquanto a ferramenta escolhida por Beatriz Nascimento foi a trajetória acadêmica, o que a deu certa autoridade em seu campo de atuação, Emicida se apropriou do seu local com a fama e poder aquisitivo conquistados a partir do *rap* para conseguir comunicar aquilo que desejava. O tom conciliador adotado por ele segue a mesma lógica da escolha pela plataforma estadunidense de *streaming*: o seu alcance. As músicas presentes no filme e a narração tranquila de Emicida parecem uma tentativa de deslocar o estigma de violência construído em torno do homem negro. A escolha do apaziguamento no lugar do combate, da união ao invés da segregação, é também uma forma de luta. Rufino (2019) pontua que Exu pode operar um jogo, uma ginga, que utiliza uma lógica de sedução e encante. Dessa forma, uma frase dita pelos malandros pode servir para entendermos as intenções de Emicida: "malandro que é malandro não bate de frente!" (Rufino, 2019, p. 35). É importante que se tenha expertise para jogar no sistema capitalista quando já se nasce em desvantagem.

A estrutura herdada das colônias escravistas opera de maneira violenta e sufocante com a população negra, especialmente com aqueles que vivem nas regiões periféricas das cidades. A persistência desse modo de organização demanda que acordos e alianças sejam feitos e essa é a proposta de *AmarElo*. Não há mais possibilidade de restringir essas existências e contê-las nas periferias. Ao ajustar o tom da voz, o ritmo e as melodias das músicas, assim como convidar pessoas conhecidas, que possuem algum apelo popular como os casos de Fernanda Montenegro, Zeca Pagodinho e Pabllo Vittar, Emicida parece traçar estratégias para dar voz a convidados como a cantora negra e transsexual Majur, ao também *rapper* negro Jé, além de várias personagens que fazem parte da história do Brasil. Mas, apesar dos ajustes, Emicida não renuncia a sua identidade, de utilizar gírias características das periferias, demonstrando que se apropriou e adestrou a nossa língua, a enfeitiçou (Santos, 2023).

Foi a partir da apropriação dessas ferramentas e desses lugares que Beatriz Nascimento e Emicida resgataram as matrizes culturais e históricas africanas que constituem o país, bem como colocaram o negro em uma posição central na própria história, capazes de

participar ativamente de decisões, planejamentos e construção ativa da nação. Não há Brasil sem o negro, em todos os sentidos dessa frase. O movimento proposto por *Orí* e *AmarElo* de olhar para o passado e para si em uma tentativa de resgatar e compreender a dimensão do povo negro é perceptível ao longo de toda a narrativa. *Orí* utiliza de registros feitos em regiões de onde eram parte dos povos trazidos, além de imagens de manifestações culturais e religiosas que ressaltam as matrizes africanas; *AmarElo*, recorre ao recurso da animação para construir uma narrativa que segue uma cronologia, assim como reforça a importância do negro na sociedade, mas especialmente em sua indispensável contribuição para a cultura nacional, seja na música, no teatro, na literatura, ou nas artes plásticas.

Orí constrói um tempo cíclico, ancestral, em que o passado informa o presente de modo a construir a consciência do "eu sou", nascido na diáspora. Essa temporalidade também está impressa na estrutura de montagem do filme, ainda que exista, em alguns momentos, legendas que informam os anos que estão sendo retratados, ainda que narrativamente exista uma sensação de ir e vir, da concretude das discussões políticas e acadêmicas para as reflexões poéticas e existenciais feitas por Beatriz sobre a África mãe e o Atlântico. Já em *AmarElo*, há o movimento de historicamente recorrer ao passado para também compreender o "eu sou", as bases que compõem a nossa identidade. Mas diferente de *Orí*, o documentário utiliza uma montagem que segue uma cronologia mais demarcada, partindo em alguns momentos de marcos históricos para o desenvolvimento do enredo, como a abolição da escravidão, a Semana da Arte Moderna, o cinquentenário da abolição, entre outros marcadores da história. A constante necessidade de retomar o passado como uma tentativa de refletir sobre o presente para transformar o futuro demonstra a natureza espiral do tempo ancestral, que é esse tempo que retorna, restabelece e transforma (Martins, 2019).

