



PEDRA DA MEMÓRIA - CORPORALIDADES EM CONFLUÊNCIAS TRANSATLÂNTICAS

Rodrigo Birck Moreira – birck.birck@gmail.com

Universidade Federal da Integração Latino-americana, Unila, Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-1106-0493>

Izabela Fernandes de Souza – izabela.fernandesouza@gmail.com

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-9427-1121>

RESUMO: Este artigo propõe-se a realizar uma análise do documentário *Pedra da Memória* (2011), de Renata Amaral, utilizando proposições que observem as diferentes linguagens e diálogos culturais sintetizados na obra. Neste trabalho, transpomos nosso olhar ao viés intermediário desta leitura fílmica. As narrativas presentes no filme são observadas enquanto formas de se visibilizar os trânsitos de uma memória corpo-ancestral que embarcou forçosamente em África, e que foram e são reproduzidas e mantidas nas casas de religião afro-brasileira em todo território nacional. Nesta oportunidade, conduzimos aproximações e conexões a partir da possibilidade e potencialidade que emerge dentro da construção artística fílmica, que expressa uma tendência e necessidade em convergir linguagens, como meio de aproximar e reformular narrativas históricas. Observam-se nesta leitura duas dimensões intermediárias da obra fílmica: uma que se direciona a pensar o uso de sobreposições de imagens, realizada através de uma combinação de mídias, e outra que se dedica a pensar o corpo como um veículo intermediário, marcado pela perspectiva e pelo elo ancestral. Para realizar tal leitura, nos utilizamos, fundamentalmente, dos referenciais teóricos cunhados pela pesquisadora Irina Rajewsky (2005), no que tange à intermedialidade, e da historiadora brasileira Beatriz Nascimento (1989), no tocante à corporeidade afro-brasileira enquanto um veículo ancestral que comunica saberes.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade; cinema; documentário; cultura.

1 INTRODUÇÃO

As incontáveis influências culturais oriundas do continente africano compõem a base da construção e invenção do povo brasileiro. As expressões culturais que resultam do culto à divindades das nações *jeje, nagô e banto*¹, configuram a musicalidade, a corporeidade e a própria gastronomia nacional. Esta óbvia e ainda assim tão subjugada realidade é exibida no documentário *Pedra da Memória* (2011), de Renata do Amaral.

¹ “A nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. Nação passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia estes sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs, - sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através os tempos e a mudança nos tempos” LIMA, Vivaldo da Costa. *O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia*. In _____ Afro-ásia n.12. Salvador: UFBA, 1976, p. 77.

O filme religa os continentes do Atlântico Negro, a partir da figura de Pai Euclides de Talabyan, *babalorisá* da casa *Fanti Ashanti*², de São Luís do Maranhão (MA). Ao conduzir o pai de santo ao *Benin*, os paralelismos do culto aos voduns da *nação jeje* são traçados, e diferentes referenciais, sobretudo na música e na dança, são sobrepostas em ambos os lados do oceano, conduzindo confluências transatlânticas.

Na identificação dos mecanismos utilizados na construção da narrativa, realizamos uma leitura crítica dos planos e sequências do média metragem, e a partir disso trabalhamos na discussão das convergências das distintas mídias apresentadas em audiovisual, e também as correlações territoriais e do sagrado que ilustram os encadeamentos do filme.

A intenção é conectar não somente as convergências das quais a autora faz uso para formular seu discurso, mas também elucidar as remanescências e resistências que subsistem através da memória corporal e das práticas religiosas, compreendendo igualmente a ação das territorialidades e da estruturação social na qual elas se inserem em solo brasileiro.

Abordaremos duas dimensões intermediáticas da obra, uma sobre o uso de sobreposições de imagens, realizada por via de uma agência de combinação de mídias, e outra que se dedica a pensar o corpo como um veículo intermediático, marcado pela perspectiva e elo ancestral. Nesta oportunidade, dando continuidade a outras abordagens desenvolvidas com esse objeto de análise, trazemos a interseção dos elementos elencados anteriormente, como condutores que possibilitam emergir essa leitura direcionada pelo aporte da intermedialidade.

