



UNICAMP

SABRINA ROCHA STANFORD THOMPSON

**IMPREVISIBILIDADES E MARCAS DO ACASO:
A CONTINGÊNCIA ANALISADA EM DOIS DOCUMENTÁRIOS
SOBRE RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS**

CAMPINAS
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Sabrina Rocha Stanford Thompson

**IMPREVISIBILIDADES E MARCAS DO ACASO:
A CONTINGÊNCIA ANALISADA EM DOIS DOCUMENTÁRIOS
SOBRE RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS**

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Multimeios.

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pela aluna Sabrina Rocha Stanford Thompson, e orientada pelo Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Orientador(a)

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

T377i

Thompson, Sabrina Rocha Stanford.
Imprevisibilidades e Marcas do Acaso: a contingência analisada em dois documentários sobre religiões afro-brasileiras / Sabrina Rocha Stanford Thompson. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Marcius César Soares Freire.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Candomblé. 2. Documentário (Cinema) 3. Filme cinematográfico - História e crítica. I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Unpredictability and Chance: the analysis of contingency in two documentaries about afro-Brazilian religion.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Candomblé

Documentary (Cinema)

Cinematographic film - History and criticism

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Marcius César Soares Freire [Orientador]

Nuno Cesar Abreu

Carlos Francisco Perez Reyna

Josette Alves Monzani

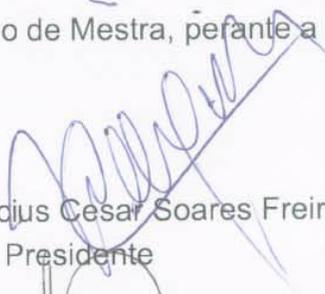
Antonio Fernando da Conceição Passos

Data da Defesa: 30-08-2012

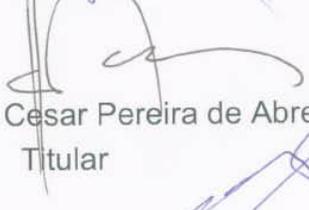
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

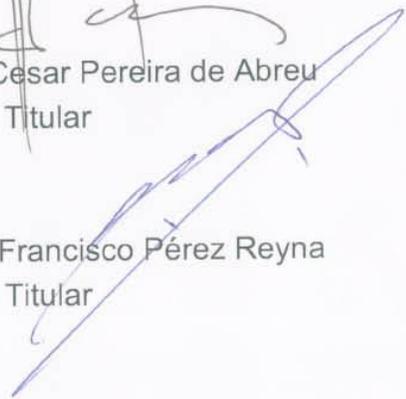
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Sabrina Rocha Stanford Thompson - RA 096366 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcjusz Cesar Soares Freire
Presidente



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular



Prof. Dr. Carlos Francisco Pérez Reyna
Titular

Dedico esse trabalho à minha família, meu marido James Lazou e especialmente para Célia que desde a infância me ensinou a admirar e respeitar a cultura afrodescendente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo apoio institucional e financeiro, facilitando minha inserção no universo acadêmico e me abrindo perspectivas profissionais.

Agradeço a todos aqueles que puderam de alguma forma contribuir com o presente trabalho, com apoio, sugestões, críticas e avaliações.

Em especial agradeço meu orientador Marcius Freire, por me acolher como sua orientanda, me incentivar quando as adversidades despontavam e por compartilhar sua imensa generosidade pessoal e profissional comigo nessa trajetória.

Gostaria de agradecer também aos professores e funcionários do Instituto de Artes em geral. Aos professores do departamento de Mídias que contribuíram muito para minha formação, em especial Nuno César Abreu e Etienne Samain pelas orientações a mim oferecidas por ocasião da qualificação do presente trabalho.

Agradeço aos diretores, Lázaro Faria e Lula Buarque de Holanda, que prontamente aceitaram participar das entrevistas para as análises fílmicas desse trabalho.

Ao grupo de orientandos do Professor Marcius que me ofereceu suporte, respeito e apoio durante todo o período desse mestrado. Em especial à Carla Paiva, Sarah Rojo, Teresa Noll, Jennifer Serra, Juliano Araújo, Rodrigo Ribeiro.

Ao amigo Eduardo Benedicto pelo apoio nos momentos iniciais do mestrado.

Aos moradores da República La Internacional: Rodrigo Molina, Aurelie Prom e Carlos Ochsenius, pelas conversas e pelo constante estímulo pessoal e acadêmico.

RESUMO

Nesta dissertação empreendemos um estudo sobre as funções do acaso na constituição das narrativas de duas realizações audiovisuais com temática religiosa afro-brasileira do candomblé de origem iorubá no cerne de sua narrativa: *A cidade das Mulheres* (2005) de Lázaro Faria e *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos* (1999) de Lula Buarque de Holanda. A partir da análise fílmica e de entrevistas realizadas com os diretores de ambos os filmes, o trabalho busca identificar as situações contingenciais que percorreram o processo de realização dos documentários, verificando de que forma situações relacionadas ao acaso foram constituintes e decisivas durante todo o processo de feitura dos filmes e estiveram presentes em sua estrutura final. A partir dessas análises buscamos também trazer uma reflexão acadêmica sobre os documentários de cultura religiosa afrodescendente, fazendo um levantamento histórico-metodológico sobre algumas realizações audiovisuais no formato longa metragem produzidos no Brasil com a mesma temática.

Palavras-chave: Candomblé, documentário, análise fílmica.

ABSTRACT

In this thesis we undertook a study on the roles of chance in the constitution of the narratives of two religious-themed audiovisual African- Brazilian movies. This movies have the Candomblé at the center of their narratives: *A Cidade das Mulheres* (2005) and *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos* (1999). From the film analysis and interviews with the directors of the both films, the work seeks to identify contingencies situations were related to chance that were decisive throughout the process of making this films. From these analyzes we also seek to bring an academic reflection on the documentaries about religions culture of Africa descent in Brazil.

KEY WORDS: Candomblé, documentary film, film analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I. SOBRE O ACASO E A CONTINGÊNCIA NOS DOCUMENTÁRIOS	9
1.1. Breve histórico sobre acaso e cinema documentário	9
1.2. Acaso e cinema nacional: alguns exemplos	19
1.3 Incidências do real e aberturas poéticas: alguns exemplos do cinema nacional	25
CAPÍTULO II. DOCUMENTÁRIO RELIGIOSO AFRODESCENDENTE NO BRASIL	29
2.1. Documentário religioso afrodescendente e o vínculo com o discurso das Ciências Sociais	29
2.2. A religiosidade afrodescendente e a intenção da educação formal	36
2.3. Santo Forte e a autonomia do discurso antropológico	38
2.4. Documentário religiosos afrodescendente contemporâneos: uma mudança estético-narrativa?	41
CAPÍTULO III. PIERRE VERGER: OS LIMITES DO ENCONTRO COM A CONTINGÊNCIA E SUAS CONSEQUÊNCIAS ESTRUTURAIS	49
3.1. Mensageiro entre dois mundos: uma ponte para fragmentos de uma identidade cultural	51
3.2. Espelhamento entre imagens e desejo de dar a ver o olhar do outro	56
3.3. Alter ego e a atualização de um caminho já aberto: no rastro de Pierre Verger, lugar simbólico do filme	59
3.4. Gilberto Gil no Benin: da busca por Pierre Verger às novas atualizações	61
3.5. Entre Brasil-África: oscilações estruturais da narrativa e o sentido da mensagem	63
3.6. No real da contingência o sentir, ou o expor-se, pode ser uma ética possível	65
CAPÍTULO IV- A CIDADE DAS MULHERES: FEMININO, ACASO E INTERDITO	69
4.1. O documentário	69

4.2. O feminino e o processo de autoria: derivações e interpretações do acaso	70
4.3. O acaso nas relações com o feminino, a comida e o interdito	76
4.4. Entrelaçamentos narrativos e alternância de gerações	86
4.5. Mito feminino de fundação do candomblé e predominância feminina	92
4.6 Referência à mãe, devoção das filhas de santo e finalização do documentário	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
BIBLIOGRAFIA	109

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca oferecer um panorama nacional e uma reflexão acadêmica acerca dos documentários de longa metragem produzidos no Brasil que têm a temática religiosa afrodescendente no cerne de seus questionamentos. Para tanto, no segundo capítulo deste trabalho empreendemos uma análise dos principais documentários no formato longa-metragem produzidos no Brasil até o presente momento. Nos capítulos finais foram selecionados dois documentários que abordam a religião do Candomblé de origem Iorubá em sua temática; são eles: *A Cidade das Mulheres* (2005), direção de Lázaro Faria e *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos* (1999), direção de Lula Buarque de Holanda.

Embora o documentário religioso afrodescendente tenha ganhado força e público nos últimos 10 anos, com seu notável crescimento no formato curta-metragem e participação em festivais etnográficos, nota-se uma carência bibliográfica a respeito desse tema específico. Muitos livros e teses acadêmicas levantadas para a realização desse trabalho ancoram suas contribuições no universo étnico em geral, normalmente abordando as questões raciais e afrodescendentes, sem dar mais atenção à questão religiosa afro-brasileira específica. Quando a questão é abordada de forma direta, ou seja, tratando especificamente a temática do documentário religiosos afro-brasileiro, normalmente não se faz menção às produções contemporâneas, realizadas a partir de 2000. São retomados antigos ícones da produção nacional sobre o tema, como o filme *Viramundo* (1964), de Geraldo Sarno, conhecido através da passagem da comparação entre o candomblé e a religião evangélica, e *Iaô* (1970), também do mesmo diretor, onde o foco recai sobre uma iniciação ritualística nagô, até então proibida de ser registrada por fotografias ou filmagens.

Dessa forma, nota-se uma lacuna e a necessidade de uma bibliografia mais específica, que pudessem oferecer noções mais aprofundadas sobre a temática de religiões como o candomblé, umbanda e mesmo as novas religiões sincréticas entre o xamanismo indígena e as religiões afro, como é o caso do Umbandaime e do Xamanismo africano (religião que sincretiza o xamanismo indígena com influências Iorubás). Tal fato suscita reflexão, pois cada vez é maior o número de jovens diretores interessados pelo assunto e a soma de produções sobre o tema vem se tornando pouco a pouco cada vez mais relevante.

Muitos são os motivos que poderíamos aventar para pensar a falta da produção acadêmica relacionada às produções fílmicas com essas características. Sabe-se que por muito tempo, possivelmente até meados da década de 1980 e com forte resquício ainda nos dias atuais, as religiões afro-brasileiras sofreram perseguições, restrições e coerções de diversas naturezas, sejam elas de ordem política, religiosa e ideológica. Muitas vezes acusados de praticantes de “macumba”, loucos ou demônios, os adeptos desse tipo de prática foram relegados ao esquecimento ou à estereotipia. Muitos deles tiveram suas práticas condenadas ao anonimato, quando não eram obrigados a exercerem sua fé escondidos em guetos e subúrbios.

Por outro lado, sabe-se que na Bahia houve grande fetichização por parte de antropólogos, artistas, músicos e literatos desse tipo de prática. Muitos os associavam à beleza estética, à pureza africana e ao excêntrico. Como diz a antropóloga Juana dos Santos no filme *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos*, tal conduta fazia parte de uma forma de boemia característica da cidade de Salvador dos anos 60/70, onde estar ligado a um terreiro era algo associado às artes e à excentricidade. De alguma forma, no entanto, esse tipo de intervenção por parte dos simpatizantes do candomblé Iorubá auxiliou na divulgação de sua prática e na divulgação do ritual religioso, aproximando-o do público comum e revestindo seu aparente *nonsense* com um tecido simbólico acessível ao espectador comum. Lentamente os preconceitos há muito consolidados foram sendo removidos em um processo gradativo que continua até os dias atuais.

Partindo do panorama acima descrito, a própria estrutura ritual afro-brasileira historicamente apoiou-se na transmissão do conhecimento via égide do segredo e da lenta preparação daquele que vai receber o conhecimento ancestral africano. É fato que a maioria das religiões afro-brasileiras não se abriu de forma efetiva para o meio audiovisual, especialmente para cineastas e jornalistas. Fato que se dava especialmente pelo conhecimento que as comunidades praticantes desse tipo de religião detinham sobre o poder da imagem, ou ainda mais, pelo poder da manipulação das imagens. Casos desastrosos como o acontecido na reportagem realizada no terreiro de *Mãe Riso da Plataforma*, abordada no capítulo 3 desse trabalho, fizeram com que muitos terreiros se fechassem em definitivo para a exposição audiovisual. No entanto, antropólogos, etnólogos e pesquisadores interessados, apesar de se depararem com algum tipo de ressalva, pareciam

não encontrar esse tipo de adversidade para a realização de seus trabalhos, especialmente quando a relação entre pesquisador e comunidade se estabelecia pelo registro escrito ou oral das atividades rituais dos praticantes religiosos, onde o recurso audiovisuais não era utilizados.

Para muitos autores, como Reginaldo Prandi no livro *Mitologia dos Orixás*, os temas do transe e do sacrifício de animais geralmente se configuraram como um tabu que permaneceu não sendo abordado diretamente no plano visual. Normalmente quando meramente exposto apresenta-se como algo exótico ou sem sentido, muitas vezes explorado em um contexto sensacionalista. Embora esse seja o elemento que mais exerce fascínio sobre cineastas e espectadores de forma geral, é muito comum o grande desconhecimento da utilização ritualística do sacrifício de animais e mesmo sobre o contexto ritual do transe, muitas vezes entendido como loucura, conduta primitiva, desprovida de razão ou coerência interna.

Embora o contexto do cinema documentário afrodescendente dos anos 1960 até meados dos 1990 não ter sido tão fértil, atualmente é notável o grande número de festivais que dão espaço para as produções em formato curta-metragem e que contemplam a temática das religiões afrodescendentes. Entre eles podemos citar o BAFF, Bahia Afro Film Festival, realizado na cidade de Cachoeira na Bahia, onde temos um recorte de produções específicas sobre a temática afro-brasileira.

Ainda no formato curta-metragem, encontramos documentários nacionais com essa mesma temática em festivais específicos para filmes etnográficos como a Mostra Internacional do Vídeo Etnográfico, realizada anualmente desde 1993, na cidade do Rio de Janeiro; a Mostra Fórumdoc, realizada em Belo Horizonte, o Festival do Filme Etnográfico do Recife, entre algumas outras mostras e festivais que começam a despontar nacionalmente para acolher a demanda por espaços exibidores dessas produções etnográficas.

Como já foi mencionado, o presente trabalho dedica-se à análise de duas produções contemporâneas, *Pierre Verger: Mensageiro entre dois mundos* de 1999, dirigida por Lula Buarque de Holanda e produzida pela Conspiração Filmes, e *A Cidade das Mulheres*, de 2005, dirigida e produzida por Lázaro Faria. Em ambas as produções, o candomblé de origem Iorubá ocupa um lugar central na narrativa fílmica, onde são

abordadas as relações religiosas entre Brasil e África e a prática ritual de seus seguidores, que são os personagens principais dos documentários analisados. Os filmes foram escolhidos por estarem no formato longa-metragem e por terem tido ampla divulgação em eventos e festivais, tanto no Brasil como no exterior.

É importante ressaltar que não pretendemos, com a análise desses dois filmes, fazer um estudo do gênero documentário sobre religiões afrodescendentes imputando a essas obras o papel de representantes do conjunto de filmes brasileiros sobre essas religiões. Para tanto, seria necessário investigar produções em outros formatos, como o grande número de curtas-metragens, presentes em diversos festivais nacionais, ou mesmo um estudo histórico que atravessasse o tema, desde o seu surgimento até os dias atuais (tal intento vai se dar de forma sucinta no capítulo 2).

Acerca do recorte oferecido para a condução deste trabalho, em especial às análises fílmicas, podemos dizer que a questão do acaso perpassou todos os seus movimentos, desde a ideia original inicialmente apresentada ao programa, até o presente momento. Entendemos que a questão da contingência notadamente atravessou grande parte das produções documentárias analisadas, situação que parece ter especial relevância quando o assunto abordado é o das religiões afrodescendentes, assunto melhor explorado nos capítulos subsequentes.

Podemos dizer que o que norteou o presente trabalho não foi o acaso em si, mas aquela situação específica, que vai marcar determinada produção documental, modificar ou estruturar a própria narrativa fílmica. Nesse sentido, o acaso seria interpretado como uma função de engendramento da obra, ou mesmo a matéria-prima com a qual lida o documentarista.

Nossa intenção foi buscar os pontos de captura e expressão em que essas situações contingenciais irrompem para em seguida cotejá-las com a estrutura narrativa do documentário eleito. Ou seja, os momentos em que emergem e como isso foi trabalhado durante o processo de edição que vai resultar na impressão imagética e sonora final do filme. Nesse sentido, pudemos observar que, na maioria das vezes, o que aparece no relato dos diretores dos filmes como uma importante situação de imprevisibilidade, vai imprimir no filme um eixo narrativo específico. Alguns exemplos trabalhados a seguir, nos capítulos dedicados às análises fílmicas, nos dão uma melhor visualização da exposição acima.

Pudemos, ainda, observar que nos documentários estudados a questão do acaso provavelmente ganha maior sentido do que nos documentários que lidam com outras realidades socioculturais, pois recebem a partir do imaginário social afrodescendente a conotação de “desejo do sagrado”, ou mesmo de epifania religiosa. Consideradas como verdade ou não, tais casualidades vão marcar o documentário e sua estrutura final, o que propicia uma leitura êmica da própria cultura retratada. Muitos diretores nos dão depoimentos que apontam na direção de que essa percepção êmica das comunidades retratadas deve preceder e acompanhar a realização do documentário, pois é fundamental para que este seja bem sucedido.

No primeiro capítulo, “Sobre o acaso e a contingência nos documentários”, realizamos uma contextualização histórica e temporal sobre a relação da incidência do acaso com o cinema documentário, desde o cinema dos primeiros tempos, considerados como “filmes naturais”, passando pelas influências do Cinema Direto, Cinema Verdade, até alguns exemplos do cinema documentário contemporâneo, que trabalham com a contingência no próprio cerne de sua estrutura.

Entendemos que o conceito de contingência não significa o “imprevisto” ou a mera casualidade por si. O conceito de contingência é usado na filosofia desde Aristóteles e na teologia por Tomás de Aquino e denomina algo que não é necessário nem impossível, e fala desta maneira sobre a abertura fundamental da experiência humana no âmbito social. Dessa forma, designa fundamentalmente essa abertura do agir e perceber humano, que se coloca na interação social sujeito às mais diversas possibilidades advindas, por sua vez, das situações casuais. Por acaso entendemos em um primeiro nível de análise o mero transcorrer da vida no que ela tem de imprevista e inapreensível e, em um segundo momento, uma situação que vai marcar novas aberturas de sentido, oferecendo possibilidades não esperadas e modificando o curso de uma determinada situação ou ação, que aqui entendemos expressa no filme documentário de cunho religioso afrodescendente. Sendo assim o conceito de contingência extraído aqui em parte da filosofia descrita por Tomás de Aquino e em parte da lógica designa a possibilidade de que algo venha acontecer ou não. Nesse caso o contingente se expressa não pelo acontecimento em si, mas pela possibilidade de seu surgimento, que não é necessário nem fatural. O contingente ocorre marcando o meio natural, ou social, de sua emergência e no qual será posteriormente

inserido em forma de linguagem. Já o acaso diferencia-se por ser o acontecimento que irrompe do tecido da realidade marcando o momento posterior ao seu surgimento com as consequências que lhe são peculiares. Tais conceitos serão melhor abordados durante o desenvolver do trabalho.

O segundo capítulo, “Documentário Religioso Afrodescendente no Brasil”, oferece um panorama dos documentários realizados no formato longa-metragem produzidos no Brasil e que contemplam a questão religiosa afro-brasileira. Esse capítulo não tem por objetivo oferecer uma análise detalhada das sequências e planos dos filmes analisados. Nosso objetivo é relacionar algumas produções no formato longa-metragem, com a finalidade de traçar uma discussão sobre as peculiaridades do documentário religioso afrodescendente no Brasil, traçando uma perspectiva temporal que busca cotejar antigas produções com documentários mais atuais na busca de modificações na linguagem e abordagem do assunto.

Essa proposta encontra apoio na bibliografia de referência que apresenta discussões, críticas e contextualizações sobre as obras trabalhadas no capítulo. As análises mais apuradas no sentido estético e de conteúdo se encontram nos capítulos III e IV.

O terceiro capítulo é dedicado à análise fílmica de *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* (1999). Através do exame dos materiais e das estratégias discursivas empregadas pela obra, cotejadas com a visão que o diretor tem do processo de realização do filme, temos acesso a uma série de experiências que se refletem na obra como um todo. Tentamos apreender as diversas camadas narrativas desta última e, para tanto, além da visualização sistemática das cenas, sequências e planos, foi realizada uma série de entrevistas com o diretor Lula Buarque de Holanda no sentido de apreender como as situações de cunho acidentais, casuais ou contingenciais foram estruturantes da narrativa fílmica que verificamos no filme já pronto. Como bibliografia de apoio utilizamos as noções de caracterização e representação ritual trabalhadas por Claudine France no livro *Cinema e Antropologia*, onde buscamos uma aproximação teórica com as cenas ritualísticas presentes no filme.

No quarto capítulo, intitulado “A Cidade das mulheres: feminino, acaso e interdito”, realizamos a análise do filme *A Cidade das Mulheres*, de 2005, que aborda fundamentalmente a questão de gênero e religiosidade no cenário do candomblé de origem

Iorubá. O filme parte da premissa de que existe um funcionamento de característica matriarcal em muitos terreiros da cidade de Salvador. Nesse sentido, a mulher afrodescendente se torna uma espécie de porta-voz da cultura ancestral africana iorubana, por tornar-se detentora de um saber que é transmitido geracionalmente de mãe para filha. Além da transmissão familiar, esse saber acumula um legado cultural rico em insígnias religiosas, tradições culturais, culinária específica e expressão feminina de poder.

Realizamos diversas entrevistas¹ com o diretor Lázaro Faria com o intuito de verificar quais foram as situações de acaso que atravessaram o processo de realização do filme e de que forma e com que intensidade isso afetou a narrativa fílmica. Além das entrevistas, utilizamos a análise das cenas, planos e enquadramentos que possam nos permitir uma maior aproximação com o conteúdo audiovisual presente no filme.

Como metodologia para as análises fílmicas utilizamos as entrevistas fornecidas pelos diretores, unidas as análises fílmicas realizadas pela pesquisadora, de forma a fornecer um panorama mais abrangente de ambos os filmes, de forma a poder contemplar desde os relatos da realização dos documentários, até a própria estética fílmica como os planos, sequências e sua narrativa.

Finalmente, concluímos esse trabalho destacando as particularidades de cada um dos dois documentários trabalhados em análise, com algumas considerações finais sobre o documentário religioso afro-brasileiro. Empreendemos uma breve análise das idiossincrasias desse tipo de documentário, suas vicissitudes e implicações para o estilo.

¹ Todas as entrevistas estão transcritas *ipsis literis*.

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACASO E A CONTINGÊNCIA NOS DOCUMENTÁRIOS

“Um Lance de dados jamais abolirá o acaso” (Marllamé,1894)

1.1. Breve histórico sobre acaso e cinema documentário

O acaso sempre esteve presente na história do documentário, ou mesmo, em alguns momentos, na história do cinema ficcional. Desde o cinema dos primeiros tempos, com o advento do cinematógrafo e as primeiras captações concebidas como filmes naturais, as questões contingenciais atravessaram desde aspectos técnicos da descoberta do cinematógrafo, até o aperfeiçoamento deste. Segundo NUNES (2010) o acaso no início do cinema era, via de regra, a prática fundadora das primeiras descobertas com as imagens em movimento. A perspectiva visual do cinematógrafo, em sua grande maioria, era registrada ao acaso. Girava-se a manivela, calculava-se aproximadamente o ângulo de captação das imagens e o resultado era inesperado. Alguns enquadres de grande sucesso do conhecido *cinéma premier* não foram obras de um cálculo preciso, mas sim, muitas vezes, de pequenos erros e imperfeições de ordem técnica. *A chegada de um trem na estação de La Ciotat*, de 1895, dos irmãos Lumière, era quase que completamente dada às situações de imprevistos. O operador escolhia a temática para o registro, o ângulo no qual queria captar o tema e no mais podemos ver no enquadre a irrupção do fluir natural dos acontecimentos.

O acaso controlou a realização. No primeiro plano, não é o comboio que é destacado pois mal se vê, mas um carregador de boné e bigode, semblante baixo (talvez por se ter percebido da presença do cinematógrafo) a puxar manualmente um carro de transporte de mercadorias ou de bagagens e a caminhar em direção à câmara. (NUNES, 2010, p.10)

Para BURCH (1992, p. 135), a ação do filme vai compreender basicamente gestos e ações imprevisíveis entre os passageiros que descem do trem e aqueles que aguardam na plataforma. Esse mesmo acaso, entretanto, segundo o autor, será aquele contra o qual Lumière passará grande parte de sua vida lutando, no sentido de aperfeiçoar a máquina e ampliar suas funções, marca que vai designar grande parte das produções seguintes na história do cinema até meados de 1950. No documentário sobre Lumière realizado por

André S. Labarthe em 1995, o acaso é algo que merece grande destaque nas obras². A contingência seria, dessa forma, quando a objetiva encontra o acaso e registra o inesperado, sendo entendido nos sentidos de imprevisível (a imprevisibilidade das condições climáticas), incontrolável (quedas de água mal reguladas, figuração rebelde à organização, animais incontroláveis, crianças rebeldes), enfim, tudo o que pode acontecer³. Para DOUCHET (1993), o primeiro efeito de montagem que aparece no filme feito pelos Lumière, dedicado ao duque e à duquesa de Aoste, se dá de forma acidental e não premeditada. O operador Lumière determinou com precisão a cena, colocou o cinematógrafo no lugar onde a ação iria decorrer – a chegada de carruagem dos duques de Aoste – mas a carruagem não parou exatamente no local premeditado. “O operador parou a tomada de vista, deslocou rapidamente o cinematógrafo e imediatamente continuou a captar o acontecimento. Esta mudança de enquadramento provocou um salto e esse corte acidental marca historicamente o primeiro efeito de montagem”. Outros realizadores do cinema dos primeiros tempos parecem atribuir ao acaso algumas de suas maiores descobertas. No caso de George Méliès, uma trucagem descoberta de forma acidental (que depois será muito utilizada em filmes de outros realizadores contemporâneos a ele) vai constituir alguns dos primeiros efeitos do ilusionismo no cinema.

Um bloqueio do aparelho de que me servia no início (aparelho rudimentar, no qual a película se estragava ou ficava presa com frequência e recusava avançar) produziu um efeito inesperado, um dia em que fotografava prosaicamente a praça da Ópera: foi necessário um minuto para desbloquear a película e pôr o aparelho em funcionamento. Durante esse minuto, os peões, autocarros, carros tinham mudado de lugar, evidentemente. Ao projetar o filme, colado no ponto onde tinha acontecido a ruptura, vi subitamente um autocarro Madeleine-Bastille transformado em carro funerário e homens transformados em mulheres. O truque por substituição, dito truque por paragem, estava encontrado e dois dias mais tarde eu executava as primeiras metamorfoses de homem para

² Ver NUNES, 2010, p. 4.

³ *Ibidem*, p. 5.

mulher e os primeiros desaparecimentos súbitos que tiveram, no início, um muito grande sucesso.⁴

Essa descoberta devido à parada acidental do aparelho vai ser utilizada posteriormente no filme *A dama desaparecida*⁵, onde essencialmente o truque realizado consiste em uma mulher, sentada sobre uma cadeira, que é coberta com um lençol branco. Imobilizada a imagem, a mulher pode sair e vemos no enquadre a cadeira vazia. A autora vai chamar atenção para um pequeno pedaço do vestido que é deixado fora do lençol e que pode comprometer o truque a um olhar um pouco mais atento; novamente situações contingenciais parecem impor seu sentido diante dos primeiros enquadres. “O primeiro *travelling*, fruto do acaso, é atribuído a um dos três primeiros operadores Lumière, Albert Promio ao filmar em Veneza o Grande Canal durante um passeio de gôndola” (NUNES, 2010, p. 8).