Portanto, ao colocarmos *Orí* e *AmarElo* em diálogo, percebemos não apenas dois registros de momentos históricos distintos, mas também duas estratégias de reconhecimento e reconstrução identitária que, mesmo com linguagens e acessos diferentes, convergem na tentativa de reinscrever o negro na centralidade da história brasileira. *Orí* convoca a ancestralidade como fonte de reinvenção política e subjetiva. *AmarElo*, por sua vez, insere o corpo negro no centro da cultura nacional, utilizando-se de recursos midiáticos e simbólicos para ocupar um espaço que, por séculos, lhe foi negado. Sendo assim, a encruzilhada não é apenas um ponto de análise, é o próprio território em que essas vozes se encontram, tensionam e se projetam rumo a outras possibilidades de existir.

Considerações finais

Esta pesquisa teve como objetivo compreender e analisar de que maneira *Orí* e *AmarElo - É Tudo Pra Ontem* abordam questões raciais que se originaram a partir da colonização. A expectativa é que ela possa contribuir para reflexões acerca do cinema enquanto uma ferramenta com múltiplas possibilidades, que serve também como um documento capaz de contar sobre o seu período histórico. Para além das contribuições no campo do cinema, acredito que a pesquisa circule em outras áreas como a história e as ciências sociais, visto que considera os sujeitos e as experiências dos negros (assim como dos povos colonizados de modo geral) ao longo da história, especialmente no Brasil, desde o início da colonização. A hipótese, era de que ambos os documentários utilizaram da linguagem cinematográfica para falar sobre a população negra no Brasil sob uma perspectiva distinta da ótica colonial, com o intuito de construir um futuro pautado no respeito, no amor e reconhecimento.

Orí e *AmarElo* possuem elementos narrativos distintos. O primeiro, combina a linguagem poética feita a partir das narrações de Beatriz Nascimento, com imagens documentais, tanto de lugares no continente africano, que remetem ao passado de sequestro que resultou na escravidão no Brasil, quanto do país que se construiu após essa experiência, com o intercâmbio cultural, social e histórico que essa vivência resultou. A origem dos quilombos, as articulações da luta pela libertação, as heranças culturais africanas que se tem nas escolas de samba e nos terreiros de religiões afro-brasileiras. O documentário intercala o momento político do final da década de 1970 com a realidade cultural e social construída no país desde a migração via Atlântico para o Brasil.

O segundo filme, tenta construir uma linha cronológica na história do Brasil que considere o negro como parte integrante e fundamental na construção social, política, cultural e urbana do país. A direção utiliza diversos meios estéticos como forma didática na construção de uma linha de raciocínio, mas também visando preencher eventuais lacunas documentais na história do negro ao longo do tempo, valendo-se de fotografias, ilustrações, animações e vídeos. Enquanto *Orí* parte das discussões feitas no contexto acadêmico, *AmarElo* conta especialmente sobre as contribuições dos negros das periferias, como os sambistas nos morros nos anos 1920, que foram protagonistas não reconhecidos naquele momento na criação de uma identidade cultural genuinamente brasileira; o movimento urbano do HIP HOP na década de 1990, que foi palco das reflexões sociais e dos movimentos de conscientização a respeito do racismo e da desigualdade social provocados pelo *rap*, como é o

caso dos *Racionais MC's*. No contexto desses grupos marginalizados nos anos 1990, o *rap* se tornou um veículo que conectava as classes operárias às ideias dos intelectuais negros brasileiros.

A escolha de dois filmes lançados com intervalo de mais de trinta anos consegue, em alguma medida, mostrar registros da história de forma factual, no caso de *Orí*, com as reuniões em busca de caminhos políticos e sociais que deveriam ser percorridos para que a população negra pudesse conquistar outras maneiras de viver em um país com uma estrutura ainda muito ancorada nos moldes das colônias. As reuniões serviram para promover reflexões sobre as situações políticas tanto dos negros quanto dos países colonizados em todo o mundo, encontrando nos movimentos civis norte-americanos, por exemplo, formas de lutar e até mesmo vigor para continuar resistindo em meio a um período de perseguição durante a ditadura militar.

