

# O panteão da terra: relações entre cinema documentário e performances culturais em *Orixá Ninu Ilê*

Alessandra Regina Gama\*

Lisandro Nogueira\*

**Resumo:** *Orixá Ninu Ilê* é um filme sobre a arte sacra negra brasileira criada a partir da simbologia dos orixás – Obaluaiyê, Nanã e Oxumarê – o panteão da terra. O documentário fundamenta a relação entre estes três orixás, seus domínios, símbolos e influências vitais, sobretudo, na visão dos iorubá, mais estritamente, no âmbito de uma comunidade-terreiro nagô. Este artigo aborda a análise de *Orixá Ninu Ilê – Arte Sacra Negra I* (1978), de Juana Elbein dos Santos, a partir das performances culturais.

Palavras-chave: *Orixá Ninu Ilê*; documentário; performances; performances culturais; estética; encruzilhada.

**Resumen:** *Orixá Ninu Ilê* es una película sobre el arte sacro negro brasileño creado a partir de la simbología de los orixás –Obaluaiyê, Nanã y Oxumarê– el panteón de la tierra. El documental fundamenta la relación entre estos tres orixás, sus dominios, símbolos e influencias vitales, sobre todo, en la visión yoruba, más estrictamente, en el ámbito de una comunidad-terreiro Nagô. Este artículo aborda el análisis de *Orixá Ninu Ilê – Arte Sacro Negra I* (1978), de Juana Elbein dos Santos, a partir de performances culturales.

Palabras clave: *Orixá Ninu Ilê*; documental; performances; performances culturales; estética; cruce de caminos.

**Abstract:** *Orixá Ninu Ilê* is a film about black Brazilian sacred art created from the symbolism of the orixás – Obaluaiyê, Nanã and Oxumarê – the pantheon of the land. The documentary bases the relationship between these three orixás, their domains, symbols and vital influences, above all, in the vision of the Yoruba, more strictly, within the scope of a Nagô community-terreiro. This article approaches the analysis of *Orixá Ninu Ilê – Arte Sacra Negra I* (1978), by Juana Elbein dos Santos, based on cultural performances.

Keywords: *Orixá Ninu Ilê*; documentary; performances; cultural performances; aesthetics; crossroads.

---

\*. Doutoranda. Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (PPGPC-UFG). Bolsista da FAPEG/CAPES. 74280-130, Goiânia, Brasil. E-mail: alessandrargama@gmail.com

\* Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da UFG. 74690-900, Goiânia, Brasil. E-mail: lisandronogueira@gmail.com

Submissão do artigo: 21 de dezembro de 2021. Notificação de aceitação: 8 de fevereiro de 2022.

**Résumé :** *Orixá Ninu Ilê* est un film sur l'art sacré brésilien noir créé à partir de la symbolologie des orixás – Obaluaiyê, Nanã et Oxumarê – le panthéon de la terre. Le documentaire fonde la relation entre ces trois orixás, leurs domaines, symboles et influences vitales, avant tout dans la vision des Yoruba, plus strictement dans le cadre d'une communauté-terreiro Nagô. Cet article aborde l'analyse d'*Orixá Ninu Ilê – Arte Sacra Negra I* (1978), de Juana Elbein dos Santos, à partir de performances culturelles.

Mots clés : *Orixá Ninu Ilê* ; documentaire ; performances ; performances culturelles; esthétique ; carrefour.

## Introdução

*Orixá Ninu Ilê* é um filme sobre a arte sacra que se dá na articulação da cosmovisão negra e afro-brasileira com a simbologia dos orixás — Obaluaiyê, Nanã e Oxumarê — o panteão da terra. O documentário fundamenta a relação entre estes três orixás, seus domínios e influências vitais, através das performances culturais oriundas dos símbolos sagrados, na visão dos iorubá, no âmbito da comunidade-terreiro nagô Ilê Axé Opô Afonjá.

O curta-metragem de 28 minutos, filmado em 16 mm, é o primeiro filme da tríade SECNEB. Realizado em Salvador, no ano de 1978, foi dirigido por Juana Elbein dos Santos e montado por Carlos Brajsblat.<sup>1</sup> A narração é de Álvaro Freire, o mesmo narrador de *Espaço Sagrado* (1975), filme de Geraldo Sarno que antecede a temática abordada por Juana Elbein, em *Orixá Ninu Ilê*.

Também participam deste documentário: Carlos Alberto Gaudenzi e José Almeida Mauro, na fotografia, Marco Aurélio Luz e Muniz Sodré, que juntos de Juana, assinam o texto, com participações especiais de Yara Falcão dos Santos, Milton Feitosa e Carmem dos Santos, que atuam na representação mítica dos orixás<sup>2</sup>. Mestre Didi atua nos domínios sacerdotais e artísticos abordados na temática central.

O processo de realização de *Orixá Ninu Ilê* se dá no final dos anos 1970, no âmbito da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), período em que as tensões raciais, sociais e políticas, alcançavam amplitude de debate na sociedade brasileira com desdobramentos emergentes no campo do cinema (Sobrinho, 2020; Xavier, 1982). Neste mesmo período ocorre o que podemos considerar a eclosão da influência dos debates identitários no cinema documentário. As fronteiras entre performance e *performer* se tornam emergência nos filmes documentários, tanto pelo caráter autobiográfico, quanto pela perspectiva pessoal do realizador (Bezerra, 2014; Bruzzi, 2001). Nestes termos, *Orixá Ninu Ilê* evidencia tessituras performáticas narrativas, estéticas e políticas que se filiam às camadas subjetivas da realizadora Juana Elbein dos Santos.