As vanguardas surrealistas de 1920 constituem um importante exemplo de contemplação e mesmo utilização do acaso. Na medida em que pretendem negar toda e qualquer forma de arte convencional, nomeando a si mesma como antiarte, contraria os movimentos de consciência e intencionalidade. O cinema surrealista vai aleatoriamente entregar sua narrativa às imagens sem vínculos informativos ou conexos. Dessa forma, o acaso é requisitado “como a única ferramenta alienada de quaisquer critérios estabelecidos” (ENTLER, 2000, p. 12). A situação do inesperado vai marcar a própria fundação do movimento surrealista dadaísta quando Hans Richter, integrante inicial do grupo de Zurique, ao deixar cair uns recortes de papel, se deu conta de que sua forma aleatória o agradava. PEÑUELA (1994), no livro *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*, vai evidenciar que um dos processos criativos do cineasta era tentar reproduzir nas cenas de seus filmes pensamentos que vinham de forma aleatória em sua cabeça.

Ao se falar em cinema documentário de forma geral, e mais especificamente a partir da década 1960, não deixamos de nos remeter quase que imediatamente à questão do acaso e da contingência, que, aqui neste trabalho, entendemos como as marcas do imprevisível que o real insiste em sobrepor à possível intencionalidade do diretor e de sua

⁴ Excerto de um texto escrito por Méliès durante o verão de 1906, publicado no mesmo ano ou no início do ano seguinte no *Annuaire Général et International de la Photographie*, citado por Georges Sadoul (Cf. NUNES, 2010, p. 5).

⁵ *L'Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin*, no original.

equipe. O imprevisto sempre fez parte da tessitura imagética e estrutural dos documentários e, de forma geral, foi esperado e acolhido conforme sua aparição estivesse compatível com a ideia que se queria transmitir no momento da montagem, ou mesmo, em alguns casos, quando parecia não haver espaço para esse acolhimento. Dessa forma, falar da presença da contingência e sua especificidade no cinema documentário não constitui essencialmente algo novo.

Na tradição documentária, o peso da circunstância do mundo em seu transcorrer, que cerca a circunstância da tomada (ou melhor resumindo, o peso da circunstância da tomada), tem uma dimensão infinitamente maior do que no cinema de ficção. Ignorar esse dado é ignorar a história do documentário. (RAMOS, 2004, p. 161)

A proposta desse trabalho se realiza na medida em que a análise fílmica elaborada nos capítulos posteriores aborda esse acaso como algo que vai constituir o filme enquanto tal, ou seja, na medida em que suas irrupções possam doar sentidos à obra, compondo-a conjuntamente com o desejo do diretor e se corporificando no filme após sua edição. Quer dizer, não qualquer acaso, mas especificamente aquele que tenha a significância de modificar percursos anteriormente eleitos, ou mesmo de reestruturá-los.

Nesse sentido, a partir da análise das aparições dessas situações contingenciais, podemos eleger aquelas que efetivamente modificaram em essência os documentários que serão analisados. Pontos chaves que promoveram estruturalmente, no próprio *corpus* do filme, um novo sentido, ou mesmo novas direções para uma intenção inicial.

Conforme já vimos, podemos dizer que a questão do acaso é um tema recorrente na história do cinema documentário. Segundo RAMOS (2008), a circunstância da tomada dá-se invariavelmente no transcorrer do mundo, que existe enquanto tal para o sujeito-da-câmera que a registra. A partir dessa mesma circunstância, temos o que pode ser concebido como a imagem intensa: uma experiência singular do sujeito com a realidade registrada que não vem a se repetir. A partir de então, o sujeito-da-câmera está exposto à indeterminação que ocorre no encontro deste com o registro da realidade, sempre situada na “franja do presente”, ou seja, a realidade por si mesma é puramente casual, não se repete, por ser única e pungente.

E o que vem a ser a intensidade da imagem? Quanto mais singular (quanto mais *única*, na escala das imagens quaisquer cotidianas), mais *intensa* é a ação experimentada pelo sujeito da câmera. (...) Toda experiência do transcorrer é, por definição, singular (os pré-socráticos diziam não ser possível passar pelas águas do mesmo rio duas vezes). (RAMOS, 2008, p. 91)

Vertov, em *O homem com uma câmera*, constitui-se como um marco na história do cinema em sua tentativa de associar o olho humano ao da câmera, buscando, dessa forma, retratar um *cinema-olho*, capaz efetivamente de apreender o real, a verdadeira realidade tomada de improviso, a “vida como ela é.” O cineasta, em 1920, colocava assim a ideia do contato direto do olho da câmera com o evento filmado, que seria, nesse sentido, o contrário da premeditação ficcional. A suposta realidade seria assim algo parecido com o que podemos ver em *O homem com uma câmera*, ou seja, tudo aquilo que transcorre quotidianamente na cidade de Moscou.

Em *Kino-glaz – Cine-Olho* – de 1924, Vertov desenvolve o ponto de vista de uma captação da *vida de improviso*, termo que remete para a indeterminação, o imprevisto, o não encenado, o acaso no momento da tomada de vista. Ao utilizar esta expressão, Vertov não quer dizer que usa a tomada de vista de improviso de forma gratuita, mas para “mostrar pessoas sem máscara, sem maquiagem, captá-las com o olho da câmara no momento em que não representam, ler os seus pensamentos desnudados pela câmara. O Cine-Olho como possibilidade de tornar visível o invisível, límpido o suave, evidente o que é escondido, manifesto o que é mascarado. Substituir o jogo pelo não jogo, a falsidade pela verdade, pelo Cinema-Verdade. (NUNES, 2010, p.12)

Posteriormente, notadamente influenciado pelas propostas de Vertov e Robert Flaherty, surge o cinema verdade, tendo como um de seus representantes principais Jean Rouch, sua proposta era compor uma estética fílmica em que os elementos de cunho espontâneo e casuais contribuiriam para o arejamento e sutileza dos registros do real. O transcorrer dos fatos cotidianos imbuídos de seu conteúdo acidental seria um tema recorrente em algumas de suas obras⁶. Segundo FREIRE (2006), as estratégias de

6 “Quando faço um filme, após alguns minutos iniciais, vejo esse filme se fazer no visor de minha câmera e sei a cada instante se o que fiz é válido ou não. Essa tensão permanente é exaustiva, mas ela é a febre indispensável ao sucesso dessa caça aleatória às imagens e aos sons mais eficazes, e isto sem que esteja certo

improvisado de Jean Rouch são resultado das primeiras experiências que o antropólogo teve com o registro etno-cinematográfico de aspectos de algumas sociedades africanas. Nesse sentido, a técnica utilizada para registro e construção fílmica desse material poderia ser revisitada de forma a permitir o aparecimento de uma alteridade que pudesse se compor durante (e após) o próprio processo de registro e captação do material. De sua própria interação e experiência com as pessoas observadas é que também advém o estilo pessoal de Rouch e de sua *mise-en-scène*.

Para Rouch, para trabalhar com pessoas que são por excelência portadoras da tradição oral, é impossível escrever roteiros, é impossível escrever diálogos. Então, diz ele, “sou obrigado a me submeter a essa *improvisação* que é a arte do logos, a arte da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto” (FREIRE, 2006, p. 60, grifo meu).

Para BURCH (1992), Rouch e Godard foram os cineastas que mais souberam incorporar as funções do acaso como processo intrinsecamente criativo. No entanto, segundo o autor, desde 1920 existem autores que buscam não mais controlar o acaso, mas subordinar a câmera ao mundo aleatório das imagens, como já foi descrito acima sobre Dziga Vertov e sua proposta da câmera-olho.

Para a proposta de uma antropologia partilhada (*anthropologie partagée*) proposta por Rouch, seria necessário certo arejamento de sentido que pudesse incorporar o acaso em sua própria forma, dando lugar a costumes específicos e interpretações êmicas, na tentativa direta de penetrar uma realidade estrangeira, uma legítima alteridade que pudesse participar ativamente do filme a ser desenvolvido. Esse cinema, enquanto proposta ética e estética, não seria escrito previamente, ou mesmo roteirizado, pois se configura como legítimo “tributário do acontecimento, do instante e do lugar” (FIESCHI, 2009, p. 22). Assim, a suposta verdade apreendida era como uma verdade inventada, intrinsecamente pertinente ao resultado de um encontro que se reinventava à medida do transcorrer das filmagens.

do resultado antes da filmagem das últimas sequências. Quantos filmes já deixei inacabados porque não acontecia nada (dança de possessão sem possessão), porque a noite caía (cerimônia noturna, cuja parte diurna era apenas um prólogo) ou porque eu não tinha película” (Jean Rouch. “Utilisation des techniques Audio-Visuelles pour l’étude des traditions orales africaines. *Colloque de Porto Novo* (Dahomey), 14-20 nov. 1969).

É nessa modalidade que o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como nos filmes de “registro etnográfico” – e passa a ser “inventado”, construído pelo cineasta e por ele próprio. (FREIRE, 2006, p. 60)

Na década de 1970, dois dos principais movimentos cinematográficos, o Cinema Verdade e o Cinema Direto, influenciaram-se nessa estética/ética, proposta de forma inaugural por Rouch⁷. Munidos de equipamentos que puderam favorecer a captação e registros de áudio e vídeo, converteram-se, ambas correntes, em uma proposta estético-narrativa que tinha como material de sua *mise-en-scène* essencialmente aspectos como a imprevisibilidade, espontaneidade e adesões da realidade, fosse ela simplesmente captada ou parcialmente reconstruída.

A imprevisibilidade, o acaso, se efetivaram enquanto possibilidade a partir da década de sessenta com o surgimento das câmeras portáteis e a captação sincronizada de áudio. Associados às novas possibilidades abertas pelos então recentes desenvolvimentos tecnológicos na área, surgem dois dos principais movimentos do gênero documental, que irão experimentar, cada qual em seu rigor metodológico, as instabilidades de captar o real: O Cinema Direto e O Cinema Verdade. (SAPHIRA, 2010, p. 11)

Bill Nichols, em seu livro *Introdução ao Cinema Documentário* realiza um claro discernimento entre os Cinema Direto e Verdade de acordo com as diferentes propostas que cada movimento assumiria para a realização de um filme. SAPHIRA (2010) também aponta, em seu trabalho intitulado *Acaso e Documentário*, as especificidades da utilização das situações contingenciais, que, para cada corrente, terá consequências e perspectivas distintas. Nichols caracteriza o cinema direto como o cinema observacional, que vai fazer com que aquele que observa (a câmera e os próprios realizadores) deseje estar invisível; ao menos era essa a crença que balizava a intencionalidade do cinema direto. A câmera

⁷ Para Jean Rouch, a improvisação com a câmara ao ombro faz parte da sua forma de filmar. Para a explicar, recorre a metáforas. A metáfora do jazz. Quando improvisa os enquadramentos, os movimentos de câmara, os tempos de rodagem, opera escolhas subjetivas baseadas na sua inspiração. A obra-prima “é tão rara, exige uma tal convivência, que apenas a posso comparar a esses momentos excepcionais de uma *jam session* entre o piano de Duke Ellington e o trompete de Louis Armstrong” (Rouch, 1981, p. 31 *apud* NUNES, 2005).

registraria o cotidiano da forma mais neutra possível, sem supostas interferências, de forma que o evento pudesse se manifestar por si próprio.

Sendo assim, quanto mais neutra a interferência da câmera, de maior “veracidade” seria o conteúdo do objeto filmado. Assim, segundo NICHOLS (2005), no modo observativo toda forma de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida, “o que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece” (p. 147).

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós produção, como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz over, sem música ou efeitos complementares, sem legendas, sem reconstituição histórica, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevista. (p. 146)

Dessa forma, a adesão das situações contingenciais parecia resultar em praticamente todo o processo de captação e posterior manipulação das imagens (pois quanto mais fortuita, mais autêntica e menos manipulada era a imagem). O imprevisível seria por si a matéria-prima com a qual o cineasta do cinema direto tecia sua construção estético-filmica. Qualquer intervenção poderia colocar em questão a natureza expressiva da vida em seu transcorrer. O desejo de invisibilidade do diretor e de sua equipe apontava diretamente para a necessidade vital da captura dessa imagem qualquer cotidiana, reveladora de uma espécie de empirismo ontológico, que poderia dar a ver a pura realidade do existir baseado na ética da não intervenção total do cineasta, ou pelo menos o desejo de que ela não acontecesse.

O cinema descrito por Nichols como modo participativo vai produzir, por sua vez, através de uma intervenção específica do diretor (ou da equipe), uma determinada situação peculiar, que resulta da própria interação da equipe com o transcorrer do evento na realidade. Dessa maneira, temos uma ação que, ao contrário do Cinema Direto (modo observacional) – que busca registrar a experiência do puro transcorrer – vai causar determinado efeito de sentido, sentido esse que se dá a partir da construção participativa que é evidenciada em cena e mantido posteriormente na edição.

Para RAMOS (2008) na visão do Cinema Verdade, o documentarista deve “jogar limpo” e sempre revelar o caminho percorrido da composição dos procedimentos enunciativos do discurso cinematográfico.

A progressão narrativa (do cinema verdade) está vinculada à ação direta do cineasta, que mostra sua interação com o objeto do filme através da fala ou da própria imagem, muitas vezes inclusive expondo suas reflexões sobre os acontecimentos que provoca e vivencia. Aqui a imprevisibilidade do processo de filmagem se torna mais facilmente visível pelo ato de desnudar a cena, mostrando o próprio artifício de sua construção. (SAPHIRA, 2010, p. 19)

Jean-Louis Comolli (2001), no capítulo *Sob o Risco do Real*, faz uma crítica à crescente roteirização do mundo, expressa em padrões de comportamento, triunfos de roteiros de marketing, reality shows, roteiros televisivos, sistemas de vigilância, entre outras formas de expressão, que tentariam erradicar a presença do elemento casual como manifestação do real. O mundo estaria, dessa forma, se roteirizando em um processo cada vez mais crescente, tornando-se previsível e automático. A transformação da imagem em conteúdo informativo, de cunho meramente mercadológico, faz com que a realidade seja cada vez mais incômoda, pois somente o já previsto – e certamente já visto – é que pode responder às formas de apelo das novas expressões de imagens utilizadas para o consumo imediato. O desejo de saber do espectador estaria reduzido a uma repetição da qual já se sabe a resposta. O encontro com algo que pudesse romper com esse padrão e que, portanto, fosse inédito, não poderia ser cogitado nesse tipo de sistema de utilização das imagens. O real, perdendo seu vigor, parece sucumbir diante do que o autor nomeia como *fobia* de tudo aquilo que é acidental. Entretanto, diz: “o real resiste, ele ainda perturba as representações que tentam reduzi-lo” (COMOLLI, 2001, p. 177). Nesse sentido, voltar-se para a pulsação do ritmo caótico que a vida oferece, ou seja, estar às voltas com homens reais e com o mundo tal qual ele se apresenta, seria uma experiência singular e provavelmente a única saída para algo que seja da ordem de uma invenção. A invenção como advento de algo único, marca pessoal de um sujeito no encontro com uma alteridade, não poderia pressupor um roteiro (ao menos o que Comolli compreende como um roteiro clássico), pois essa invenção é algo em torno de um registro do imprevisível, “daquilo que o real se obstina em

enganar previsões” (p. 176). Nesse momento, o autor chama atenção para a *impossibilidade do roteiro e a necessidade do documentário*.

O cinema documentário, ao contrário da ficção, seria a forma de registro que se assemelha a uma leitura do mundo capaz de acolher o que lhes provoca furos, como os elementos casuais e não usuais, pois “o movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita”.

Os roteiros de ficção são, frequentemente, cada vez mais fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle eles se fecham sobre si mesmos. Retroação. O não controle do documentário surge como condição de invenção. Irradia a potência real desse mundo. (COMOLLI, 2001, p. 177.)

Comolli trabalha com a premência do documentarista em submeter sua obra às irrupções da realidade, pois o próprio processo estrutural do documentário se vale do mundo real no que ele tem de único e contingente. A matéria-prima do cineasta documentarista está no mundo tal como ele se apresenta para a câmera, sem a necessidade de previsões ou outros artifícios que possam suturar a presença daquilo que o autor vai definir como o sistema próprio de escrita do cinema documentário.

LACAN (1998) ao comentar o processo de invenção e criação artística, vai dizer da necessidade de se quebrar automatismos de qualquer natureza para se chegar a uma espécie de extrema singularidade, que pode constituir tanto a formação de um sujeito, quanto de uma obra artística. A obra artística seria reflexo de um trabalho que pressupõe uma abertura para o mundo, abertura essa que não é sem consequência para o sujeito, mas que engendra em si a depuração de um estilo próprio ou de uma marca pessoal. A partir da desalienação dos processos de automatismos culturais ou construídos subjetivamente, o sujeito, em sua interação com o registro do real, pode simbolicamente fazer uma construção única, imprimindo uma marca que pode não ter precedentes. Algumas vezes, essa criação pode se manifestar até mesmo na forma de um neologismo, por não encontrar na linguagem uma ancoragem que permita sua devida revelação.

Para ENTLER (2000), a obra que parece se esgotar nas intenções e na subjetividade do indivíduo apresenta-se de forma excessivamente egoica, pois somente

quando existe um resgate da complexidade de processos estéticos que procura evidenciar a validade e a riqueza de experiências que se abrem ao acaso, é que podemos pensar em um indivíduo em diálogo com outras forças produtivas (não ancoradas somente nas vias intencionais), podendo, dessa forma, haver a inclusão de outras subjetividades e experiências culturais diversas.

O autor trabalha com a noção de *poéticas do acaso*, quando, no trabalho do artista, não só existe a abertura para situações inesperadas, mas quando o acaso é colocado como operador fundamental em suas obras. Essa experiência de ruptura lançaria o autor (e mesmo o espectador) a posições menos totalitárias, pois deixa de ser a manifestação de um saber intencional e premeditado para ser um movimento dialético no qual o sujeito é transformador e transformado pelo tema que é abordado. Essa experiência, que parece mais suave aos movimentos espontâneos, seria o resultado de um legítimo encontro, que (como geralmente ocorre com os verdadeiros encontros) pressupõe uma modificação entre sujeitos e entre culturas. Para o autor houve um momento preciso onde arte e acaso eram de naturezas totalmente inconciliáveis, pois fazer arte era sinônimo de *fazer corretamente*, e esse fazer pressupõe um controle do processo de criação.

Como fruto da habilidade, a arte se fundamentava no controle do processo criativo e negava naturalmente as ações externas do acaso. Em Aristóteles, por exemplo, tal ideia já aparecia de modo explícito numa associação entre os conceitos de arte e de ciência como produtos de um juízo fundado na experiência, em oposição à ação acidental do acaso. (ENTLER, 2000, p. 9)

Com as transformações no sentido e nas funções da arte, novas práticas vieram se sobrepôr à ideia da criação artística como *mimesis* e premeditação, entre elas, mais contemporaneamente, as práticas que vão incluir o acaso em seu próprio processo de construção.

1.2. Acaso e cinema nacional: alguns exemplos

“Todo pensamento emite um lance de dados” (Marllamé, 1897)

No Brasil algumas iniciativas documentais de registro cultural, notadamente o projeto Caravana Farkas, compreendido como o conjunto de 20 documentários realizados

em meados da década de 1960, apontam para uma intencionalidade de realizar filmes sobre a realidade popular brasileira, registrando tradições da cultura nordestina em vias de desaparecimento, o que segundo Thomaz Farkas “tentaria mostrar o Brasil aos Brasileiros, o que seria tão revolucionário, por que ninguém conhece o Brasil” (CINEMAIS, n. 28, p. 13). O projeto Caravana Farkas está ligado a uma tradição expositiva documentária, de cunho social, onde além da busca do enaltecimento e do registro de aspectos das culturas de cunho popular, busca-se a voz do outro, no sentido de dar voz às classes concebidas como dominadas. Para D’ALMEIDA (2004), “um projeto pioneiro na área da documentação de manifestações da cultura popular brasileira, em que havia liberdade tanto para o uso das técnicas de reportagem tradicionais, quanto para as da ficção, contemplando da precisão etnográfica ao improvisado”⁸. Com a utilização do som direto, a partir do advento do gravador Nagra e com câmeras tecnicamente mais adequadas, já era possível a utilização de entrevistas sincrônicas, onde, essencialmente, a ideia era fazer falar a alteridade popular em questão. Os filmes da Caravana foram de grande influência para a tradição de documentários no Brasil posteriores à década de 1960 e para toda uma geração de novos cineastas, dentre os quais estavam alguns integrantes do próprio movimento. Interessante notar que havia declaradamente uma síntese de intenções de registros que podem ser exemplificadas nos seguintes itens:

Fundamentalmente havia três pontos: 1) um novo tipo de produção sem escrúpulos técnicos; 2) O homem como tema, isso é, uma tentativa de encontrar o homem brasileiro, o homem da rua, o homem da praia e do sertão; a busca desse homem, de sua maneira de falar e andar, de se vestir, de existir, seu trabalho, sua estrutura mental, etc. 3) uma nova linguagem que se esboçava naqueles filmes. (BERNARDET, 1981, p. 196).

Ainda segundo D’ALMEIDA, a exposição de algumas situações que fogem à intencionalidade do diretor é indicativa de importantes contextos implícitos, que revelam, de forma sutil, a linguagem de classes e a ideologia presente no projeto de registro cultural da Caravana Farkas, constituindo-se dessa forma como um precioso material de análise que vem contribuir com um adendo ao que o mero registro busca oferecer. Ou seja, através da análise das marcas contingenciais específicas, impressas durante o processo de realização

⁸ Ver a *Revista Eletrônica do Laboratório Aruanda*, p. 1-7.

dos filmes e evidenciadas em sua edição posterior, os documentários parecem dizer mais que seu puro registro, denunciando, dessa forma, uma situação latente de todo seu processo de produção. Apontando sua real finalidade: que para além de um olhar para a cultura popular, *embora se dê voz ao povo, não é ele o destinatário da mensagem*, que é notadamente dirigida para as classes médias urbanas.

Tais unidades autônomas podem ser e são manipuladas na montagem, na ordenação e seleção do material registrado. No entanto, no momento mesmo da gravação, a fala e os sons focalizados, ruídos naturais e comentários dos circunstantes, informações explícitas e latentes, permanecem fora do controle do cineasta e se tornam mais reveladores que a mera imagem. (D'ALMEIDA, 2004, p. 3)

Segundo Fernão Ramos, no texto intitulado *Cinema Verdade no Brasil*, a partir da década de 1960 encontramos no Brasil uma forte influência das opções estéticas e éticas do cinema direto e do cinema verdade⁹, que encontram sua máxima expressão em filmes que abordam diretamente a questão popular e o “mundo dos excluídos”. Nessas produções podemos perceber o que o autor concebe “como uma abertura para o ritmo e a pulsação do mundo” (RAMOS, 2008, p. 83) diluídos com as produções cinemanovistas da época, que vai encontrar em alguns filmes brasileiros seu lugar de expressão. Produções como *Aruanda* (Dir. Linduarte Noronha, 1960) que se constituiu num marco para o cinema documental brasileiro, parecem respirar algumas das influências desse momento. *Aruanda* tem como tema central uma comunidade nordestina, pobre, que tem grande parte de sua subsistência em torno da colheita do algodão e da produção da cerâmica para sua posterior venda em pequenos mercados locais e praças públicas. Parece haver em *Aruanda* certa improvisação de cunho estético que acaba por conferir ao filme um importante sentido em termos de linguagem audiovisual.

Em *Aruanda* a improvisação, indispensável para se conseguir fotografar com uma câmera antiga, gera a luz estourada. Essa fotografia crua vai se opor à fotografia clássica e congelada dos “ingleses do Cavalcanti”,

⁹ “Segundo David Neves a presença de François Reichenbach no Rio de Janeiro proporciona a primeira experiência concreta da geração cinemanovista com um gravador Nagra. Ainda de acordo com Neves, o primeiro contato do grupo com as potencialidades do Cinema Verdade havia sido através da exibição de *Chroniqué d'un Été* exibido, no início de 1962, numa semana do cinema francês no Rio de Janeiro. (RAMOS, 2004, p. 89)

conforme Vladimir Carvalho se refere a imagética clássica brasileira dos estúdios paulistas (RAMOS, 2008, p. 327)

Tecnicamente, o que poderia se configurar como um defeito, por se tratar obviamente da precariedade do material para o registro das imagens, posteriormente será concebido por alguns autores e cineastas como o início da criação de uma linguagem de cunho autoral; apesar de ser compreendida inicialmente como um fracasso estético, reconfigurou-se na construção de uma nova linguagem.

Ismail Xavier vai cunhar a expressão “fazer da fraqueza, força” (2008, p. 20), referindo-se às produções cinemanovistas brasileiras, ou seja, “transformar em linguagem o que até então era dado técnico”. Paulo Emílio Sales Gomes, no livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* vai chamar atenção para um aspecto semelhante no sentido de ser a “incapacidade de copiar” brasileira responsável por uma criação que pode ser chamada de autêntica, pois que engendra em si mesma uma invenção. Muitas das produções documentais brasileiras da década de 1960 têm a marca da contingência (no caso da improvisação do material, ou mesmo a precipitação de uma linguagem que resulta disso) em seu bojo. Essa questão peculiar acaba por conferir um aspecto totalmente próprio às produções nacionais brasileiras, influenciadas pelo Cinema Verdade francês.

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser o outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. (GOMES, 1980, p. 75)

A partir de 1972, com o documentário *O Congo* de Arthur Omar, juntamente com o texto manifesto que acompanha sua obra *O Antidocumentário, provisoriamente*, percebemos no Brasil uma proposta de subverter as intenções clássicas até então estabelecidas pela prática documentária no país. Omar questiona a postura dos realizadores que só podem documentar aquilo de que não participam, lançando uma crítica à postura distante e observativa dos realizadores, que, ancorados no modelo clássico, ou mesmo direto, de representação documental, colocam como objeto de observação passiva as culturas e subjetividades retratadas. Com o manifesto, Omar chama atenção para a urgência de uma outra estética.

Eduardo Coutinho, com o filme *Cabra Marcado para Morrer*, inaugura um dos grandes clássicos do estilo verdade na história do documentário brasileiro. Provido de um forte caráter intervencionista, o documentário promove uma autorreflexão em relação ao seu próprio enunciado. O filme vai ganhando consistência à medida que se autoquestiona a partir de alguns pontos específicos que vão se evidenciar ao longo do próprio documentário. No livro *Filmar o Real*, de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, as autoras chamam atenção para a ênfase dada no filme ao aspecto da palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, no sentido de dar voz aos sujeitos da experiência, evitando a narração ou voz over, consideradas agora como uma fábrica de interpretações e de direção dos sentidos. A abertura para o acaso se faz emergir numa situação onde os valores do documentário clássico precisam ser arejados no sentido de promover uma outra ética que surge a partir das influências do Cinema Direto e do Cinema Verdade e que não encontram em roteiros fechados e pré-concebidos a devida expressão para as inovações de sua proposta. Concebido por Jean Claude Bernardet como um “divisor de águas” entre o cinema moderno de 1960/1970 e o princípio do documentário verdade dos anos 1980/1990, *Cabra marcado para morrer* é precursor no cinema nacional em sua forma. “Em vez dos grandes acontecimentos, dos grandes homens da história brasileira, o filme se ocupa de episódios fragmentados, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 25). A segunda fase das filmagens de *Cabra* vai tratar justamente da contingência de um sujeito em busca de outros sujeitos, separados por um grande período de tempo e muitos acontecimentos históricos. O filme vai se corporificando à medida que se dão (ou não) os acontecimentos. Os camponeses que o cineasta reencontra estão transformados pela experiência histórica que viveram, assim como o projeto do filme também se transformou durante os quase 20 anos de distância que marcam a primeira fase do filme da segunda.