No caso de *AmarElo*, podemos ver como está o Brasil após as mobilizações desses grupos e de todo o percurso político que o país tomou e como a história se deu. O documentário busca preencher as lacunas que existem com relação à presença dos negros na história brasileira. De alguma forma, a presença dessas brechas é também um sintoma dessa estrutura ocidental que se construiu e que buscou limitar a presença do negro nas margens, nas periferias. Apesar do entrelaçamento narrativo que Fred Ouro Preto faz com a vida e carreira do *rapper* Emicida, o filme evidencia questões vividas pelos negros até os dias atuais, como na cena em que a equipe do artista está em uma favela para gravar um clipe, são abordados pela polícia e recebem um aviso sobre o perigo de estar naquela região sem aviso ou "agendamento" prévio às autoridades por conta de possíveis operações policiais e eventuais trocas de tiro que ocorrem naquela região.

Portanto, é possível notar que algumas demandas postas nas reuniões registradas por Raquel Gerber em 1977 ainda seguem urgentes no Brasil. A violência contra o negro, a negligência com as crianças periféricas, a conduta policial em regiões ocupadas majoritariamente pela população negra e o resguardo que esses profissionais tem dos aparatos institucionais legais, visto que em muitos casos de injustiça os responsáveis não são condenados, seguem atuantes na sociedade. Assim, o distanciamento temporal entre esses filmes pode ser também uma forma de comparar o Brasil de 1977 e o de 2020, tendo esses filmes como documentos históricos capazes de nos situar no tempo.

Referências

ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Reinaldo Coser. Rio de Janeiro: 1988.

AMARELO - é tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Produção: Evandro Fióti. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2020.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, no11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019.

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós, Simone Gonçalves. Brasil: 2015.

BRÓDER. Direção: Jeferson De. Produção: Paulo Booccato, Juliana Borges, Mayra Lucas, Renata Moura. Brasil: 2011.

CABELA de nêgo. Direção: Déo Cardoso. Produção: Maurício Macêdo. Brasil: 2020.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARVALHO, Noel S. Dogma Feijoada: A invenção do Cinema Negro Brasileiro. Revista **brasileira de Ciências Sociais**, v. 33, n. 96, p. 1-18, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.17666/339612/2018.

CARVALHO, Noel S. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In: DE, Jeferson. Dogma Feijoada: **O cinema Negro Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 17-101.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CHICO rei. Direção: Walter Lima Jr. Produção: Walter Lima Jr. Brasil: 1985.

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

_____. **Pele negra negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2024.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017. Capítulo 5.

FRENTE negra brasileira. Direção: Ras Adauto, Zózimo Bulbul. Brasil: 1985.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____;HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

GROSFOGUEL, Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R (orgs.). **El giro decolonial**: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

_____. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril 2016.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

JORGE, Érica Ferreira da Cunha. Umbanda: a problemática questão de suas origens, o arranjo de sua cosmovisão. **Vivência: Revista de Antropologia**, n. 41, p. 153-164, 2013.

JUBIABÁ. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Tininho Nogueira da Fonseca. Brasil: 1987.

LUGONES, María. Rumo a um Feminismo Descolonial. ***Estudos Feministas***, 22, 3, 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFOGUEL, R (orgs.). **El giro decolonial**: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

_____. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora (Coleção Cultura Negra e Identidades), 2018. p. 31 - 61.

MARTE um. Direção: Gabriel Martins. Produção: Gabriel Martins, Maurílio Martins, André Novais Oliveira, Thiago Macêdo Correia. Brasil: 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

MEDIDA provisória. Direção: Lázaro Ramos. Produção: Daniel Filho, Tânia Rocha. Brasil, 2022.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

_____. Os esplendores e as misérias da "ciência": colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (orgs.). **Conhecimento prudente para uma vida decente**: 'um discurso sobre as ciências' revisitado. São Paulo: Cortez Editora, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

O negro da senzala ao soul. Direção: Gabriel Priolli. Produção: Depto. de jornalismo TV2 Cultura. Brasil: 1977.

ORÍ. Direção: Raquel Gerber. Produção: Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989.

PEDRO mico. Direção: Ipojuca Pontes. Produção: Roberto Ribeiro. Brasil: 1985.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

_____. Colonialidade do poder e classificação social. In: Santos, B. S. Santos. & Menezes, M. P. (orgs.). ***Epistemologias do Sul***. Coimbra: Almedina, 2009, p. 73-117.

SIMÕES, Alessandra. Reapropriar para reparar: o centenário da Semana de 22 sob a ótica decolonial. **Revista USP**, n. 135, p. 215-228, 2022.

QUILOMBO. Direção: Cacá Diegues. Produção: Rodolfo Brandão. Brasil: 1984.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.