

A Perda da Imagem no Documentário "Ôrí": discussões transatlânticas entre corpos e espaços

Janaina de Lima Ferreira¹
Luana Cristina da Silva Candido²

1. Corpos sem faces: marcas de um vazio identitário

Compreender outros mundos através dos movimentos cinematográficos das câmeras é uma das tentativas de dialogar por meio de intervenções/investigações para além dos paradigmas políticos, históricos e universais observados por meio da lente intercultural. Nessa perspectiva, conforme Nagib e Jerslev (2014), Bazin (1951) ao defender a construção de um cinema, dito anteriormente, impuro reconheceu as misturas (inspirações) das artes promovendo uma interrelação.

Á vista disso, este ensaio, propõe analisar a imbricação entre o corpo preto e o espaço (quilombo) através da narrativa da imagem cinematográfica. Essa investigação transatlântica será realizada a partir do documentário *Ôrí* lançado em 1989 e relançado em 2009. O documentário retrata a formação dos movimentos negros brasileiros entre as décadas 70 e 80. Essa formação é evidenciada por meio da relação entre Brasil e África, ou seja, um processo de rememoração ancestral no entrelaçamento entre sujeito e terra (território). Ao longo do documentário, imagens dos corpos e espaços são narrados pela leitura dos poemas de Beatriz Nascimento, que retrata a formação de identidades pelo resgate da autoimagem. Porquanto, para Ceíça Ferreira (2012) no cinema brasileiro, nos textos jornalísticos e na publicidade a negritude diaspórica é marcada por distorções identitárias e políticas através da folclorização e descarte da cultura e religião afro-brasileira.

Dessa forma, reforçamos o cinema como uma arte. Por isso, a justificativa na escolha desse documentário consiste na tentativa de produzir e perceber uma nova forma de ver, sentir e de se inscrever no mundo. Os corpos, as imagens e os espaços são narrados de forma a ressignificar as performances lentas e sutis das paisagens, dos corpos e dos sons na hibridização do cinema. Para Nagib e Jerslev (2014), o cinema possibilita transcender fronteiras culturais. Assim, argumentamos em confluência com Cesar Guimarães (1997, p. 146) que a imagem narrada implica na compreensão do distanciamento entre o passado e o presente, entre o narrador e a narrativa. Logo, um cinema que religa os espectadores com “as

¹Mestranda em Teoria da Literatura pela UFPE. Graduada em Letras Português/Inglês (UFRPE-UAST).
Janainaferreira.jf231@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6092-7914>

experiências daqueles que viveram noutros tempos articulando memória e história”. Portanto, são essas imagens narradas que arquitetam o fio condutor do tempo rompido pelas dores de uma não-existência identitária narradas no documentário *Ôrí*:

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 cada um, o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói (Nascimento, 1989, p. 89).

Deste modo, Raquel Gerber em *Ôrí* articulou o colonialismo à expansão do capitalismo projetado como um processo cultural, como elemento de posse, de dominação e de submissão imposta aos povos de África e das Américas. Há décadas percebemos uma reivindicação de representatividade da imagem para que os descendentes de África pudessem reconhecer aspectos de sua cultura nos espaços de poder. No entanto, quando se trata de um corpo preto, a representatividade está atrelada para além do poder capital, pois passaram pelo apagamento de suas raízes (imagens). Logo, concordando com Guimarães (1997, p. 150) atestamos que “a tarefa do narrador é então a de fazer com que a palavra – escrita ou lida – se reencontre com o mundo, religando o olhar ao descritível, o signo à paisagem”.

Neste ponto, faz-se necessário explanarmos a perspectiva da imagem que adotamos neste trabalho. Trata-se da relação entre imagem e o discurso na produção de uma narrativa-imagética no cinema. De acordo com Cusicanqui (2010) as imagens produzem determinadas interpretações e narrativas sociais, que oferecem críticas de uma realidade. Em diálogo com Cusicanqui (2010) citamos Spivak (2010) que em seu livro: *Pode um subalterno falar?* também contesta imagens produzidas pelo discurso dominante sobre o sujeito subalternizado. Enquanto Cusicanqui (2010) instiga o processo da produção entre imagem e palavra, Spivak (2010) apresenta ao mundo sujeitos que possuem suas vozes apagadas e silenciadas.