O estilo de Eduardo Coutinho vai abrir ao acaso grande parte das possibilidades documentais, marcadas, nesse momento, pelo interesse na subjetividade do homem comum, a prioridade à pequena narrativa em detrimento das grandes causas sociais e generalizações, recortes muito comuns nos documentários *sociológicos* dos anos 1960.

“Desprogramar” o que estava previsto, produzir furos nos roteiros preestabelecidos, se ocupar do que ficou de fora dos espetáculos de

telerrealidade, como escreve Jean-Louis Comolli – tarefas que se impuseram como programa mínimo desse documentário de Coutinho. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 49)

Mais recentemente, o filme *O fim e o princípio* (2005), que tem como tema uma viagem ao interior da Paraíba, sem um recorte temático definido, parece levar ao extremo a necessidade de uma invenção que se baseie exclusivamente no fluir espontâneo dos acontecimentos. No filme são os contextos vivenciados durante o próprio processo de captação que serão utilizados como eixo principal da narrativa do documentário. Tal narrativa constitui-se em meio a uma liberdade extrema no que diz respeito à condução do projeto e em sua abertura para a realidade local. Diz o documentarista sobre o filme:

Vimos à Paraíba para tentar fazer em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural, de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procurar em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhuma, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema, e, sobretudo de personagens. (SAPHIRA, 2010, p. 112)

A partir do próprio desejo do diretor de uma completa adesão ao acaso, expressa no próprio corpus do filme, vemos em *O Fim e o princípio* uma sutil, mas importante diferença, na proposta fílmica do cineasta, se comparada a outros documentários anteriormente realizados por Coutinho. Em produções mais antigas como *Edifício Master* (2002), *Babilônia 2000* (2000) e *Santo Forte* (1999), por exemplo, a presença de uma triagem anterior às captações dos documentários para a seleção de personagens se deu como estratégia de roteiro, embora, em grande parte dos casos, vemos nas entrevistas dos filmes uma espécie de junção de informações colhidas anteriormente com elementos percebidos pelo cineasta no momento de encontro com seus entrevistados.

O Fim e o princípio radicaliza uma experiência que se desvela no próprio desenrolar dos acontecimentos. O cineasta e sua equipe assumem a angústia de não saber a respeito de seu objeto de busca e faz desse mesmo não saber a peça chave na construção do documentário.

1.3. Incidências do real e aberturas poéticas: alguns exemplos do cinema nacional

Fernão Ramos, no livro *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* vai definir, através da presença do sujeito-da-câmera na tomada, o que ele chama “sujeito da câmera recuado do tipo acidental”; segundo ele o corpo a corpo do cineasta com o mundo se dá quase à revelia do sujeito, mas sempre de modo interativo, pois “o posicionamento do sujeito-da-câmera na surpresa, e na fascinação, é claramente aberto à indeterminação da franja do transcorrer”¹⁰. O sujeito-da-câmera acaba sendo completamente submerso pelo vagalhão do acontecimento que estoura como um acidente (RAMOS, 2008, p. 96). *Acidente* (2006), a propósito, é o título dado a um documentário que vai fazer do encontro contingencial com o outro uma forma acidental de se estar no mundo em seu transcorrer. A fascinação do espectador está em fruir a imagem que se apresenta a partir de um único elemento: nomes de cidades mineiras que juntas compõem um registro visual. A premissa do documentário é simples: a partir da sonoridade e do efeito poético de cada cidade é feito um poema audiovisual. Cada uma corresponde a uma sequência específica. Não existe roteiro, somente a aposta em um encontro que se dá apenas no momento do contato inaugural do cineasta com cada cidade especificamente. O filme conserva em sua estrutura certo tom de surpresa, que, como um enigma, vai se equacionando a cada enxerto audiovisual¹¹, através de “uma percepção aberta para deixar-se mesclar ao cotidiano de

¹⁰ Aqui o autor trabalha com a noção de acidente como um acontecimento que irrompe da realidade e pode ser traumático pelo seu conteúdo inesperado. Cao Guimarães e Pablo Lobato trabalham com a noção de acidente a partir do encontro criativo com o inesperado, atribuindo sentido visual e sonoro ao que pode emergir desse encontro. Em ambas as concepções o conceito de acidente parece estar imbuído de seu conteúdo surpreendente.

¹¹ *Poema Audiovisual de Acidente:*

Heliadora
Virgem da Lapa
Espera feliz
Jacinto Olhos d' água
Entre folhas, Ferros, Palma, Caldas
Vazante Passos
Pai Pedro Abre campo
Fervedouro Descoberto,
Tiros, Tombos, Planura
Águas Vermelhas
Dores de Campos

cada lugar e atenta para eleger um acontecimento qualquer, possível de se relacionar com o poema e capaz de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental”¹².

A tônica em *Acidente* parece ser o investimento incondicional na superfície do cotidiano, com o que ele carrega de aleatório, e o desejo de atribuir valor estético ao banal, insignificante, pequeno, irrelevante e corriqueiro. Trata-se de um documentário onde a dimensão propositiva do dispositivo se mistura a uma dimensão mais plástica, contemplativa. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 61)

Alguns filmes nacionais contemporâneos, como *Um passaporte húngaro* (2003), direção de Sandra Kogut e *33* (2004), direção de Kiko Goifman, parecem representativos das temáticas em que a ênfase recai nas questões pessoais e na expressão da uma subjetividade. No caso de *Passaporte Húngaro*, a protagonista do filme, que no caso é a própria diretora, está em um processo de busca para obter um documento que lhe dê nacionalidade húngara. Todo o filme ocorre nesse desenrolar contínuo no qual a única certeza é a indeterminação dos acontecimentos que se seguem. A história se desenvolve no momento em que as filmagens acontecem. Não se sabe o que acontecerá de antemão e o próprio processo de descoberta da personagem é também o do espectador, pois não existe saber anterior àquele constituído no próprio transcorrer da realidade filmada.

O documentário parece ganhar uma atualidade e uma abrangência maior do que poderia se supor em uma análise menos cuidadosa. Embora *Passaporte Húngaro* não remeta a grandes questões sociais, muito comuns a partir da década de 1960, através da exposição da singularidade do caso de Sandra Kogut temos uma abertura para várias situações que dialogam de forma viva com um tempo histórico, pois existe uma clara conexão entre elementos da vida privada da diretora e fatos de grande repercussão social, como a Segunda Guerra, por exemplo. Esse diálogo diferencia a pura exibição pessoal, que vemos diariamente em *reality shows* e que se esgota na exibição gratuita de uma intimidade, de um projeto que estabelece uma conexão viva entre uma história privada e a história do mundo.

¹² Descrição de *Acidente* por Cao Guimarães. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/principal_new.php>. Acesso em: 19 abr. 2010.

A marca da incerteza e da busca realizada em meio ao imprevisto parecem conferir a *Passaporte Húngaro* uma humanidade e sutileza que surgem da exposição de uma situação íntima da qual não se sabe o que pode acontecer. Segundo Jean- Claude Bernardet, nos filmes concebidos por ele como *filmes de busca*, o documentarista “determina um projeto, sabe de onde parte, sabe o que gostaria de alcançar, mas não pode prever os resultados a que chegará, nem o percurso que terá que cumprir” (2003, p. 24).

Em *33* de Kiko Goifman, num processo de dispositivo semelhante ao de *Passaporte Húngaro*, temos um diretor-personagem que se propõe encontrar a verdadeira mãe no período de 33 dias. Kiko, filho adotivo, não conhece a mãe biológica e resolve empreender uma busca para encontrá-la. O processo de busca é em si o mote fundamental no qual se desenvolve o documentário. As cenas do filme se assemelham esteticamente às buscas policiais dos filmes *noir* americanos, com a função do enigma estruturante da narrativa fílmica e imagens em branco e preto. Sentimos nos relatos do diretor um distanciamento quase irônico, como se ele realmente houvesse se convertido em um personagem à revelia da carga sentimental que poderia repercutir em sua vida pessoal. “33 dias porque tenho 33 anos: por mais arbitrário que o dispositivo de Kiko Goifman possa parecer, ele revela, sem meias palavras, a arbitrariedade presente em todo e qualquer filme dispositivo, com mais ou menos força, com mais ou menos sutileza” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 57). Todo o movimento do filme é meramente contingencial, pode ser que a busca encontre seu objetivo, ou não. É sob o risco do real¹³ que alguns documentários contemporâneos parecem encontrar seu lugar, investindo na adesão do acaso como função constituinte de seu próprio movimento fílmico, como vimos nos documentários acima.

¹³ Título do capítulo de Jean-Louis Comolli extraído do livro *Ver e Poder*.

CAPÍTULO II

DOCUMENTÁRIO RELIGIOSO AFRODESCENDENTE NO BRASIL

2.1. Documentário religioso afrodescendente e o vínculo com o discurso das Ciências Sociais

Ao se percorrer a literatura no que diz respeito às produções brasileiras sobre a temática religiosa afrodescendente, encontramos raras passagens que fazem alusões à alguns documentários realizados sob esse tema específico. Nestes filmes, quase sempre, o assunto aparece de forma periférica. A maior parte dessa bibliografia está centrada em outros assuntos que protagonizam as análises fílmicas, sejam eles de razão ideológica, social ou, algumas vezes, na simples constatação da presença de descendentes africanos em filmes de ficção.

A religião propriamente dita não é abordada através de suas próprias insígnias ou por um interesse direto no tema em si. As diferentes nações de candomblé, ou seja, as diversas práticas e ramificações das religiões africanas no Brasil perdem, dessa forma, suas especificidades e implicações para um dado filme. Como se ao falar sobre religião afrodescendente supostamente estivéssemos abordando um assunto geral, que normalmente se esconde sob o estereótipo dos tabus comumente associados à essas práticas religiosas, como os rituais, o exotismo da religião ou sua aparente ilogicidade.

Segundo BAIRRÃO (2003), qualquer tomada de partido a respeito da dignidade das construções do imaginário social tem implicações éticas e repercussões políticas, pois definem uma pré-concepção do lugar do sujeito popular relativamente ao poder do outro que o aborda. Dessa forma, é necessário saber se o sujeito é tomado como interlocutor ou é reduzido a objeto de análise, para reafirmar a superioridade da cultura das elites, em vez do reconhecimento das diferenças. Nesse sentido, segundo o autor, é importante apostar na contramão da tendência a achatar o saber do outro, apostando no interesse em dar ouvidos à voz do povo para trazer elementos para uma reflexão sobre o conhecimento (BAIRRÃO, 2003, p. 5).

O cenário contemporâneo das produções fílmicas sobre as religiões afro-brasileiras vêm se transformando paulatinamente. Em muitas produções atuais observa-se o cuidado

com a transmissão de uma especificidade cultural e a preocupação em rechaçar padrões anteriormente associados com essas religiões. Essa opção ética e estética parece se dar no sentido de constituir uma identidade mais livre de preconceitos e com mais autoridade de falar por si mesma. Ou seja, apenas mais recentemente, a partir da década de 1990/2000 é que podemos verificar, circulando em festivais específicos para a divulgação da cultura étnica¹⁴, produções advindas de realizadores com interesses diversificados, entre eles jovens universitários, diretores engajados na divulgação da cultura brasileira em geral, ou mesmo de praticantes religiosos, que buscam promover uma visão “de dentro” do contexto religioso afro-brasileiro.

Entretanto, podemos dizer, que só mais intensamente nos últimos dez anos é que essas produções vêm se tornando mais efetivas, conquistando espaço em festivais específicos para o tema e encontrando novos espectadores. Grande parte dessa produção está no formato digital, curta-metragem, circula em festivais e em plataformas de divulgações audiovisuais, como Youtube, Vimeo, além de diversas redes sociais.

Os dois documentários analisados nos últimos capítulos deste trabalho partem dessa concepção mais singular, que, de forma geral, parece acompanhar uma tendência das produções documentárias a partir dos anos 1990. Desapegadas das grandes motivações socioideológicas, marca característica das produções dos anos 1960 e 1970, esses filmes buscam, de forma mais modesta, capturar aspectos sensíveis de seu tema, investigando a especificidade cultural na contraposição do discurso generalizante. Dessa forma, tais produções podem, finalmente, dar voz direta ao tema das religiões africanas.

No livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985) de Jean Claude Bernardet, temos uma conhecida e importante análise do filme *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno. No livro o autor analisa uma montagem paralela na qual em uma das cenas é evidenciado um ritual religioso umbandista que posteriormente é comparado a um culto pentecostal. Segundo o autor, a sequência está a serviço de afirmar o que ele trabalha como *modelo sociológico* dentro da estrutura fílmica. Nessa concepção as especificidades sociais e culturais seriam apagadas em busca da comprovação de uma determinada teoria social, que no caso das religiões se encerram em concepções como a alienação e o movimento catártico, sendo

¹⁴ Entre eles: BH Forum Doc, Amazônia Doc, Festival do Filme Etnográfico e BAFF – Bahia Afro Film Festival.

concebidas pelo diretor Geraldo Sarno como “ópio do povo” ao lado do futebol. Num curto trecho inserido dentro da análise do filme *Viramundo* encontramos uma referência ao contexto religioso da umbanda, que justamente faz referência ao apagamento de ambas as religiões quando comparadas em função da submissão ao discurso sociológico:

A diferença dessas duas formas religiosas fica submergida pela significação que elas assumem no filme: os operários, desempregados, sem organização social que lhes permita lutar e defender seus direitos (...) mergulham na religião, no transe catártico, na alienação, no ópio do povo. (BERNARDET, 1985, p. 23)

O autor prossegue na descrição audiovisual das cenas rituais de *Viramundo* por mais algumas breves linhas:

As cenas do culto pentecostal ocorrem em uma praça pública. As de umbanda se dão em diversos lugares, sendo que as últimas se passam à beira-mar, com ruído ambiente de mar. O som do último plano de praia continua *off* sobre o último plano do culto pentecostal. É o único momento do filme com imagens ao vivo em que o uso do som não é tão realista, e o prolongamento do ruído do mar sobre a cena urbana expressa bem a vontade de unificar estes dois cultos diferentes numa mesma significação. (*Ibidem*, p. 23)

Mais adiante, no mesmo livro, o autor irá trabalhar com o documentário *Iaô*, também do diretor Geraldo Sarno. *Iaô* é um filme posterior a *Viramundo*, datado de 1976. Nesse documentário podemos ver que a visão do diretor acerca do tema das religiões afrodescendentes modifica-se por completo; não mais interessado em afirmar um discurso generalizante focado nas teorias sociológicas vigentes na época, Sarno se orienta a partir do próprio percurso do ritual religioso. Sendo assim, a voz do saber não mais recai sobre um narrador em voz *over*, anônimo, mas na própria mãe de santo e na comunidade retratada. Elas que oferecem o sentido simbólico do filme e, nas poucas vezes em que aparece, o diretor parece muito interessado no que elas têm a dizer sobre o tema, mostrando-se atento e cuidadoso.

O documentário enfoca a iniciação de três Iaôs em um terreiro Jejê Nagô, de tradição iorubá. O documentário é um registro rico em detalhes etnográficos que chegam a revelar contextos rituais nunca antes evidenciados de forma tão explícita. Em voz *over* um

narrador oferece informações que auxiliam no entendimento dos acontecimentos rituais, dando sentido aos atos que vão sendo exibidos. De forma inédita até então, a câmera percorre de forma muito aproximada os locais sagrados, como as camarinhas iniciáticas em que se encontram as Iaôs em processo de iniciação. Para BERNARDET (1985) ao se fazer uma análise entre o filme *Viramundo* (1964) e *Iaô* (1976) podemos perceber claramente que o sentido do transe mudou completamente, pois nesse momento “exprime aqui e agora a existência de um sistema religioso com seus deuses e mitos, um sistema de conhecimento de uma doutrina” (BERNARDET, 1985, p. 151). Embora ao comparar *Iaô* com o curta-metragem *O Mito e a metamorfose* (1979), da antropóloga Juana dos Santos, o autor se posiciona claramente ante o fato de que o segundo não torna o mito nagô um objeto de espetáculo, preservando o outro cultural da redução de ser um objeto de estudo por recorrer à recursos metafóricos e poéticos para dar conta de sua trama narrativa, já em *Iaô* a mesma preocupação parecia não estar presente.

A própria antropóloga Juana dos Santos vai se posicionar no sentido de que existe um efeito contrário que o documentário *Iaô* de Geraldo Sarno traz à tona. A autora vai fazer algumas objeções ao filme, entre as quais estão que a filmagem e a evidenciação de certos rituais se constituem na violação do segredo religioso, que sabemos tão caro ao Candomblé, e, que o olhar profano do filme descontextualiza e desmistifica. Ou seja, para a autora, uma imagem plena de sentidos só mantém seu significado dentro do próprio contexto ritual, não podendo ser abordada de forma direta e sem as devidas preocupações de ordem ética. Corroborando com essa ideia, no capítulo dedicado às religiões afro-brasileiras no cinema, o autor João Carlos Rodrigues no livro *O Negro Brasileiro e o Cinema* de 2001, enfatizou algumas situações que colocam importantes questões de ordem ética ao documentário que na época do lançamento de *Iaô* desagradou vários estudiosos do tema. Para o autor, o filme se tornaria pejorativo ao expor uma Iaô babando, por exemplo. Por outro lado, embora coloque a questão do filme acentuar claramente as diferenças entre o realizador e o tema, ele salienta que esse é um documento único no gênero e ficará como exemplo para todos os outros documentários sucessores.

Para SERRA (2011), no artigo *Cinema e Candomblé: a autoria do discurso no filme Iaô*, boa parte dos registros documentários sobre a temática do candomblé partem de uma tradição antropológica que tem por metodologia a observação fílmica que, por sua vez,

“nasceu como uma nova metodologia de pesquisa que permitiu gravar em um suporte permanente os rastros de uma cultura, ao mesmo tempo que restituía a animação aos corpos, coisas e ações” (SERRA, 2011, p. 3). Sendo assim, iniciou-se a possibilidade de capturar o comportamento técnico de forma mais real, acentuando o ressurgimento da tradição oral, associada à imagem conjuntamente com a mudança do foco nos povos colonizados, traduzida pela preocupação de dar "voz" a esses povos.

De fato, podemos afirmar que boa parte da tradição antropológica em documentar e analisar diferentes contextos culturais repercutiu em filmes de registro de rituais afrodescendentes religiosos e, podemos dizer, que o interesse na documentação desse tipo de especificidade cultural deveu-se inicialmente ao interesse de antropólogos e pesquisadores interessados na temática das religiões afro-brasileiras; quando não eram os realizadores diretos dos filmes, eram sempre convidados a participar como figuras de autoridade discursiva inseridos na própria narrativa fílmica. Sendo assim, até bem pouco tempo, documentar a religião afrodescendente implicava necessariamente no suporte de uma figura que pudesse validar o discurso fílmico e essa figura era, e continua sendo, encarnada em antropólogos, sociólogos e pesquisadores acadêmicos em geral.

Por outro lado, segundo Claudine de France (1998) ao abordar o debate sobre a utilização da imagem em movimento pela antropologia, verifica-se que a apropriação de um novo instrumento de investigação por parte de uma disciplina que já mostrou suas qualidades com a ajuda de outros meios não se faz sem muito questionamento e colocando inúmeras reflexões para seus especialistas. Sendo assim, a utilização do cinema por parte da antropologia, e vice-versa, é um tema intensamente explorado, tanto por antropólogos como por cineastas. Desde 1948, com o nascimento oficial do filme etnográfico, a partir do artigo de André Leroi-Gourhan, *Le film ethnologique existe-t-il*, grande parte dos antropólogos e etnógrafos se questionam sobre a utilização da imagem animada e o seu lugar junto ao *corpus* da pesquisa. Segundo Claudine, apesar dos intensos questionamentos, grande parte da metodologia aplicada ao filme de cunho etnográfico permanece obscura. As reflexões em torno da interdisciplinaridade de ambas as áreas permanece, no entanto, levantando questões relativas à *mise-en-scène* do filme etnográfico e suas funções no que tange ao campo ético e estético.

Para SAMAIN (1995), as reflexões entre ambos os campos, Cinema e Antropologia, devem levar em consideração a finalidade das imagens dentro de um determinado discurso e, em virtude de que são evidenciadas ou utilizadas:

No que nos diz respeito (antropologia visual), conviria perguntar novamente o que se espera das imagens em antropologia, ou, mais precisamente, a que destinos entendemos dever conduzi-las, como, e em vista de que as convocamos, como pretendemos utilizá-las ou delas tirar proveito. (SAMAIN, 1995, p. 26)

De forma geral, saindo do embate entre as ciências sociais e a estética fílmica etnográfica, em quase todos os documentários sobre o tema, ocorridos antes da década de 1970, encontramos uma forte relação da temática retratada com as pesquisas e interesses e fotografias que circundavam as questões antropológicas debatidas e divulgadas na ocasião. Sendo assim, relacionar a produção afro-brasileira religiosa à antropologia, especificamente a de cunho etnográfico, é algo a que podemos afirmar sem receios de incorrer em equívoco.

Muitas das técnicas de filmagens presentes em filmes como *Iaô* estão imbuídas de uma tradição documentária que nos remete às grandes discussões realizadas entre o cinema e a antropologia, especialmente àquelas que tangenciam as relações de observação e aproximação entre uma determinada cultura e o pesquisador interessado. Mesmo os dois documentários posteriormente analisados nesse trabalho, embora realizados depois da década de 1990, também irão manter parte desse resquício outorgado ao saber acadêmico, trazendo em seu bojo depoimentos e entrevistas com antropólogos reconhecidos por seu notório saber no tema abordado.

Outro claro exemplo dessa relação entre a antropologia e os filmes religiosos afrodescendentes está presente no documentário *Tambor de Criola*, de 1979, realizado pelo cineasta Murilo Santos. Nesse caso o filme foi realizado através de uma parceria de pesquisa envolvendo antropólogos da Fundação Cultural do Maranhão e a Funarte.

O filme é o primeiro específico sobre a manifestação do Tambor de Crioula no Brasil e registra imagens históricas de personagens marcantes dessa vertente religiosa. Logo após sua produção em 1978 e lançamento em 1979, o documentário ficou esquecido, sendo posteriormente restaurado pela superintendência regional do IPHAN do Maranhão em 2008, devido às iniciativas de um grupo de antropólogos que estavam voltados para a

preservação da identidade Crioula no estado, por ocasião específica do registro da religião Tambor de Crioula como patrimônio histórico e cultural brasileiro, ocorrido em 2007.

Outra iniciativa semelhante surgiu nas séries do Globo Repórter, da emissora Rede Globo de Televisão, na edição nomeada *O Poder do Machado de Xangô* (1976), dirigida pelo cineasta Paulo Gil Soares, então convidado para dirigir alguns episódios do programa. Já na abertura do documentário, produzida em estúdio e narrada por um jornalista famoso na época, temos a seguinte introdução: “Um Povo que não conheça, ou queira ignorar suas raízes culturais corre o risco de não avaliar corretamente sua realidade, dizem os cientistas sociais. No Brasil, de alguns anos para cá esses cientistas estão empenhados em reconhecer e avaliar com mais exatidão uma de nossas raízes mais profundas: a herança negra recebida dos escravos que vieram da África. Esse é o tema do Globo Repórter Pesquisa de hoje.” Já na abertura do filme temos uma clara intenção de situar o tema como sendo de domínio científico, recurso narrativo mantido em todo o documentário, que será validado através do discurso do etnólogo Pierre Verger, que embora não seja antropólogo, faz a função do pesquisador e do homem que detém o saber formal sobre o candomblé.

O filme inicia-se através do personagem Balbino, vendedor ambulante, descendente de escravos, que parte em procura de suas origens ancestrais africanas realizando uma viagem de Salvador na Bahia até o Benin na África. No entanto, embora a narrativa parta da busca de um homem comum, ela é narrada de forma neutra e explicativa pelo jornalista Sérgio Chapelin, que se ancora na palavra de saber dos antropólogos e especialmente de Pierre Verger, para validar as informações culturais religiosas entre Brasil-África como verdadeiras.

O personagem de Balbino, embora seja o suposto elemento central da narrativa, tem a voz em raros momentos, ocupando em primeiro plano a narração do jornalista sobre os acontecimentos a que o personagem é acometido ao longo do filme, seguidos de explicações sociológicas sobre o povo de santo na Bahia e suas origens no antigo Daomé africano.



(À esquerda o vendedor ambulante Balbino no início de sua trajetória da busca por sua identidade africana e à direita planos gerais da população de orixá no Benin, seguido de explicações antropológicas sobre os rituais e costumes africanos)

O fechamento do documentário procura enfatizar a mesma ideia apresentada desde seu início: “Nas ciências sociais os antropólogos e os sociólogos reconhecem que existem muitas visões da realidade nas diversas culturas e cada uma dessas visões formam um todo perfeitamente coerente. É exatamente assim na nossa raiz negra.” Notadamente o personagem é assumido como um artífice para que a história possa ser contada; sua subjetividade, saber e a vivência na qual o personagem mergulha durante o processo de produção do documentário, no entanto, são encobertas pela descrição e contextualização sistemática das cenas dos rituais religiosos no Brasil e na África. Ainda assim, temos o que para a época, final da década de 70, foi o início de uma perspectiva que se coloca menos em função do saber sociológico, antropológico de cunho acadêmico e mais a partir da perspectiva subjetiva ou êmica de um sujeito ou cultura.

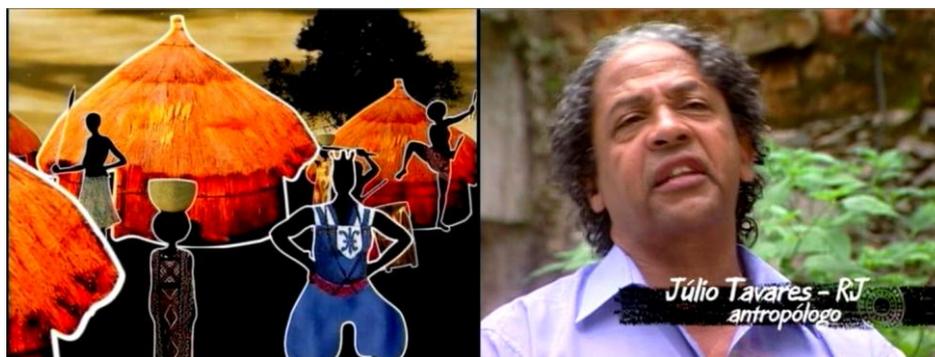
2.2. A religiosidade afrodescendente e a intenção da educação formal

A iniciativa do documentário televisivo *Mojubá* (2005) realizada em uma parceria da TV Escola, canal Futura e da TV Globo, foi produzir algumas séries de exibição em televisão, com a finalidade de circular em escolas brasileiras de primeiro e segundo grau, na tentativa de transmitir conhecimento a respeito da religiosidade afro-brasileira aos jovens estudantes. Seu formato narrativo e estético pouco se diferencia dos documentários acima abordados, datados das décadas de 1960 e 1970. Ou seja, amparados na intenção da transmissão do conhecimento histórico e social das comunidades descendentes de negros

africanos, as imagens são acompanhadas por um narrador em *voz off*, que a partir dos livros e depoimentos realizados por reconhecidos pesquisadores no tema, vai oferecer um panorama geral sobre a cultura afro-brasileira.

O projeto conta com 12 episódios acerca da cultura negra brasileira, entre temas que variam desde a tradição oral africana, beleza e estética afro até chegar aos capítulos dedicados à religiosidade do candomblé: os episódios “*Fé*”, “*Comunidades e Festas*” e “*Quilombos*”.