² Acima de todos se encontra o *babalorisá*, ou pai de santo, sacerdote supremo se a seita é dirigida por homem - ou a *ialorisá*, ou mãe de santo, sacerdotisa suprema se a seita é dirigida por mulher". O *babalorisá* é o chefe do culto; tem por conseguinte toda autoridade sobre o conjunto dos fiéis, indo até à possibilidade de açoitar-los se faltam com seus deveres; é quem prepara os objetos sagrados, quem dirige as festas públicas ou privadas, quem identifica as divindades que então se manifestam, quem controla os sacrifícios e as iniciações, quem consulta os *obi* (e algumas vezes os *búzios*) para conhecer a vontade dos *orisá* (BASTIDE, 1958, p. 66).

³ A Casa Fanti-Ashanti, apesar de não ser um dos terreiros de mina mais antigos de São Luís, é um dos mais conhecidos. Foi fundada em 1954, por Euclides Menezes Ferreira, mas só começou a funcionar, como casa de mina em 1958, após a inauguração do barracão construído para a realização de rituais, no sítio do Igapara (às margens do rio Bacanga). O terreiro, denominado na época de sua fundação: "Tenda de São Jorge Jardim de Ueira", funcionou durante seis anos no sítio do Igapara. Em 1964 transferiu-se para o bairro Cruzeiro do Anil, na época ainda pouco urbanizado, onde se tornou mais conhecido como Fanti-Ashanti - nome de 'nação' africana popularizada no Brasil depois de Introdução à Antropologia Brasileira (s.d), de Arthur Ramos, e que aparece no estatuto do terreiro publicado em 1974, ao lado de seu nome antigo. Segundo Pai Euclides, sua casa é Fanti-Ashanti porque ele foi iniciado na mina no, já desaparecido, terreiro do Egito (Ilê Nyame) - fundado por uma africana de Cumassi (Gana) de nome Basília Sofia (Massinocô Alapong) - por ele considerado berço da mina *fanti-ashanti* (FERRETTI, 1991, p. 2).

2 REVISITANDO O BENIN DE CARYBÉ - INTERMIDIALIDADE ENQUANTO REFERENCIAL HISTÓRICO

Uma conexão Brasil-Benin é remanescência do tráfico de africanidades escravizadas, do retorno de uma parcela mínima destes, da religiosidade, dos *voduns* e *orisás* aqui desembarcados, e de todos os desdobramentos a partir daí.

A experiência audiovisual de *Pedra da Memória* pode ser referenciada em suas confluências intermediárias, em aspectos que poderiam trazer à tona o diálogo com outras produções audiovisuais sobre o mesmo tema e enredo, com destaque ao documentário *Atlântico Negro* (1997), nas relações e intertextos musicais e orais que referenciam e tecem as conexões transatlânticas. Nesta oportunidade não pretendemos analisar esse diálogo com outras referências fílmicas, mas cabe destacar a relevância e disposição dessa conexão. Entre as possibilidades, um ponto de interseção que evidenciamos nesta aproximação observa o procedimento intermídia desenvolvido pelo filme, a partir da sobreposição entre imagens, promovidas pelo uso de obras gráficas na composição do quadro da imagem fílmica.

Ao utilizar os desenhos de *Carybé* (Lanús, 7 de fevereiro de 1911 — Salvador, 2 de outubro de 1997) em sua narrativa audiovisual, a diretora Renata Amaral realiza conexões e por via da intermidialidade, potencializa a produção em sua multi reescrita das relações e confluências entre Brasil-Benin.

Hector Julio Páride Bernabó, *Carybé*, nasceu na Argentina, mas desenvolveu a maior parte de seu trabalho artístico no Brasil, onde viveu a partir de 1950 e envolveu-se com as práticas das religiosidades de matriz afro-brasileira. Ao lado de outros artistas, compôs um grupo de projeção que frequentou e até mesmo ocupou cargos dentro do Ilê Asé Opô Afonjá, conduzido por uma das Ialorisás mais respeitadas no candomblé brasileiro, Mãe Senhora.

A principal referência religiosa deste grupo foi o terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, que teve seu auge na época em que era conduzido por Mãe Senhora (1942 a 1967), uma mãe de santo negra que soube aglutinar em torno de si outras importantes lideranças religiosas e uma parcela influente da classe artística e intelectual. Neste terreiro, ocuparam postos honoríficos Jorge Amado, Pierre Verger, Dorival Caymmi, além do próprio Carybé (SILVA, 2012, p. 1).