Ratts (2006, p. 65) pontua que esse corpo sofre “uma perda da imagem” e passa a ser enxergado unicamente como corpo escravo. No documentário *Ôrí* esse corpo passa a “ser” e “existir” como extensão do tráfico, da violência e do descarte. Logo, Beatriz Nascimento (1989, p. 66) ressalta a importância e urgência de resgatar essa imagem e outras produzidas na diáspora, isto é, a “perda da imagem que atingia os(as) escravizados(as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida na diáspora”. Através das lentes interculturais e em diálogo com Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 355) o cinema está construindo uma espécie de “contranarração cinematográfica.”

Deste modo, em confluência bell hooks (2019) evidenciamos um outro corpo à margem social no cinema brasileiro. Um outro experimentador de dor, de violência, mas também de

recriação cultural na manutenção cosmológica pela estratégia de ressignificação da imagem e do discurso. São essas as performances que Raquel Gerber narra no documentário *Ôrí*. Em vista disso, percebemos a narração pós-benjaminiana exemplificada por Cesar Guimarães (1997, p. 157), quando pontua que “a imagem da memória, as imagens de uma visão são de uma memória criada artificialmente”. Dessa maneira, a imagem como mecanismo de manutenção e sobrevivência da memória pela narração, isto é, a literatura como elemento capaz de produzir sentido às imagens.

Após discutirmos a imagem como mecanismo discursivo e narrativo, iremos analisar o processo identitário dessa perda de imagem em *Ôrí*. Nesse ínterim, durante todo o documentário, a construção dos corpos se dá através das angústias causadas pela falta da imagem. Percebemos isso, na cena, quando Beatriz Nascimento ganha espaço na tela como personagem. Ao revelar sua experiência do não reconhecimento do próprio rosto enquanto observava uma foto de carteira de identidade. Notamos um conflito do self projetado e moldado para os povos pretos descendentes de África. Na narração de Beatriz Nascimento (1989)³: “Esta foto é interessante porque é uma foto de carteira de identidade, é um momento muito estranho porque a foto é para identidade e neste momento eu não sei pela foto quem sou eu”.

O momento capturado pela fotografia não representava a personagem (Beatriz Nascimento), tratava-se de um desconhecimento total da sua própria self. Raquel Gerber ao utilizar esse recurso da fotografia reverbera um conflito comum entre milhares de corpos pretos na diáspora. Afinal, o que reconhecer nos rostos, nas expressões vazias capturadas em um dado momento de opressão, apagamento e invisibilidade da alma? É por trazer essas problemáticas que o documentário *Ôrí* diferencia-se de outras produções do cinema por retratar as nuances angustiantes através do resgate da imagem perdida, por meio da releitura e da reconstrução do corpo preto como sujeito aliado ao território, às memórias de África explicitadas pelos quilombos, à renúncia do Deus cristã e, sendo assim, pela busca coletiva das religiões de matriz africana.

Outrossim, é a partir da perda que percebemos a relação entre o corpo-terra. A necessidade da terra para a recuperação dessa imagem e para a reintegração como sujeito de um lugar. Nessa noção, corpo e espaço confundem-se. O corpo é o quilombo, assim como, o quilombo é o corpo. Beatriz Nascimento não demarca uma fronteira entre corpo-terra. Alude a importância de entendermos esse corpo inscrito à terra como extensão, como um espaço transatlântico.

³ Ressaltamos que essas citações são trechos de falas e poemas de Beatriz Nascimento no documentário *Ôrí*.

Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo-mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo das sombras das palmeiras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar (Nascimento, 1989).