1. Carlos Brajsblat dirige *Egungun* (1982), o terceiro filme da tríade. Aqui a noção de tríade estabelece uma vinculação epistêmico-sagrada entre as três obras que compõem a filmografia SECNEB. O panteão da terra em *Orixá Ninu Ilê* (1978); o princípio feminino em *Iyá-Mi-Agbá* (1981); o poder masculino em *Egungun* (1982); uma tríade documentária expandida pela noção espiral da encruzilhada como perspectiva teórica, desenvolvida ao longo deste trabalho.

2. Fonte: Ficha Técnica, item “2.1.b” do documento Núcleo de Cinema (SECNEB, s/d).

A SECNEB foi fundada em 1974 por Deoscóredes Maximiliano dos Santos — Mestre Didi (1917 – 2013) e Juana Elbein dos Santos. A instituição provocou debates<sup>3</sup> e inflexões radicais na relação entre o cinema nacional e as visões de mundo, a memória e o patrimônio cultural das comunidades negras e afro-brasileiras centradas na dinâmica dos terreiros. Essa relação foi estabelecida por meio da criação do Núcleo de Cinema.

O Núcleo de Cinema SECNEB integrou cineastas e pesquisadores, alguns dos quais pertenciam às comunidades negras de terreiros. Essa composição propôs uma relação mais aprofundada das comunidades e suas visões de mundo com o cinema documentário, a partir de três princípios. Primeiro, documentar o universo das comunidades e da população negra, por meio da memória e da história cultural dos grupos, visando instigar a consciência de seus valores culturais. Segundo, dentro dessa perspectiva, documentar para ter o cinema como veículo de identificação entre grupos semelhantes — em decorrência da diáspora — incluindo, além do Brasil, as regiões do Caribe, Cuba, Haiti, Venezuela, Colômbia, América Central, EUA e de países africanos, sobretudo, como centro originário dessas culturas reelaboradas. O terceiro objetivo era documentar para promover e disseminar valores culturais das comunidades-terreiros para uma nova percepção transcultural (NÚCLEO DE CINEMA SECNEB, s/d).

Na prática, o núcleo atuou na formação de equipes que, além dos atributos técnicos e criativos da cinematografia, privilegiaram a relação entre cineastas e membros das comunidades. Ou seja, onde a vivência nas comunidades fosse intrínseca ao papel criativo como uma forma de resposta propositiva aos debates tensionados. Essa relação está impressa na textura fílmica de seu programa, visível na composição técnica dos documentários SECNEB como observamos na obra inaugural *Orixá Ninu Ilê*.

A diretora Juana Elbein dos Santos, antropóloga, escritora e cineasta, é também autora do livro *Os Nagô e a morte* — obra referencial sobre os sistemas da cosmologia Nagô — e assina a autoria e coautoria (com Mestre Didi) de outras obras dedicadas ao estudo da cultura negra, notadamente centrada na cultura iorubá. Coordenadora geral da SECNEB, Juana dirigiu dois<sup>4</sup> dos três filmes produzidos no âmbito do programa de documentários do Núcleo de Cinema da instituição.

Na convergência desse contexto podemos citar outros filmes realizados entre as décadas de 1970 até os anos finais de 1980: *Yaô* (Maureen Bisiliat, 1970), *Exu Mangueira* (Tom Job Azulay, 1974), *Espaço Sagrado* (1975) e *Iaô* (1976), de Geraldo Sarno, *O poder do machado de Xangô* (Paulo Gil Soares, 1976), *Bahia de todos os Exus* (Tuna Espinheira, 1977), *Ylê Xoroquê* (1981, Raquel Gerber), *Iya-Mi-Agbá*,

---

3. Ismail Xavier escreve o texto *Cinema e Descolonização* a partir da transcrição do seminário realizado pela SECNEB em 1982. O seminário antecipa as diversas questões que perduram no tempo e chegam com vitalidade atualmente, como a ideologia do “recalcamento da cultura negra”, a constituição do cinema negro e a crítica negra ao campo do cinema, no âmbito da relação /representação das culturas negras, entre outros temas.

4. *Orixá Ninu Ilê* — *Arte Sacra Negra I* (1978), *Iya-Mi-Agbá, mito e metamorfose das Mães Nagô* — *Arte Sacra Negra II* (1981).

*mito e metamorfoses das mães nagô* (Juana Elbein dos Santos, 1981), *Egungun* (Carlos Brajsblat, 1982) e *Orí* (1989, Raquel Gerber). Ainda que em chaves diferenciadas, estes filmes operam questões raciais e identitárias fundamentais para o período, que permanecem relevantes até os dias atuais.

*Orí* (1989) que tem Beatriz Nascimento como narradora e roteirista, é um exemplo no contexto da articulação do cinema com a questão identitária dos territórios negros, entre as décadas de 1970 e 1980. O filme sintetiza as mudanças radicais por uma revisão crítica social, política e cinematográfica, assumindo o posicionamento narrativo de uma mulher negra afrocentrada, até então, ausente nos documentários brasileiros (Ferreira, 2020; Gama & Nogueira, 2020; Sobrinho 2020).

Além de Raquel Gerber e Beatriz Nascimento, Juana Elbein dos Santos é uma das mulheres que se destacam neste contexto como pesquisadora e documentarista. Juana Elbein despontou entre as maiores críticas da postura invasiva das câmeras diante os rituais dos terreiros, considerada uma das motivações para que a antropóloga também inscrevesse suas realizações na história do cinema brasileiro<sup>5</sup>.

A narrativa de *Orixá Ninu Ilê* aciona gestos performáticos pelos quais a experiência mítica articula arte e sacralidade: danças, cânticos, ritmos, paisagens do território e objetos, moldados pelo Assogbá — Mestre Didi. Estruturas complexas da cosmovisão negra se entrecruzam e com isso, o filme inscreve na moldura clássica do documentário uma urdidura estética atemporal.

É o aspecto cíclico e atemporal — implicado nas performances culturais dos povos da diáspora — iluminando a possibilidade de refletir em um documentário de 1978, temas urgentes do nosso tempo, como as performances e a estética na perspectiva de encruzilhada.

