

Merê: territórios e territorialidades do cinema de cozinha

Marisol Adelaide Correa

Instituto de Educação Superior de Brasília (Iesb), graduada em
Comunicação Social
kadiegi@gmail.com

Edileuza Penha de Souza

Universidade de Brasília, Decanato de Extensão
edileuzapenhadesouza@gmail.com

Carla Ramos

University of Texas at Austin, African and African Diaspora Studies
carlotarramos@gmail.com

Resumo

Historicamente, a “cozinha foi para mulheres negras o território possível para engendrar levantes, revoluções”, afirma a cineasta Urânia Munzanzu,¹ ao conceituar o “cinema de cozinha” como o lugar onde a “revanche” negra acontece. Território e territorialidade de magia e poder, na cozinha também se alimenta o corpo e são reestabelecidas as ligações com os ancestrais. O artigo analisa o filme *Merê*,² de 2017, da primeira cineasta negra brasileira a dirigir um filme gravado no continente africano, Urânia Munzanzu, e toma sua concepção de “cinema de cozinha” para refletir o cinema negro no feminino como resistência e aquilombamento.

Palavras-chave: Cinema de cozinha. Cinema negro no feminino. *Merê*. Mulheres negras. Territorialidade.

1 Urânia Munzanzu, soteropolitana, jornalista, cineasta, poeta e militante do movimento negro desde os anos 1980. Mestranda em Antropologia na Universidade Federal da Bahia, Urânia é Dabosi no Terreiro do Bogum, de tradição Jeje.

2 Eu escolhi esse nome porque Merê é uma tradução para mulher, mas não só uma tradução para figura feminina, para o corpo de mulher, mas para tudo que um corpo de mulher evoca. Então quando você fala a palavra Merê, você está evocando feitiçaria, maternidade, água, você está evocando poder de gerar, de reproduzir, de alimentar. Então, é uma palavra que está em muitas cantigas importantes. Uma cantiga que abre o candomblé no Jeje, que abre o que seria o Xirê, que a gente não chama dessa forma, mas é uma cantiga. Essa cantiga está no filme, ela fala que se tem mulher no panteão, que tem mulher no quarto do santo, no ambiente da casa. Porque Deus está na terra: “*Merê hun pami vô vodun no kwe bê uá* – Mulher na roça/terreiro Vodun na/em casa. O Vodum, a presença divina está em casa. Se tem mulher no lugar, Deus está presente”. (Entrevista realizada em janeiro de 2018 com Urânia Munzanzu. Acervo NPDAFRO e Universidade do Texas.)

Merê: territories and territorialities of kitchen cinema

Abstract

Historically, “the kitchen has been for black women the territory to organize uprisings and revolutions”, says filmmaker Urânia Munzanzu in conceptualizing “kitchen Cinema” as the place where black “revenge” takes place. The territory of magic and power, it is also in the kitchen that the body is fed and that it reestablishes the connections with the ancestors. The article analyzes the movie *Merê*, 2017, by Urânia Munzanzu, the first black Brazilian filmmaker to direct a film on the grounds of the African Continent. This paper analyses the conception of “cinema de cozinha” in order to reflect on black cinema from the perspective of black women’s oppositional politics.

Keywords: The kitchen cinema. Black cinema in female. *Merê*. Black women. Territoriality.

Merê: Territorios y territorialidades del cine de cocina

Resumen

Historicamente la “cocina era para las mujeres negras el territorio posible para engendrar levantamientos, revoluciones”, dice la cineasta Urania Munzanzu, al conceptualizar el “cine de cocina” como el lugar donde ocurre la “venganza” negra. Territorio y territorialidad de la magia y el poder, es también en la cocina donde se alimenta el cuerpo y donde se restablecen las conexiones con los antepasados. El artículo analiza la película *Merê*, 2017, del primer cineasta negro brasileño que dirigió una película grabada en el continente africano, Urânia Munzanzu. Toma su concepción de “cine de cocina” para reflejar el cine negro en lo femenino, como resistencia y aquilombamiento.

Palabras clave: Cine de cocina. Cine negro en lo femenino. *Meré*. Mujeres negras. Territorialidad.