O capítulo *Quilombos* vai trazer à tona, ainda que de forma periférica, a religiosidade afrodescendente entendida como expressão de resistência cultural, significando sua prática a liberdade conseguida pelos negros quilombolas. Na abertura do filme temos uma breve animação que vai contextualizar orixá Ogum aos quilombos, associando o orixá do combate e da guerra à resistência cultural realizada pelos escravos quilombolas por ocasião da escravatura brasileira. A animação inicial denota um claro interesse de servir a finalidades didáticas e até mesmo lúdicas dos jovens aos quais o documentário é destinado. O episódio é composto de vários depoimentos de cientistas e pesquisadores sobre a temática retratada. As imagens dos terreiros de candomblé, quando existem, são breves e de caráter ilustrativo.



(Nos fotogramas acima a animação de Abertura da série *Mojubá*, capítulo *Quilombos* e o depoimento do antropólogo Júlio Tavares)

Os episódios “*Fé*” e “*Comunidades e Festas*” vão manter a mesma perspectiva narrativa, diferenciando-se por cotejar depoimentos de antropólogos com as entrevistas das mães de santo do candomblé baiano e de praticantes do ritual yorubá.

Ainda que a noção da educação seja algo que permeie a produção e a recepção da série *Mojubá*, nota-se uma clara concepção da educação no sentido clássico e formal do termo, entendendo seu receptor como um instrumento passivo dos dados fornecidos pelo formador, que é entendido como a fonte de saber do qual advém as informações descritivas e críticas que o aluno deve absorver, aqui transpostas para o documentário. No entanto, não podemos deixar de verificar o uso dos depoimentos dos praticantes do candomblé como um importante elemento constituinte da narrativa fílmica do projeto *Mojubá* e a preocupação da inserção de pesquisadores e antropólogos negros, no sentido de fornecer maior legitimidade ao discurso apresentado.

2.3. Santo Forte e a autonomia do discurso antropológico

Embora o documentário *Santo Forte* (1997) não contemple a religiosidade do candomblé de forma central, o filme do diretor Eduardo Coutinho inaugura uma estética que vai romper com a tradição do documentário afrodescendente religioso de se ancorar no discurso antropológico. Segundo a pesquisadora Consuelo Lins (2008) com *Santo Forte* Coutinho vai dar início àquilo que a autora chama de minimalismo estético, que vai redefinir os padrões narrativos até então concebidos na estrutura fílmica do cinema documentário brasileiro.

O filme aborda a religiosidade de moradores simples de uma favela situada na zona sul do Rio de Janeiro. A ideia de *Santo Forte* surgiu de uma pesquisa para uma série de televisão sobre identidades brasileiras que acabou não sendo produzida. O mote principal dessa pesquisa era transmitir o sincretismo religioso brasileiro em suas mais variadas manifestações. O projeto iniciou-se em 1997, quando a equipe de cinema entrou na favela Vila Parque da Cidade para filmar os moradores assistindo à missa celebrada pelo Papa no Aterro do Flamengo. Mais tarde, a equipe voltou para descobrir como se caracterizava a diversidade religiosa local, abordar as questões referentes ao sincretismo e verificar de que modo essa temática operava em uma comunidade carioca.

Dessa forma, não vemos em *Santo Forte* qualquer tentativa de formatação relacionada ao discurso antropológico. A voz é dada aos moradores da comunidade, sujeitos desconhecidos do grande público, sem notório saber religioso ou social. A

autenticidade do filme se dá exatamente pela via do homem comum que pode através de seu cotidiano evidenciar em ato o que significa o sincretismo no Brasil.

Uma especificidade importante de ser observada é que o filme tenta capturar a expressão religiosa afro-brasileira apenas pelos depoimentos dos moradores do local; não são exibidas imagens de cerimônias, incorporações ou sacrifício de animais, tão explorados por outros documentários no gênero. As características da religiosidade afro-brasileira se manifestam através do poder da oralidade e pela sutileza das imagens engendradas pelo diretor, mais sugestivas que evidentes.

Segundo entrevista com Eduardo Coutinho, a mola propulsora que movimentou grande parte do filme foi o encontro e a aceitação dos movimentos casuais que se interpunham entre a equipe e a comunidade nas fases da pesquisa e das captações. Entrevistados não cogitados durante o processo de seleção dos personagens que insistiam em dar seus depoimentos para o filme ofereceram à narrativa uma vivacidade plástica que colocou a espontaneidade como orientação ética para a estrutura fílmica de *Santo Forte*.

Para FRANCE (1998) o acaso seria elemento funcional da relação estabelecida entre o cineasta e os sujeitos retratados, dando a ver procedimentos e valores intrinsecamente culturais que vão se tornar constituintes da *mise-en-scène* construída na relação entre ambos. Ela nomeia esse surgimento casual como “lei da saturação da imagem” inerente ao cinema documentário e extremamente presente no filme especificamente etnográfico.

Essas manifestações periféricas são a todo instante susceptíveis de invadir o campo da delimitação sem que uma mudança de enquadramento ou de ângulo esteja na origem de seu aparecimento. Acidentes de ordem sonora tanto quanto ótica chegam às vezes até a mascarar o desenrolar do processo principal. Tal é o caso do bebê que vemos se agitar sobre os joelhos de uma mulher numa sequência de *Architectes ayorou* (Jean Rouch, 1971), enquanto a mesma conversa com seu esposo, arquiteto chefe da aldeia. A voz da criança cobre a tal ponto a dos pais que o espectador perde o fio da conversa. A saturação da imagem deve-se tanto a simples possibilidade desses processos marginais acidentais no campo de observação, quanto ao seu aparecimento efetivo. (FRANCE, 1998, p. 43)

Para a autora, a possibilidade do surgimento desses processos acidentais no campo de observação é uma das vicissitudes que se impõe ao realizador. Basear sua *mise-en-scène* na *auto-mise en scène* das pessoas filmadas seria, dessa forma, o desafio com o qual o cineasta irá lidar durante todo o processo de filmagem, e “sabendo ganhar em riqueza o que perde em precisão, o etnólogo-cineasta tira geralmente proveito da saturação da imagem” (FRANCE, 1998, p. 44).

Em *Santo Forte* essa coerência interna ao funcionamento do cinema documentário é, para além de uma prática adotada durante a realização do filme, uma conduta que vai ser intrínseca ao próprio processo de produção deste.

Em uma entrevista com o personagem Balbino, verificamos na cena uma televisão ao fundo com as imagens da missa realizada pelo papa João Paulo II no Aterro do Flamengo em 1997. No áudio o diretor questiona o personagem sobre sua religião, ao que o personagem responde dizendo ser católico. Ao ser questionado novamente sobre “seu lado espírita”, Balbino responde que é “exatamente um pouco umbanda”. Essa situação condensa o próprio mote do filme, ou seja, a temática do sincretismo religioso brasileiro e a dificuldade dos praticantes de religiões afro-brasileiras em se assumirem como tal, apagando suas identidades culturais sob o discurso católico dominante no país.



(Acima o personagem Balbino gravando as imagens da missa realizada pelo papa na televisão ao fundo)

A partir do trecho do personagem Balbino, verificamos em *Santo Forte*, um imaginário popular que é apreendido pela oralidade e pela capacidade expressiva dos

personagens, que através de seu mundo subjetivo repercutem toda uma tradição cultural suposta entre os gestos e as histórias biográficas de cada um. O elemento afrodescendente pode, dessa forma, ascender a um discurso menos estandardizado e subentendido através dos depoimentos de seus praticantes, sem que exista o apelo para as associações imaginárias imediatas das cenas mais chocantes e exóticas que tangenciam e cristalizam os sentidos dos rituais afro-brasileiros.



(Nos fotogramas duas personagens de *Santo Forte* contextualizadas em seu dia a dia doméstico)

2.4. Documentários religiosos afrodescendentes contemporâneos: uma mudança estético-narrativa?

Segundo muitos teóricos do cinema documentário, tanto a linguagem narrativa dos filmes, quanto sua estética são movimentadas de acordo com o contexto temporal e histórico no qual estão inseridas. Como vimos na parte inicial deste capítulo, para Jean Claude Bernardet (1965) a tendência generalizante sociológica lentamente foi dando espaço a uma narrativa mais centrada em pequenos universos culturais onde o outro de fato tinha voz acerca dos temas que o acometem e afligem. Assim, grandes verdades sociológicas foram substituídas pelo cotidiano repleto de dúvidas e angústias dos personagens que compõem o cenário social retratado nos documentários contemporâneos.

Esse cenário ético e estético acompanha um movimento mundial que atravessou desde o cinema clássico, passando pelo Cinema Direto, até chegar, mais recentemente, às influências do Cinema Verdade. Vale acentuar que essas características, bem como esses movimentos, não são estanques, eles dialogam e interagem entre si. Diversas influências,

advindas das mais variadas épocas, podem coincidir em um único documentário, sem que isso se constitua necessariamente em uma confusão de ordem ético/estética. A necessidade de se estar atento à que finalidade um documentário está a serviço se faz premente, para que sua análise não venha a incorrer em equívocos ou afirmações descontextualizadas.

Segundo Fernão Ramos (2008), o cinema brasileiro tem se mostrado particularmente interessado em questões éticas e políticas que envolvem a representação de uma alteridade social específica entendida como o “povo”. Dessa forma, podemos dizer que várias foram as influências que atravessaram cronologicamente as produções documentárias brasileiras. Tais influências variam desde a visão do *povo* na ótica das classes média e alta, a partir de um sentimento de culpa e piedade, passando pelas imagens de criminalização desse mesmo *povo*, até versões onde a visão de humildade do cineasta assume contornos tão acentuados que fica clara sua intenção em assumir um lugar de total ignorância acerca de tudo e colocar-se como pequeno diante das grandes questões da vida, como se essa estratégia por si só isentasse o realizador de sua responsabilidade ética na produção de um documentário. No entanto, o que acontece se pensarmos na religiosidade afrodescendente como tema central desses documentários? De que forma tais tendências dialogam com esse universo documental?

Para entendermos essas perguntas, nesse capítulo centramos nossa análise em produções recentes sobre a temática: *Atlântico Negro: na rota dos orixás* (1998), direção de Renato Barbieri; *Dança das Cabaças: exu no Brasil* (2007), direção de Kiko Denucci e *Devoção* (2008), direção de Sérgio Sanz, todos os filmes no formato longa-metragem, com a religiosidade afro-brasileira no cerne de seus questionamentos.

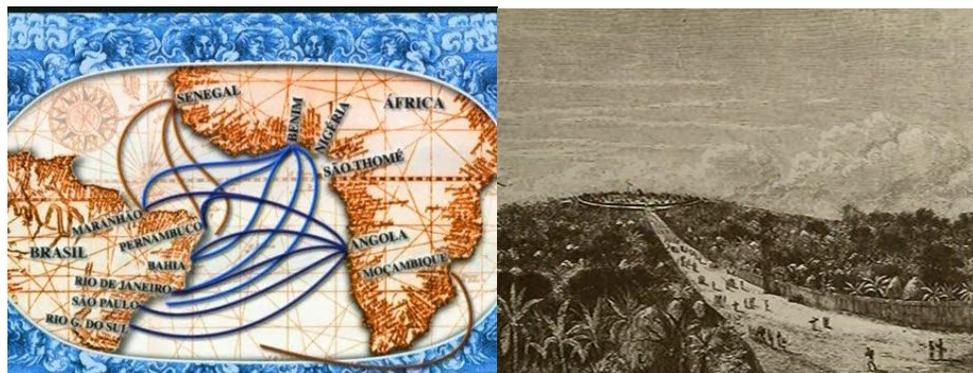
Atlântico Negro: na rota dos orixás é um documentário que busca recuperar as origens culturais e religiosas africanas no Brasil trazidas pelos negros no período da escravidão. O filme entende o oceano como uma paradoxal metáfora: ao mesmo tempo barreira e ligação entre o continente africano e o Brasil. Inicia-se a partir de uma narração sem identificação, em voz over, que contextualiza as imagens que vão sendo apresentadas. Ou seja, a voz oferece os recursos simbólicos necessários para que possamos compreender as sequências imagéticas, sejam elas na África ou no Brasil.

O uso da narrativa como voz de Deus em seu formato clássico parece denotar a tentativa da transmissão de um conhecimento acerca de um conteúdo específico a ser

estudado. Os mapas exibidos, com as marcações dos trajetos realizados pelos negros vindos da África como escravos para o Brasil, acrescidos dos depoimentos de autoridades antropológicas no tema, reforçam o didatismo e o contexto de cunho antropológico e educacional no qual está inserida a orientação estética e narrativa do documentário. As entrevistas com os adeptos do candomblé, embora existam, não são o ponto forte da trama narrativa, que, por sua vez, concentra as imagens nas manifestações de transes, festas e costumes, tanto dos praticantes do candomblé na Bahia, quanto na tradição religiosa iorubá no Benin, na África. De certa forma, as imagens e os contextos nos quais aparecem as entrevistas dos praticantes religiosos parecem estar conectadas de forma muito exemplar ao discurso anônimo anteriormente oferecido pela voz *over* ou às explicações oferecidas pelos personagens desempenhados pelos cientistas sociais e antropólogos.

Bill Nichols (2004), ao se remeter à questão da ética e de suas modificações ao longo das diversas influências no cinema documentário, vai tratar das variadas formas de se contemplar e expor uma alteridade em um filme documentário. Segundo ele:

Um modo conveniente de pensar a interação (entre cineastas e pessoas) consiste na formulação verbal clássica: Eu falo *deles* para você. Eu. O cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em voz *over*, mas a quem não vemos. Essa forma anônima ou substituta surgiu na década de 1930 como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema. (NICHOLS, 2004, p. 40)



(Nos fotogramas acima a trajetória dos negros africanos na vinda para o Brasil e uma fotografia de arquivo do antigo Reino do Daomé na África, extraídas do documentário *Atlântico Negro: na rota dos orixás*)

O filme *Devoção* é uma produção de 2008 que busca traçar uma comparação entre o sincretismo religioso afro-brasileiro e a religião católica, através, fundamentalmente, da visão dos próprios praticantes. O filme parte do pressuposto de que ambas as religiões têm aspectos tanto convergentes quanto divergentes, que se constituem e se influenciam mutuamente. A prerrogativa de que os elementos simbólicos de ordem cristã e monoteísta da Igreja Católica serviram de apagamento da identidade cultural africana, em sua constituição no Brasil, permeia grande parte do argumento do documentário. A constituição das religiões de origem afro-brasileira é a temática central da narrativa, que se vale imageticamente da exibição dos cultos de ambas as origens religiosas – catolicismo e candomblé – na tentativa de melhor apreender a questão do embate entre essas religiões, além do movimento sincrético existente entre elas.



(À esquerda, Frei Neilor do convento de Santo Antonio, e à direita depoimento de Pai Bira de Xangô, Babalorixá)

Embora o filme trabalhe fundamentalmente com as entrevistas dos praticantes religiosos, o cotejamento de seus depoimentos com as falas das autoridades científicas no assunto não são prescindidas. Durante todo o documentário temos diversas explicações e contextualizações de como se deram as influências mútuas de ambas as correntes religiosas, suas diferenças e similitudes. Tais dados são oferecidos no discurso fílmico, com alusões a passagens históricas, explicações socioculturais e muitas vezes até de ordem semântica. A aproximação com os rituais do candomblé se dá através de forma racional e explicativa. Tem-se a constante sensação de que é necessário *saber* mais sobre aquela cultura, compreender suas motivações aparentemente *nonsense* para nossos olhares, e, o mais fundamental: em todo o filme temos a clara noção de que é realizado para um público que

não são os praticantes religiosos, mas para os não entendidos no assunto, para o *outro* social. A alteridade do espectador implica aqui um conjunto de fatores que abarcam uma radical diferença de costumes, crenças e até mesmo no uso da lógica. O imaginário associado ao continente africano é antevisto como algo a ser desvendado pela via da racionalidade, um lugar onde paira um profundo desconhecimento e mistério abissal.

Mas, afinal, de que mistério se trata, se somos diariamente expostos a uma grande carga de imagens dos cultos afro-brasileiros baianos via reportagens televisivas, filmes, contos, histórias e lendas? Se basta ir até a cidade de Salvador, ao interior de São Paulo, aos subúrbios cariocas, ou mesmo no ambiente acadêmico (onde existe certo número de antropólogos praticantes do candomblé) para constatar uma grande presença dos cultos afrodescendentes e sua prática?

A questão do mistério a ser desvendado e a tônica do discurso formal e acadêmico advindo da antropologia está presente na maior parte dos documentários citados até o presente momento. Geralmente sua estrutura narrativa não se sustenta por si, no sentido de ser portadora de seu próprio discurso, enunciativo. Ou seja, na maioria das vezes as vozes dos praticantes religiosos são amparadas no discurso do *outro* do saber – a figura do acadêmico detentor do saber formal e institucionalizado – normalmente presente em depoimentos com considerável distância afetiva e subjetiva. E como poderia ser diferente?

Mesmo sendo a África parte integrante do imaginário brasileiro e imprescindível em nossa cultura como fonte de costumes e tradições, esse continente ainda permanece nos filmes citados sob o véu da obscuridade a ser desvendada, estudada e retratada de forma distante daquele que vai representá-la – como se saber mais sobre nossas origens africanas fosse quase um dever de formação intelectual daquele que se interessa pelo tema. A aproximação intelectual do assunto, dissociada da afetividade e da proximidade, normalmente constitui a marca do documentário afrodescendente brasileiro – assunto eminentemente histórico no qual recai certa obrigação social em se transmitir, deixando como resto não captável a dimensão do mistério de do exotismo. Muitas vezes, tal concepção é advinda de um longo processo de resistência a uma série de processos culturais e históricos que tendem a apagar traços específicos de uma determinada tradição oral, que muitas vezes têm seu saber menosprezado como parte de “crendices ritualizadas” inseridas sob o véu do mistério e da falta de proximidade. Segundo BAIRRÃO (2002), no texto

Subterrâneos da submissão, “a resistência à opressão étnica e cultural obriga comumente a recuos para regiões que, de físicas, passam também a ser psíquicas e fantásticas. Os caminhos que a elas conduzem e a sua topografia, encontram-se cifrados no imaginário social” (2002, p. 7).

Dança das Cabaças: exu no Brasil é uma produção de 2007 que vai se diferenciar em alguns aspectos das características analisadas acima. O filme do diretor Kiko Denucci vai se construir através da polêmica figura da divindade conhecida como Exu que equivocadamente é associada ao demônio pelo catolicismo e pelas religiões evangélicas. A partir do mote da desmistificação dessa entidade religiosa do candomblé e da umbanda, temos um sentido que percorre o movimento contrário das produções acima, ou seja, o documentário parte da desconhecida divindade do panteão para sua humanização.

No início do filme são colocados em *voz off* diversos estereótipos, emitidos por diversas vozes de pessoas comuns. Essas entrevistas são recolhidas aleatoriamente nas ruas e traduzem ditos comumente associados às religiões de origem africana no Brasil: “*Macumba? É zica, coisa ruim.*” “*Isso aí é demônio, normalmente pessoas aí, que não é de Deus, tem isso na vida, pessoas que não vai pra frente, que fica aí passando fome, miséria.*”. “*Ah, esse negócio aí de seitas, não tenho nem palavras para isso.*” O documentário parece, dessa forma, traçar suas prerrogativas no sentido de responder, ou contrapor, essas afirmações iniciais. Nos planos subsequentes temos associações simbólicas, oferecidas pelos praticantes do candomblé, que vão trazer diferentes elementos para a compreensão dessa importante figura do panteão afro-brasileiro, onde Exu pode ser entendido como mensageiro associado à proteção por ser aquele que está mais ligado às *coisas terrenas* e que por isso pode fazer a ponte entre os homens e as divindades. Exu não é a incorporação do mal, pois ele não é mal, nem bem. Ele é a manifestação de aspectos humanos pouco assumidos e relegados ao obscuro desconhecimento, como a sexualidade, a inveja, a raiva, entre outras possibilidades. O filme não abre mão das entrevistas com as autoridades antropológicas no assunto, mas, quando aparecem, são em menor número, por menos tempo e seu discurso serve de apoio ao que é dito pelos praticantes religiosos e não o contrário. Aqui o saber suposto advém da própria lógica do candomblé e seu sistema próprio de cognições, não da ciência, história ou educação formal.

No sentido de transmitir o inapreensível do universo religioso, o invisível e as sutis insígnias destinadas a essa entidade, o filme conta com a descrição imagética (não verbal) de símbolos associados à divindade e, algumas vezes, com encenações onde a essência do que é um Exu é experimentada pelo espectador de forma sensível e visual.



(Nos fotogramas à esquerda a encenação de Exu como associado a aberturas de caminhos expressa no ato de andar e na metáfora da encruzilhada; à direita o cata-vento com as cores de Exu que sugerem o movimento e ciclo da vida humana)

Podemos verificar que embora tenham crescido consideravelmente as produções com conteúdo afrodescendente religioso, sua estrutura formal ainda conserva traços que corroboram com a perspectiva clássica, tradicional e com finalidade de informação e de educação. Timidamente produções recentes vêm se aproximando da temática através de inovações estéticas e narrativas. Esse parece ser um movimento importante para ser acompanhado por outras pesquisas, que possam contemplar as transformações de linguagem nessa temática e se debruçar sobre as produções atualmente vinculadas em festivais específicos para o tema e em produções menores, no formato curta-metragem, ou em animação.

As duas produções contempladas nos capítulos seguintes vão oferecer um panorama mais detalhado e minucioso a respeito das transformações estéticas e narrativas trabalhadas acima. Em ambos os filmes, embora encontremos influências advindas da forma antropológica ou educacional de apresentação do tema, podemos dizer que o enfoque subjetivo, ou mesmo afetivo ligado às religiões afro-brasileiras, especificamente as de origem iorubá assume maiores proporções.

CAPÍTULO III

PIERRE VERGER: OS LIMITES DO ENCONTRO COM A CONTINGÊNCIA

E SUAS CONSEQUÊNCIAS ESTRUTURAIS

Este capítulo investiga as situações contingenciais que atravessaram o processo de produção e captação do documentário *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*, 1998, direção de Lula Buarque de Holanda. Esse documentário tem a temática afro-brasileira, mais especificamente a religião afrodescendente, no cerne de seus questionamentos a partir do cotejamento das experiências religiosas de comunidades africanas e baianas com a biografia do fotógrafo Pierre Verger .

A partir das narrativas e elaborações do diretor e da equipe do filme em questão, temos acesso a uma série de experiências empíricas que se colocam diante do desejo do diretor, que por vezes depara-se com marcas contingenciais que imprimem um novo sentido ao documentário: sejam elas marcas visuais do acaso, entrevistados não cogitados ou situações inesperadas, que cunharam um sentido poético à obra. Dessa forma, um projeto inicial, ou um processo de autoria é resultado de um encontro entre o desejo de documentar uma determinada especificidade cultural e a própria cultura que se revela em ato.

Parte da produção documental teria a possibilidade de inventar pequenos “dispositivos de escritura” para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas de mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissura e afastam o que é acidental, os dispositivos documentais extrairiam da precariedade, da incerteza e do risco sua condição de intervenção. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 57)

Sabemos que para a aproximação com uma dada cultura, principalmente quando ela se presentifica de uma forma não usual ao dia a dia de quem vai registrá-la, ou seja, quando existem diferentes posições subjetivas e culturais que pré-existem a esse encontro (questões religiosas, posições sociais, entre outras), existe a necessidade de uma ética que visa acolher e dar lugar para que aqueles sujeitos determinados possam se manifestar. Essa ética, se podemos nomeá-la assim, tem buscado um referencial de ancoragem que permita revelar elementos êmicos da própria cultura referida, perpassadas pelo desejo de quem as

quer registrar. Ou seja, um interstício específico, que nos revela, a partir de depoimentos da própria equipe do filme, a existência de uma confluência de desejos e encontros inesperados que distinguem o estilo do cinema documentário de um ficcional, por exemplo.

Da intenção à realização, há todo um processo de trabalho, onde o artista atravessa uma série de reações subjetivas e reais, a criação passa a ser um resultado de um lance que conta com o acaso, embora, muitas vezes o projeto do trabalho não aponte espaço para tal. Assim, acentua-se a diferença entre a intenção e a realização de um trabalho. (BARTUCCI, 2000, p. 36)

Nesse sentido, a construção do processo de realização documental conta com o inesperado em sua confecção, o que, como nos relatam vários diretores, acaba por arejar possíveis propostas enrijecidas, contribuindo para a vivificação de um processo que pode permitir o aparecimento do outro cultural em sua singularidade. A proposta da obra cinematográfica documental se apresenta, dessa forma, como um projeto que ganha novos sentidos de acordo com contexto cultural contemporâneo no qual está imersa.

Sendo assim, a produção fílmica diz de si na medida em que se revela, revelando também ao outro, numa dialética que escapa de sua empreitada inicial. Como aderir ao acaso? Como incluí-lo no próprio corpo fílmico do documentário? O que fazer com as situações que colocam o documentarista em difíceis escolhas éticas? Essas são algumas de nossas questões fundamentais e que norteiam a busca do presente trabalho. Para respondê-las cotejamos a concepção criativa inicial dos seus realizadores com a construção do processo em si, pois acreditamos que somente quando existe um espaço ético para que o fenômeno cultural possa se manifestar por si é que existe um registro mais legítimo do ponto de vista da fidedignidade cultural. Muitas vezes, furos em entrevistas pré-estabelecidas, situações de embaraço e consternação são reveladores de situações que nos colocam diretamente em contato com algo muito específico de um sujeito, de uma cultura ou mesmo do desejo do diretor e da equipe produtora.

3.1. Mensageiro entre dois mundos: uma ponte para fragmentos de uma identidade cultural

Pierre Verger: Mensageiro entre dois mundos, também intitulado *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos*, é dirigido por Lula Buarque de Holanda, com roteiro de Marcos Bernstein, trilha sonora de Naná Vasconcelos, edição de João Henrique Ribeiro e Vicente Kubrusly, produzido pela *Conspiração Filmes*. A proposta original do filme surgiu após uma série realizada pelo diretor sobre a vida de Gilberto Gil, com sede de locações na Bahia, em que havia uma participação especial do fotógrafo devido à amizade que existia entre os dois.

Após o encontro com Pierre Verger, Lula Buarque começa a considerar a possibilidade de fazer um longa-metragem em que a vida do antropólogo ocupasse o tema principal da narrativa documentária. A partir das entrevistas realizadas para o documentário sobre a vida de Gil, em que estava em questão a relação pessoal deste com o fotógrafo, o diretor recolhe material para a realização de um piloto que posteriormente deu origem ao filme *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*.

A narrativa principal do documentário centrou-se na vinda do etnólogo ao Brasil e em suas relações de trocas culturais entre Brasil-África, pois como Pierre Verger realizou uma série de viagens entre a Bahia e a África Ocidental (especificamente no Benin), ele atuou como uma espécie de interlocutor, fazendo uma ponte simbólica entre as duas instâncias, tanto reais quanto imaginárias. Ele trazia, dessa forma, de cá para lá e vice-versa, informações e fotografias carregadas de elementos que faziam referências ao candomblé baiano e aos rituais africanos.

Alguns estudiosos de Verger e da formação dos terreiros de candomblé na Bahia chegam a dizer que, durante esse período, Pierre Verger chegou a influenciar de forma direta a formação ritualística de vários terreiros baianos, trazendo informações culturais africanas em sua fonte iorubá. Essa função o transformou numa espécie de porta-voz de certa pureza africana a ser transmitida aos terreiros de candomblés mais tradicionais da Bahia.

Estando consciente ou não de sua função, pois o fotógrafo parece não ter interesse em assumir declaradamente esse lugar dentro do panteão do candomblé baiano¹⁵, parece ser consenso que Pierre Verger exerceu uma importante influência nas religiões de cultura iorubá em Salvador durante o período em que viveu na cidade, especialmente em um dos terreiros mais tradicionais e antigos da época que era o *Ilê Axé Opo Afonja*.