Portanto, como entender essa relação transatlântica entre esses corpos e espaços? Um dos fios condutores imagético e mnemônico que produz e alimenta essa relação é a religião exemplificada no documentário. Quer dizer, as crenças, a fé e a espiritualidade que resistiram ao sistema escravocrata são aspectos fundamentais para tecermos uma ponte ancestral e imaginada entre África e Brasil. Desse modo, é por meio da transculturação das religiões de matriz africana como estratégia de ressignificação e, sobretudo, de supervivência da fé de milhares de comunidades do continente africano trazidas para as Américas que as trocas e fusões transatlânticas foram narradas no documentário:

Eu tinha nove anos quando fiz minha primeira comunhão. Toda minha vida foi me separar desta concepção, foi um momento de grande depressão, um momento de fuga [...] Deus para mim foi sempre uma busca. [...] A sobrevivência da cultura africana se fez no Brasil a partir de três grupos ou três nações: a Gêge, que está acabando, a Keto, que domina hoje, que centraliza hoje uma ortodoxia, uma teologia que é o Keto-Nagô, porque há várias nações Nagôs e o Angola que é talvez o sincretismo brasileiro dessas experiências africanas (Nascimento, 1989).

Outro ponto que podemos observar e que possibilita esse diálogo transatlântico cultural é a perda da imagem nessas tensões de contato. A imagem unificada do continente africano como sendo uma única África ao longo de todo o território acarreta a propagação de uma identidade negra universal: a universalização hegemônica de uma África preta, pobre, selvagem e primitiva. Logo, diante disso, percebe-se que a estratégia de miscigenação do mito da democracia racial, da unificação identitária dos povos oriundos de África acarretaram a perda da imagem do corpo negro da diáspora. Portanto, em *Ôri*, Raquel Gerber através da narrativa de poemas da historiadora resgata essa imagem perdida pelas performances do corpo preto:

Assim, por intermédio com o documentário *Ôri*, percebemos a coexistência de povos diversos com inúmeras culturas e formas de sentir o mundo. Bem como produtores de suas imagens. Entrelaça às memórias ao corpo e ao espaço para denunciar a subalternização de toda comunidade pela sociedade capitalista pós-moderna. Ainda ressaltamos, que o documentário se trata de um legado poético e mnemônico de Beatriz Nascimento que dedicou seus esforços acadêmicos para investigar a produção identitária negra, quilombola e transatlântica.

Corpos-Espaços: a terra como elemento intercultural no cinema

Lagny (2009, p.15) nos propõe a relação entre história e cinema; a historiadora nos situa: “um dos maiores gêneros da produção cinematográfica é o gênero histórico”. Nesse sentido, o cinema possibilita o conhecimento de fatos ocorridos e nos leva à reflexão por meio da arte fílmica de forma, muitas vezes, mais vívida de acontecimentos que marcaram a história da sociedade ao longo dos séculos e que mantém relação intrínseca com a conjuntura atual. Pedrosa (2021, p.4) pontua que: “algumas obras de ficção podem moldar as representações coletivas do passado mais do que os escritos dos próprios historiadores, como o romance no século XIX ou o cinema no século XX.” Ressaltamos, que o documentário *Ôrí* é uma dessas elaborações que seguirão marcando a história e que darão aos espectadores outro olhar do que nos foi contado.

Bezerra e Quirino (2021) escrevem que historicamente há falta de representatividade dessa população nas produções audiovisuais e, quando há, a reprodução ocorre por meio de estereótipos. Nesse sentido, apontamos que os aparelhos de cultura devem ser importantes aliados no empoderamento da tradição e história negra. Quando Raquel Gerber (2009) constrói o documentário *Ôrí* ela contribui para o despertar da consciência negra e emancipação, pois afirma através dessa produção que os espaços de cultura também podem ser protagonizados pelos negros. Pensamos a elaboração do espaço, no sentido subjetivo do audiovisual de fala e resgate da cultura afro-brasileira e no espaço físico que ocupa; como da senzala para o quilombo, do campo para cidade, do Nordeste para o Sudeste. De acordo com a autora o corpo negro se constitui e se refaz nessa diáspora transatlântica, da África para a América. Ao pensarmos na conjuntura atual podemos afirmar, também, das favelas para as Universidades. Em uma das poesias narradas no documentário a escritora diz:

A terra é o meu quilombo, o meu espaço é o meu quilombo. Onde eu estou, eu estou, quando estou eu sou (...) Ó paz infinita, poder fazer elos numa história fragmentada. África e América e novamente Europa e África. Angola. Jagas. E os povos do Benin de onde veio minha mãe. Eu sou atlântica (Nascimento, 1989).