Introdução: o caminho onde tudo começou

*Nós temos um desejo mais profundo, um
anseio por um mundo melhor.
E por causa disto, temos uma vontade
verdadeira de fazer melhor.*
Sombo – Zâmbia

Historicamente, o cinema nunca significou representação para o povo negro. E se o cinema não representa o povo negro, tampouco representa as mulheres negras e

a ancestralidade africana. A ancestralidade não é uma ciência elaborada com conceitos abstratos, no entanto pode ser sentida, está na encruzilhada do pensamento negro-africano e negro-diaspórico. Unidade cósmica, viva e ativa, a ancestralidade é a base fundamental das existências. E nesse sentido, quando falamos da ligação entre o Brasil e o continente africano, é a ancestralidade que possibilita o encontro entre o passado e o presente, aquele cordão umbilical que, embora cortado fisicamente, permanece no mundo invisível e por muitas vezes é a chave das portas do futuro (SOUZA, 2013; OLIVEIRA, 2007).

A cineasta Urânia Munzanzu traz para as telas o filme *Merê* (2017), palavra originária de uma língua africana falada no Benin e reapropriada em território Jeje Mahi da Bahia, que significa “mulher” ou “princípio feminino”. Inspirado em mulheres, líderes religiosas de dois dos mais importantes terreiros Jeje Mahi Zoogodô Bogum Malê Rundó³ e Hunkpame Ayíonò Huntólogi, o filme mostra, em 16 minutos, a conexão entre as duas Áfricas, a de cá e a de lá. A ancestralidade possibilitou a homens, mulheres e crianças trazer para a diáspora seus deuses, suas crenças, histórias e culturas (BASTIDE, 1974).

É em busca dessa ancestralidade que, em *Merê*, a cineasta Urânia proporciona a sete mulheres de terreiro o retorno à África e o encontro com os antepassados no continente berço.

A crença na ancestralidade também possibilitou à cineasta encontros e “sensibilidades sobre o feminino negro, em contraposição ao cinema dominante estadunidense/eurocêntrico incorporado pelo modo de fazer cinema no Brasil, ao demarcar as representações de gênero, identidade, memórias e afetos em seu filme” (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 70). *Merê* expressa a própria conexão com os ensinamentos ancestrais, pois, como afirma o filósofo Eduardo Oliveira (2007, p. 245):

A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano, na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está o tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência.

Assim, ao tecer seu roteiro, Urânia, atenta ao reencontro com suas origens, usa o cinema como lugar de mulher, mulher preta e de santo, porque o fazer cinema representa para as mulheres negras estar no mundo. O cinema é um instrumento de militância, o registro em vídeo é uma poderosa ferramenta cultural, não só para transmitir conhecimento, como também fomentar a formação da consciência crítica e a reflexão a respeito do que pertence ao povo negro. Quando assistimos, ouvimos ou vemos nos tornamos donos de seu conhecimento ou de parte dele, com foco na nossa história, cultura e sonhos nunca antes realizados.

O cinema negro no feminino é um cinema em que nós, mulheres negras, somos sujeitos de nós mesmas. Além disso, *Merê* é o artífice de uma costura delicada de reaproximação entre as sacerdotisas dos terreiros Bogum e Huntólogi, que estavam sem contato desde um cisma dos seus membros ocorrido há mais de cinquenta anos. O filme mostra o momento em que a Naandojhi do Bogum entra pela primeira vez no Huntólogi com um grupo de outras autoridades religiosas e como são recebidos com festa por Gayaku Regina.

3 O Terreiro do Bogum ou Zoogodô Bogum Malê Rundó está localizado na Ladeira do Bogum, antiga Manoel do Bonfim, no Bairro do Engenho Velho da Federação, em Salvador, Bahia.

Urânia Munzanzu nos deixa acompanhar o ritual dentro do Abassa em que Gayaku e Naandojhi lançam a *obì* para consultar os Voduns sobre aquele delicado reencontro entre dois poderosos territórios de mulheres negras na diáspora. Na “caída” da *obì*, os Voduns respondem bradando Aláfia!, confirmando o significado positivo e bem-vindo da reunião entre o Bogum e o Huntólogi, e mais ainda, da trilha que a partir dali se abriria para *Merê* no mundo. “Ir à África, conhecer o Benin, sempre foi o grande sonho das nossas mais velhas. E por este sonho nos reunimos, deixamos para trás as rugas e voltamos juntas a nossa terra mãe. África!” (MUNZANZU, 2017).