Essa proximidade e prática da religião conduziram o trabalho de Carybé na sua carreira artística, e também o levaram ao Benin por duas vezes, viagens registradas no livro *Impressões de Carybé nas Suas Visitas ao Benin em 1969 e 1987*. Nessa publicação, constam desenhos que retratam o cotidiano e também cenas de práticas religiosas no Benin.

O primeiro deles (fotograma 1) aparece em *Pedra da Memória* no minuto 01:42, e compõe a introdução do filme, e também é capa da publicação de *Carybé*. Diversos outros desenhos do mesmo

trabalho são utilizados também na composição dos letreiros que identificam as festividades e cerimônias que estão em curso no vídeo (fotogramas 2 a 6).

Fotograma 1 – Sobreposição do desenho de Carybé



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6IxI>

Fotogramas 2 a 5 – Desenho de Carybé enquanto cartela



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6IxI>

Fotograma 6 – Sobreposição do desenho de Carybé



Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSHAKiH6IxI>

Assim como acontece no primeiro desenho, que vai sendo redesenhado sobre a silhueta de um menino, em outros pontos do filme a mesma técnica é empregada. Aqui, o que se vê é também um emprego dessa mídia para reforçar a conexão ancestral Brasil-Benin, já que desenhos de impressões do artista no Benin são redesenhados sobre as imagens de pessoas também no Brasil.

Do ponto de vista dos estudos intermediáticos, é possível afirmar que a técnica pode ser enquadrada de diferentes formas. A primeira que será aqui estabelecida é a da *remediação*, orientando-se nas propostas compiladas pela pesquisadora Irina Rajewsky (2005). A possibilidade de reproduzir graficamente os desenhos de Carybé num suporte audiovisual, e sobretudo o efeito de sobrepôr o traço dos desenhos nos personagens, configuram também a transição das antigas formas de suporte e suas reprodutibilidades.

Um tratamento uniforme das práticas de remediação tende a ofuscar uma especificidade das mídias digitais em oposição a qualquer mídia não digital. De fato, a tecnologia computacional, com sua crescente capacidade de simular formas de mídias anteriores de modo (mais ou menos) “perfeito”, não se adéqua a uma divisão de diferentes subcategorias intermediáticas da maneira com as apresentei e, de modo ainda mais geral, desafia qualquer definição de intermedialidade que seja baseada em diferenças midiáticas (pelo menos se a “intermedialidade” for compreendida - e eu a compreendo assim - como uma categoria crítica para a análise concreta dos produtos de mídia individuais). Pode-se tentar demonstrar isso através do exemplo de imagens geradas por computador, embora sem ser capaz de lidar com as implicações múltiplas a que as observações que se seguem podem levar (RAJEWSKY, 2005, p. 37).

A *remediação* dos desenhos de Carybé possui, para além do caráter tecnológico da computação gráfica, uma potência que transcende o plano da análise puramente científica do seu uso. Revisitando a biografia do artista, vê-se que a sua conexão com o candomblé ultrapassou a simples admiração. Ao ser iniciado na religião, e especialmente em uma religião que trabalha com a mediunidade e com a conexão com o ancestral, é viável apreender que a intuitividade de seus desenhos não se dá ao acaso. O reencontro

desses traços desenvolvidos pelo artista com figuras reais, em ambos os lados do Atlântico Negro, demonstra uma sensibilidade étnica e histórica por parte da diretora Renata Amaral.

Seguindo as propostas compiladas por Rajewsky (2005) para a intermedialidade, pode-se ainda categorizar o uso dos desenhos de Carybé enquanto uma *referência intermidiática*. Neste sentido, ao se ter um suporte midiático, o *cinema*, em sua materialidade e em seu campo de uso das técnicas de computação gráfica, e por contribuir na significação total da obra, a proposta da diretora enquadra-se fielmente nessa modalidade. A questão do suporte é o que a diferencia da categoria *combinação de mídias*.

Nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas, neste caso, por definição, é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade - a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos (RAJEWSKY, 2005, p. 25-26).

A *menção honrosa* aos desenhos das viagens de Carybé é fruto não apenas de uma valorização do trabalho do desenhista, mas também do próprio reconhecimento do quanto a arte, no sentido da ligação com a religiosidade, é potencializada quando o autor está inserido no culto às divindades, fato que ocorre tanto com Carybé quanto com Renata Amaral.