“O que é interessante que a gente observou, é que o Verger pegou as fotos que ele tirou na Bahia e foi atrás de cada povoado, de cada tribo africana, da onde teriam saído os santos, os símbolos religiosos para poder reconstruir exatamente a ponte, exatamente de onde veio essa cultura. Esse foi o diferencial, foi onde realmente eu decidi concentrar o filme (...) Esse é o cerne do filme, realmente o que nos guiou. Numas das entrevistas ele nos falou de seu procedimento: ele trazia objetos que a Mãe Senhora (da Bahia) havia dado para ele, e, a partir daí, ele começava a estabelecer essa conexão. Por exemplo: Saketê era uma aldeiazinha que ficava a 30 km de Kêto e tinham pequenas diferenças entre os santos de Saketê e os santos de Kêto e ele foi reconstruindo todo esse universo, detalhe por detalhe, para realmente estabelecer a conexão exata da onde teriam vindo os escravos que construíram a cultura na Bahia a partir do século XVII” (Lula Buarque de Holanda, sessão comentada do filme *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*, 1999).

Numa alusão a essas duas instâncias, logo após os créditos iniciais, o filme começa com um simbólico plano sequência de aproximadamente dois minutos, onde um grupo de homens negros puxa uma corda na praia. Um possível barco que estaria atado a essa corda não é evidenciado, embora esteja suposto em cena. Onde os homens seguram vemos vários panos coloridos amarrados, como se aquele esforço físico estivesse inserido dentro de um contexto ritualístico, que é reforçado pela música local, na qual um dos homens toca agogô e ouvimos uma cantiga iorubá.

¹⁵ Pierre Verger parece não querer ocupar lugares de destaques com o seu trabalho. Não se considerava fotógrafo, pois dizia que as fotografias eram bonitas porque eram assim mesmo e, de forma, geral, vários entrevistados em depoimento no filme ressaltam a atitude introspectiva e pouco ambiciosa do pesquisador, que parecia “simplesmente querer viajar e descobrir novas culturas”.



Logo na cena subsequente surge um barco, como se houvesse sido puxado para a terra pelos homens da cena anterior. Na voz over a seguinte narração realizada por Gilberto Gil, extraída de um dos diários de campo de Pierre Verger: *“Cheguei na Bahia no dia 05 de agosto de 1946 a bordo de um pequeno vapor, o Comandante Capela. Era um navio muito velho e vagaroso, que fazia sua última viagem. O desembarque foi feito logo cedo. Um companheiro de viagem me revelava os mistérios da Cidade Baixa. Tomamos o elevador Lacerda e ele nos mostrou através das ruas ainda desertas o caminho do hotel Chile, onde encontrei o quarto dos meus sonhos. Fui seduzido na Bahia pela presença de numerosos descendentes africanos e pela vida cotidiana desse lugar. Durante muito tempo nem sonhava apontar minha Rollerflex na direção de pessoas mais anêmicas.”*

A abertura da narrativa nos remete ao início da trajetória do fotógrafo na Bahia, suas primeiras impressões e à descrição visual dos locais que visitou e que ficaram registrados em seu diário de campo. Fio condutor da narrativa, Pierre Verger também é aquele que vai fazer a ponte metafórica entre os dois continentes, através de cartas, fotografias, anotações, elementos rituais e informações. *Fatumbi* (renascido através do Ifá), que significa também uma importante função ritual no candomblé – mensageiro – foi a nomeação dada pelos praticantes da religião que o acolheram em sua chegada. A mensagem, segundo o próprio antropólogo comenta no filme, consistia em trazer ao Brasil as informações africanas em sua fonte, remontando antigos paradigmas religiosos e oferecendo sentido aos elementos baianos já perdidos de suas origens culturais nigerianas. Dessa forma, os laços religiosos africanos¹⁶ de tradição oral e transmissão ritual, rompidos

¹⁶ Estamos advertidos que embora muito se fale sobre o continente Africano, ele condensa em si uma grande variedade de culturas, povos, aspectos linguísticos e tribos. Segundo Hall (2003) a distinção cultural no país

desde os tempos da escravidão brasileira, eram paulatinamente restabelecidos pelos esforços de Pierre Verger.

Tal ligação religiosa, como disse o diretor em uma das entrevistas fornecidas para esse trabalho, parece querer aplacar centenas de anos de um brusco corte realizado dentro do solo africano com a diáspora dos negros forçadamente trazidos para o Brasil.

Dessa forma, a reconstituição literal desse imaginário religioso religa memórias coletivas e aproxima laços ancestrais, que nesse caso são traduzidos numa linguagem plena de metáforas e sentidos sagrados, como é o caso da linguagem iconográfica do candomblé. Essa espécie de remontagem ritual vai ocupar boa parte da vida profissional e pessoal do fotógrafo, que como nos evidencia o próprio filme, é dedicada aos terreiros praticantes de candomblé na cidade de Salvador.

Segundo Stuart Hall no livro *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, muitas vezes a ligação perdida entre países ou continentes se faz mediante um esforço de reconstituição da linguagem supostamente perdida do país de origem, ao qual o retorno completo não é possível, pois esse local não se configura somente como um espaço físico, mas como uma fonte de símbolos, memórias e marcas em constante mutação. Então o elo perdido se dá pela via metafórica, que se desloca e rearranja os sentidos.

Não podemos jamais ir para a casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória e o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da floresta de signos, nos encontramos sempre na encruzilhada como nossas histórias e memórias. (HALL, 2003 p. 27)

Assim, para o autor, construir uma identidade cultural é estar primordialmente em contato com um núcleo mutável e temporal que muitas vezes condensa no mito sua máxima expressão, encontrando nele a função de moldar imaginários, expressar desejos e anseios comuns a uma determinada cultura. A via do símbolo e do mito tem o poder de conferir

de chegada se dá na maior fusão e entrelaçamento na fornalha da sociedade colonial, que misturou em nome do trabalho escravo inúmeras culturas diferentes.

significados à vida humana e dar sentido à história de um determinado lugar, especialmente quando, por alguma razão, essa história encontra-se rompida, proibida de livre circular ou mesmo esquecida.

O documentário parte da premissa, evidenciada através dos depoimentos, de que o fotógrafo fazia todas as possíveis combinações e comparações de fotos entre a África e o Brasil e possuía um extenso acervo de diversas fotografias de ambos os continentes, de onde buscava encontrar similitudes culturais.

Ao longo de quase toda uma vida dedicada à pesquisa entre as relações Brasil-África, Pierre Verger foi considerado antropólogo autodidata pela comunidade francesa de antropologia, embora não fosse formado em Ciências Sociais (ou graduação equivalente) e não tivesse formação universitária. Esse reconhecimento deveu-se ao fato dele ter reconstituído sentidos míticos entre os dois continentes, reestabelecendo metáforas rituais e mitos religiosos parcialmente perdidos no Brasil desde os tempos da escravidão brasileira.



(Pai Balbino Babalorixá baiano exhibe duas fotografias tiradas por Verger. Abaixo uma Aganjú de Obaluaê feita no Brasil e na fotografia acima outra feita na África)

Para a antropóloga Juana dos Santos, entrevistada no documentário, Verger foi o primeiro a mostrar as similaridades existentes entre o continente Africano e o Brasil, comprovando através de suas fotografias elementos comuns, e muitas vezes até idênticos, entre os mitos Africanos e os orixás brasileiros. Como ela exemplifica em uma das cenas do documentário: *“Ele tirou fotografias de um martelo de Xangô na mão de um sacerdote na África e comparou com um axé Xangô aqui na Bahia. De forma que foi muito importante como detonador de um resgate cultural e histórico, no sentido de mostrar que havia uma continuidade forte africana no Brasil”*.



(À esquerda uma representação de um orixá africano Xangô, comparado a um Xangô no Brasil)

3.2. Espelhamento entre imagens e desejo de dar a ver o olhar do outro

Segundo Lula Buarque, diretor do documentário, o filme teve uma cuidadosa preparação fotográfica. Como se tratava de um filme inspirado na vida e na obra de um dos fotógrafos etnográficos mais conhecidos do país, era de fundamental importância que a fotografia do filme pudesse retratar. Ou seja, dar a ver, de alguma forma, o olhar de Pierre Verger sobre o mundo e sobre as diversas etnias que pesquisou durante o tempo em que viveu na África e na Bahia. O processo de dar a ver o olhar presente nas fotografias de Verger foi uma tarefa árdua que ocupou boa parte da preparação do diretor com a equipe e, principalmente, com o diretor de fotografia Cesar Charlone.

Essa parecia ser uma preocupação que ocupava certa relação especular na própria estrutura imagética do documentário. Sua estrutura estaria amarrada imaginariamente ao olhar de um outro, pois a partir desse olhar eram estabelecidas as referências significantes, as insígnias e o próprio desejo de enquadrar (do que colocar diante de um enquadre) referenciadas nos livros de fotografias, diários de campos e fotografias avulsas de Pierre Verger. Nesse sentido, parece ser a fotografia do filme amarrada ao desejo do outro, pois a captura de uma determinada imagem parece apontar para dados singulares de quem a fotografou, no caso o próprio fotógrafo.

O filme conta da vida de Pierre Verger não só em sua estrutura narrativa (voz over, trajetória de Pierre Verger em suas viagens, depoimento de amigos e colegas), mas também, e, fundamentalmente, em sua própria tessitura imagética.

“Quer dizer, eu queria ter o olhar fotográfico das fotos do Verger, aquele contraste forte, aquele realismo da África, isso tudo foi uma coisa que a gente pensou muito. Tem, por exemplo, umas fotos do Verger que eu queria refazer, tem aquela foto do

cara no bambu, não sei se você se lembra, tem um ritual que o cara sobe num bambu. Então cheguei para a minha produtora e disse: quero refazer esse ritual. Ela disse: Ah, mas esse ritual só acontece num sei quando. Eu disse: Olha, conversa com a tribo, com a aldeia e vamos refazer. Aí ela foi, negociou com os caras, deu um dinheiro para os caras e eles toparam fazer, mesmo fora da época e tal. Aí beleza, chegamos lá eles fizeram o ritual, cantaram, dançaram. Aí ele subiu lá em cima, ficou só no umbigo, fez todos os rituais, aí quando ele chegou no chão, eu estava com a minha fotografia e só tinha uma câmera. Aí eu disse: ah, seria legal fazer mais um plano e tal. Aí minha produtora foi falar com o cara: Ah, será que você poderia fazer mais uma vez, subir de novo para fazer outro plano? Aí o cara disse: Olha, depois que toca o pé no chão, o santo num sei o quê... Não vou não. Porque mesmo que tenha sido um ritual que não tenha sido na data propícia e tal, espontâneo, eles fizeram todos os procedimentos, mataram os cabritos, fizeram todas as rezas, quer dizer, algumas coisas foram produzidas para o documentário mas as pessoas era de verdade, era de verdade. Quer dizer, tem uma liberdade cinematográfica ali, mas cinema também tem que ter um pouco de ilusão, de fantasia”. (Lula Buarque, entrevista em 22/11/2010 concedida a autora)

A partir do desejo especular¹⁷ de colocar no enquadre fílmico cenas já enquadradas pelo fotógrafo Verger, existe o desvelamento de um possível equívoco criador, no sentido de que a reconstrução da cena (que não será, evidentemente, a reconstrução exata do lance de acasos único do enquadre inicial do fotógrafo) parece colocar em ato uma outra história marcada com suas próprias insígnias. Sendo assim, nesse seguir rastros o “encenar” é tão respeitado como uma manifestação religiosa “pra valer”, porque dá a ver uma outra cena re-atualizada com suas próprias marcas contingenciais, que por sua vez movimenta uma outra narrativa, na medida em que interage com personagens que se impõem ao querer contar sua própria história.

17 Estamos utilizando a sentido de relação especular com o sentido de espelhamento. Tal conceito foi amplamente trabalhado pelo psicanalista Jacques Lacan, especialmente nos livros *O Seminário 5* e *O Seminário 10*, onde trabalha o conceito associado ao estádio do espelho infantil e a função da constituição do sujeito a partir da função escópica do outro. No texto utilizamos esse conceito de forma mais abrangente.



(No fotograma acima a reencenação ritual a qual se remete o diretor Lula Buarque e que também é uma famosa fotografia de Pierre Verger)

Para a autora Claudine de France, no já citado livro *Cinema e Antropologia*, a presença do cineasta documentarista por si mesma desencadeia no rito um ato de encenar que a autora nomeia como *auto mise en scène* ritual, ou seja, uma espécie de resposta cênica que vai encontrar no olhar do outro (do cineasta, no caso) sua finalidade, representação ou exagero. Sendo assim, o rito jamais é puro, íntegro, como se fosse possível que a presença física da equipe de filmagem não pudesse desencadear nenhuma alteração no desenrolar dos acontecimentos.

Com efeito, o rito, para desdobrar-se e desenrolar-se, ora se esconde aos olhos de seu destinatário o conjunto de seus preparativos, ora se esconde por inteiro – ou em parte para alguns, ora oferece aos destinatários uma visão, uma versão original, enquanto a outros um simulacro. (FRANCE, 1998, p. 101)

Interessante notar que o caráter de “encenação” não perde sua espontaneidade, nem sua característica de fé ritual. Nisso, que mais parece ser uma re-atualização, segundo nos transmite Lula Buarque, existe uma função que se desperta para uma ética da invenção, longe de apontar para um embuste, ou farsa.

O ritual foi realizado para o olhar do realizador, a partir de um pedido específico, mas sua finalidade não se esgota apenas nessa função, pois o rito sempre aponta para um além, o que France nomeia como as finalidades invisíveis rituais. Ou seja, para um ritual acontecer ele movimenta uma série de entidades abstratas que não estão supostas pela

câmera, como figuras religiosas invisíveis e finalidades outras que configuram a cena ritualística e que não se colocam completamente acessíveis ao caminho do realizador.

A partir disso o acaso pode ser interpretado de forma a configurar-se em uma epifania religiosa, que abre espaço para toda uma rede de sentidos e cognições próprias da cultura retratada.

3.3. Alter ego e a atualização de um caminho já aberto: no rastro de Pierre Verger, lugar simbólico do filme

“Esse foi o nosso intuito mesmo, de fazer do Gil um alter ego do Verger, e, o que eu acho que tem de peculiar no filme é que eu resolvi contar a relação, que eu acho que era a coisa que mais me interessava na vida do Verger, que era a coisa que ele fez para reatar os laços da África com o Brasil, que ali nos anos 40, nos anos 50 estava bem distanciado”. (Lula Buarque em entrevista à pesquisadora, 20/11/2010).

A proposta narrativa fílmica de *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* é revelada logo no início do filme. Gilberto Gil, assumido pelo diretor como um alter ego do fotógrafo, refaz o mesmo caminho que Verger durante o período em que este viveu na Bahia. A proposta é literalmente rastrear o percurso físico realizado pelo pesquisador, tanto na África como na Bahia, e atualizá-lo na figura de Gil.

Em voz over temos a voz de Gilberto Gil narrando trechos da entrevista de Verger, enquanto em cena vemos o próprio Gil, de corpo presente, nos lugares vividos e fotografados por Verger. Nesse percurso, durante a trajetória de Gil, temos acesso aos aspectos da vida pessoal e profissional de Verger, através dos depoimentos de amigos, parceiros de trabalhos e de integrantes dos próprios terreiros que, muitas vezes, integravam a família simbólica de Pierre Verger. Essa biografia de vida é narrada nos locais físicos no qual esteve presente o fotógrafo, representado pela figura do amigo narrador do filme. Alguns traços sutis revelam como o próprio alter ego, Gil, se relaciona com os terreiros de forma tão familiar – que, esteticamente, chega quase a se confundir com os integrantes dos rituais, pela roupagem, indumentária e pela intimidade e conhecimento de certos aspectos rituais da cultura iorubana.

Certamente o tema do candomblé parece ser de interesse comum tanto a Pierre Verger como a Gilberto Gil, porém as incidências que o tema tem para cada um são diferentes. Tal fato vai marcar profundamente as vicissitudes contingências que são atravessadas por cada história específica. A ressignificação de um rastro histórico deixado por um, ao ser trilhado novamente por outra subjetividade, confere novos sentidos à primeira versão da história, e, provavelmente, as implicações desse processo estão registradas no próprio documentário, onde temos acesso a uma soma de experiências culturais e subjetivas que se interpõem à intenção inicial do diretor de fazer um documentário sobre a vida de um dos fotógrafos e etnólogos mais conhecidos no mundo.

Essa especificidade que marca o caminho narrativo de Gilberto Gil a partir de uma primeira referência, que é seguir passo a passo os locais que Pierre Verger esteve e conversar com todas as pessoas com quem o fotógrafo conversou, será determinante para a construção narrativa fílmica de *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*.

Ao se querer reproduzir exatamente aquela história fabula-se outra, pois o tempo, o personagem e as circunstâncias não são passíveis de repetição. Nesse momento, o que o autor Fernão Ramos vai definir como “o contexto histórico situado na franja do presente”, que pode ser traduzido como todo o lance de acasos e contingências aos quais esse contexto está necessariamente submetido, cria circunstâncias para a criação de uma nova história, pois o lance de dados do acaso é único, pungente e não se repete. O autor chega a situar que a ética das imagens, na forma como elas são construídas pelo cineasta, ainda que essa ética esteja em constante mutação, vai estar presente nesse próprio lance de realidade, pois é ele que vai fornecer uma visão de mundo sustentada na interação do sujeito com esse mundo histórico, com todas as consequências de um encontro único, que posteriormente será transmitido ao espectador que legitima as imagens como da ordem de um encontro legítimo.

A ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador estabelecem sua relação a partir da experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada. (...) A ética do documentário tem em seu coração o embate com o mundo. (RAMOS, 2008, p. 33 e 34)

3.4. Gilberto Gil no Benin: da busca por Verger às novas atualizações

Após quinze minutos da abertura do documentário, que é dedicada à contextualização da vida pessoal de Verger, acompanhamos o narrador Gilberto Gil em sua viagem ao Benin. Os planos se desenrolam a partir de duas premissas específicas: em um primeiro momento ouvimos em voz over as narrações do caderno de campo de Pierre Verger lidas por Gil e posteriormente visualizamos os encontros reais que o narrador tem ao se colocar no rastro do fotógrafo.

Um momento importante que parece não ter sido completamente trabalhado no documentário, possivelmente por não se inserir no foco principal, é o do encontro do narrador com a realeza do Benin. O plano principal mostra Gilberto Gil coletando, em francês, informações sobre Pierre Verger junto ao presidente do conselho dos Reis do Benin, Adiru Abetutu Alaketu do Keto. No início da cena, no entanto, vemos o rei entregar ao narrador uma espécie de cartão onde se encontram registradas suas especificações reais, ao que Gil faz uma referência “Vossa majestade, muito obrigada”, claramente olhando para os membros da equipe no contracampo; desempenha-se, ali, uma atitude de reconhecimento de uma autoridade real. Após o cumprimento ele pergunta se o dito rei conheceu o fotógrafo Pierre Verger. Ou seja, essa breve mas significativa passagem, evidencia que tanto para a equipe quanto para o narrador a importância daquela figura real não estava centrada em sua função simbólica, mas nos laços que esse poderia ter tido com o fotógrafo Verger. O que vemos em seguida é o personagem dizer-lhe em francês que conhecia o fotógrafo, mas que prefere falar iorubá. Na cena subsequente, após um brusco corte, ouvimos o tradutor expressar em francês o que estava sendo dito pelo membro real e Gil fazendo um atento esforço de compreensão.

Se nos reportarmos brevemente à história do Benin, sabemos ser um país governado pelo Reino de Daomé dos séculos XVII até XIX, quando em 1901 foi incorporado às colônias francesas da África Ocidental, tornando-se independente apenas em 1960. As religiões iorubás praticadas pelos nativos do Benin foram significativamente reduzidas após o período colonial francês, quando grande parte da população passou a declarar-se cristã. Sendo assim, de forma sutil, mas efetiva, a cena aponta um além histórico, ou seja, uma especificidade local, que a equipe não quis abordar de forma mais densa, mas que, através da situação contingencial foi registrada pela câmera e transmitida

ao espectador. A atitude do Rei de inversão da situação de poder entre ele e o narrador demonstra que para se ter acesso a determinadas informações é necessário o respeito a uma hierarquia que se coloca em ato, e, mais do que isso, é necessário um reconhecimento histórico das situações pelas quais a dinastia dos reinados do Daomé e a religião iorubá tiveram que atravessar para se manter culturalmente. A brevíssima passagem do documentário, que não dura mais que um minuto, contém em si uma densa transmissão de resistência cultural; tal intervenção realizada pelo rei, recontextualiza o narrador que se informa mais a respeito da tradição real do Benin e da história de Keto, antes de retomar o assunto de Pierre Verger.



(Cena do encontro entre o Rei Adiru Abetutu com o narrador Gilberto Gil no Benin)

Nas cenas subsequentes, ainda em Kêto, Gil participa de rituais iorubás e de uma celebração da colheita de inhame para Xangô. Em voz over, os relatos dos cadernos de campo de Verger oferecem um sentido narrativo que no plano visual é apresentado pelo narrador Gil participando dos eventos descritos (e anteriormente vivenciados por Pierre Verger). Tal ação narrativa corrobora com a ideia da criação de um alter ego proposta pelo diretor. Como não poderia ser de outra maneira, as imagens dão a ver especificidades daquele encontro único entre Gilberto Gil e a comunidade religiosa de Kêto, como as imagens pungentes das faces dos praticantes em transe e a indumentária utilizada pelo narrador que quase se funde esteticamente com os praticantes religiosos. A comparação realizada entre as cenas e as fotografias registradas por Verger vai ser uma constante visual em todo o filme, sugerindo haver uma linearidade, ou mesmo um diálogo entre esses dois momentos distintos. Essa associação se faz através de um claro artifício de montagem em uma tentativa deliberada de aproximar esses distintos tempos históricos.



(À esquerda imagens captadas da Festa de Colheita do Inhame para a realização do filme e à direita uma fotografia de Pierre Verger da mesma colheita tirada em meados da década de 60)

Aos trinta minutos do filme, na vila de Zogbedji, uma curta passagem exemplifica de forma contundente os novos encontros possíveis ao narrador Gil, quando esse se coloca a fazer o “mesmo percurso” que o fotógrafo Verger, na busca dos dados biográficos para a construção da trama narrativa do documentário. Em um breve plano, de menos de três segundos, Gil olha para aqueles que supostamente seriam membros da equipe de produção e, acompanhado de um morador local diz: “O avô dele foi quem iniciou Verger.” No plano, um rapaz segura uma fotografia que provavelmente seria do avô. Esse é um plano muito curto, quase que imperceptível ao olhar que busca um sentido mais abrangente. O que na imagem ressalta é a transformação geracional proporcionada pelo lapso de tempo entre a primeira ida de Verger à Zogbedji e o retorno de Gil a propósito do documentário.

Dessa forma, percebemos que a trama narrativa é constituída a partir da vida do fotógrafo e seus dados biográficos temporais e espaciais, mas o que vemos pungente na tela são os encontros que advém dessa premissa que, não obstante, se reportam a uma atualidade vivenciada pelo narrador atual.

3.5. Entre Brasil-África: oscilações estruturais da narrativa e o sentido da mensagem

A intenção de fazer com que o pré-roteiro do filme estivesse completamente amparado na história de vida do etnólogo e fotógrafo Pierre Verger foi para além da relação entre direção de fotografia e as imagens capturadas pelo etnólogo; ela se engendrou

também na forma especular com a qual a própria estrutura do documentário foi montada. Essa mesma intenção irá se direcionar também pela conotação que o próprio título sugere às imagens no filme. Dessa forma, assim como o recorte biográfico de Pierre Verger centrou-se em suas idas e vindas entre África e Brasil, a opção de edição, desde o início do documentário, está no cotejamento das cenas que foram captadas pelo diretor Lula Buarque e pela equipe em Salvador (no Brasil) e na África (especialmente na região do Benin). Ou seja, logo após um trecho do filme que se passa na África, temos outro que ocorre em Salvador, para logo após voltar à África e assim sucessivamente. Os trechos não estão soltos entre si, ao contrário, dialogam de forma viva e consistente. Normalmente, uma questão deixada em aberto vai se resolver no plano seguinte, como se houvesse, de fato, uma relação casuística entre eles, ou uma noção de solução dos enigmas deixados em aberto no primeiro trecho. Notando ser, nessa lógica, a África associada com as soluções das indagações, dúvidas e questões trazidas pelas imagens brasileiras. As resoluções das questões no documentário acompanham as noções imaginárias de África-mãe, berço da humanidade, e, também, da própria demanda de Verger, que foi encontrar na África iorubá esclarecimentos para as questões do candomblé baiano.



(À esquerda imagem do ritual de subida no Bambu no Benin e à direita Gilberto Gil conversando com Mãe Stella em Salvador. Os dois trechos são subsequentes no documentário)

Por outro lado, às vias do término do filme aparece um trecho que não se entrelaça nem com a estrutura anterior do filme, nem com a biografia de Verger: trata-se das imagens sobre o movimento de retorno dos escravos libertos no Brasil e seus filhos para o Golfo do Benin onde, uma vez lá, recriaram aspectos de vida e costumes emprestados da Bahia.

Nesse momento, o movimento oposto ao da diáspora africana para o Brasil oferece uma quebra à narrativa que vinha sendo constituída ao longo do documentário. Não ouvimos mais a leitura de Gil dos cadernos de campo de Pierre Verger como voz explicativa desses trechos, mas a fala de antropólogos, de figuras femininas explicando como é ser brasileira no Benin e os modos de se vestir próprios das brasileiras, além de outros integrantes da comunidade expressando as peculiaridades de vida dessas famílias na África. O evento do retorno das famílias brasileiras ao Benin por si não necessariamente se relaciona com a vida de Pierre Verger, mas com a própria história afro-brasileira, que acaba, nesse momento específico, por ganhar autonomia narrativa. A partir daí, as próximas cenas vão apresentar importantes músicos baianos oferecendo depoimentos sobre a cultura afrodescendente e personagens africanos relatando suas experiências no Benin. A narrativa dissocia-se do eixo Pierre Verger- Brasil-África e passa a ganhar autonomia em relação às trocas socioculturais entre os dois continentes. Essa passagem se fecha com a fala de um personagem não identificado que vai sintetizar as ideias das imagens trazidas anteriormente: *“Eu acho por mim que é só o mar, é só a língua que está separando esse povo, vamos tirar isso para ver o que acontece.”*. Após isso o filme retorna ao personagem principal de Verger para finalizar abordando a sua morte ocorrida no ínterim das gravações para o documentário.



(À esquerda a família Monteiro que empreendeu uma viagem de retorno à África após a abolição da escravidão no Brasil e à direita as mulheres brasileiras no Benin ensinam como é se vestir no Brasil)

3.6. No real da contingência o sentir, ou expor-se, pode ser uma ética possível

“Sob esse ponto de vista o que me parece ser mais accidental. Bem, eu estava fazendo o documentário sobre o Gil, queria fazer o documentário sobre o Verger, aí o Gil

topou, fomos fazer a entrevista com o Verger, fizemos aquela entrevista longa, maravilhosa e no dia seguinte o cara morreu. Isso é uma coisa forte, digamos assim. O interessante... isso foi uma coisa que a gente quis manter, essa sensação... e aí a gente só revela que ele morreu nos últimos cinco minutos. Quer dizer, o tempo todo você está íntimo dele, você tá do lado dele, e aí tem aquela última parte do documentário que é sobre a morte, tem sobre a morte dele, que na tradição africana é totalmente diferente da tradição católica. Eles têm uma relação mais saudável, do meu ponto de vista, com a morte do que a gente (...) Quer dizer, ele morreu no dia seguinte mas já estava muito velho, teve uma vida muito produtiva.”