Este trabalho é fragmento de uma investigação, ainda em curso, que visa identificar pontos de contato entre performances culturais e cinema documentário, especialmente, na representação da cultura material e imaterial dos terreiros, em filmes das décadas de 1970 a 1980. Como visto, o período originou debates capitais que atravessam visceralmente o campo teórico do cinema e das performances, até os dias atuais.

### **Encruzilhada: ponto radial na relação entre as performances culturais e cinema documentário em *Orixá Ninu Ilê***

À luz do pensamento de Leda Maria Martins (1997) — teórica dos estudos da performance e dramaturga brasileira, poeta e ensaísta — o conceito de performances culturais contribui para a compreensão de alguns dos sentidos internos, bem como, símbolos dos ritos e ciclos rituais ligados à cosmovisão centrada nas culturas negras e afro-brasileiras. Leda Martins molda a encruzilhada enquanto símbolo de asserção, cognição e episteme diaspórica, localizada no campo das performances.

---

5. Sobre críticas de Juana Elbein dos Santos acerca da postura invasiva das câmeras nos terreiros e da ideia de suas motivações em filmá-los, ver: Guimarães (2019), Rodrigues (1988), Xavier (1982).

O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos [...]. Da esfera do rito, e portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento (Martins, 1997: 28).

A encruzilhada como lugar movente e radial das performances como pensa Leda Martins (1997), tem Exu — *o Senhor dos Caminhos* — como mediador das portas e fronteiras e patrono da comunicação. É o princípio dinâmico de Exu que media a criação, a fruição e a interpretação de conhecimento nos diferentes sistemas simbólicos da esfera do rito e das performances negras (Santos, 2019; Martins, 1997).

Nos minutos iniciais de *Orixá Ninu Ilê*, ou seja, “na entrada” do filme, Exu é duplamente representado como anfitrião e “convidado ilustre”. Sua menção é múltipla de partida. Exu é apresentado como “*um dos orixás mais importantes da religião nagô*” [transcrição do filme], patrono do princípio dinâmico, orixá da comunicação. É também saudado, celebrado por ser Ele o guardião da porteira de entrada, zelado no *ilê Exu*.<sup>6</sup> Do princípio dinâmico espiralado de Exu (para os nagô) ou Aluvaia (para os banto), emerge uma concepção sagrada, performática e filosófica da gênese e da produção de saberes múltiplos (Santos, 2019; Martins, 1997).



Figura 1. Entrada. Fonte: Filme *Orixá Ninu Ilê*, de Juana Elbein dos Santos.

Em síntese, a encruzilhada atua como princípio de construção retórica que opera semanticamente a significância das manifestações culturais e religiosas brasileiras, de influências banto e nagô. Neste sentido, torna-se a encruzilhada um lugar radial e fundante, de domínio simbólico e metonímico, pelo qual se encontram e se dispersam as narrativas e estéticas diversas que dela própria se elaboram. Neste modo de pensar, se funde uma encruzilhada conceitual que complexifica proces-

6. Termo em iorubá que significa casa ou espaço interior do terreiro reservado para a prática dos rituais dedicados à Exu.

tos interétnicos e transitórios, por intersecções e desvios próprios da dinâmica das performances culturais negras e afro-brasileiras, que restauram comportamentos ancestrais africanos (Martins, 1997).

Expandindo a noção provocada por Leda Martins (1997), acionamos os estudos teóricos de Diana Taylor (2013), Richard Schechner (2012; 2011; 2006) e Zeca Ligiéro (2012), que também partem do campo teórico dos estudos da performance e contribuem para o aporte das performances culturais em duas chaves distintas, porém, interseccionadas pela noção de encruzilhada. Na primeira chave, enquanto processo de estudo, as performances compõem o objeto de análise. Deste modo, as performances são significadas nas mais variadas práticas sociais, artísticas e políticas como, danças, eventos, rituais, cultos e funerais, por exemplo. Sendo assim, focalizamos na análise de *Orixá Ninu Ilê* como se estabelecem as relações entre as performances culturais e o documentário a partir das danças, que, sincronicamente, são/estão entrecruzadas a outras dimensões materiais e imateriais da estética e da arte sacra. Nas danças se cruzam camadas estéticas: cânticos, ritmos, gestos ritualizados, adornos e objetos, paisagens do território e corpos negros, que confluem expressões performáticas.

Na segunda chave, as performances culturais também abarcam a lente metodológica, ou seja, a própria análise fílmica é acionada enquanto performance. Deste modo, se expande ao acionar chaves teóricas outras que se encontram e se dispersam pela confluência e tensão entre as concepções sagradas, estéticas, políticas e representacionais dos campos distintos — performances culturais e cinema documentário. Identificamos gestos do modo *performático* do documentário (Nichols, 2016) em *Orixá Ninu Ilê* que marcam de alguma maneira, essa encruzilhada conceitual na textura fílmica. Ao estabelecer tais relações, investigamos de que modo *Orixá Ninu Ilê*, à luz das performances culturais, contribui para as abordagens estéticas e políticas da cosmovisão negra e afro-brasileira no documentário.

### **O panteão da terra: arte, dança e simbologia nas performances de Nanã, Obaluaiyê e Oxumarê**

O filme elabora seu tema central em duas macro abordagens: a primeira articula as dimensões espaciais nas quais coabitam espaço urbano e espaço mato, e a segunda, através das dimensões estéticas ao entorno da arte sacra. Essa articulação delinea e explicita significados sagrados profundos nas construções, paisagens, emblemas, vestimentas, cores, utensílios, música, corpo e dança. A estética articulada nessa narrativa não está dissociada das dimensões espaciais. É possível interpretar, através dessa vinculação, que há uma categoria estética (Sodré & Paiva, 2014) — de encruzilhada — imbricada em todo o conjunto material, gestual, oral e rítmico dos candomblés. Categoria esta que exprime a ritualística das performances culturais na complexa dinâmica dos modos de existência dos terreiros, sublinhada no interior da comunidade filmada.