A cineasta Urânia Munzanzu crava em seu trabalho compromissos com suas mais velhas ao usar o gênero audiovisual, um importante instrumento para desenvolver o conhecimento pessoal e coletivo, pois estimula a memória, a atenção, o raciocínio e a imaginação. Assim, devolve a cada uma das mães de santo o protagonismo da história. Na sua construção fílmica, Munzanzu entrelaça sonhos, encontros e realidades que se traduzem em imagens e sons, pois somente os sonhos têm possibilitado a arquitetura de um cinema negro no feminino, e, como afirma a professora Edileuza Penha de Souza, “de outro modo não há um cinema negro possível, pois nossa identidade de cineastas negras se define dentro da magnitude interna do *desde dentro* e nos possibilita arquitetar por meio do cinema a integridade negra, a força vital, o axé e a arkhé de nossa ancestralidade” (SOUZA, 2016, p. 494).



Figura 1. Cineasta Urânia Munzanzu

O artigo “Cinema de cozinha – a territorialidade do cinema negro no feminino” tem como objetivo analisar o documentário *Merê*, concebido, roteirizado e dirigido pela cineasta Urânia Munzanzu. Ao longo do texto, buscamos demarcar o cinema negro no feminino como uma topografia que historicamente se tem constituído como lócus de re-

sistência, bem como em espaço de elaboração e aquilombamento de mulheres negras no Brasil e na diáspora africana.



Figura 2. *Frame do filme*

1 Merê: uma narrativa sobre ancestralidades em travessias

Narrar é uma experiência enraizada na existência humana. Todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando [...]. É através de narrativas que descobrimos nossas vidas de significações.

Luiz Gonzaga Motta

Quando se fala em ancestralidade, nossa memória nos remete a um passado no qual heranças e ritos deixados por aqueles que já não fazem parte deste mundo acabam fazendo parte da construção da identidade daqueles que aqui permanecem. É a conexão natural com nossos espíritos, Voduns ou Inkises, afirma a filósofa Sobonfu Somé (2007, p. 26):

Os ancestrais também são chamados de espíritos. O espírito de um ancestral tem a capacidade de ver não só o mundo invisível do espírito, mas também este mundo. Assim, serve como nossos olhos dos dois lados. É esse poder dos ancestrais que nos ajuda a direcionar nossa vida e evitar os abismos.

Merê estabelece uma narrativa fílmica afrocentrada, possibilita um retorno epistemológico ao lugar de origem, pois, como afirma Molefi Kete Asante (2009), “a visão é que a afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 39). De forma estratégica, a diretora usa o cinema como ferramenta que possibilitou a mulheres da casa de Jeje Mahi pisar no território sagrado do continente africano. Essas mulheres

vivenciaram um sonho jamais sonhado, e que, ao se consolidar como tal, se traduz em realidade.

O filme nos remete a um escrito da moçambicana Paulina Chiziane (2004, p. 18): “Meu Deus, ajuda-me a descobrir a alma e a força do meu rio. Para fazer as águas correr, os moinhos girar, a natureza vibrar. Para trazer ao meu leito a luz de todas as estrelas do firmamento e deixar o arco-íris mergulhar-me em toda a sua imensidão”.

Na retomada do tempo e no nosso tempo nos apropriamos do nosso mundo para darmos a conhecer aqueles que virão. Quando estava preso na cadeia do Aljube,⁴ em outubro de 1960, António Agostinho Neto (1988, p. 134) escreveu o poema que fez parte do discurso de proclamação da independência da República de Angola, em 1975, quando encorajava seu povo a se livrar das amarras do jugo colonialista evocando um passado simbólico em busca da ancestralidade: “À frescura da mulemba, às nossas tradições, aos ritmos e às fogueiras havemos de voltar. À marimba e ao kissange, ao nosso carnaval havemos de voltar”.

Ancestralidade é a reconstrução de memórias, memória fundamental para o ideário de um povo, o encontro com o que é seu, daí a importância de que pesquisadores e pesquisadoras, negras e negros, se debrucem em busca do direito que lhes foi tirado, ou que em razão de circunstância da historiografia talvez tenha se perdido durante o trajeto da história. *Merê* traduz a busca em encontros, possibilitando uma conexão física e espiritual e como diz a própria realizadora, em entrevista concedida à repórter Ashley Malia, do portal *Correio Nagô*: “Esse trabalho existe, por causa da ancestralidade de fé”. A ancestralidade é construída durante toda a narrativa fílmica de várias formas: imagens, fotografias, que vão desde a presença do baobá até as capulanas usadas durante os rituais nas locações no Benin, outras vezes pela narrativa sonora, e ainda pelas vozes das entrevistas, como num dos relatos de voz em *off* da Hunsó do Bogum, uma das protagonistas, que afirma: “O caminho é estreito, mas o coração é largo; sem nossas raízes não podemos viver”.