“O Gil entrou de corpo e alma no filme, ele se jogou, ele realmente incorporou, contribuiu muito com o roteiro, ah, tem uma outra coisa também, tem uma cena no final que ele, depois do enterro do Verger, que ele... enterro espiritual né? Que o cara vai jogar um ifá, e aí tava um calor desgraçado, o cara jogando o ifá, de repente eu olhei pro lado e o Gil estava chorando, chorando pra caramba, aí eu olhei pra ele e achei que ele tava passando mal, que ele ia desmaiar, alguma coisa assim, demorou pra eu entender que ele estava chorando de emoção. Aí quando eu saquei isso pedi para o câmara virar e filmar ele, depois ele falou isso que sentiu a alma do Verger indo, se libertando, como se estivesse esperando a gente ir lá pra ela se liberar. Eu tomei realmente um susto enorme.” (Lula Buarque em entrevista à pesquisadora, 20/11/2010)

Diante do extremo da situação contingencial, Lula Buarque adotou como posição ética (talvez uma saída possível para o término do filme) a exposição de Gilberto Gil, em um tênue limite entre seu personagem no documentário e o amigo pessoal do fotógrafo, como um fechamento em torno da narrativa da vida e obra de Verger retratadas no filme. Como o fato aconteceu apenas um dia após a primeira entrevista, a opção da montagem foi não revelá-lo em um primeiro momento, uma vez que o filme “era para ser sobre a vida e obra de Verger” e não o contrário, onde a ênfase recairia sobre a morte do fotógrafo. Ou seja, apenas nos minutos finais do filme é que sabemos desse fundamental aspecto contingencial que perpassou a experiência da equipe durante o processo de produção do documentário. Situação que define, posteriormente, tanto a própria estrutura narrativa do filme quanto a montagem. Várias questões éticas parecem ter preocupado o diretor: como

concluir um filme cuja morte do personagem principal se deu nos interstícios do processo de captação? Como não dar a ver um fato sob um sensacionalismo, que poderia tornar-se apelativo? A saída adotada pela equipe foi a filmagem de um enterro simbólico em um terreiro no Benin, onde a ênfase da imagem e narrativa em voz *off* recaem sobre a personagem de Gil, visivelmente envolvido com o processo de luto do amigo e com a trajetória ocupada por ele durante o documentário. A legitimidade da cena talvez se justifique na amarração de um processo levado a cabo pela equipe e pelo narrador e que pode ser demonstrado em sua vulnerabilidade (a de Gil, no caso) diante do fato de ter estado presente em todo o processo de feitura do documentário, marca que certamente iria de alguma forma se presentificar no corpo documental. A especificidade de sua inclusão nos revela detalhes de uma sutileza na relação de ambos os personagens (Gil/Verger) que ganha registro e corporificação na trama narrativa de *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*.

CAPÍTULO IV

A CIDADE DAS MULHERES: FEMININO, ACASO E INTERDITO

4.1. O documentário

A Cidade das Mulheres (2005) é um documentário realizado em Salvador, dirigido e produzido por Lázaro Faria, com roteiro e argumento de Cleo Martins, direção de fotografia de Lázaro Faria e Maoma Faria e montagem de Isabella Lago. O filme é baseado na visita da antropóloga norte-americana Ruth Landes, Ph.D da Universidade Columbia nos estudos de raça e gênero, quando a pesquisadora esteve na Bahia para a realização de um trabalho acadêmico sobre a presença da mulher nas religiões africanas no Brasil.

Segundo Lázaro Faria, a introdução do filme é uma encenação ambientada em 1939, por ocasião da primeira visita da antropóloga ao Brasil. Ruth Landes esteve na Bahia pesquisando a raça negra e se surpreendeu com a força e a soberania que as mulheres do candomblé exerciam, organizando-se em uma estrutura matriarcal detentora de um vasto legado histórico de origem nigeriana. Os pensamentos e ideias da antropóloga são um dos fios condutores deste documentário, ilustrado por imagens de festas populares, dos cultos africanos, das famosas mães de santo baianas e da beleza exuberante da cidade de Salvador. O filme apresenta Mãe Estela, Yalorixá do terreiro Axé Opó Afonjá – um dos mais antigos e conceituados da Bahia – que conta a história do candomblé e de sua própria vida. Ela discute o matriarcado, a energia das mulheres e o sincretismo religioso no Brasil. Por fim, fala do futuro e da esperança que tem na continuidade e na força do candomblé como preservação da tradição de seus antepassados.

Esse filme recebeu diversos prêmios como BNDS de cinema, Petrobras, Tatu de Ouro, além de ser convidado para festivais nacionais e internacionais, sendo exibido nas Universidades da Filadélfia, Michigan e Notre Dame.

Lázaro Faria é atualmente reconhecido como o único cineasta brasileiro a trabalhar com temáticas religiosas afro-brasileiras na maior parte de suas produções, sejam elas ficcionais ou documentárias. Nesses filmes, a religião do candomblé é o tema central e condutor da narrativa. Lázaro trabalha com o formato longa-metragem em suporte de 35

mm. Entre suas obras em torno da temática religiosa afrodescendente, destacam-se o longa-metragem documentário *Orixás da Bahia*, sobre os mitos de fundação do mundo sob a ótica do candomblé de origem iorubá, o documentário *Roda do Mundo*, sobre a história da capoeira captada e ambientada em diversos países e os longa-metragens de ficção *O Corneteiro Lopes* e *Mandiga em Manhattan*. Em ambos os filmes o candomblé ocupa uma importante função para a estrutura narrativa, muitas vezes constituindo todo o imaginário que percorre as produções.

4.2. O Feminino e o processo de autoria: derivações e interpretações do acaso

Em entrevistas fornecidas para a presente pesquisa, Lázaro conta da importância da presença da mulher em sua formação pessoal e como cineasta. Ao ser questionado sobre o motivo pelo qual trabalha quase que exclusivamente com o candomblé, o diretor diz não saber exatamente e comenta que os caminhos de sua vida profissional o foram levando para essa direção sem que ele mesmo “se desse conta”. Lázaro se recorda de uma ida ao terreiro *Axé Opó Afonjá* onde recebeu a proposta de dirigir um filme que abordava a questão dos terreiros baianos. O diretor diz sempre ter percebido em Salvador um lugar destinado à mulher que parece ser diferente dos outros que conhece no restante do Brasil. Na Bahia, segundo ele, existe um forte resquício dos antigos matriarcados africanos, que assumiam para si o controle e a organização social das aldeias e cidades.

O documentarista chama a atenção para a presença da mulher baiana, que ocupa, frequentemente, lugares de poder relacionados à religião afro-brasileira, especificamente no candomblé de origem iorubá. Todos os terreiros de candomblé registrados no documentário, inclusive um dos terreiros mais importantes e tradicionais da Bahia, *Axé Opó Afonjá*, são liderados por mulheres que através de gerações vão imprimindo uma marca específica de seriedade e força na continuação das heranças deixadas pelas mães e avós.

Já na apresentação inicial o filme oferece ao espectador uma curiosa síntese de sua proposta: mulheres, força e candomblé. Numa breve animação, acompanhamos o percurso da antropóloga Ruth Landes, através de um barco que sai dos Estados Unidos e chega até a Bahia, onde vemos uma sequência fotográfica com referências às mães de santo do candomblé. A animação encerra-se com uma alusão geracional que sugere se tratar de avó,

filha e neta, todas mães e filhas de santo. Elsa Soares, reconhecida por ser uma cantora brasileira, negra e ligada ao candomblé, faz a trilha sonora de abertura.



Como enfatiza o diretor, “*meu filme é raça e gênero, sinteticamente é isso*”. Mesmo na dedicatória do filme percebe-se claramente sua homenagem e respeito à função social das chamadas mulheres de santo, pois o filme é dedicado à sacerdotisa Mãe Estela de Oxossi, a todas as mulheres de Axé da Bahia, às casas de Santo e à própria Ruth Landes. O filme tem como fio condutor os depoimentos realizados com várias mulheres relacionadas ao culto do candomblé: Mãe Estela de Oxóssi, Mãe Carmem (filha espiritual da mãe de santo conhecida como Mãe Menininha), Mãe Gisele, Betinha de Xangô, Sidália do Gantois (também filha espiritual de mãe menininha), Mãe Bida, Alaíde do feijão (proprietária de um dos restaurantes mais conhecidos do pelourinho) e Vivien Caroline (presidente da associação cultural Didá).

Ao ser questionado sobre o motivo pelo qual teria escolhido trabalhar sobre esse tema específico, bem como a causa que o movimentou para a construção da narrativa, Lázaro Faria lembrou-se da avó que entendia muito de ervas, medicina alternativa e que se assemelhava muito a uma mãe de santo, embora, segundo ele, ela não praticasse diretamente o candomblé. A avó tinha “uma espécie de sabedoria” que vinha da África, uma vaga herança, que o autor diz ter encontrado nas mães de santo que entrevistou para a produção do filme. Lázaro reconhece muito da avó naquelas mulheres que compõem a narrativa de seu filme e diz que talvez o documentário pudesse ser uma tentativa não completamente consciente de homenageá-la.

Para o diretor, a temática da mulher dentro desse contexto social parece assumir uma função essencial de preservação de um processo de identidade africana, perdido com a diáspora e com a separação das famílias de escravos vindos da África. “*O homem se*

desgarra e a mulher, mantenedora do segredo da vida, pode dar continuidade a um processo de reestruturação dos costumes e crenças ancestrais africanos” (Lázaro Faria em entrevista à pesquisadora em novembro de 2011). Assim, a *mulher de santo* ganha a importante função de reconstituir os laços familiares e culturais perdidos com a escravidão no Brasil. Literalmente é aquela que vai sustentar a narrativa oral de seu povo e inclusive a fílmica nesse caso, pois é na palavra da mulher, no que ela diz e preserva, que o próprio filme se ancora. A mulher de santo é a mantenedora do verbo e também a mais apta para interpretar as situações contingenciais que se abrem e determinam o processo de encontro entre o documentarista e o tema do documentário. Como nos informa o diretor, esse acaso normalmente é significado culturalmente dentro do contexto do candomblé como a vontade do sagrado, entendido como o fluxo natural do “axé”. O que irrompe no que foi anteriormente programado é concebido por essas mulheres como uma “vontade dos orixás”. Nesse sentido, o acaso seria interpretado como algo que deveria ter sido incluído durante o processo fílmico e não o sendo, este mesmo acaso à revelia de seu realizador insiste em ser documentado e revelado. Dessa forma, a mulher é vista como capaz de decodificar a manifestação do sagrado, contribuindo para a própria estrutura narrativa do filme como tal.

“A gente percebe que a Ruth Landes até mesmo pelo livro, porque a gente sabe que ela veio com o Edson Carneiro, que fazia as traduções pro inglês pra ela, a gente vê que ela ficou deslumbrada com aquilo, como se ela nunca tivesse visto isso antes na história, essa organização das mulheres aqui na Bahia mesmo. Na verdade, o processo para esse filme sair teve que contar com todas elas. Cabia a mim permitir que isso acontecesse, mas na medida em que a coisa em si ia acontecendo. A pessoa que eu tive mais relação ali foi a mãe Estela, que era uma pessoa muito próxima na época, ela por exemplo decidia a maior parte das coisas, cabia a mim deixar que isso acontecesse dentro de uma forma possível na produção de um filme” (Entrevista cedida à pesquisadora em 21 de março de 2012)

É interessante pontuar que grande parte das religiões afro-brasileiras de forma geral faz uma “interpretação” do mundo a partir de seu próprio sistema de cognições: a função do documentarista, o trabalho que é realizado, imprevistos, entre outras possibilidades, são interpretados como uma espécie de “epifania” sagrada, já que o sistema de leitura religioso afro-brasileiro absorve as influências externas e doa sentido para tais

influências de acordo com sua própria lógica interna. Dessa forma, o acaso ocupa um lugar muito importante no processo de realização do filme, já que em si ele passa a ser interpretado como o fluxo natural da vida e o que nela emerge de essencial- ou aquilo que *precisa* ser registrado – no percurso de um documentário.

“São essas coisas que a gente chama de axé, as pessoas costumam chamar de axé, né? É como se fosse... como é que eu posso definir, deixa eu ver, é como se fosse o fluxo que as coisas tem que seguir, uma espécie de energia que vai guiando e que vai dando forma para tudo, inclusive para o trabalho. Isso é uma coisa bem ligada à tradição africana”.

Em todas as entrevistas realizadas para o presente trabalho o diretor diz sentir suas produções estreitamente ligadas à sua vida pessoal, pois ele não concebe a obra sem o afeto, uma vez que julga necessário e pertinente o entrelaçamento entre sua vida e os filmes que produz, ou seja, uma espécie de percurso metodológico empírico, que tem como guia os encontros e desencontros que o diretor tem ao longo de sua trajetória pessoal. Nesse sentido o próprio rumo narrativo das produções era definido pelas situações que o autor ia vivenciando ao longo de sua própria experiência, pelo acaso e pelo que ele nomeia “fluxo da vida”.

“O que eu vejo na minha relação com esse tema e com esse filme é uma coisa que eu entendo quase como uma obrigação pessoal, no princípio tinham muitas pessoas, muita gente e o filme levou seis anos para acontecer. Então nesse período começa a valer tudo que tá envolvido em todo o processo e a sua experiência com o filme. O filme em si passou por um período de ebulição muito forte, mas depois de tudo acaba ficando seu compromisso, sua trajetória e isso dá o valor para o filme. Essa foi minha preocupação: não deixar que entrasse no filme alguma coisa que não tivesse um valor mesmo e nesse valor está envolvido todo o processo que ele teve para ficar pronto e isso faz uma grande diferença. E isso eu posso dizer que acontece no período de produção do filme, essa junção entre as duas coisas”. (Entrevista concedida à pesquisadora em 21 de março de 2012)

Diferente do documentário *Pierre Verger*, onde o filme se colocava como uma experiência sobretudo profissional, sem haver necessariamente o envolvimento afetivo do

diretor com o tema abordado, no caso de *A Cidade das mulheres* o diretor vivencia e se deixa perpassar por todo o processo profissional e emocional que envolve a produção do documentário, o que para ele se configura como uma condição de existência de sua obra, ou seja, aquilo que movimenta o filme e que lhe dá sentido.

O desejo do fazer cinematográfico, no caso em questão, parece se encontrar estritamente relacionado ao desejo de obter uma experiência para além do campo meramente profissional, partindo de uma incerteza, um ponto ainda não claro para a construção de uma obra, que chega a tomar para o diretor o sentido de “obrigação pessoal”. Não foram raras as vezes em que Lázaro diz ter sido guiado pelo seu tema, como se todo o processo de captação fizesse sentido para ele apenas em um momento posterior, como uma lógica que opera também de forma externa à organização formal da equipe de produção. Jean-Louis Comolli, no capítulo *Aqueles Que (Se) Perdem*, traz uma dimensão importante para se pensar o essencial da busca e aceitação do acaso a partir de um primeiro grau zero, de puro transcorrer da vida.

ZERO. O mais simples dos gestos cinematográficos, fazer um plano fixo, por exemplo, filmar uma entrevista, uma rua, não sei, corresponde a nada menos que colocar o mundo em suspenso. E ao mesmo tempo colocar o sentido em movimento. O sentido em movimento é aquele que me lança na perplexidade das escolhas, na busca dos pontos de vista, mas é, sobretudo, aquele que me leva com ele. (COMOLLI, 2008, p. 269)

Lázaro associa sua produção a uma espécie de sentir, que não chega a se configurar de forma totalmente elaborada e pode emergir como algo próximo a uma sensação, que embora não muito definida é suficiente para guiá-lo no processo de sua construção autoral. O próprio roteiro formal do filme foi realizado apenas com o intuito de apresentar o projeto para captação de recursos. Não havia uma expectativa de cumprimento daquele roteiro, era esperado que ele pudesse ser modificado, transformado e até mesmo descartado ao longo do processo de captação das imagens.

“O que vai acontecendo é que as coisas vão se revelando, você vai acompanhando, até que você tem só aquilo mesmo. O argumento mesmo eu acho mais importante que o roteiro, porque ele te dá o assunto, mas não te dá como abordar aquele assunto. E aí é

aquilo lá, a vida mesmo, o ritmo dessas pessoas, desses acontecimentos, tentando interferir o mínimo e pedindo permissão para cada passo.” (Entrevista: março de 2012).

Segundo Claudine de France no já citado livro *Cinema e Antropologia*, essa mútua relação de interferência é uma situação prevista dentro do processo de produção de um filme documentário. Nesse caso, a noção de observador precisa ser entendida em um sentido amplo. As interferências de ambos os lados é algo que irá se configurar como a própria matéria-prima com a qual o cinema documentário irá se deparar. Isso se deve ao fato de existir uma *mise-en-scène* própria das pessoas que aceitam ser filmadas. Essas pessoas, além de observadas, são testemunhas das intervenções do cineasta em seu meio cultural, o que promove uma troca entre *mise-en-scènes*: a do próprio cineasta e a dos sujeitos retratados. Algo que pode se converter em um rico material de trabalho a serviço da própria proposta de documentação fílmica.

Pelo simples fato de que aceitam ser filmadas, as pessoas observadas se colocam em cena e são testemunhas da intervenção do cineasta. *Mise en scène* própria às pessoas filmadas e intervenção do observador cineasta se manifestam em diversos níveis, mais frequentemente à revelia de seus próprios autores. Dito de outra forma, a observação do etnólogo cineasta, mesmo a mais distante, é sempre participante. Reciprocamente, as pessoas filmadas participam do processo porque intervêm na *mise en scène* do cineasta. (FRANCE, 1998, p. 22)

Por termos tido acesso às informações do processo de criação e produção do filme *A Cidade das Mulheres*, pudemos perceber que, nesse caso, a relação entre *mise-en-scènes* proposta pela autora se dá de forma natural e até mesmo desejada. O diretor confere às personagens do filme um lugar de autoridade não só nos aspectos que tangem aos depoimentos e aos assuntos religiosos abordados em si, mas também as inclui na própria feitura do filme, seja inserindo e retirando cenas, cogitando situações potenciais de constrangimento ou mesmo escutando essas personagens em relação à própria estrutura narrativa do documentário. Ter acesso a essas informações nos dá a possibilidade de perceber como se estruturou a construção desse filme específico, o que, com efeito, se imprime em seu produto final já editado e finalizado. O processo de captação e interação entre essas *mise-en-scènes* se reflete no produto final, ou seja, no próprio documentário tal

como o espectador irá fruí-lo. A partir da compreensão de aspectos importantes desse percurso podemos entender como ele por fim se configurou, como se para compreender o destino, tivéssemos que estar atentos à caminhada que foi realizada.

Ainda segundo FRANCE (1998), quando o realizador se dá conta das manifestações sensíveis, visuais e sonoras de seu trabalho fílmico ele percebe a potência de seu material, havendo a possibilidade de uma maior integração daquilo que a autora nomeia como *continuum* técnico¹⁸ e *continuum* social: “Ambos os contínuuns são uma coisa só no seio de uma relação de cooperação, que é resultado de uma dupla relação, a dos homens com o meio material e a dos homens entre eles” (FRANCE, 1998, p. 31). Sendo assim, tais relações podem estar presentes em duas camadas perceptivas, que podem se referir ao próprio meio retratado e na relação deste com o cineasta. A partir do reconhecimento dessa interação é que o cineasta pode perceber aspectos sensíveis de seu trabalho e escolher a melhor forma de retratá-los.

O realizador familiarizado com a dinâmica cultural das pessoas que deseja captar está mais apto para escolher a forma de revelar essa cultura em imagens, seja filmando o movimento gestual e corporal em um plano sequência (de modo a deixar fluir as associações entre gesto e postura), seja intervindo de forma ativa nesse espaço. Essas intervenções abrem espaço para a captura de elementos sutis e fundamentais como tons corporais e significado de gestos e símbolos dentro de uma prática ritual.

4.3. O acaso nas relações com o feminino, a comida e o interdito

Nos planos que se seguem à abertura do documentário, temos a apresentação de todas as personagens numa sequência de aproximadamente cinco minutos. À medida que as personagens vão se apresentando, temos nos letreiros a apresentação concomitante da equipe e suas funções. A equipe e os personagens apresentam-se no mesmo campo imagético como forma entrelaçada de um mesmo trabalho. É visível que todas as entrevistadas exercem cargos ou funções de liderança, sendo mães de santo, donas de restaurantes ou presidentes de associações destinadas ao apoio à mulher. Transversalmente ao discurso desse plano que ainda faz parte da abertura do filme, ou seja, da síntese de sua

¹⁸ O *continuum* técnico pode referir-se desde os instrumentos utilizados pela comunidade na facção de seus instrumentos de trabalho, até ao aparato utilizado pelo cineasta para a captura das imagens.

apresentação, nota-se um claro orgulho associado à posição social e política ocupada por essas mulheres e a exaltação de uma dignidade que tal posição poderia oferecer. Esse sentimento é posteriormente evidenciado verbalmente nos depoimentos das personagens. Dessa forma, elas dizem ser “*responsáveis pelo sustento da família*”, “*pela transformação da autoestima das mulheres a partir do tambor*”, e, fundamentalmente, são donas da palavra e herdeiras da tradição oral da qual se utilizam para compor suas histórias pessoais, coletivas e em última instância a própria narrativa do filme.

Dessa forma, a condição de mulher afrodescendente, estigmatizada e normalmente advinda de camadas sociais mais empobrecidas, passa de um estado de submissão e pobreza para uma postura de exaltação da condição feminina, que transmite ao espectador a detenção de um poder bem estabelecido por raízes históricas que perseveram no legado simbólico deixado para essas mulheres.



As cenas exibem cores fortes, indumentárias ricas no imaginário religioso afrodescendente e comidas em abundância, de forma a mostrar visualmente o que se observa no discurso. Tanto no plano verbal quanto imagético, o documentário acompanha por diversas vezes certa noção simbólica da cozinha e da comida propriamente dita, pois a comida é muito cara ao candomblé e para esse universo feminino específico. Para o candomblé o alimento configura-se no oferecimento ao santo, ou orixá, supremo ato de doação e comunicação com o sagrado, já para as mulheres é símbolo de sua fonte de subsistência e aquisição financeira, que as faz independente dos homens e hábeis para serem portadoras de um discurso social, político e religioso.

Dessa maneira, a opção estética do filme dá prioridade à fotografia carregada essencialmente em cores e comidas. A comida ocupa um lugar fundamental na expressão narrativa do filme, pois a cozinha para a cultura iorubá é interpretada como um local

sagrado, gerador de vida e aconchego, numa relação muito próxima com o útero materno e com orixás femininos. Também a cozinha é o local que proporciona o sustento de mães e filhas de santo para além da prática do candomblé, pois muitas dessas mulheres iniciam-se ou sobrevivem ao longo de suas vidas como *mulheres de tabuleiro*, ou seja, pequenas vendedoras de rua, que a partir da prática religiosa aprendem a “*ganhar a vida*” com a comida de santo, como diz uma das entrevistadas do filme.

“Para mim a cozinha é onde acontece tudo no candomblé, todas as oferendas para ir pro pé do orixá, elas vão pra cozinha. Na cozinha é que surgem as novidades, é como a feira, não é? A cozinha é onde tudo acontece, tem a pessoa já preparada para fazer a comida ritual. Não é qualquer um que pode fazer, chega lá e se meter na cozinha, a cozinha é sagrada também. Tem a pessoa pra pôr a comida no pé do orixá. No candomblé tem toda aquela hierarquia, parece que não, você olha pensa que é uma bela confusão na cozinha, mas cada um tem a sua função”. (Mãe Estella de Oxossi, depoimento no filme *A Cidade das Mulheres*)



De forma a oferecer uma alternativa possível à sociedade patriarcal de cultura cristã e dominante no Brasil, as *mulheres de santo* encontram nas práticas religiosas ancestrais a possibilidade de terem uma função social definida e a lutarem não só por sua sobrevivência, mas também por sua expressão pessoal em um estrato social anteriormente reservado aos homens. Esse lugar simbólico da cozinha para além de um local meramente estético, guarda consigo interditos religiosos, que devem ser respeitados e cuja aproximação se dá de forma gradual, à medida que se ganha a confiança dessas mulheres e o respeito das hierarquias envolvidas.

“Tem até um plano muito interessante no filme, que é uma cozinha do Opó Ofonjá, que nossa, tem toda aquela coisa, mas dentro da sequência, que a gente fez espontâneo, pra pegar as pessoas mesmo trabalhando, mas sempre tem um pouco de encenação também né? E então, ali dentro desse plano sequência tinha uma hora que a câmera passava perto de um lugar que o pessoal tava matando uma galinha. Depois eu mesmo resolvi tirar, porque vi que podia ter algum problema. Eu senti que eles não iam ficar a vontade. Eu achei a cena muito plástica, como cineasta, mas achei melhor não relutar, enfim. Eu como cineasta achei que isso caberia, mas pra eles era uma coisa que não tava sendo revelado da forma correta, sem explicar. (Lázaro Faria em entrevista à pesquisadora)

Nesse contexto, o diretor nos dá indícios de uma situação onde revelar da forma correta significa inserir os elementos-chave para a decodificação do ritual apresentado, caso contrário a cena se configuraria apenas pelo que nela existe de excêntrico e assustador. Alguns autores apontam saídas possíveis para esses impasses de ordem ética, onde a realidade filmada mostra-se intensamente crua ou ilógica aos olhos desprovidos de maiores informações sobre a temática em questão. A autora Annie Comolli coloca que a descrição cênica necessita apreender as manifestações concretas próximas aos processos estruturados por essas mesmas manifestações, nisso distinguindo-se de uma metodologia meramente de descrição ilustrativa, sendo que esta última visa, segundo a autora, “tornar sensível temas prévios, conscientes e cristalizados”.

A descrição cênica está, com efeito, voltada não para o observador, mas para o observável e o observado. Ela está a serviço não de uma autocomunicação do cineasta (sua visão de mundo) com o espectador, mas da comunicação a outrem, não se trata para o cineasta de se dar a ver pelo viés do que mostra no filme, mas de dar a ver o outro. (COMOLLI, 2009, p. 33)

Nesse caso, o momento imprevisto do sacrifício da galinha deu a ver algo de um interdito religioso que o diretor até considerou ter uma forte plasticidade para o plano em questão. Provavelmente teria utilizado as imagens na composição da cena, se não houvesse qualquer restrição, mas algo o fez perceber que aquele plano sequência em si mesmo não

iria oferecer uma visão do outro correspondente à realidade, faltava-lhe insígnias que pusessem recobrir simbolicamente o que se dava a ver apenas como um fato inusitado. O acaso operou o registro de uma cena julgada como interdita ao olhar do espectador leigo. A opção do diretor foi a não inclusão desse material: “*A gente não ia filmar diretamente a galinha, mas aconteceu, estava lá. Eu, por exemplo, não filmei nada de segredo fui muito respeitoso nesse sentido de saber o que eles permitiam e o que não permitiam. Eu tenho muito uma questão de ganhar a confiança, você vai se entrosando, conhecendo e aí eles acabam permitindo algumas coisas, mas essa cena eu sabia que eles não iam gostar.*” (Lázaro Faria em entrevista à pesquisadora, dia 22/05/2012) Interessante notar, que, ao se ouvir o processo de produção a partir da versão do próprio realizador, reconhecemos o tema abordado não só pelo que nele operou enquanto registro formal – o próprio filme em sua versão final –, mas também pelo que não está presente em sua edição, pois o que ficou ausente pode trazer importantes informações sobre o contexto de filmagem.

É muito frequente, no caso da cultura afrodescendente, que o tema do interdito se traduza numa aproximação gradual de quem desconhece a religião. Supõe-se que aquele que vai se aproximar do ritual religioso tenha tempo para compreender as motivações que o engendra. Ou seja: a relação entre o documentarista e a comunidade religiosa retratada é, antes de tudo, uma relação de confiança.



(Plano Sequência da cozinha do Terreiro realizado em travelling)

Fernando de Tacca, no artigo intitulado *Candomblé: imagens do sagrado* (2001), evidencia o risco em que se pode incorrer ao revelar imagens de rituais religiosos sem a devida reflexão ética das consequências que essas imagens podem acarretar para os

praticantes das religiões afrodescendentes. Segundo o autor, deve haver necessariamente um compromisso ético com o tema e com as pessoas envolvidas por parte de quem os retrata. Esse compromisso supõe desde um cálculo do espectador que vai fruir essas imagens, até a forma como essas imagens deverão ser apresentadas a esse mesmo espectador.