Os movimentos da câmera na entrada do terreiro sugerem ao espectador um lugar “reservado” como participante de uma experiência guiada do território. En-

quanto observamos detalhes da paisagem direcionados pela câmera, a *voz do saber*<sup>7</sup> – uma narração externa ao ambiente — traduz os elementos e seus significados. Somam-se as camadas sonoras musicais e da narração, às imagéticas. Toques e cânticos sacros formam a base para o relevo textual, com pausas preenchidas pela voz da liturgia cantada em pequenos momentos de evidência.

A dinâmica da vida, representada por meio da performance na narração, explica o domínio de Nanã através “da lama criadora, matéria-prima de tudo que nasce e que detém o poder genitor feminino. Búzios são símbolos dos antepassados e representam os duplos espirituais dos seres humanos” (Transcrição do filme). Os elementos e dimensões, materiais e imateriais, delineiam uma visão que perpassa a concepção de renascimento, expressos na estética simbólica dos orixás. Essa simbologia se materializa por meio da feitura dos emblemas e paramentas rituais, confeccionadas pelo sacerdote supremo.

A arte africana está profundamente associada à religião. O conceito estético é utilitário e dinâmico. O belo não é concebido como simples prazer estético. O belo formaliza a manifestação do sagrado. O mato é prova dinâmica do ciclo vital. O renascimento dos ancestrais em seus descendentes. Este significado é expresso pelo panteão da terra. (Transcrição do filme).

Mestre Didi protagoniza, nos domínios do sacerdócio, a criação-expressão da arte sacra. Materializa através de suas mãos um repertório estético-ritualístico de emblemas e utensílios. Vestimentas, cores, danças, corpos e músicas evocam e exprimem, em simultâneo, signos simbólicos que estabelecem sentidos ancestrais. Suas cenas carregam textual e visualmente a exposição do mito cosmogônico nagô e seus ciclos vitais.



Figura 2. Mestre Didi — Assogbá. Fonte: Filme *Orixá Ninu Ilê*, de Juana Elbein dos Santos.

7. Sobre o uso da voz *over* nos documentários das décadas de 1960 e 1970, interpretada inicialmente por Jean-Claude Bernardet como “modelo sociológico”, ver *Cineastas e as Imagens do Povo* (1985). Aqui adotamos a “voz do saber” a partir da reflexão de Sobrinho e Bomfim (2018). Consultar a seção Referências.

Para abordar esta sequência é importante retomar parte da biografia de Mestre Didi. Criado desde a infância nos rituais e cerimônias dos orixás e ancestrais, em 1936, recebe de Mãe Aninha (Obá Biyi), o posto de *Assogbá* — Supremo Sacerdote do Culto de Obaluaiyê (Mattar & Darzé, 2018; Silva et al., 2017). A função sacerdotal do cargo de Assogbá o encarrega de criar, executar e sacralizar, os objetos e emblemas rituais, dedicados aos orixás Nanã, Obaluaiyê e Oxumarê. Para além de um cargo cerimonial, essa titulação fundamenta a trajetória sacra e artística de Mestre Didi, reconhecidamente, um dos mais notórios artistas e pensadores do nosso tempo. Ao lado de nomes como Abdias Nascimento, Rubem Valentim e Hélio Oiticica, Mestre Didi já figurava, na década de 1960, obras de manifestação vanguardista (Conduru, 2021).

“Uma coisa ou uma obra de arte que tem axé transcende as questões comuns sobre sua composição e suas limitações: é a encarnação de uma força divina” (Thompson, 2011: 26). Os objetos filmados participam ativamente da mise-en-scène e do mundo, nessa visão cosmogônica. Articulam-se nos objetos aspectos de integração do pensamento social e das performances enquanto cultura (dinâmica) material. Como herdeiro dessa experiência ancestral, Mestre Didi molda, cria e recria, por meio dos referenciais estéticos africanos, os objetos ritualísticos do panteão nagô (Mattar & Darzé, 2018; Silva et al., 2017). *Orixá Ninu Ilê* se posiciona entre as primeiras expressões fílmicas que documentam essa relevância, em simultâneo, artística e sagrada, de Mestre Didi.



Figura 3. A: Xaxará/ B: Búzios: duplos espirituais / C: Filá de Obaluaiyê.  
Fonte: Filme *Orixá Ninu Ilê*, de Juana Elbein dos Santos.

Em planos aproximados a ritualística dos objetos é posta em relevo. As imagens saturam a carga poético-estética do filme, embora — destaque a narração — o documentário opta por não reproduzir imagens dos orixás manifestados, por questões éticas dos terreiros. A dimensão política, portanto, se revela explicitamente na camada estética textual. Os tons terrosos dos *brajá*, *ibiri*, *xaxará* e dos assentamentos de Nanã, Obaluaiyê e Oxumarê refletem as cores quentes da paleta fílmica, traduzindo nas cores a relação ancestral do panteão nagô e sua ligação com o elemento terra.

A dança entrelaça e finaliza a intrincada estrutura da experiência mítica no filme. O tempo, de cerca de 10 minutos — dedicados à dança enquanto linguagem da ordem do corpo, das pulsações — articula simbolismos míticos, históricos e sociais. O espaço-tempo-território se expande em performances complexas. As danças sagradas expressam o sentido do corpo enquanto “altar vivo”, meio de invocação dos orixás. Na concepção documentarista e etnóloga de Juana Elbein, ecoando o pensa-

mento de algumas comunidades, a possessão torna o orixá presente e sua imagem não pode ser reproduzida. Por este motivo as danças, gestos e paramentos — alerta a narração “fora de situação ritual” — são empregadas apenas ilustrativamente.