Percebemos a relação transatlântica entre o corpo e o lugar também enquanto espaço físico. Ambos se entrelaçam e dão vazão a uma experiência vital. Nessa perspectiva, o quilombo apontado na poesia de Beatriz Nascimento representa um ambiente de resistência em que possibilita ao povo negro sua (re)existência. Beatriz Nascimento (1989) foi uma das principais pesquisadoras sobre o quilombo. Sendo assim, buscou por meio de suas investigações retratar o espaço que os negros trazidos ocupavam. Lugar onde eles se sentiam pertencente. Podiam afirmar sua identidade e se reconhecer nos outros que ali estavam, o que lhes permitiam o fortalecimento de uma musculatura emocional.

A cineasta, por meio das poesias da autora, enfatiza em várias passagens do documentário a experiência que eles viveram, Nascimento (1989) chama-os de civilização transatlântica. Andrade (2020, p.27) escreve que, “[...] a fronteira é o local onde duas ou mais coisas se limitam, mas também se aproximam”. Portanto, podemos perceber essa aproximação quando Beatriz Nascimento narra que foi transportada para América um tipo de vida africana. A transmigração de uma cultura e de uma atitude no mundo, de um continente para o outro. Manuel Zapata, antropólogo colombiano, tem uma partição com narração em off na produção do documentário *Ôrí*, nela Zapata pontua que da África chegaram ao continente americano milhares de povos e culturas diferentes, mas América por certo unificou essas famílias e nações ao dar a todos esses povos um único destino: “o da luta comum pela libertação da raça”.

De acordo com o antropólogo congolês-brasileiro, Munanga (1996) quilombo é uma palavra que surge dos povos de línguas bantu. No Brasil seu significado está intimamente relacionado com alguns ramos desses povos bantu forçados a virem ao país e serem escravizados. Ainda de acordo com o antropólogo Munanga (1996) os mitos de origem nos ensinam que todos os povos pertencentes a família das línguas bantu, na contemporaneidade com identidades diferentes, foram no início grupos criados por irmãos. Nesse sentido, podemos perceber que etimologicamente os quilombos significava a união dos seus. Na película Raquel Gerber (2009) retrata o corpo preto trazido de África em uma relação com o tempo, espaço e ancestralidade. Através da forma como Nascimento (1989) enxerga o quilombo a cineasta desenvolve a narrativa de como esse espaço de resistência possibilitou a existência do corpo preto diante de todas as repressões que enfrentavam.

Traduzido em poesia e imagens na película *Ôrí*, na década de 70, os espaços quilombolas ressurgem como resistência ao colonialismo cultural. Os povos negros em resistência reafirmam a herança africana e buscam um espaço no território brasileiro. Beatriz Nascimento (1989), na obra fílmica, narra que “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”. Nessa perspectiva, o espaço do corpo quanto sujeito se forma a partir da experiência coletiva. O espaço físico que os corpos ocupam se completa com os sujeitos quando estes estão conectados entre si. Relacionamos a narrativa trazida pela película fotográfica com o que Adorno (2003) aponta quando defende não ser possível desvincular o individual e o universal na expressão poética. O crítico de cultura escreve que:

[...] o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em

virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal (Adorno, 2003, p.66).