Podemos considerar, por via do referencial interartes e intermidiático, que esse modo de construção narrativa apresenta-se como meio de potencializar diálogos e referenciais culturais. O gesto criativo é abastecido dessa emergência heterogênea que compõe camadas de leitura e inter relações. A intermedialidade amplia a cena e os significados da narrativa, instaura desdobramentos e desafia a percepção.

3 CORPO - VEÍCULO INTERMIDIÁTICO ANCESTRAL

A grande jornada das africanidades que foram escravizadas e de todas as gerações descendentes desses povos é a luta pela manutenção de tradições milenares e de uma cosmovisão sem precedentes. Por serem culturas de cunho majoritariamente oral, um outro veículo torna-se indispensável nesses processos de permanência e de continuidade da ancestralidade, o corpo.

O corpo negro afrodiaspórico é tanto baluarte de resistência quanto portal memorial das *nações*. É corpo de orisá, é corpo de combate à espada colonizadora. Esse meio, tão potente mas também tão delicado e finito, é visto em *Pedra da Memória* enquanto propagador ancestral, enquanto elo entre as musicalidades, as danças e o transe.

Para afirmar o corpo enquanto objeto construtivo e delineador das nossas racionalidades, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, mesmo propondo uma dinâmica constante na percepção de mundo do indivíduo, não fossilizada, explana a mediação do corpo nesses processos.

[...] nosso corpo não é apenas um espaço expressivo entre todos os outros. Este é apenas o corpo constituído. Ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos. Se nosso corpo não nos impõe, como o faz ao animal, instintos definidos desde o nascimento, pelo menos é ele que dá à nossa vida a forma da generalidade e que prolonga nossos atos pessoais em disposições estáveis. Nesse sentido, nossa natureza não é um velho costume, já que o costume pressupõe a forma de passividade da natureza. O corpo é nosso meio geral de ter um mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 202-203).

Essa corporeidade criativa e construtiva é o ponto de onde tudo parte em *Pedra da Memória*. O mesmo veículo que recebe as entidades voduns e orisás é o corpo que pede e cria ou replica as musicalidades para as santidades. O cultivar e preparar dos alimentos para os cultos é produto do corpo em movimento e em transformação. A construção dos tambores, desde a cura das peles dos animais utilizados nos rituais até o corte e trabalho dos troncos de madeira e afins, até o toque ritualístico que acaba por se converter em cultura popular. O corpo nesse documentário é a fonte inesgotável do saber ancestral.

São muitas as ações repetidas das tradições ancestrais, outras foram adaptadas, algumas criadas ou fundidas, mas têm sempre no corpo possível, no corpo do trabalho, o principal elemento-base para realizar, nos momentos permitidos, a celebração da pessoa com a sua história, sempre marcada pela música e dança (SABINO *apud* SILVA, 2011, p. 80).

A cosmovisão ligada à essa ancestralidade é abordada em *Ori* (1989), filme da diretora Raquel Gerber, que tem como premissa o movimento negro no Brasil, a partir de uma perspectiva ligada à religiosidade, proposta pela historiadora, pesquisadora e militante do movimento negro Beatriz Nascimento. A abordagem de Nascimento (1989) reforça as analogias e confluências apresentadas em *Pedra da Memória*.

Para Beatriz Nascimento o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste). Seus textos, sobretudo em *Ori*, apontam uma significativa preocupação com essa (re)definição corpórea. Neste tema, encontramos discorrendo acerca da sua própria imagem, da “perda da imagem” que atingia os(as)

escravizados(as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida na diáspora (RATTS, 2006, p. 65).

Na medida em que havia um intercâmbio entre mercadores e africanos, chefes, mercadores também, havia uma relação escravo/escravo como também de intercâmbio, uma *change*. Essa troca era do nível do soul, da alma, do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer. A experiência da perda da imagem. A experiência do exílio (NASCIMENTO, 1989 *apud* RATTS, 2006, p. 66).