Embora o conjunto gestual seja representado por performances fora de situação ritual, como enfatiza a narração, é possível tensionar o limiar dos sentidos do corpo ritualizado enquanto “altar vivo”, expressão adotada pelo narrador para introduzir a sequência das danças, propriamente ditas.



Figura 4. Ilustração dos orixás da terra. Fonte: Filme *Orixá Ninu Ilê*, de Juana Elbein dos Santos.

Considerando a perspectiva antropológica de Jorge Sabino e Raul Lody (2011: 15), “[...] um corpo, que antes de tudo retrata um lugar, um tempo histórico, atividades, profissões, religiosidade, ludismo, rituais de sociabilidade e formas de comunicação”, estabelece-se na dança de matriz africana como arte, símbolo, criação e memória (Sabino & Lody, 2011). É por esse viés que refletimos sobre as performances da dança de *Orixá Ninu Ilê*, embora estejam em relevo, “fora de situação ritual”.

A montagem privilegia uma camada sonora, com cânticos de xirê<sup>8</sup>, que dá suporte aos gestos e movimentos performados para a câmera, iniciando pela exaltação de Obaluaiyê e Nanã, que dançam juntos. Pelo andamento rítmico lento, porém marcado e vigorante, são revelados nessas performances os gestos do Senhor da Terra e sua mãe, a poderosa anciã.

Os planos abertos enquadram a vegetação em harmonia com os corpos de pés ao chão, que bailam em sincronia e integram a ligação com o sagrado da terra. Os

8. Danças cerimoniais, compostas por ritmos distintos e pelo conjunto coreográfico com função de invocar ou celebrar os orixás em situação ritual e/ou festiva. Também significa divertir-se, brincar, festejar (Barros, 2009; Cacciatore, 1977). Consultar a seção Referências.

corpos, embora “fora de situação ritual”, não se eximem da performance que expressa a comunicação sagrada. Nesse sentido, elabora Zeca Ligiéro (2011: 110) “o corpo é texto”.



Figura 5. A. Aquele que pode; B. Dança de proteção; C. Dança da vida e morte. Fonte: Filme *Orixá Ninu Ilê*, de Juana Elbein dos Santos.

“Saudando o universo, o além, o nascente, o poente. A dança repete os gestos de saudação e de afirmação do poder do orixá” (texto da narração). Os gestos de Obaluaiyê se acentuam nos movimentos de braço, com as mãos espalmadas que apontam para cima e para baixo em alternância, e significam vida e morte (Barros, 2009).

As danças, no âmbito da cosmovisão africana disseminada no Brasil, são parte do conjunto de práticas que estabelecem uma interação entre o mundo humano e o mundo invisível, das divindades e ancestrais. Considerando o rito como meio estruturado e comportamental que viabiliza tal interação (Turner, 2015; Parés, 2007), mesmo “fora de situação ritual” é possível identificar nas danças coreografadas para o filme, o caráter dinâmico e invocativo de uma performance que articula dimensões humanas e ancestrais.

Obaluaê era originário de Empê (Tapá ou nupê] e havia levado seus guerreiros em expedição aos quatro cantos da terra. Uma ferida feita por suas flechas tornava as pessoas cegas, surdas ou mancas. Obaluaê-Xapanã chegou assim ao território Mahi no norte do Daomé, batendo e dizimando seus inimigos, e pôs-se a massacrar e a destruir tudo o que encontrava à sua frente. Os mahis, porém, tendo consultado um babalaô, aprenderam como acalmar Xapanã com oferendas de pipocas. Assim, tranquilizado pelas atenções recebidas, Xapanã mandou construir um palácio onde ele passaria a morar, não mais voltando ao país Empê. O Mahi prosperou e tudo se acalmou. Apesar dessa escolha, Xapanã continua a ser saudado como *Kábiyèsí Olútapà Lempé* (‘Rei de Nupê em país Empê’). (Verger, 1996: 212).

Pierre Verger (1996) fala de um mito que coexiste a ligação histórica entre os povos fon e ketu no culto de Obaluaiyê (orixá originário dos povos jeje, reverenciado pelos iorubá)<sup>9</sup> e revela aspectos combativos do guerreiro em expedição. As danças funcionam como metáforas coreográficas míticas. Quando performadas, atualizam nos gestos e nos movimentos as passagens míticas com sentido agregador das lutas

9. Sakpatá, no Daomé; Xapanã, na Nigéria. Obaluaê, Omolu, Xapanã. Sobre essa correlação mítica e histórica, ver Parés (2007) e Verger (1996).

passadas, como modo de dignificar a existência no exílio escravagista. De acordo com Barros (2009) as danças simbolizam e expressam na linguagem corporal, a decisão dos corpos diaspóricos de resistir à violência colonial.

*Wúlò ní wúlò*  
*A nilè gbèlé ibé kò*  
*Wúlò ní wúlò*  
*A nilè gbèlé ibé kò*

Ele é importante e necessário  
 para nós da terra, dá proteção à casa  
 não permita que nossas cabeças tombem  
 (pelos inimigos).

*Ò kíni gbè fáárà farotí*  
*Ò kíni gbè fáárà àfaradà*  
*Oní pópó oniyè*  
*Kíni iyiyà wa ifaradà*

Ele é aquele que pode aproximar-se  
 e dar apoio,  
 aquele que pode dar força e energia.  
 Com sua proximidade,  
 senhor das estradas e dos campos,  
 senhor da boa memória, que pode  
 nos dar força para resistirmos à dor.

As cantigas citadas<sup>10</sup> não compõem a base sonora do filme, porém, as empregamos ilustrativamente, pois tratam de duas passagens que, entoadas em situação ritual, formalizam a devoção e o pedido de ajuda ao orixá, para suportar os tempos atroz. Outras cantigas propiciarão saúde, harmonia, fecundidade e equilíbrio psíquico (Barros, 2011).