A essência dos negros é a construção da comunidade, rede de apoio. Se pensarmos nos espaços ocupados pela população negra há essa especificidade trazida do continente africano, a coletividade. A cineasta Raquel Gerber (2009) retrata como essa construção coletiva é base não apenas no espaço quilombola, mas principalmente como sujeitos subalternizados para saírem desse lugar de marginalização. Em *Ôrí* notamos a permanência dos quilombos de formas ressignificadas nas representações dos aparelhos de cultura como nas escolas de samba, na capoeira e nos terreiros de candomblé; a solidariedade intrínseca nessa forma de se agrupar.

Milton Santos (1985) um dos maiores geógrafos do Brasil e precursor das epistemologias da globalização pontua que podemos analisar uma região a partir da compreensão desse espaço como um campo de força. Nesse sentido, refletimos o campo como um microambiente social com relevante autonomia fundamentado em regras e leis específicas. Em *Ôri*, Raquel Gerber (2009) retrata que os quilombos mostravam a possibilidade de uma disposição formada por pessoas livres. Eles não eram apenas uma força de sofrimento se protegendo das imposições do sistema; atuavam em diversos níveis para desestabilizar o controle escravista. A forma de organização quilombola significava uma ameaça aos que detinham o controle, a possibilidade de que a democracia racial existente nas unidades quilombolas tomasse outras esferas da sociedade era, também, o que tanto temiam os que mantinham o poder.

Apesar dos intentos escravistas de conter os agrupamentos negros é inegável como a resistência desses povos marcaram o Brasil. Anjos (2006, p. 18) escreve que os africanos não foram responsáveis somente pelo povoamento do território aqui no Atlântico e pela mão-de-obra escrava, mas que “marcaram (e marcam), de forma irreversível, a nossa formação social, tecnológica, demográfica e cultural”. Mesmo após séculos a influência segue preservada e recriada, embora haja tantas políticas contrárias no sistema. Assim, dialogamos com os espaços presentes em *Ôrí* (os corpos dos povos negros e o quilombo) e as reflexões trazidas por Bachelard (1993) em sua obra *A poética do espaço*. O teórico defende o espaço como um elemento intrínseco à constituição de totalidade do ser. Bachelard (1993) tem uma visão afetiva sobre o espaço, percebe-o como alicerce da estrutura biopsíquica; o homem não reside somente na casa, mas concretamente no mundo. Nessa perspectiva, a cineasta ao dar voz as poesias de Nascimento, estabelece essa relação do corpo que habita a diáspora e nela se faz existir.

Pedrosa (2021, p. 9) *apud* Marc Bloch (2001, p. 9) ressalta que, “a história é uma ciência que guarda em suas profundezas uma parte de poesia”. Nesse sentido, Nascimento (1989) consegue encontrar na história dos povos negros tão marcada por abusos, torturas, violências e mortes uma forma poética de narrar esses fatos. Não no intento de romantizá-la, como os europeus fizeram, e seguem fazendo ao nos contar a maneira como chegaram as Américas, mas para registrar que os povos trazidos de África não eram apenas corpos a serem violentados e tampouco que suas marcas do outro lado do Atlântico eram apenas de escravidão e sofrimento.

Sendo o audiovisual um dos grandes aparatos de cultura da sociedade pode possibilitar outras perspectivas ao narrar o espaço subjetivo e físico daqueles que historicamente sempre foram marginalizados. Dialogamos com Andrade (2020, p.29) quando escreve sobre o papel da arte, “[...]uma das funções da arte: observar e representar o mundo, construindo sentido e contribuindo para a história dos acontecimentos, e mesmo suas possíveis transformações”. Assim sendo, pontuamos sobre o marco que *Ôrí* produz como expressão artística do audiovisual, nesse espaço em que ocupa ao ser uma linguagem capaz de articular o verbal com afetos. Nesse sentido, Nascimento (1989), por meio da obra da cineasta, conta a história daqueles que durante séculos foram subalternizados por seu local de nascimento e cor da pele.