Figura 3. *Frame do filme*

4 O Estado Novo Português, a ditadura salazarista, usava o Aljube, em Lisboa, como cadeia para encarcerar os presos políticos, inclusive dos territórios coloniais portugueses (Guiné Bissau, Cabo Verde, Angola, Moçambique). O Aljube ficou assim marcado na memória de todos aqueles que por lá passaram.

Merê é um “filme de trincheiras”, como afirma a diretora nos primeiros minutos da película, e completa: “A película é como um agadá”, em referência direta à espada que o Vodum Gum⁵ usa nas suas batalhas, mas não só ele, Tobosi⁶ também carrega seu agadá para a guerra. Ancestralidade é campo de disputa numa sociedade tão estruturada em bases raciais, sexistas e de classe que institucionalizou processos de (des) humanização da população negra, que impõe o esquecimento de qualquer laço, inclusive laços de pertencimento coletivo fora do tempo linear europeu, branco e masculino heteronormativo.

Ancestralidade também é arma para matar e fazer (re)viver. É por essas vias complexas, longe da “cordialidade brasileira”, que se insurge Gayaku Luiza, a sacerdotisa de Iansã fundadora do Hunkpame Ayíonò Huntólogi, herdado por Gayaku Regina, que de maneira sutil nos conta a história desse terreiro e seu legado revolucionário, protegido por ela com disciplina rigorosa: “O que eu encontrei aqui a partir de 1980 não está faltando nada. Eu tenho seguido religiosamente tudo como era. Eu encontrei assim, eu vou continuar fazendo assim” (Gayaku Regina).

Essa “teimosia” (*nossa teimosia de cada dia*), essa insistência em falar, em criar e recriar mundos e agitar tudo ao redor, de tirar tudo do lugar é um dos aspectos característicos das mulheres negras. *Merê* investiga e abre brechas para que possamos olhar e imaginar. Em *Merê*, ancestralidade é corpo, e corpo de mulher negra – “*Merê hun pami vò, vodun no kwe bê uá* – Mulher na roça/terreiro, Vodum na/em casa”. Há de se destacar “a presença” do corpo feminino como condição de possibilidade para a presença da ancestralidade: Vodun no kwe bê uá. “O Jeje Mahi é uma religião difícil”, ensina-nos Gayaku Regina, chamando atenção para o fato de que essa “ancestralidade” é, sim, africana! Está longe de ser um mero conto abstrato, metafísico, que enfeita tantas páginas de livros sobre história e cultura afro-brasileira. Quem carrega no corpo um Vodum, como fala a Hunsó do Bogum, corre o risco de “não saber dizer mais nada”: “No momento que Oxum me pegou e *bolou*, eu não sei dizer daí mais nada”. Se o transe não for (também) uma tecnologia política decolonial, e um espaço de autonomia negra, trata-se do que afinal de contas? (SMITH, 2016; RAMOS, 2018).

O filme mostra de várias maneiras a afirmação da presença feminina negra como algo central para um projeto de cinema negro que persegue um ângulo de criação de linguagem e de novos mundos tal como, por exemplo, defendia Glissant em “Poetics of Landscape”, que nos convidou a imaginar (*afro-imaginativess*) um futuro para cuja paisagem precisaríamos até mesmo compor uma nova língua a fim de descrevê-la e experimentá-la. *Merê* é um ensaio sobre como uma política negra e feminina é performada e ganha corpo e caminho em perfeito acordo com o entendimento de que o pessoal é político e o espiritual é parte constitutiva de ambos, sobretudo quando se trata de mulheres negras (ALEXANDER, 2005).

5 Gum faz parte do panteão Jeje Mahi. É um Vodum masculino e guerreiro.

6 De acordo com o panteão Jeje Mahi, Tabosi é a dona do feitiço, dos rios e das correntezas de água doce. É dona das joias, dos levantes, da rebeldia.



Figura 4. *Frame do filme*

2 O cinema negro feminino de Urânia Munzanzu: sobre feitiços e levantes

Com toda desconfiança e falsa necessidade de disputa incutidas em nosso cotidiano, é preciso sororidade. E uma representação justa das mulheres negras no cinema brasileiro depende do fortalecimento do pacto de sororidade entre as mulheres negras que fazem cinema.