10. Transcrição das cantigas do Olubajé: cerimônia pública em honra a Obaluaiê, Sapatá, Omolu, Onilé e Xapanã, que acontece tradicionalmente nos terreiros no mês de agosto (Barros, 2009).



Figura 6. A: Obaluaiyê; B: Nanã; C: Oxumarê. Fonte: Filme *Orixá Ninu Ilê*, de Juana Elbein dos Santos.

Marvin Carlson (2010) sugere algumas características imbuídas na performance que nos auxiliam a empregá-la na proposição-reflexão da encruzilhada entre o documentário analisado e as performances culturais. De acordo com Carlson (2010) a performance carrega o sentido de uma ação executada para alguém e por alguém, em estado de uma consciência de duplicidade, demarcadamente um corpo próprio, autobiográfico. A performance, portanto, instaura a elaboração de um corpo crítico como suporte e criação de suas próprias experiências estéticas: cênicas ou rituais.

Com sentido, observamos haver no conjunto gestual da dança, performances que acontecem para Juana Elbein (e para a câmera), realizada pelos atores sociais (*performers*). Os atores sociais de *Orixá Ninu Ilê* embora não representando Obaluaiyê, Nanã e Oxumarê em situação ritual, performam seus respectivos duplos conscientes. Não são os orixás em situação de possessão performando para a câmera, mas temporariamente assumem ser, sobretudo, para a câmera. Há neste gesto uma dupla consciência: suspende-se a si mesmo para ser ‘outro’ também em suspensão.

A consciência de duplicidade elaborada por Carlson (2010) que nos apoia nesta reflexão aponta para a definição de “comportamentos duplamente exercidos” de Richard Schechner (2012: 49). Essa duplicidade é acionada à medida de uma segunda realidade, ‘outro’ que surge, na experiência permeada pelo jogo da performance ritualizada (Schechner, 2011). A dinâmica dessa fronteira conceitual das performances transita nos domínios da encruzilhada, na expansão do drama social com seus duplos culturais em rituais, jogos e dramas estéticos, “de modo que a forma processual dos dramas sociais se torne implícita aos dramas estéticos”, citando Turner (2015: 128).

O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. Você pode nunca ser Édipo ou Electra, mas você pode performá-los ‘numa peça’. Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma ‘segunda realidade’, separada da vida cotidiana. Essa realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. (Schechner, 2012: 50, grifos no original).

Dos estimulantes diálogos teóricos entre Victor Turner e Richard Schechner, derivam as provocações que iluminam pensar a relação das performances culturais

com o cinema documentário. “Mesmo os melhores filmes etnográficos falham em comunicar muito do que significa ‘ser’<sup>11</sup> integrante da sociedade filmada. Uma sequência de imagens visuais escolhidas muitas vezes a partir de um ponto de vista, para uma plateia passiva” (Turner, 2015: 127). Embora a análise não observe a obra pela lente estrita do filme etnográfico, a pertinência provocativa de Turner (2015) compõe o marco teórico que reelabora a ideia antropológica de drama social ao encontro de seu “duplo cultural”, as performances culturais, sobretudo, filmadas.

Retomando a sequência das danças de Obaluaiyê, Nanã e Oxumarê, no filme, localizamos um dos principais pontos de contato entre o documentário e as performances, à luz do teórico dos estudos da performance Richard Schechner. Schechner (2012) fundamenta que as performances dilatam comportamentos restaurados, ou seja, constituem gestos, eventos e ensaios repetidamente vivenciados. “*Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como me foi dito para fazer, ou ‘como aprendi’*” (Schechner, 2006: 35, grifos no original).

O encadeamento das danças e da narração de *Orixá Ninu Ilê* sobre a arte sacra revela um exercício de síntese performática, que ilustra partes da complexa estrutura da cerimônia ritual dedicada ao panteão da terra, com fins estéticos, para a câmera. O entrelaçamento entre os gestos apreendidos e repetidos da/na dança, dos mitos e cânticos, presentificam as forças dos orixás na obra fílmica, e restauram, nos corpos performáticos, a ligação com o continente africano, agora revigorado pelo *continuum* sagrado negro e afro-brasileiro. Essa carga mítica e estético-política é posta em relevo na experiência espectral.

Mãe Stella de Osósi<sup>12</sup> (Santos, 2006) ressalta que falar de um *orisa* (orixá) é falar de um universo mitológico que se delinea com a história de princípio de mundo. Trata-se de um universo pluriversal, de perspectiva cosmogônica afrocentrada, que não se resume a características, símbolos ou insígnias que adotamos para expressar seus domínios. Essa é uma colocação feita no sentido de ponderar os limites de se traduzir em minutos fílmicos (quer seja 28, 60, 90 ou mais) o correspondente vivido, experienciado e restaurado no/pelo espaço-tempo terrestre. Contudo, enquanto narrativa estética, o documentário anuncia uma experiência sensível da arte sacra e da cosmovisão nagô, por meio do panteão da terra.

Acentuando que o corpo humano pode mesmo ser elaborado como uma porção do espaço, Muniz Sodré (1999) considera, a partir dos estudos antropológicos de Marc Augé (1994, apud Sodré, 1999), que investimentos coletivos e individuais se entrecruzam na territorialidade corporal. Daí a noção indissociável entre corpo, performance, estética, política e território ou genuinamente território-ancestralidade. É nesses termos que, na textura fílmica, as dimensões espaciais entre o urbano e o sagrado são acionadas.

---

11. Grifo no original.

12. (1925 – 2018).