O corpo preto é perpassado por Raquel Gerber (2009) através de imagens que narram as marcas violentas da escravidão que vivem na diáspora negra. A cineasta revela os caminhos que Nascimento propôs para serem traçados. Caminhos de visibilidade e liberdade para os corpos subalternizados, que foram percorridos pela própria autora que conseguiu ocupar espaços universitários que até então apenas os brancos tinham acesso. Logo, Raquel Gerber afirma, por meio da construção cinematográfica das poesias de Nascimento, a possibilidade de ocupação de todos os ambientes de poder e construção de reparação histórica e respeito às raízes e identidade de todos.

Algumas considerações

Dessa forma, compreendemos o cinema como expressão de arte engajada que repropõe a maneira de relatar o que foi marcado na história. O audiovisual possibilita a construção de um espaço de representação da memória: viver em outros ambientes, mas sem apagar as raízes dos seus locais de pertencimento. O documentário *Ôrí* de Raquel Gerber nos sugere uma perspectiva atemporal, por meios da resistência dos acadêmicos mostrada no documentário, por exemplo, segue como resultado das lutas que a autora liderava na década de 70. Podemos afirmar que o documentário se trata de um esforço decolonial, uma vez que a

preocupação consiste em reescrever a história pelas vozes dos silenciados ressaltando por intermédio da literatura, uma produção cinematográfica que percorre na contramão da produção eurocentrada.

Portanto, *Ôrí*, elucida e problematiza manipulações históricas acerca da escravidão e propagadas com teor de verdade universal. A partir da narrativa de imagens apresenta um Brasil que constantemente é escondido, reivindica um território ligado à África e reconstrói imagens do quilombo, das religiões de matriz africana e do próprio corpo preto como mecanismo que liga as memórias e as culturas à uma terra distante, mas que se faz presente pelo contato com o espaço.

Referências

ADORNO, T. W. Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ANDRADE, Catarina. *Corpos e Paisagens: construção de memória e identidade em imagens e narrativas do cinema Claire Denis e Abdellatif*. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2020.

ANJOS, Rafael. Cartografia e Quilombos: Territórios étnicos africanos no Brasil. *AFRICANA STUDIA*, Nº 9, 2006, Edição do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto (CEAUP). Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/AfricanaStudia/article/view/7286>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEZERRA, Sara. QUIRINO, Kelly. Novas histórias e possibilidades de existir: a relação entre o audiovisual e a construção da consciência negra. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 4 a 9/10/2021. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/ij08/sara-viana-sobreira-bezerra.pdf>. Acesso em: 05 de novembro de 2022.

GUIMARÃES, Cesar. Narrar por imagens: o olhar e a memória. In: *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. Poslit- Curso de Pós-graduação em Estudos Literários – Fale/UFMG, 1997.

hooks, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas públicas*. Tradução Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.

LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte de história”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*. São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/28364/30222>. Acesso em: 29 de novembro de 2022.

NAGIB, L.; JERSLEV, A. Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film. I.B. Tauris, 2014.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Textos e narração de Ori. [Brasil]: Transcrição (mimeo), 1989.

PEDROSA, Gabriel. Cinema, historiografia e usos do passado: uma análise da representação da história e de questões étnico-raciais em *Ganga Zumba* (1964) e *Quilombo* (1984). Orientador: Orientador: Prof. Dr. Renato Pinto. 2021. 292 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2021.

RATTS, Alex. Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. INSTITUTO KUANZA, São Paulo, 2006.

RIVERA Cusicanqui. S. Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SANTOS, M. A força do lugar. In: _____. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SILVA, F. C. Geografia e poesia lírica: considerações sobre A poética do espaço, de Gaston Bachelard. GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 060 - 075, 2015

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri C. Pode o subalterno falar?. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TROUILLOT, Michel. Silenciando el pasado: El poder y la producción de la História. Granada, ES: Editorial Comares, 2017.

Referências Filmográficas:

Ôrí. Direção: Raquel Gerber. Produção: Ignácio Gerber. Brasil: São Paulo, 2009. Formato digital. Disponível: www.ori.ori.com.br. Acesso em: 29 de jun de 2023.