O autor analisa um caso específico ocorrido após a publicação de uma reportagem na revista *Cruzeiro* de 1951, sobre a iniciação ritualística das mães de santo no candomblé baiano, representadas pelo Terreiro *Mãe Riso da Plataforma*. Após a publicação desse artigo houve uma série de consequências para a mãe de santo dirigente do terreiro e para seus seguidores, que sofreram várias perseguições por parte do próprio meio religioso afrodescendente, acusados de revelar segredos ancestrais de forma irresponsável, sem consultar outros terreiros que adotam práticas semelhantes. Segundo o autor, a publicação das imagens que evidenciavam cenas de sacrifício de animais, cenas internas da reclusão e detalhes do processo ritualístico, causou muita polêmica no meio do candomblé na Bahia. Como consequência da reportagem as iaôs (iniciantes na religião) – que nessa ocasião realizavam sua entrada formal no universo religioso afrodescendente – não tiveram sua iniciação reconhecida e ficaram marginalizadas dentro da religião, com graves penalizações no meio para a mãe de santo Riso da Plataforma e suas iniciantes.

Falamos de uma impressionante reportagem sobre a iniciação ritualística das filhas-de-santo em um terreiro da Bahia – “As Noivas dos Deuses Sanguinários” – de 19 de setembro de 1951. Medeiros fotografou a raspagem da cabeça das iaôs e o batismo com o sangue dos animais – fotos depois reproduzidas no livro *Candomblé*. Arlindo conta que a mãe-de-santo foi perseguida por ter permitido o acesso dos repórteres ao ritual secreto. (TACCA, 2001, p. 236)

De forma geral, ao se falar em cinema documentário, a temática da ética em torno do processo de produção daquele que trabalha na captação das imagens normalmente vem à baila. Muito se questiona em livros, artigos ou mesmo em grupos de discussão sobre o tema do respeito aos limites no contato com o Outro e no que se deve revelar dentro desse contexto, especialmente se esse Outro se configura como uma verdadeira alteridade, ou seja, diferente daquele que pretende retratá-la, seja em função de aspectos sociais, culturais ou religiosos. Muitos são os exemplos citados das consequências sofridas por aqueles que

têm suas imagens reveladas sem as devidas autorizações ou sem rigorosa reflexão ética por parte dos realizadores. Mais atualmente, podemos citar a situação ocorrida durante as captações do filme *Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), direção de Paulo Sacramento, onde a exposição de um policial andando no muro do presídio de segurança máxima do Carandiru e ameaçando os prisioneiros rendeu ao sujeito sua saída da corporação militar e expulsão do emprego. Ao ser questionado sobre a situação ocorrida no Carandiru, o carcereiro, que também era policial militar na ocasião, respondeu que se tratava de uma situação de rotina, recém-incorporada ao sistema de funcionamento do sistema penitenciário, devido às sucessivas tentativas de rebelião dos presidiários, onde por diversas ocasiões havia ele mesmo ficado como refém.

A situação extrema da reportagem publicada na revista *Cruzeiro*, relatada acima, nos leva a uma importante reflexão do registro fotográfico e audiovisual em meios religiosos afrodescendentes, cuja forma de organização ritual está necessariamente engajada com o interdito e com a revelação gradual dos aspectos ritualísticos que compõem sua prática. Nesse caso, a questão contingencial não pode se apresentar de forma completamente fluida, pois há de se considerar um atencioso cálculo em relação às imagens reveladas. Tal consideração denota respeito e conhecimento por parte do cineasta em relação à comunidade religiosa retratada. Tal questão, parte integrante da lógica interna dos terreiros, vai marcar de forma intensa as relações entre o documentarista e seu campo de atuação, impondo limites, estabelecendo prioridades e, fundamentalmente, assinalando para o cineasta os interditos do campo.

A reflexão da ética na exposição de aspectos rituais do candomblé apresenta-se logo no primeiro contato do realizador com os terreiros, pois a questão é trazida no bojo da própria forma de transmissão dos conhecimentos de origem afrodescendente, especialmente de origem Iorubá¹⁹

¹⁹ Sabe-se que os terreiros baianos são formados por diversas nações de candomblé. As mais conhecidas são as nações Yorubá, Keto ou Queto, Jejê, Oyó, Ijexás, Vodum, entre outras. Sabe-se que Brasil recebeu cerca de 38% de todos os escravos africanos que foram trazidos para a América. A quantidade total de africanos que chegaram ao Brasil tem estimativas muito variadas: alguns citam mais de três milhões de pessoas, outros quatro milhões oeste-africanos. Alguns grupos étnicos são oriundos da denominada Costa da Mina, sobretudo da atual Nigéria e do Benin, e eram genericamente denominados de escravos *minas* ou *sudaneses*, embora dentro desse grupo genérico fossem incluídas etnias diversas, como os nagôs, jejes, fantis e axantis, gás e txis (minas), malês, hauçás, kanuris, tapas, gruncis, fulas e mandingas. Alguns pesquisadores citam que cada tipo de nação corresponderia a um diferente tipo de prática que foi adotada no Brasil. No entanto, por questões de quantidade de praticantes e de estilo, um dos grupos mais marcantes até hoje na Bahia são os praticantes do

Sobre as origens da cultura do interdito e suas relações com o candomblé no Brasil, muito se questionou e continua-se questionando até hoje. Roger Bastide, no livro *As Religiões Africanas no Brasil*, cogita a hipótese de que ao chegar como escravo na Bahia, muitos desses negros africanos sofreram sérias restrições e perseguições de toda ordem e, notavelmente, o acossamento das diversas práticas religiosas que traziam da África. Caso fossem pegos na prática de suas religiões, muitas vezes esses escravos eram punidos com severas sanções, como sessões de açoitamentos, que muitas vezes resultavam na morte de muitos dos praticantes.

Para o autor a religião foi um importante processo catalisador na constituição da identidade do negro brasileiro, passando do ódio e das revoltas pessoais para a resistência coletiva organizada religiosamente, ou na forma do escape (quilombos). Sendo assim, o elemento do *segredo* era essencial, pois somente através da organização sigilosa desses elementos (que originalmente iniciaram-se em um misto de revolta, prática religiosa e preservação cultural) era aberta a possibilidade de resistência cultural, social e religiosa.

Nessas espécies de repúblicas negras, sobretudo quando havia algum integrante recém-chegado da África, os antigos costumes tribais ressuscitavam e a passagem do individual para o coletivo, ao menos em parte, se faz sob a égide da religião. (BASTIDE, 1973, p. 118)

Com o objetivo de eliminar focos de organização, rebeldia ou motins, as perseguições dos senhores de engenho, realizadas dentro de suas propriedades, foram um dos fatores principais para a organização sigilosa das tradições afrodescendentes, mas sabemos que esse não era o único desafio enfrentado para a preservação das tradições orais de origem africana. Além das perseguições dos senhores de engenho, sabemos que a Igreja Católica começou a olhar com maus olhos o movimento do sincretismo religioso, que em si já se tratava de uma tentativa secreta de preservação cultural africana²⁰. As tentativas de catequizações maciças, expressas em batizados dos escravos, nas tentativas de conversão

candomblé de origem Yorubá. Por ser uma questão ampla e que merece profunda abordagem, nos detemos aos terreiros de origem Yorubá que são abordados em ambos os filmes aqui analisados.

²⁰ Tal assunto é metaforicamente abordado na ficção *O Pagador de Promessas* (1962), do diretor Anselmo Duarte, onde Zé do Burro faz uma promessa para a divindade Yorubá de Iansã (sincretizada catolicamente com Santa Bárbara). Antes de conseguir realizar sua promessa dentro da igreja católica o personagem é morto, acusado e vilipendiado pela Igreja e pela comunidade local.

desses escravos ao catolicismo e no constante apelo ao amor cristão, inculca no africano uma moralidade que não lhe fazia sentido, apagando suas marcas culturais específicas, através do uso de uma força bruta que, muitas vezes, chegava a lhes custar a vida. Porém, para o etnólogo VILHENA (1921, p. 137):

É impossível arrancar do coração dos africanos os costumes e as cerimônias que beberam com o leite de sua mãe e que seus pais lhe ensinaram; entre mil negros, há talvez um que siga voluntariamente o cristianismo; entre todos os outros, este é imposto de fora, um simples verniz superficial.

Ao levar em consideração essas vicissitudes históricas, iniciamo-nos em um processo de entendimento dos mecanismos de funcionamento intrínsecos à formação do candomblé e demais religiões afro-brasileiras que se refletem em ambas as produções aqui analisadas. Esse saber histórico torna-se uma ferramenta essencial a quem dessas religiões deseja se aproximar, retratar e documentar.

Mesmo se pensarmos em termos atuais, não são raras as tentativas em cultos ou em programas televisivos evangélicos de depreciar as religiões afrodescendentes, demonizando seus orixás e entidades, relegando ao candomblé uma noção de cultura subdesenvolvida, primitiva, entre inúmeros outros adjetivos usados para depreciar essas práticas. Ainda hoje, de forma explícita ou velada, a falta de entendimento sobre a lógica que rege as religiões de origem africana acarreta em um forte preconceito contra os seus participantes, que procuram proteger seu legado da maneira como lhes é possível.

Dessa forma, podemos inferir que a incorporação do acaso dentro de um documentário situado no contexto religioso afrodescendente procede de um cuidado muito específico, que deve necessariamente levar em consideração desde a forma de constituição da própria religião no país, até mesmo os significados das situações de interdição ritual, onde é vedado (ou parcialmente vedado) ao documentarista o acesso à prática ritualística. O crivo da captação desse tipo de documentário, se é que podemos propor um tipo específico aos documentários sobre religiões afrodescendentes, não é espontâneo como vimos no caso do Cinema Direto, nem completamente revelado como vimos na incorporação do acaso no

Cinema Verdade²¹: ele é realizado de forma cautelara e sensível, mesmo em aspectos que tangem à sua posterior edição. Ao se propor como uma documentação ética e reflexiva do mundo histórico afro-brasileiro, esse crivo precisa obedecer a uma lógica interna que deve espelhar-se na própria forma de organização das culturas afrodescendentes, que estruturalmente é de respeito ao interdito e a apropriação gradual dos elementos culturais e religiosos que cercam esse universo. Desconhecer essa lógica é o mesmo que não estar advertido do processo central onde se ancora boa parte dos fundamentos religiosos do candomblé. Tal proposta de documentário poderá resultar em um registro superficial ou sensacionalista, além de evidenciar a pouca empatia do documentarista com o meio que escolheu documentar.

Segundo Bill Nichols no livro *Introdução ao Documentário*, o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova visão à memória popular e a história sociais, por isso as questões éticas, bem como a incorporação de situações ocasionais, são fundamentais para se pensar o cinema documentários como um todo, pois ele mostra aspectos ou representações auditivas e visuais que significam e representam os pontos de vista de indivíduos, grupos ou instituições. Nesse sentido o cineasta necessariamente precisa se perguntar “que responsabilidade tem pelos efeitos dos seus atos na vida daqueles que são filmados” e, nesse sentido, “tais questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante que no cinema de ficção”. (NICHOLS, 2008, p. 32). Essas questões apontam para a reflexão da função dos efeitos imprevisíveis e elementos de acaso dentro do processo de produção de qualquer filme documentário, e, como vimos, mais especificamente em documentários sobre comunidades religiosas afrodescendentes. Tal tipo de ponderação deve ser realizada não somente durante a construção do documentário em seu processo de produção, mas também em um momento posterior. Assim a ética do documentarista pode abarcar as relações entre a sua prática e as consequências desta, tanto

²¹ Sabemos que no caso do cinema Verdade existe uma tentativa de revelar a *mise-en-scène* que ocorre na interação entre a equipe com a situação retratada e que mesmo tratando-se de uma intenção, ainda que ideológica, de dar a ver completamente essas relações, essa evidência é sempre parcial e situacional. No caso do cinema documentário afrodescendente de cunho religioso, partimos do pressuposto de que essa relação já estaria (ainda que em um plano ideal) comprometida pela dupla questão do interdito religioso e da importância do segredo na preservação e transmissão dessas religiões.

para aqueles que estão sendo representados no filme, quanto para os espectadores e, até mesmo, para o próprio cineasta, que não está isento de sua responsabilidade com aquilo que retratou.

Para Bill Nichols, os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam, ou que detêm o conhecimento especial de um problema ou de um assunto de seu interesse, correm o risco de explorá-las, em contrapartida aos cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns daquela comunidade, nem que para isso os seus próprios pontos de vista (do cineasta) fiquem relegados ao segundo plano.

Sendo essa uma preocupação do cinema documentário em geral, ao se transpor tais reflexões ao contexto brasileiro religioso afrodescendente, essa premissa se justifica não somente por seu questionamento ser atual e por permear a prática do cinema documentário, mas também, e principalmente, pelas condições sócio-históricas nas quais estão inscritas as religiões africanas no Brasil, bem como pelas situações que tiveram que atravessar para se constituírem hoje ao olhar dos interessados em seu registro.

4.4. Entrelaçamentos narrativos e alternância de gerações

Após os dez minutos iniciais de abertura do filme, iniciam-se os depoimentos das mães de santo, intercalados aos trechos lidos do livro *A Cidade das Mulheres* de Ruth Landes. Os trechos enxertados no filme a partir da leitura do livro da antropóloga são relacionados visualmente com cenas cotidianas da cidade de Salvador, e, algumas vezes, com encenações dos personagens característicos do universo religioso afrodescendente como o malandro Zé Pelintra, estivadores em barcos (clara alusão à figura da entidade das águas conhecida como *marinheiro*) e de uma atriz representando a própria pesquisadora Ruth Landes. Na primeira entrevista temos o depoimento da Ialorixá Maria Estella de Azevedo Santos narrando aspectos de sua trajetória familiar, profissional e religiosa. Interessante notar que em todas as apresentações das personagens o plano sequência se dá invariavelmente com uma aproximação gradual, iniciando-se à distância, até a total revelação visual da entrevistada. A imagem nunca se inicia clara e evidente, embora em voz over possamos compreender claramente que se trata de um relato de uma possível praticante do candomblé por seu conteúdo religioso. Em alguns momentos, esse plano

visual desliza anteriormente sobre outros objetos significativos das histórias que estão sendo narradas; troncos de árvores (símbolo de ancestralidade para a cultura Yorubá), casas onde funciona o terreiro, animais de estimação da entrevistada, para só posteriormente vermos equivaler a voz over com a imagem que lhe faz referência.



(Nesse plano sequência a câmera percorre todo o tronco e raízes externas de uma árvore, até chegar à mãe de santo que está sentada ao seu lado)

Essa opção estética, ocorrida sempre aos inícios de cada entrevista, nos remete à forma como a equipe de produção do filme diz ter acontecido a dinâmica de interação entre eles e as personagens. Ou seja, uma aproximação gradual, que tangencia o assunto sem abordá-lo diretamente e que se dá na confiança e revelação gradual de aspectos ligados ao candomblé e que necessariamente envolve situações pessoais para cada uma dessas mulheres específicas. Dessa forma, o documentário busca espelhar sua própria estrutura narrativa às situações contingenciais de interação ocorridas durante o processo de captação do filme.

Durante a construção do processo oral e narrativo de cada entrevista, observamos que muitas vezes a vida pessoal e fatos marcantes na vida dessas mulheres, como casamento, maternidade e trabalho, estão necessariamente atrelados às funções desempenhadas por elas nos terreiros de candomblé, pois, segundo elas, o candomblé seria representado como uma extensão da vida comum e não algo à parte ou desvinculado da prática doméstica. Daí os terreiros serem chamados de *Casas de Santo* e um dos locais sagrados para a prática do candomblé ser a cozinha. Nesse sentido, a vida religiosa e a pessoal da praticante não se separam, ao contrário, estão inclusas e entrelaçadas na existência de cada personagem, onde, no documentário em questão, cada uma narra ao seu

estilo e com as vicissitudes que lhe são peculiares as situações que as levaram da vida ordinária à prática da religião.

Mãe Maria Estella chega a dizer que o trabalho de santo lhe veio como *herança* de sua avó materna. Ela conta que esse legado retorna somente após as várias tentativas de seu pai de criação para incluí-la em uma norma cristã que fazia sentido para ele. Por influência do pai, Mãe Estella diz ter feito primeira comunhão, crisma e até ter se casado na igreja católica. No entanto, depois de algum tempo, a religião imposta pelo pai deixou de fazer sentido para ela. Nesse momento a personagem passa então a fazer o resgate do orixá da avó materna, notadamente uma orixá guerreira chamada Iansã.

Após assumir seu legado cultural pelo lado africano (materno), a personagem passa a frequentar o terreiro do *Gantois*, onde, após o falecimento de uma mãe de santo da época, passa a dirigi-lo em função de seu engajamento com as cerimônias de santo e *por se dar muito bem* com a dirigente antecessora.



(Entre as memórias de Maria Estella estão seu período de escola, primeira comunhão, casamento na igreja católica e sua transformação em mãe de santo do terreiro que participa como o ponto culminante de seu depoimento).

Tanto no aspecto formal da edição quanto no próprio conteúdo narrativo dos depoimentos, percebemos uma espécie de entrelaçamento narrativo que se manifesta em diversos níveis. Vimos acima uma imbricação de sentidos entre o plano pessoal e o religioso, via de regra presente nesses depoimentos. No entanto, o nível principal, fio condutor que estrutura a narrativa fílmica, está nas cenas em que a voz over (que presentifica as passagens descritivas do diário de campo da antropóloga) é cotejada com os

depoimentos oferecidos pelas mães de santo e com as cenas captadas na cidade de Salvador.

O documentário procura transmitir narrativamente a fusão de dois tempos cronológicos distintos: a descrição visual da antropóloga datada da década de 1930 e as cenas atuais captadas nos mercados de cidade e no Pelourinho. Visualmente é como se a descrição da pesquisadora se fizesse equivaler com as imagens datadas no contemporâneo. A estrutura se dá pela lógica de observador-observado, ignorando, ou transpondo, barreiras temporais. Tal função narrativa tem a função de reatualizar as descrições de Ruth Landes e fazer com que o diário de campo da escritora ganhe vida nas imagens visuais que lhe vemos equivaler. Em alguns momentos essa fusão atemporal também se faz presente nos próprios relatos das mães de santo, onde, por alguns momentos, chegamos a supor um encontro entre a antropóloga e a trajetória de vida das mães de santo em questão, ou, até mesmo, como se Ruth Landes se tornasse uma espécie de narradora onisciente de todo o desenrolar dos acontecimentos no documentário. Tais elementos de composição narrativa parecem encontrar expressividade através da verossimilhança interna que rege o filme, ou seja, o tempo lógico – expresso no desejo de observar e no desejo de dar a ver.

O filme intercala, por exemplo, trechos das cenas das mães de santo oferecendo ao espectador um relato detalhado de suas trajetórias religiosas, com encenações de uma atriz (representando a antropóloga) em um quarto de hotel, lendo seu diário de campo.

Nos trechos encenados temos a seguinte premissa: na década de 1930, Ruth Landes chega a Bahia e a partir de suas primeiras experiências visuais realiza, através da observação da população da cidade, um relato detalhado (notavelmente visual e afetivo) de suas impressões sobre a capital Salvador. Entretanto, o elemento que mais a atrai é a forma de organização das mulheres de santo baianas, a autoconfiança dessas mulheres, além de aspectos estéticos como cores, indumentárias e vestimentas.

Após os quinze primeiros minutos do filme, temos uma montagem em sequência que oferece ao espectador o estilo de edição no qual o filme irá se ancorar. Observam-se nessa sequência imagens de vendas realizadas em mercados populares de Salvador. Essas cenas aparecem sob um filtro esmaecido, sugerindo uma plasticidade gasta pelo passar do tempo, o que claramente sugere que essa seria a imagem contemplada pela própria antropóloga nos anos 1930. Em voz over acompanhamos os relatos de seu diário de campo:

“Por todo canto havia pretas em saias coloridas, torsos e blusas brancas que refletiam a luz do sol. Eram mulheres velhas, mas robustas na aparência e confiantes em si mesmas, profundamente interessadas no trabalho do momento. Geriam açougue, quitandas, balcões de doces, frutas e as barracas em que se vendiam diversas mercadorias, sabão, contas e outras especiarias vindas da costa ocidental da África”.

Logo na cena subsequente mãe Maria Estella conta as memórias que ela associa com a avó, que era feirante em um mercado de Salvador: *“A minha avó Maria Theodora era filha de africano, negociava com peixe, ela vendia peixe no mercado. Morreu com 60 anos, mas a preta fez fortuna com os peixes que vendia na feira, ela morreu rica”.*

Notamos que no plano visual a imagem da feira, antes com o filtro de cores esmaecidas, vai cedendo lugar às cores vivas dos supostos tempos atuais. A imagem se reatualiza a partir do contar de mãe Estella, como se ao narrar o passado ele pudesse se tornar presente mediante o uso da narrativa oral. O uso feito da palavra faz reatualizar a cena da memória da mãe de santo e, também, a própria narrativa escrita da pesquisadora norte-americana que na cena está suposta.



(Nos fotogramas acima vemos cenas atuais de mercados da cidade de Salvador. A cena atualizada da venda de peixes faz referência visual à memória que mãe Estella tem de sua avó materna e que também corresponde à descrição imagética do diário de campo de Ruth Landes)

Curiosamente, a quebra dessa atmosfera fílmica se dá nos depoimentos de pesquisadores, antropólogos e linguistas que vão abordar o assunto pela via formal do saber, através de premissas acadêmicas. Nesses momentos o documentário perde sua

função nostálgica e assume uma postura assertiva de informação. Os personagens da ciência estão situados à parte desse entrelaçamento narrativo, sua função é informar, fornecer dados históricos e dar aparência de veracidade. No entanto, ocorre uma familiaridade que não permite com que a quebra narrativa seja completa: compreendemos que houve uma descontinuidade, mas ela não chega a ser total, existe ainda um sentido estrutural, talvez autorizado pelo fato de ser a própria Ruth uma antropóloga, e/ou também por esperarmos, enquanto espectadores, que antropólogos e demais representantes da ciência venham a ser personagens de filmes como esse.



(Nas imagens acima os depoimentos de Josildeth Consorte, antropóloga, e Maria José Lopes da Silva, etnolinguista)

A partir da segunda metade do filme percebemos que a voz over (leitura do caderno de campo de Ruth Landes) vai se tornando cada vez mais esparsa e passa a dar lugar para questão geracional das mães de santo no exercício do sustento de seus filhos.

Nesse momento a família não é mais a simbólica formada pelos laços religiosos, mas a família da realidade e dos laços sanguíneos das entrevistadas. Em quase todos os depoimentos subsequentes vemos uma clara referência à mulher/mãe como mantenedora da família e responsável pela prosperidade econômica e ascensão social de seus filhos. Após a diáspora dos negros para as Américas, a figura feminina centrou em si a função de sustento dos filhos e da transmissão cultural africana, já que as famílias, ao chegarem nos portos e nos mercados de venda de escravos eram, na maioria das vezes, desgarradas e algumas vezes propositalmente separadas.

Na maior parte dos depoimentos presente nos documentários, as personagens dizem sentir muito orgulho do que fazem (sobreviver do tabuleiro, da comida, do esforço próprio), mas, curiosamente, não querem para seus descendentes o mesmo ofício. Elas trabalham, lutam diariamente para que os filhos possam ser diferentes do que elas foram.

A escola e a educação formal aparecem então como uma alternativa de distanciamento para as memórias da escravidão, ainda ligadas à manutenção das lavouras e preparação dos alimentos. A aquisição do saber estava diretamente associada à mudança da condição do trabalho braçal a que os escravos foram obrigados a assumir e a subida na sociedade vigente e na economia. Como vemos claramente expresso nesses dois trechos de entrevistas que se seguem:

“Daí que ela foi conseguindo através dos seus trabalhos de baixa classificação. Uma senhora vendedora de peixe, de carne, ela já sabia que tinha vindo a lei Áurea, ela não queria que o filho dela passasse pelas atrocidades, pelos sacrifícios que ela passou, então ela os colocava na escola. Elas faziam tudo para que seus filhos tivessem um lugar na sociedade” (Mãe de Santo Estella).

“Elas não criam mais as filhas para ser baiana de acarajé, mas elas investem nelas para disputar os novos mercados, as tecnologias, as coisas da TV” (Vivien Caroline, presidente da associação feminina Didá).

4.5. Mito feminino de fundação do candomblé e predominância feminina

Segundo as mães de santo entrevistadas para o filme é corrente, principalmente na Bahia, a existência de um mito de que as casas de santo foram fundadas por três mulheres, chamadas negras Partido Alto, que posteriormente deram origem a uma espécie de classe social independente de mulheres negras em Salvador. *“Então a gente soube que essa casa daqui é mantida e é gerida por mulher, quem iniciou o nosso axé foram as três, segundo dizem: Anasô, Iadetá e Iakalá.”*

Segundo elas, eram mulheres que uma vez alforriadas passaram a ser mucamas e tomavam para si as direções de suas próprias vidas, distinguindo-se das outras escravas pela forma de se vestir, pelas aquisições pessoais que lhes eram possibilitadas pelas sinhás e principalmente pelas atitudes normalmente associadas à confiança pessoal e segurança social. *“Essas mulheres tinham xale, estavam sempre de xale, parecia que estavam*

eternamente num desfile. Muito bem vestidas, era aquelas sandálias de salto carrapeta”. “O partido alto, naquela época que eu ouvia falar mesmo, que eu era menina né? Partido Alto mesmo era aquelas mulé bunita, bem vestida, cheias de ouros, aquelas mulhé mesmo pra frente” (Mãe Cidália de Irocô).

Podemos perceber, como as próprias mães de santo inferem, que desde a criação do matriarcado do candomblé existe uma questão de poder que permeia as relações de santo e as relações femininas. Ela se dá via a desvinculação com a escravidão e a possibilidade da ascensão social. No entanto, para além de ficarem identificadas com as condições sociais e culturais de suas sinhás, o mito nos fala de mulheres que uma vez livres organizaram-se para reestruturar suas raízes africanas, sobretudo nigerianas de volta ao Brasil. As mulheres do Partido Alto foram responsáveis pela fundação de casas, terreiros e cultos de candomblé em que elas estivessem diretamente ligadas com sua ancestralidade e pudessem finalmente reconstituir os laços familiares perdidos com a diáspora, ainda que essa família fosse agora uma reunião de ideais, práticas e laços afetivos, o que se configurou na família de santo.

“A gente sabe que o candomblé nasceu a partir dessas três mulheres africanas, nem sei se naquela época chamava candomblé, que escondida, porque tinham muita repressão, diziam: vô pra casa de fulano, vô pra casa de fulano e iam lá na sua Baiuquinha pra fazer as suas coisas”. (Mãe Estella)

A essas narrativas vemos associado no plano visual a representação contemporânea de três feirantes da cidade Baixa em Salvador e uma expressão ritual de agradecimento ao mito de fundação, com três vasos representando as três mulheres que teriam dado origem ao candomblé.



(Sequência associada ao mito de fundação do candomblé baiano)

Novamente essas imagens no plano visual associadas com as entrevistas das mães de santo solidificam a transmissão do ideal dos matriarcados yorubás em Salvador, que preenche quase toda a narrativa fílmica no caso de *A Cidade das Mulheres*. Em cada plano sequência, ou nas entrevistas relacionadas com as imagens que lhes são associadas, apreendemos a transmissão da liderança feminina que se configura quase hegemônica nos terreiros de Salvador.