*Orixá Ninu Ilê* ao lado de produções como *Espaço Sagrado* (1976), de Geraldo Sarno (1938 – 2022), se convergem no espírito do tempo em que se expandem diversas questões críticas sobre a representação das temáticas da cosmovisão negra brasileira, também denominadas religiões afro-brasileiras.<sup>13</sup>

Para Rodrigues (1988), Geraldo Sarno e Juana Elbein dos Santos, em seus respectivos filmes, operam em chaves narrativas que se distinguem pelos lugares de relação e envolvimento com as comunidades representadas. Se por um lado, a narrativa da *voz do saber* (*voz over*) em “tom científico” de *Espaço Sagrado* (1976) pode enfatizar distância entre o documentarista e os sujeitos de atuação (*performers*), o contrário é acionado na narrativa “desde dentro”,<sup>14</sup> de *Orixá Ninu Ilê*. A voz onisciente, nesse caso, funciona como recurso sintetizador da premissa de realização filmica da diretora. Tal premissa articula mecanismos e conhecimentos simbólicos complexos vivenciados por Juana Elbein no território da comunidade-terreiro filmada. Essa complexidade se revela no exercício de sua partilha com espectadores, iniciados e não iniciados na liturgia sagrada. Nessa segunda instância se situa um público “desde fora” e daí talvez esteja a premissa feita “para” o público espectador (situado desde fora) do território filmado, no âmbito dos propósitos do Núcleo de Cinema SECNEB.

Observamos que ao estudar filmes como esses, é possível notar tanto no filme de Geraldo Sarno quanto no de Juana Elbein, os modos distintos de lidar com os processos do documentário (Sobrinho & Bomfim, 2018). Essa reflexão acrescenta à ideia de Rodrigues (1988) o sentido de avistar a encruzilhada de um processo que conjuga forma e afeto de maneira singular, ou seja, é na “experiência com essas religiões que disparam modos particulares de documentar” (Sobrinho & Bomfim, 2018: 52).

Modos particulares de documentar é um território do conceito de “ponto de vista” (Penafría, 2001), que, ocupa uma questão central na distinção e singularidade desses modos: a relação que os documentaristas estabelecem com comunidades em seus filmes. Essa questão foi trabalhada por Nichols (2016) nos modos do documentário, dos quais destacamos o *modo performático*.

O *modo performático* como gesto representativo no documentário demonstrará como o conhecimento incorporado, no corpo da experiência, propicia uma compreensão (ao espectador) dos funcionamentos gerais de uma sociedade. Neste sentido, o conhecimento “pode ser demonstrado ou evocado, mas aqueles que fazem a demonstração ou evocação imbuem o que fazem de uma singularidade que não pode ser facilmente reproduzida” (Nichols, 2016: 206). Esse aspecto do *documentário performático* se cruza a outro ponto de contato de *Orixá Ninu Ilê* com as performances culturais, na ideia de comportamento restaurado, de Schechner (2006). Embora

---

13. Ver estudos de Patrícia Monte-Mór em Comunicações do ISER, Mostra de Documentários sobre Religiões Populares no Brasil (1984). Consultar a seção Referências.

14. Expressão elaborada pelos estudos antropológicos de Juana Elbein dos Santos, por ocasião de sua tese de doutorado, constituída do ponto de vista da vivência, da interpretação e da concepção ritual, elaboradas a partir de sua inserção na comunidade Nagô (DOS SANTOS, 2019). Consultar a seção Referências.

o termo “performances” ou as ideias em torno do *modo performático* de Nichols (2015) não estivessem na premissa da realização de *Orixá Ninu Ilê*, os marcos teóricos possibilitam uma abertura contemporânea do olhar para a (re)interpretação da obra.

Ao encontro de Stella Bruzzi (2001), *Orixá Ninu* nos guia pensar sobre a performance como um elemento que esteve sempre no cerne da produção documentária. Isso em razão dessa proposição provocar uma reflexão aguda, contemporânea e bastante pertinente para a relação documentário e performances, à medida que cria fluxos entre realidade e representação. Essa proposição teórica invoca a performance como um elemento fundamental sobre como o filme documentário, ou de não ficção, foi e deve ser interpretado. A provocação de Bruzzi (2001) está no argumento de que o documentário — seja nos modos *performático* ou *observativo* (problematizados por Bruzzi) —, pode capturar o momento em que os sujeitos (*performers*) alcançam a transição para artistas, devido às câmeras. Esse instigante debate será focado em textos futuros, porém, achamos pertinente pontuá-lo agora.

Retomando Penafria (2001), acentuamos a ideia de que o ponto de vista é entendido como uma visão individual da representação, seja a do documentarista ou a do *performer*, que motiva identificações do espectador com planos, narrativas, personagens e define os modos como ele lê e interpreta o filme.

O documentário é exemplo de uma prática em que o tecido formal se ajusta ao ponto de vista do narrador (*a voz do saber*) e portanto, sua organização formal, sobretudo, em relação à montagem visual e sonora, obedece a esse princípio (Sobrinho & Bomfim, 2018).<sup>15</sup>

O ponto de vista de *Orixá Ninu Ilê* “joga” com a onisciência da *voz do saber* assumida pela documentarista. Dentro de uma leitura clássica e não inventiva em termos cinematográficos, se acomoda bem, tanto quanto “responde” às investidas estereotipadas de representação dos terreiros, dos símbolos ou das práticas rituais negro-brasileiras. Esse risco é eminente quando as práticas são filmadas e/ou performadas distanciadamente do ponto de vista histórico e político da cosmovisão afrodiáspórica. Se por um lado o discurso cientificista da *voz do saber* representa, em termos estilísticos, uma filiação “marcada” pelo espírito do tempo clássico dos documentários, *Orixá Ninu Ilê* nos permite ponderar que a suposta distância do documentarista, nesses casos, pode ser revisitada.