A relação entre corpo e ancestralidade é desenvolvida por Nascimento (2006), como meio de contraposição, mas também como elo de continuidade da resistência produzida através de diferentes estratégias cotidianas. A pesquisadora se detém a estudar a questão dos quilombos, através da perspectiva de continuidade histórica. Nessa caminhada, Nascimento (2006) engrandece o conceito de quilombo, como meio de entender as formas com que a população afro-brasileira segue se aquilombando no desencadear histórico. Dentro dessa concepção, *Ori* configura um corpo aquilombado que se movimenta pelo espaço, redefinido na experiência da diáspora e na transmigração. A conexão com o ancestral aqui é compreendida como um *devoir*.

Pedra da Memória tem como uma de suas principais virtudes traduzir esta ligação entre a ancestralidade, o corpo e as criações simbólicas, e a forma como é conduzido o discurso durante o documentário cede o lugar de fala a esses corpos negros, evitando possíveis exotizações desses mesmos corpos. O pesquisador em cinema Robert Stam (2008), em seu livro *Multiculturalismo Tropical: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, traça um panorama sobre as representações da cultura e da identidade negra no Brasil. Em um capítulo à parte, Stam trata da religião afro-brasileira e de suas criações estéticas, indo de encontro ao que é visto em *Pedra da Memória*.

O misticismo gregário da expressão religiosa afro-brasileira está simbioticamente ligado ao carnaval e à representação negra em geral. A representação e as artes, a dança, a música e o espetáculo, estão no próprio âmago das religiões de transe africanas. Se os tambores não soarem, os deuses não virão. Como observa Robert Farris Thompson, a arte participa do processo ritual não apenas honrando as divindades mas também invocando a sua presença e a sua ação. Objetos sagrados encarnam axé e eficiência ritual. As artes - fantasia, dança, poesia, música - criam a atmosfera apropriada para a adoração (STAM, 2008, p. 306-307).

Esta potência do corpo gerador de arte, a partir da própria fé, é exibida com maestria no documentário aqui analisado. Tal delicadeza não ocorre ao acaso, já que a diretora é música e participa ativamente das atividades culturais da Casa Fanti-Ashanti, como podemos ver nas próprias imagens do documentário. Esse olhar, que parte da vivência, possibilita um produto final que atinge uma dimensão inatingível por um simples diretor cinematográfico que vai de encontro a um objeto o qual ignora. Nesse

sentido, entendemos que o corpo, enquanto marcador da experiência de quem dirige, também atua como uma mídia de sentido, que tece e amplia possibilidades sobre a construção da narrativa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A capacidade de abrangência dos estudos e dispositivos intermediários é notável. Quando tomamos por objeto um produto cinematográfico, essa capacidade amplia-se ainda mais, a partir da própria natureza intermediária do cinema. Adentrando o objeto desta pesquisa, exponencialmente vão surgindo novas possibilidades comparativas de referenciamento entre distintas mídias, pois *Pedra da Memória* é cinema, dança, música, religião, corpo, história, e mais.

Esse documentário e seu formato narrativo permitem uma maior interação do espectador com o produto midiático, já que não procura conduzir o discurso a partir de concepções formadas por esse ou aquele estudioso, mas sim por essa ou aquela *vivência* da religiosidade. No contexto das religiosidades afro-brasileiras, não existe uma verdade única, mas sim uma verdade local e sagrada dentro de cada casa de asé. A narrativa do corpo e da memória ancestral, em intermídia, é o elo que organiza e fundamenta o rito, em um movimento que viabiliza o estar, o ser e seu devir ancestral.

Esta maleabilidade e também potência produzidas pela tradição oral permitiram à diretora Renata Amaral tráfegar por expressões estéticas bastante distintas. Ainda que tenham raízes múltiplas, pelas múltiplas etnias e saberes extirpados de África, é bastante comum encontrar obras que tratem dessa diversidade enquanto algo bastante unificado.

Indo além, a territorialidade e a historicidade brasileiras foram remodelando e reconformando de maneira secular essas práticas e cultos. Estes encontros e desencontros ocasionados pela difusão e hibridização dos cultos religiosos afro-brasileiros é a própria essência de *Pedra da Memória*, e nessa mesma hibridização a intermedialidade está presente e atuante.

A cultura popular no Brasil é um grande resultado de uma resistência ancestral afrodiaspórica sendo permanentemente posta em transbordamento com as culturas originárias, e na normativa histórica posta em assimetria com as européias. Esse encontro forjado pelo racismo é produzido por corpos que lutam por manter seus saberes e por aqueles que lutam por impor os seus.