Viviane Ferreira

Documentadamente, as mulheres negras brasileiras vivenciam diariamente atos de desigualdade social, e no cinema, instrumento audiovisual de poder, não é diferente. Mulheres negras são invisibilizadas nas narrativas e no tratamento estético, que se estrutura em estereótipo, com a imposição de imagens e lugares sociais de subalternidade e hipersexualização. Em “A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)”, pesquisa sobre a representação das mulheres e dos negros no cinema brasileiro, coordenada por Marcia Rangel Candido e Luiz Augusto Campos (CANDIDO et al., 2014), do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), ligado à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), constata-se a exclusão de mulheres negras do cinema nacional. Em 2017, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) divulgou os dados de 2016 reiterando a inexistência de diretoras negras.

Os dados citados anteriormente enfatizam como o campo da produção audiovisual brasileira está de acordo com o sistema institucional que caracteriza as relações sociais e raciais no país. Os brancos, tanto homens como mulheres, continuam liderando as estatísticas em todos os segmentos da sociedade quando se trata de privilégios. Contudo, faz-se necessário o uso de outros parâmetros da sociedade, inclusive no que diz respeito à análise da situação da mulher negra na produção cinematográfica brasileira, pois enquanto essas pesquisas não utilizarem outras produções – como documentários e curtas-metragens – elas continuarão excluindo a produção do cinema negro feminino.

Nesse contexto de produções de documentários e curtas-metragens, encontramos a cineasta Urânia Munzanzu e seu filme *Merê*. O trabalho da diretora demarca um cinema feito da impossibilidade, mas, ao mesmo tempo, possibilita a oportunidade de construir um cinema de subversão, de combate às visões pré-estabelecidas. Um cinema que se consolida numa produção focada na pluralidade, na consciência dos múltiplos eixos de opressão e no exercício de afirmação identitária, representativo da territorialidade e da comunalidade negra, que possibilita dar continuidade à memória legada dos nossos ancestrais, tornando-se parte do patrimônio imaterial afro-brasileiro (SOUZA; FERREIRA, 2017; SOUZA, 2016).

Considerando todos estes aspectos, os filmes *Merê* e *O primeiro beijo*,⁷ de Urânia Munzanzu, inserem-se como narrativas e como propostas estéticas na contemporaneidade dos debates mais instigantes sobre negritude, *performance* e política negra na diáspora africana.

Merê coloca na tela corpos negros de vários matizes e expressões de gênero, sexualidade, idade, classe, nacionalidade, mas todos eles carregam a marca comum da ancestralidade encarnada (*embodied*), nesse caso específico, os Voduns, que os reconhecem e os chamam “de volta” para seus laços comunitários de tempos antigos e futuros.



Figura 5. *Frame do filme*

A cultura afro-brasileira (categoria hifenizada que apaga um jogo complexo de pertencimentos a outras geografias que não ao Estado nacional pós-colonial), no filme, é substituída por ato rebelde, pela nação Jeje Mahi, por Gayaku Luiza, Gayaku Regina e por Naandojhi, nome cujo significado é “sacerdote suprema do culto de *Sakpata*”, mulher negra, nascida na periferia de Salvador, sacerdote suprema de um culto que ainda se mantém em África, Benin. É do Zoogodô Bogum Malê Hundó que essa narrativa fílmica parte para contar sobre um capítulo importantíssimo da história política de mulheres negras na diáspora africana e de seus processos radicais de luta, levantes e construção incessante de rotas de fuga de uma linguagem de criação poética de paisagens e de liberdade.

⁷ *O primeiro beijo*, filme documentário de 2007.



Figura 6. *Frame do filme*

3 Um cinema “desde dentro”: uma proposta do cinema de cozinha

[...] não tinha como não fazer um filme, documentar esse reencontro para que a «casa grande” não venha depois querer nos dizer como foi que NÓS fizemos nossa história.

Urânia Munzanzu

Merê teve início com o projeto “A ponte – diálogo entre dois mundos”, idealizado pela jornalista e cineasta Urânia Munzanzu. O filme é o fio-motivo que tece a re-união entre os terreiros Jeje Mahi da Bahia Zoogodô Bogum Malê Hundó e Hunkpame Ayíonò Huntólogi. Esse reencontro entre as lideranças e os demais membros de ambos os territórios Jeje Mahi acontece em dois momentos e em paisagens diferentes: o primeiro deles na cidade de Cachoeira, Bahia; em seguida, no chão de sete cidades do Benin, África Ocidental. A primeira cena do filme nos chama a atenção pela presença majestosa do baobá, árvore-símbolo africano de acolhimento, mantenedor de memórias. Quando os galhos estão frescos e cheios de folhas, a sombra do baobá serve como abrigo do sol e salão de beleza, pois é lá que muitas mães trançam e cuidam dos cabelos de suas filhas. Essa árvore também serve para saciar a sede, uma vez que tem o poder de armazenar água em épocas de chuva para posterior uso em tempos de seca. O baobá é guardião de histórias, refúgio e fortaleza, e tem inspirado cantores, contadores de histórias, poetas e griôs: “[...] os mortos não estão sobre a terra. Estão na árvore que se agita [...]” (DIOP, s/d).