### **Anotações finais**

A câmera que atua como “olho da mente” (Langer, 2011) da documentarista, recorre a aproximações e a distanciamentos dos espaços, dos gestos, das performances e dos objetos; cria fluxos entre realidade e representação e elabora um ponto de vista que, esteticamente, representa a ética e a política inseridas na cosmovisão e

---

15. As representações religiosas no cinema de Geraldo Sarno (2018). Consultar a seção Referências.

nos princípios dinâmicos das comunidades-terreiros. *Orixá Ninu Ilê*, didaticamente, informa e contextualiza — decompondo-se em camadas imagéticas e sonoras — o mundo mítico e ancestral negro e afro-brasileiro.

É um documentário clássico, porém, como visto, situado na encruzilhada performática, comprometido não somente com a diáspora, mas, também, com um dos principais símbolos constitutivos da complexidade histórica e transatlântica Brasil-África: os candomblés.

Observamos no corpo-encruzilhada de *Orixá Ninu Ilê* um território que cria e recria, no modo clássico do documentário, espaços-tempo de tranquilidade e instabilidade, sobretudo, quando se desloca do chão seguro para as batalhas de um cinema que se pretende descolonizado. A arte sacra e a dança ritual performadas para a câmera e para o filme imprimem um cinema inspirado nos candomblés. *Orixá Ninu Ilê* ao ser analisado e iluminado pela lente das performances culturais abre caminhos para um olhar atemporal, estrategicamente contraposto à lógica e à frequência das imagens dominantes.

### Referências bibliográficas

- Barros, J. F. P. (2009). *O banquete do rei... Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas.
- Bernardet, J. C. (1985). *Cineastas e as imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Bezerra, C. (2014). Performance e documentário. In: Claudio Bezerra. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, SP: Papyrus, pp. 47-86.
- Bruzzi, S. (2001). *New documentary: a critical introduction*. London: Routledge.
- Cacciatore, O.G. (1977). *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. Introdução de José Carlos Rodrigues. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Carlson, M. (2010). *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG.
- Conduru, R. (2021). África, Brasil e Arte - persistentes desafios. In: Histórias da arte sem lugar. (315-358), ARS, ano 19, n. 42, São Paulo.
- Ferreira, C. (2020). Corpos e territórios negros: representação da religiosidade afro-brasileira no documentário Orí (1989). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v15 (1) 94-110, Bogotá.
- Gama, A. & Nogueira, L. (2020). Cine ritual: uma análise sobre o modo performático no documentário Orí (1989). In: Dossiê Comunicação e as Performances da Cultura, *Revista Esferas* (19) 1-12, Brasília.
- Guimarães, C. (2019). Filmar os terreiros: ontem e hoje. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.24 (número especial) 23-36, Belo Horizonte.
- Langer, S. K. (2011). Uma nota sobre filme. In: S. K. Langer. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, pp. 427-431.
- Ligiéro, Z. (2012). *Performance e Antropologia de Richard Schechner: seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro*. Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X.

- Ligiéro, Z. (2011). *Corpo a corpo. Estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Martins, L. M. (1997). *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Mattar, D. & Darzé, T. (2018). *Mestre Didi: Mo qui gbogbo in - Eu saúdo a todos*. Catálogo da exposição. São Paulo: Almeida e Dale Galeria de Arte.
- Monte-Mór, P. (1984). Religião e Cinema. *Comunicações do ISER*, ano 3, (10) 3-35, Rio de Janeiro.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. 6. ed. Campinas, SP: Papirus.
- Parés, N. (2007). *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Penafria, M. (2001). O ponto de vista no filme documentário. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>
- Rodrigues, J. C. (1988). *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo: Fundação do Cinema Brasileiro-MinC.
- Sabino, J. & Lody, R. (2011). *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Santos, J. E. (2019). *Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Tradução pela Universidade Federal da Bahia. 14ª ed., 6ª reimp. Petrópolis: Vozes.
- Santos, M. S. de A. (2006). *Ôsósi: o caçador de alegrias*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo.
- SECNEB. Núcleo de Cinema. Bahia, s/d.
- Schechner, R. (2006). O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*, 2nd ed., 28-51, New York & London: Routledge.
- Schechner, R. (2011). Performers e espectadores – transportados e transformados. Tradução de Selma Treviño. *Moringa*, v. 2 (1) 155-185, João Pessoa.
- Schechner, R. (2012). Ritual – do Introduction to Performance Studies. In: Zeca Ligiéro (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Tradução de Augusto da Silva et al. Rio de Janeiro: Mauad X, pp. 49-89.
- Silva, J. P. C. et al. (2017). *Deoscóredes Maximiliano dos Santos Mestre Didi: o reverberar ancestral africano-brasileiro*. Salvador: EDUNEB.
- Sobrinho, G. A. (2020). *Orí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas*. *Cadernos Pagu* (60) 1-31, Campinas, SP.
- Sobrinho, G. A. & Bomfim, F. C. (2017). As representações religiosas no cinema de Geraldo Sarno. *Doc On-line*, (21) 51-71.
- Sodré, M. & Paiva, R. (2014). O que é uma categoria estética? In: Muniz Sodré & Raquel Paiva. *O Império do grotesco*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Maud, pp. 33-39.
- Sodré, M. (1999). *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes.

- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Thompson, R. F. (2011). *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil.
- Turner, V. W. (2015). *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Tradução de Michele Markovitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Verger, P. F. (1996). *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio.
- Xavier, I. (1982). Cinema e Descolonização. *Filme Cultura*, ano XV (40) 23-27, Rio de Janeiro.

### **Filmografia**

- Egun* (1982), de Carlos Brásblat.
- Espaço sagrado* (1975), de Geraldo Sarno.
- Iyá-Mi-Agbá – mito e metamorfose das mães Nagô: Arte Sacra Negra II* (1981), de Juana Elbein dos Santos.
- Orixá Ninu Ilê – Arte Sacra Negra I* (1978), de Juana Elbein dos Santos.
- Orí* (1989), de Raquel Gerber.