O corpo negro no Brasil é alvo. Alvo político, policial, racial, midiático. Esse *corpo atacado* sem intervalos na nossa história é também o corpo que gera uma infinidade de manifestações culturais em todo território nacional. Fazeres culturais que além da sua ligação intrínseca com a parte espiritual, estão também conectadas à própria necessidade de resistência do *corpo atacado*.

Pedra da Memória é a mostra de uma história e de um leque cerimonialista que não trata de catalogar as expressões culturais de origem afro-brasileira, mas sim de reunir evidências dos seus traços religiosos

e suas conexões encontradas em ambos os lados do *Atlântico Negro*. A memória aqui é movimentada dentro da potencialidade de corpos singulares, em convergentes linguagens, que viabilizam suas narrativas no movimento e nas conexões ancestrais.

Nesse sentido, vale lembrar, como aponta Gondar (2005) através do pensamento de Foucault, que a memória possui uma adesão afetiva. Sendo assim, a seleção dos objetos passa por uma relação tecida por afetos diante do devir. Para Gondar (2005), uma lembrança ou um documento jamais é inócuo, pois, como resultantes de uma montagem, eles são carregados de intenções que se destinam ao porvir, ou seja, a seleção de determinadas memórias está implicada na escolha do que conservar e do que interrogar. A intermedialidade conserva, nesse caso, uma possibilidade dessa corporalidade existir, simbolicamente e enquanto multimídia de saberes que viabilizam o criar e suas conexões.

5 REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ana Lúcia. Caminhos atlânticos memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, p. 129-148, jan./jun. 2009.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

COSTA, Alexandre. Reflexões sobre o transe ritualístico no candomblé. *Ciencias Sociales y Religion / Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, n. 21, p. 72-87, jul./dez. 2014.

DA SILVA, Vagner Gonçalves. Artes do axé. *O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé*.

FERRETTI, Mundicarmo. *Tambor de mina, cura e baião na casa Fanti-Ashanti/MA*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1991.

FLORES, Elio Chaves. África e Sertão da Paraíba: Luanda, Aruanda. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v. 4, n. 1, out. 2015.

FUREGATTI, Sylvia. Os monumentos temporários do artista Christo Javacheff. *Visualidades*, Goiânia v. 12, n. 1, p. 111-131, jan./jun. 2014.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria LTDA., 2005.

LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia. *Afro-ásia*, Salvador, n. 12, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOREIRA, Rodrigo Birck. *Concepção cinematográfica e identidade branca: o “ponto oculto” nos documentários Atlântico Negro, na rota dos Orixás (1997), e Pedra da Memória (2011)*. 2020. 228 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, n. 6, 2005. p. 43-64.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica*: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006.

SILVA, Joyce Gonçalves da. Corporeidade e identidade, o corpo negro como espaço de significação. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES*, 3., 2014, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UCSal, 2014. p. 263-275.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro. São Paulo: Edusp, 2008.

Title

Pedra da memória - corporalities in transatlantic confluences.

Abstract

This paper proposes to bring in an analysis of the documentary film *Pedra da Memória* (2011), by Renata Amaral, using propositions that observe the different languages and cultural dialogues synthesized in the work. In this effort, we transpose our gaze to the intermediatic bias of this filmic reading. The narratives present in the film are observed as ways of making visible the transits of an ancestral body memory, that forcibly embarked on Africa, and which were and are reproduced and maintained in Afro-Brazilian religious houses throughout the country. In this opportunity, we conduct approximations and connections based on the possibility and potential that emerges within the artistic film construction, which expresses a tendency and need to converge languages, as a means of bringing together and reformulating historical narratives. In this point of view, two intermediatic dimensions of the film work can be observed: one that aims to think about the use of image overlays, carried out through a media combination, and another that is dedicated to thinking of the body as an intermediatic vehicle, marked by perspective and by the ancestor. In order to carry out this reading, we used, fundamentally, the theoretical references coined by the researcher Irina Rajewsky, regarding intermediality, and by the Brazilian historian Beatriz Nascimento, regarding the Afro-Brazilian corporeality as an ancestral vehicle that communicates knowledge.

Keywords

Intermediality; movie theater; documentary; culture.

Recebido em: 11/07/2021.

Aceito em: 25/08/2021.