No documentário, as cenas e os planos sequenciais dão fundamento ao conceito teórico da ancestralidade e reafirmam o candomblé como religião, fruto da conexão África-Brasil-África. No filme, a presença do fogo é carregada de símbolos e significados, invenção que nos aquece e nos auxilia na feitura dos alimentos. O depoimento

de Dona Dezinha (Hunsó do Terreiro do Bogum) é precedido de uma cena seguramente gravada no Benin, quando aparecem os elementos visuais de uma cerimônia: a presença de tecidos, panos ou capulanas demarcando o vestuário da mulher africana. As capulanas, símbolo de *status*, identificam uma determinada comunidade. *Merê* é embalado pela singeleza de uma trilha sonora em toda a ritualística das cerimônias religiosas; os tambores irradiam o som, e os cânticos sagrados são entoados em celebração aos Voduns e suas histórias.

Num dos pontos altos do filme, as mulheres dos Terreiros do Bogum e do Huntuógi se encontram com as sacerdotisas africanas. Nesse instante, é possível perceber a emoção e a conexão espiritual entre as duas nações. O momento é de celebração – os tambores rufam. Os pés, filmados em planos detalhes, mostram os passos cadenciados em terra batida. Acontece a realização de um sonho, idealizado por uma filha de santo detentora do saber cinematográfico, que, inspirada pela sua ancestralidade, concebe o *vivido* a essas mulheres levando-as para o outro lado do Atlântico. O que um dia as lentes de Urânia Munzanzu captaram, as memórias das Iyás nunca esquecerão:

Fui realizar um sonho que pensava nunca conseguir. Cheguei na África com muita ansiedade de pisar nessa terra maravilhosa, onde meus antepassados, minhas raízes ou ficaram ou foram e não voltaram. Mas é o nascente deles e isso para mim... eu acho que amanhã se Deus me levar, vou muito feliz e satisfeita (GAYAKU REGINA, 2017).⁸

O “cinema de cozinha” é o centro de um mundo vivido por mulheres negras. Território onde são produzidos os alimentos do corpo e da alma; lugar tradicional de reunião de mulheres e famílias na diáspora africana, a cozinha é tomada como lugar-símbolo de *set* cinematográfico, de inspiração e criação de um cinema negro feminino. O “cinema de cozinha” de Urânia Munzanzu faz parte dessa tradição de levantes que acontecem operando o desmonte *desde dentro* das geografias dominantes. Urânia nos descreve como opera o cinema que ela faz:

É ali [na cozinha] que você alimenta o corpo, mata a fome. E essa coisa da fome também está muito ligada à nossa constituição enquanto diáspora. A fome sempre foi uma coisa que nos acompanhou. Então é ali na cozinha que você aplaca a fome. Que você, enfim, dá conta disso, ameniza essa dor, que essa fome traz. Assim, a fome em muitas dimensões, não uma coisa só do corpo, é na cozinha que você começa a engendrar uma forma de manter a ancestralidade viva. Porque todo o movimento que você faz dentro do candomblé, dentro do culto à ancestralidade, qual é o motivo? É alimentar o Ori, é alimentar o santo. É para isso que você faz santo, é para isso que você vai para o candomblé, é para isso. É para que essa ancestralidade alimentada possa te fortalecer. Então para mim é toda essa trama né. Não é uma coisa só. São vários fios que vai tecendo essa trama [...] pensando em imagem, um tecido que nos veste, que nos protege. Porque é toda uma costura, a coisa de você estar num espaço, num território. A cozinha foi para as mulheres negras o território possível para engendrar levante, revoluções e tudo isso. E isso permanece de alguma forma. Nas famílias negras que mantêm esse costume de se reunir, de fazer comida, seja para o santo seja para juntar

8 Trecho do filme *Merê*.

a família. É na cozinha que você resolve problema. É na cozinha que você sabe realmente como as coisas estão na casa, na família, no lar. Essa coisa de falar “cinema de cozinha” é uma forma para mim de colocar essa cozinha, que sempre foi um território de subalternidade, noutro lugar. Porque não é, é território de poder. Não tem nada de subalterno na cozinha. Então pensar em colocar esse cinema, essas imagens, essas narrativas noutro lugar que não é o de subalternidade, né. Mas que também reconhece quais foram os instrumentos que nós utilizamos para chegar aonde estamos hoje. E essa coisa de alimentar a ancestralidade, de encontrar soluções para matar essa fome foi o que nós usamos, é o que nos valeu.⁹

O cinema “desde dentro” é justamente aquele que produz o efeito do reconhecimento, da representatividade. Um cinema que produz conteúdos com nossos valores culturais e ancestrais, com a responsabilidade de nos tirar da invisibilidade, lugar que não nos pertence, mas que há tanto tempo nos foi atribuído pela hegemonia racial. É o fazer cinema de cozinha, o lugar de inspiração para tecer o alimento, roteiro, imagens e ação. Lugar onde as mulheres negras produzem as receitas de nossas mais velhas. Sentamos na beira do fogão, com nossas panelas de barros e/ou de ferro e colheres de pau e no momento seguinte as colheres viram caneta, a panela vira papel e daí nascem as ideias para um novo prato, para novos escritos e para um outro filme.

Cinema de cozinha, cinema de trincheira, de levantes. Muitas vezes nos faltam os ingredientes, os apoios para a realização da refeição ou do projeto. O cinema de cozinha é também o nosso quilombo circunscrito aos tecidos de memória e estratégias: “[...] A Terra é meu Quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou” (NASCIMENTO, 1989).

Quilombo é o território e a territorialidade onde o povo negro tece suas estratégias para combater o sistema escravocrata, ao mesmo tempo em que se nutria de força, fé e esperança de um retorno à África. *Merê* apresenta as mulheres do Jeje Mahi, o quilombo do culto à Sakpata do Benin, como uma unidade de experiência social, resistência e reelaboração dos valores socioculturais. A palavra quilombo tem sua origem em duas línguas faladas em Angola; “kilombo” em kibundo ou “ochilombo” em umbundo. Beatriz Nascimento, após sua viagem a Angola em 1979, define:

Quilombo é um conceito próprio dos africanos Bantus, da África Centro Ocidental e Leste [...]. O nome original vem de Angola, que em determinado momento da história da resistência angolana queria dizer acampamento de guerreiros na floresta, administrado por chefes rituais de guerra (NASCIMENTO, 1989).

Tanto no Brasil como no continente africano, é importante perceber que o quilombo é considerado o espaço geográfico de união, partilha, resistência para ressignificar territórios e territorialidades onde nossas mais velhas se encontravam e se encontram para traçar estratégias de sobrevivência. Estratégias que nos permitiram chegar até aqui. Na diáspora, os quilombos, cimarrones, palenques maroons, marrons, cumbes e mocambos foram nossas primeiras nações. Nossos lugares, nossas terras e nossas cozinhas onde foram forjados nossos gritos de liberdade e amores. Então, como afirmou

9 Entrevista realizada pela antropóloga Carla Ramos com a cineasta Urânia Munzanzu em 19 de janeiro de 2018, em Salvador, Bahia.

Beatriz Nascimento (1989): “A terra é o nosso quilombo!” *Merê* traduz-se em um aquilombamento, um documentário participativo em que toda a *arkhé*, é simbolizada na envolvimento e nos diálogos sobre os elementos culturais e históricos de nossa existência, assumindo nossa territorialidade e corporeidade. *Merê* é o aquilombamento, é o terreiro de candomblé, é a tradição Jeje Mahi, é a cidade de Cachoeira, é o culto aos Voduns.



Figura 7. *Frame do filme*



Figura 8. *Frame do filme*

O tempo é de narrarmos nossa história, nos munirmos de ferramentas e fazer das trilhas do passado nossos caminhos de glórias; os quilombos são nossas cozinhas, foram e são nossas terras firmes, nossos temperos, sabores e palatos. “Meu espaço é meu quilombo”, afirmou Beatriz Nascimento (1989) ao ampliar substancialmente o conceito de quilombo, compreendendo-o como uma prática de refúgio e de fuga do corpo negro. Se o corpo negro é o quilombo, então esse corpo negro é também África em

movimento de travessia. O que *Merê* empresta a todas nós, mulheres negras é especialmente um senso revolucionário de desobediência em cruzar o Atlântico no caminho “contrário”, numa rota de liberdade e de realização de sonhos. *Merê* é um filme que apresenta uma poética da paisagem, uma língua, um imaginário de criação do mundo, de espaços e lugares de presença feminina negra autônoma e radical.

Considerações finais

O cinema de Urânia demarca o compromisso com as territorialidades onde seu filme se ancora. Está no corpo, na cozinha, nos quilombos, nos terreiros e no sagrado. O sagrado é campo de disputa; o feitiço é arma poderosa no combate ao racismo. O cinema é a materialidade da disputa; o feitiço é arma poderosa, é o nosso corpo, a nossa corporeidade, sem a qual não há Vodum.

Assim como Mestre Didi, que ao chegar a Ketu se depara com tanta semelhança com seu terreiro na Bahia, que canta uma canção em yorubá enaltecendo a terra, o rei e a riqueza de seu povo, Urânia Munzanzu chega ao Benin e também canta sua canção. Uma canção coletiva, entoada em ensinamentos, inspirada em mulheres, líderes religiosas dos terreiros de Jeje Mahi Zoogodô Bogum Malê Hundó e Hunkpame Ayíonò Huntólogi. A canção da diretora é representada pelo processo histórico de um cinema que ocupa um legado ancestral, demarcado por uma dinâmica que se reafirma como histórias de fé, resistência e enfrentamento ao racismo. Um cinema que supera obstáculos ideológicos, possibilitando falar de si quando dá voz a suas mais velhas.

Merê, ou *Mere*, também nos é traduzido como a palavra mãe, essa que é provedora de alimento físico e espiritual, o bem-estar de suas crias, saberes que vão desde o cuidar de si e do outro para manter a conexão com a ancestralidade, alimentar o corpo físico e o intelecto. O cinema de cozinha é aquele que alimenta nosso emocional, cinema que cumpre o papel de propagar pela lente a verdadeira história de um continente que tantas vezes foi projetado sem foco no pertencimento ancestral do povo brasileiro.



Figura 9. *Frame* do filme

Referências

ALEXANDER, M. Jacqui. **Pedagogies of crossing**: meditations on feminism, sexual politics, memory, and the sacred. Durham; London: Duke University Press, 2005.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica Inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BASTIDE, Roger. **As Américas negras**: as civilizações africanas no novo mundo. São Paulo: Difel/USP, 1974.

CANDIDO, Marcia R.; MORATELLI, Gabriella; DAFLON, Verônica T.; FERES JÚNIOR, João. A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). **Textos para Discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-24, 2014. Disponível em: <<http://gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes/textos-para-discussao/tpd6.html>>. Acesso em: 20/10/2018.

CHIZIANE, Paulina. **Nicketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

DIOP, Birago. **Ancestralidade (poema)**. Disponível em: <<http://maritaca.blogspot.com/2006/12/ancestralidade-birago-diop.html>>.

NASCIMENTO, Beatriz. **A terra é o meu quilombo**. 1989. Disponível em: <<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>>. Acesso em: 10/10/2018.

NETO, António Agostinho. **Sagrada esperança**. Disponível em: <http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=category&id=45:sagrada-esperanca&Itemid=233&layout=default>. Acesso em: 16/01/2019.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade**: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

PARÉS, Luis Nicolau. **Terreiro do Bogum**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Terreiro_do_Bogum>. Acesso em: 12/10/2018.

RAMOS, Carla. Queering the archives: black women intellectuals in Brazil. **38 ILASSA Conference of the Institute of Latin American Studies**. Universidade do Texas (at Austin). Comunicação, 3-5 mar. 2018.

SMITH, Christen Anne. Towards a black feminist model of black atlantic liberation: remembering Beatriz Nascimento. **Meridians**: feminism, race, transnationalism, v. 14, n. 2, p. 71-87, 2016.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. 2. ed. Tradução Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus, 2007.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. 204f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2013.

_____. Festival de cinema de Avança. Contando nossas histórias: mulheres negras arquitetando o cinema brasileiro. In: **Avanca Cinema International Conference**, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha; FERREIRA, Ceiça. Formas de visibilidade e (Re)existência no cinema de mulheres negras. In: HOLANDA, Carla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. 1. ed. Campinas: Papirus Editora, 2017. p. 175-186.

SANTOS, Ellen Cristina Ramos dos; SOUZA, Edileuza Penha de. O dia de Jerusa: representações de gênero, identidade, memória e afetos. **Revista Gênero**, v. 17, n. 1, p. 67-81, 2016.