Pela primeira vez, após trinta e cinco minutos do documentário já iniciado, na entrevista de Mãe Stella, vemos uma referência ao movimento feminista: “*Na casa de fundação, desde aquela época mesmo, você vê que não tem nenhum homem iniciado, isso mostra é claro, que as veias eram feministas*”. No entanto, podemos dizer que na grande maioria das entrevistas a mulher aparece em destaque, ocupando relações de poder, sem necessariamente ser comparada ao homem. O que evidencia que a preocupação dessas mães de santo estava atrelada ao resgate de suas culturas ancestrais e na possibilidade de uma ascensão social e econômica. Esse movimento direcionava-se independente de uma suposta opressão de gênero, algo que na realidade parecia não fazer questão para as entrevistadas, visto que a força opressora subjugava a todos os escravos e ex-escravos, sejam eles homens ou mulheres. Mesmo quando fazem referência a questões da atualidade, no que tange ao elemento masculino, notamos um profundo respeito a uma diferença fundamental entre homens e mulheres, que vai desde a função ritual até a divisão de tarefas e atribuições na sociedade.

Ou seja, nos depoimentos femininos e na narrativa do documentário é transmitida a ideia de que homens e mulheres são diferentes, pois o candomblé os reconhece a partir de suas diferenças fundamentais e em quase todas as entrevistadas, não percebemos um discurso que faça alusão à igualdade e emancipação própria do ideário feminista, especialmente em suas origens.

“*Os homens têm as atribuições dele, o alabê (tambor) só pode ser homem, o baruê só pode ser homem, o axé Ogum só pode ser homem. Alguns cargos só homem faz, como tem outros que só mulher faz e homem não vai lá*” (Mãe Stella).

Percebemos assim que as opressões culturais e religiosas advinham dos senhores de engenho e da Igreja Católica, que, como visto anteriormente, eram responsáveis, muitas

vezes conjuntamente, pela dispersão de famílias e pela perseguição cultural e religiosa, que muitas vezes puniam escravos com a morte ou com a total perda de sua dignidade. Dessa forma, a mulher do documentário *A Cidade das Mulheres* tinha outras questões que restringiam sua liberdade de expressão, realização pessoal, cultural e religiosa.

“A gente sabe que na África o babalorixá tinha igual referência que a mulher, mas aqui, minha gente, foi a hora e a vez das mulheres e aqui se diferenciou até da condição feminina na igreja católica, porque a gente sabe que até hoje na igreja católica a mulher esta num plano inferior que o do homem. Nesse ponto eu penso que o candomblé dá uma grande alternativa para se viver dentro de uma sociedade patriarcal e no terreiro a mulher exerce o poder (...) mas isso sem negar o princípio masculino”

Nesse sentido, *negar o princípio masculino* seria contrariar a própria lógica iorubá pois no panteão do candomblé mulheres e homens ocupam lugares diferentes em funções, mas iguais em poder e força. A hierarquia é funcional e não estrutural por natureza, ou baseada numa suposição da oposição inferioridade versus superioridade.

No documentário, as referências visuais ao elemento masculino se dão através de imagens encenadas de divindades iorubás conhecidas pela população em geral, como Oxóssi, Xangô, entre outros. Nessas referências os homens, representados pelas divindades africanas, recebem uma conotação sagrada, carregada de respeito e simbolismo. Nas imagens anteriores às encenações masculinas, temos as sequências associadas com os orixás femininos, detentoras do poder da maternidade, vida e morte. O documentário sugere, através dos depoimentos e das imagens que lhe são associadas, que ambos os elementos convivem de forma complementar e harmônica dentro da lógica iorubana, assim como ela se estabeleceu na Bahia.



(Sequência do elemento masculino associado aos orixás)



(Sequência associada ao Orixá feminino Oxum)

4.6. Referência à mãe, devoção das filhas de santo e finalização do documentário

O documentário finaliza com uma sequência de imagens em que as filhas de santo fazem reverências às mães que foram responsáveis por sua formação pessoal e ritual. *“Primeiro que a maior felicidade da vida é quando você consegue escolher a sua mãe de santo, porque a sua mãe biológica é porque é né? E a mãe de orixá é você que escolhe (...) é aquela amizade de confiança, aquela amizade de você saber que tem com quem contar”* (Mãe Stella). As cenas que antecedem as sequências finais do filme mostram as mães de santo entrevistadas fazendo referências às suas mães de santo; esse é talvez o momento de maior pessoalidade no filme, onde os sentimentos de gratidão, devoção e afeto são claramente evidenciados. Nas imagens associadas aos depoimentos vemos as fotografias das mães de santo que foram responsáveis pela iniciação ritual daquelas que agora eram responsáveis pela formação de inúmeras filhas de santo.



(Material de arquivo presente no filme onde se vê as mães de santo responsáveis pela formação religiosa das personagens que agora dão seu depoimento)

A relação geracional de afeto e suposição de saber entre mãe de santo e filha de santo é encerrada aos 51 minutos do documentário, onde aparece pela primeira vez um plano sequência que não evidencia nem um depoimento, nem uma encenação. Trata-se de um diálogo real entre uma experiente mãe de santo com sua filha, que juntas caminham por uma estrada de terra. A filha de santo faz uma pergunta: *“Como é que faz para ser Yalorixá?”* A mãe de santo responde: *“Minha filha, eu te digo e repito mil vezes. Tem que ser assim, tem que ver o caminho, tem que ver a estrada (...) como a minha mãe de santo sempre me dizia. Isso aí é dedicação e é amor, se a pessoa tem todas essas qualidades poderá ser uma yalorixá”*. Essa cena transmite claramente a ideia do ciclo vital e transmissão feminina geracional, na qual o documentário inicia seu encerramento.

Nas imagens subseqüentes as mães de santo cantam músicas rituais e aparecem dançando em festas e cenas comemorativas.

O filme encerra-se com uma dedicatória do diretor para a avó Maria Benedita, à mãe Creusa e à filha Mônica. Curioso notar que o documentário iniciou-se prestando uma homenagem a Ruth Landes e às mulheres de santo que fizeram o filme. O ciclo narrativo do documentário cotejado com os depoimentos do diretor sugerem a ideia de um percurso que vai da ideia original do filme até um nível de pessoalidade na qual diretor e realidade empreendem um movimento de transformação mútuo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho empreendemos um estudo sobre as funções do acaso na constituição das narrativas de duas realizações com temática religiosa afro-brasileira. Para tanto, trabalhamos inicialmente com a adesão do acaso em diferentes perspectivas de se fazer cinema e em distintos momentos históricos, bem como as implicações estilísticas para cada forma de concepção do cinema documentário. Considerando a escassez bibliográfica sobre o tema, sentimos a necessidade no capítulo 2, *Documentário Religioso Afrodescendente no Brasil*, de fazer um levantamento histórico metodológico sobre algumas realizações audiovisuais que abordassem o tema.

Com as análises fílmicas pudemos elucidar a perspectiva da leitura contingencial que foi proposta, uma vez que trouxemos contribuições no sentido de verificar, no depoimento dos autores dos filmes, de que forma a narrativa foi pensada, modificada e quais os processos intrínsecos para cada produção específica.

Interessante observar que nos dois filmes analisados alguns elementos se repetem de forma muito semelhante em ambas as estruturas narrativas. Nos dois documentários temos o olhar estrangeiro como aquele que vai movimentar a trama. No caso de *A Cidade das Mulheres*, a protagonista Ruth Landes se transforma numa espécie de ponto desencadeador a partir do qual todo o restante do filme flui. É ela quem observa as mulheres baianas, se encanta com suas cores, força e resistência e registra em seu diário de campo suas sensações, descrições visuais e conjecturas teóricas. É claramente percebido que a antropóloga do filme está seduzida pelas especificidades culturais de Salvador e é através de seu olhar de encantamento que temos acesso às entrevistas de todas as mulheres de santo presentes no filme. Ela nos apresenta a todas essas mulheres a partir de sua experiência pessoal, que é suposta no filme, pois a antropóloga é a única personagem fictícia em todo o documentário.

A noção de feminilidade e resistência cultural percebida por Ruth Landes e utilizada no filme pode parecer um pouco estereotipada ou mesmo como um artifício atrativo ao olhar do outro, como uma espécie de convite a um mundo caloroso e exótico. Essa visão confere com o universo imaginário que comumente associamos à Bahia:

mulheres negras, fortes, coloridas, ganhando suas vidas de forma digna. Ou seja, nos remete à figura simbólica com a qual encontramos equivalência na personagem baiana, quase mítica, da vendedora de acarajé. A mulher desse documentário normalmente se liga às funções de culinária como forma de ganhar a vida, estendendo o ambiente doméstico para a rua, com todo seu calor humano e simpatia. Aqui, a noção de “baianidade” está posta de forma clara e em nada contrasta com as imagens que nos vêm à cabeça quando nos reportamos à cidade de Salvador e suas alegorias simbólicas. No relato dessas mulheres encontramos muitas experiências comuns, como a necessidade de perseverar, de conservar a cultura africana e de manter certa tradição baiana comumente associada com a simpatia e a festividade. Sentimentos como o sofrimento, a raiva e a tristeza estão completamente ausentes no filme. A narrativa fílmica aponta no sentido de uma força geracional feminina, associada com a alegria de viver.

Para a autora Vânia Cardoso, no livro *Caroço de Dendê: como ialorixás e babalorixás passam conhecimento a seus filhos*, a transmissão do conhecimento religioso no candomblé tece o fio da memória que liga as gerações, fragmentos da vida e reminiscências de um passado histórico que se reinventa. As memórias pessoais carregam uma carga de mitos que foram trazidos da África e adaptados ao novo contexto cultural brasileiro e que se reatualizam a cada vez que são contadas. As experiências de vida expressam uma sensibilidade que reflete esteticamente a cultura do povo de santo, sendo a dinâmica da transmissão oral dessas histórias uma interação diária entre contadores e ouvintes, transmissão que se dá no dia a dia, de forma coletiva, em meio às expressões festivas e muitas comidas.

A vivência no dia-a-dia das comunidades de candomblé envolve o constante contar de histórias, a transmissão de ensinamento aos mais novos por meio das histórias contadas pelos mais velhos. A esse contar dos itãs, os mitos sagrados do candomblé, mistura-se a troca de histórias de vida dos filhos de santo a intimidade de convivência do povo de santo. (CARDOSO, 1997, p. 13)

Assim, para a autora, o elemento mais marcante e de maior expressão cultural iorubana se dá a partir das preparações de grandes festas, onde a feitura da comida engendra um importante ritual que se constitui para além da função meramente religiosa,

pois realiza um momento de convergência de memórias e inclusão de novas histórias, onde se expressa poeticamente a conexão da vida das mulheres de santo com a função social e religiosa que ocupam. Dessa forma, fica difícil situar até que ponto a imagem comum da baiana advém de uma autenticidade, legitimada por sua própria posição cultural e subjetiva, ou até onde existe um esforço ao utilizar esse arquétipo para uma possível sedução do olhar do outro.

No filme *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*, temos uma estrutura narrativa semelhante, pois é a partir do olhar (nesse caso, literal) do fotógrafo Pierre Verger que temos o desenrolar da trama narrativa situada no espaço entre os continentes Brasil-África. Pierre Verger, como a personagem de Ruth Landes, também encarna o estrangeiro encantado com a figura do negro afro-brasileiro e africano. No caso de Verger, essa fascinação já vinha desde a época em que o fotógrafo era adolescente em Paris. No depoimento dos amigos íntimos da época, percebemos a inclinação para o exótico africano desde a época em que Verger era o que o narrador Gilberto Gil nomeou como um “playboy francês”, claramente fazendo alusão à classe social do personagem e à sua conduta de ter motos e carros de alto valor.

O que interessava para Pierre Verger, como o próprio documentário evidencia, era se afastar daquela cultura de massa francesa que lhe oferecia uma máscara social pasteurizada, fixada em clichês sociais e econômicos, e voltar seu olhar para a grande massa de imigrantes africanos que trabalhava nas feiras dos subúrbios parisienses. Ao chegar ao Brasil, sua percepção de vivacidade entre os negros afro-brasileiros não foi diferente e Salvador foi a cidade escolhida por Pierre Verger para passar o restante de sua vida, onde veio a falecer quando o documentário estava sendo realizado. Segundo ele, em um depoimento dado a Gilberto Gil: “Salvador tem um certo charme, que seduz.”

Para Oscar Cesarotto, no livro *No Olho do Outro* (1996) o olhar estrangeiro é capaz de apreender determinadas especificidades culturais justamente por não estar nelas alienado. Assim, o estrangeiro, o elemento que advém de outro lugar, com costumes, línguas e expressões diversas, percebe na alteridade um encontro da ordem de um encantamento, muito embora esse encantamento aconteça em um primeiro momento a partir de uma sensação de estar diante de algo estranho, sentimento que pode provocar certa angústia em quem observa. A alteridade cultural retratada, nesse caso, por sua grande

diferença em relação ao que é comumente familiar, muitas vezes beira o exotismo. Tal relação faz emergir um desejo de saber mais sobre o novo objeto de admiração e investimento. Esse desejo pode se configurar como um estudo acadêmico, como foi o caso de ambos os protagonistas dos filmes, no registro fotográfico mais ou menos comprometido, em um filme, ou na mera satisfação de algumas curiosidades.

No entanto, em ambas as narrativas, é no mínimo curioso que seja esse olhar estrangeiro que vá nos oferecer dados fundamentais para a solução de situações inerentes à nossa própria identidade e fatos fundamentais de nossa própria história e cultura. No documentário de Pierre Verger é o protagonista quem vai refazer os laços religiosos entre o Benin e os terreiros de origem iorubá na Bahia. Suas fotografias são fundamentais para o registro de momentos ritualísticos e para reestabelecer sentidos perdidos, e ao mesmo tempo tão presentes, entre os dois continentes. Verger trabalhou incessantemente ao longo de toda sua vida para que a conexão entre Brasil e África Ocidental pudesse não ser mais ancorada no automatismo e na alienação, desmistificando antigos paradigmas adotados sem uma reflexão de origem e restabelecendo a esses terreiros baianos sua fonte inerente.

Sabemos que após os estudos de Pierre Verger, vários elementos foram incorporados à própria tradição ritualística do candomblé baiano e muitas insígnias redescobertas pelo pesquisador passaram a ocupar um lugar central nos panteões de candomblé dos tradicionais terreiros baianos. A África brasileira estava, a partir de então, menos associada ao imaginário corrompido pelos senhores de engenho e pela Igreja Católica e mais confiante em suas reais ligações ancestrais. Por outro lado, também existe a crítica de que, com essa conduta, Pierre Verger tenha acentuado uma tendência à pureza africana cultuada posteriormente por muitas casas de candomblé em desmerecimento de outras práticas religiosas semelhantes.

Outro elemento comum às duas narrativas é a questão do espaço físico da cidade de Salvador como o local geográfico legitimado como principal representante da África no Brasil. Sabe-se que a Bahia foi um dos estados brasileiros de maior recebimento dos negros africanos na época da escravidão, especialmente devido à sua posição geográfica, o que facilitou a chegada das embarcações, comumente chamadas de navios negreiros. Embora a Bahia tenha sido um dos estados brasileiros que mais recebeu os negros africanos, ele não foi o único. Assim como a Bahia, muitos africanos foram enviados para o trabalho nas

minas na região das Minas Gerais, para as fazendas de café e cana no estado de São Paulo e também para o trabalho nas lavouras no estado do Rio de Janeiro, onde até hoje existe o registro de comunidades quilombolas que, inclusive, fazem o uso linguístico de dialetos ainda hoje falados em locais como Angola, por exemplo. Segundo o pesquisador Roger Bastide, em termos numéricos existe uma grande imprecisão por parte dos pesquisadores no assunto, sendo atualmente cogitada a hipótese da chegada de 3.500.000 africanos ao litoral brasileiro. Dessa maneira, no início do século XIX os negros dominavam demograficamente os brancos, o que nos permite compreender porque eles puderam manter parte de sua herança cultural, que vieram a se constituir atualmente nos terreiros de candomblé.

Com relação à quantidade de negros enviados para o trabalho escravo nos distintos estados do Brasil, existe uma grande imprecisão estatística, e sabe-se que no estado baiano os iorubás e os nagôs centralizaram todo um processo de identidade africana, unificando ou aglutinando diversas origens étnicas vindas da África. A predominância da cultura iorubá-nagô é fato marcante em Salvador e podemos encontrá-la em todos os terreiros utilizados para os dois documentários. A própria estética iorubá é explorada em vários planos de ambos os documentários. Isso se reflete nas cores, indumentárias e caracterizações rituais utilizadas para a fotografia dos filmes em questão. Não podemos deixar de citar que ambos os protagonistas, Verger e Ruth Landes, se dedicaram a pesquisar esse tipo específico de cultura e etnia²², que, por sua vez, era mais preponderante na cidade de Salvador.

Entre outros fatores que podemos aventar para a justificativa de Salvador ser tão explorada enquanto imagem estética nos dois documentários está o fato da cidade ser reconhecida mundialmente como um polo de grande potencial turístico, notadamente procurado por turistas do mundo inteiro, que se impressionam com suas belezas naturais e exotismos. Segundo Cid Teixeira, historiador, Salvador sempre foi palco do fascínio que uma cidade pode exercer sobre o outro; no documentário Pierre Verger ele explicita: *“Aquela cidade de um cachê, um jeito, uma atmosfera especial, no fim dos anos 40 a cidade era muito novecentista, não tinha ainda ganho o século XX”*. Ao que Jorge Amado

²² Etnia é um conceito relevante, embora complicado para se trabalhar nesse caso, pois o que hoje conhecemos como cultura iorubá se constitui da junção de diversas etnias menores que foram “englobadas” por ocasião das práticas religiosas no Brasil colonial.

complementa em entrevista: “*A avenida do Taboão era uma beleza, casas coloniais todas antigas*”. A concepção de Salvador como uma cidade histórica, situando-a fora do tempo contemporâneo que se reporta necessariamente à atmosfera ancestral africana e ao período colonialista, está mais explicitada no filme *A Cidade das Mulheres*. O documentário do diretor Lázaro Faria concebe a cidade com uma independência narrativa de seu fio condutor: a chegada da antropóloga Ruth Landes à Bahia, onde, arrebatada pela cidade, inicia a escrita de seu livro, que por sua vez vai nomear o filme. O espaço físico da cidade de Salvador em *A Cidade das Mulheres* vai ganhar plena autonomia narrativa, tornando-se mais um personagem do filme que um espaço para os acontecimentos narrados. A cidade parece dialogar com as personagens, revelar-se pouco a pouco como um das protagonistas principais do documentário. No filme *Pierre Verger*, afirma-se o diálogo África-Bahia, sendo o foco centralizado no Benin, nas nações de cultura iorubá em geral e no terreiro *Opon Ofonjá* em Salvador, que era frequentado pelo fotógrafo. Os locais físicos aparecem como fonte de informação lógica e relacionados à biografia de Verger. No documentário do diretor Lázaro Faria nota-se uma paixão relacionada à cidade e a capacidade de sedução que Salvador pode ter aos olhos estrangeiros. Já em *Pierre Verger* temos a cidade a partir de uma noção mais exata, e talvez até mais antropológica, no sentido de ela ser, fundamentalmente, objeto de estudo e recolhimento de dados em quase todo o filme.

Para acentuar algumas diferenças entre as duas produções, podemos concluir que embora ambos os filmes tenham tido grande repercussão no Brasil e na Europa, as suas formas de produção e cálculos de distribuição foram muito distintos. *Pierre Verger* surgiu após uma encomenda formal de um canal de televisão estrangeiro e, como o próprio diretor nos disse por entrevista, muitas das imagens utilizadas para compor o filme, principalmente aquelas em que aparecia o fotógrafo Pierre Verger, já haviam sido gravadas para um documentário anterior em que o tema principal era o músico Gilberto Gil. A equipe foi a mesma durante todo o processo de produção do filme e era formada por profissionais de confiança de Lula Buarque, com os quais estava familiarizado devido a produções anteriores. A captação das imagens durou cerca de um ano. O processo posterior de exibição estava atrelado às parcerias realizadas anteriormente ao filme e a produção já contava com um distribuidor quando foi finalizada. Nesse sentido, a produção só foi viável a partir de um contrato formal e de todo um cálculo que foi realizado antes de iniciar-se. O

diretor Lula Buarque não manifestou qualquer ligação de afeto ou proximidade com o tema do afrodescendente do candomblé. As ligações e lembranças que o reportam ao documentário, assim como boa parte do processo criativo, se remetem às noções estruturais de narrativa e de condução da linguagem fílmica, sem recorrer necessariamente a uma participação ativa com a cultura retratada. Embora, é claro, sua própria presença por ocasião das filmagens movimente um engajamento do qual não é possível prescindir. Com relação às adesões do acaso, podemos perceber que as contingências “atravessaram” o processo de produção do documentário, sem necessariamente haver uma leitura êmica, ou uma tentativa de inclusão das comunidades de santo no próprio processo fílmico. Isso faz de *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* uma produção na qual ressaltam os aspectos técnicos e estéticos mais ligados à estrutura fílmica em si e menos ao tema das religiões africanas e afro-brasileiras.

No filme *A Cidade das Mulheres* temos outro panorama no que tange à produção e à exibição do filme. Desde o início das entrevistas o diretor demonstra uma ligação afetiva com o tema, considerando as pessoas da equipe como amigos e parceiros fundamentais durante o percurso do filme e mesmo após seu término. O povo de santo era descrito pelo autor com intensa familiaridade. O diretor chega a destacar peculiaridades das personalidades das mães de santo, e até mesmo preferências afetivas em relação a determinadas dirigentes dos terreiros com as quais mantinha uma relação de aprendizado e profunda admiração. Dessa forma, o filme se engaja como um projeto pessoal do diretor quando esse chega a afirmar que “tinha que terminar o documentário” e que ele “devia isso ao filme”. O processo de produção e edição do material demorou cerca de seis anos para ser concluído em função de aspectos que iam desde a falta de recursos até a mobilidade da equipe envolvida. A divulgação baseou-se na venda de DVDs e engajamentos em mostras pelo mundo. Atualmente o documentário será veiculado em uma televisão pública, o que provavelmente ampliará sua circulação. O acaso é incluído no bojo criativo da fase de captação das imagens e no próprio desenrolar dos acontecimentos no período de produção do filme, pois, nesse caso, tem-se uma compreensão de determinados fatores êmicos que são entendidos como sagrados, devendo portanto ser acolhidos e trabalhados como questões do próprio filme.

De maneira geral, podemos perceber, através desse trabalho, que o acaso ocupa um lugar muito importante no imaginário popular religioso dos cultos de origem afro-brasileira como o candomblé e a umbanda. Notadamente, esse “acaso” é evidenciado a partir do encontro entre dois universos simbólicos. Ao se documentar uma determinada cultura atribuímos, ainda que aleatoriamente, sentidos e significados para ela a partir de nosso próprio universo referencial. O oposto também é verdadeiro: os cultos de origem africana adaptados ao Brasil fazem uma interpretação específica dos eventos decorrentes da relação constituída entre eles e eventuais documentaristas que intencionam retratá-los. A própria presença do realizador, como nos relatam vários diretores, é recebida como o equivalente a um enigma a ser decifrado, não especificamente no que concerne à realização do filme, mas sobre algo que se remete a uma espécie de “função ritual” desse novo elemento dentro do panteão religioso. A relação dos sujeitos praticantes dos cultos afro-brasileiros com a figura do realizador é mediada por esse sistema de pensamento e crenças que oferece um lugar religioso ao diretor e sua equipe, bem como um sentido para sua presença e para a função do filme que está sendo feito. Não é raro que documentaristas, antropólogos, viajantes e interessados de qualquer natureza sejam nomeados a partir de insígnias próprias da lógica religiosa. Pierre Verger, por exemplo, foi nomeado como *Pierre Fatumbi Verger*, que significa renascido no Ifá, pois sabia guardar segredo (e por isso teve acesso a rituais religiosos extremamente resguardados). Dessa forma, nada mais justo que o sistema de codificação religioso afrodescendente possa absorver e dar sentidos para a presença do acaso nas filmagens dos documentários que têm como objetivo retratá-lo. Parece pertinente que esse próprio sistema de cognição seja utilizado para perceber sutilezas e lógicas intrínsecas ao próprio encontro entre o cineasta e a cultura observada. Normalmente as religiões afro-brasileiras apontam para as funções do acaso como presenças sutis de epifania, que irrompem quando o que é entendido internamente como “sagrado” intenciona mostrar ou evidenciar fatos importantes no processo de documentarização de uma cultura, que possivelmente não tenham sido percebidos pelo cineasta. Muitas vezes, tal lógica interna, utilizada pelos praticantes das religiões afro-brasileiras, é advinda de um processo de resistência a uma série de processos culturais e históricos que tendem a apagar traços específicos de uma determinada tradição oral, que muitas vezes tem seu saber menosprezado como parte de “crendices” e “superstições”.

O acaso, quando ocorre no momento das captações das imagens, tem uma função “sagrada”, que, enquanto tal, deve ser respeitada e acolhida. Ambos os cineastas estudados no presente trabalho assinalaram várias experiências com essas significações do inesperado advindas da “população de santo”, médiuns e frequentadores do candomblé. Significações que emergiam em pequenos fatos inusitados, até em grandes acontecimentos como a morte de Pierre Verger durante a realização do filme. As vicissitudes presentes nessas relações denotam a construção de um processo que inclui a própria população de santo na construção do filme. Não podemos nos esquecer, que no documentário *A Cidade das Mulheres*, a atuação das figuras religiosas se deu para-além do âmbito de personagens do filme, uma vez que elas eram convocadas a interpretar e avaliar aspectos intrínsecos da própria realização do documentário.

Para finalizar, gostaríamos de acentuar que o processo de trabalho para a realização dessa dissertação centrou-se nos documentários no formato longa-metragem, dedicando o foco de sua análise a duas produções que tiveram grande repercussão no Brasil e no exterior. A partir dessas duas produções, intencionamos transmitir um recorte do vasto panorama do documentário religioso afrodescendente brasileiro, que vem crescendo cada vez mais no cenário contemporâneo e que ainda é tão pouco estudado pela comunidade acadêmica.

Esperamos, também, que o trabalho possa auxiliar novas pesquisas por vir e consideramos válidas futuras produções que possam recobrir aspectos não abordados nesse trabalho, como a análise quantitativa e qualitativa dos documentários no formato curta-metragem, que hoje integram grande parte do corpus fílmico de festivais específicos para produções que abordem as temáticas afrodescendentes ou os festivais de cunho etnográficos, ou mesmo as produções levantadas aqui no capítulo 2. Além disso, considerando que esse trabalho centrou-se na análise de dois filmes que abordam características específicas da religião do candomblé Iorubá, constatamos a necessidade de estudos posteriores que venham contemplar produções que trabalhem com outras peculiaridades de religiões afrodescendentes como por exemplo a umbanda, o vodum (mais comumente encontrado no Maranhão) ou candomblé de origem angolana. Certamente há muito ainda para ser estudado sobre o tema e esperamos que o trabalho possa ser de utilidade para quem se interessar pelo assunto e também como consulta bibliográfica dos

trabalhos vindouros no sentido de ampliar a produção acadêmica acerca dessa temática e despertar interesse nos estudos sobre o assunto.

BIBLIOGRAFIA

BAIRRÃO, Miguel. Subterrâneos da Submissão: sentidos do mal no imaginário umbandista. *Revista Memorandum. Memória e História em Psicologia*, Belo Horizonte, n. 2, p. 55-67, abr. 2002.

_____. Raízes da Jurema. *Revista Psicologia USP*, São Paulo, n. 1, vol. 14, p. 157-184, 2003.

BARTUCCI, Geovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1973.

----- . *O Candomblé da Bahia – Rito Nagô*. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

BERNARDET, Jean Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Novos Rumos do Documentário Brasileiro?”. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2003 – VII Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.

BRÜSEKE, Franz Josef. Risco e contingência. *Socitec e-prints*, Florianópolis, vol. 1, n. 2, p. 35-48, jul./ dez. 2005.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CESAROTTO, Oscar. *No Olho do Outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

COMOLLI, Anne. “Elementos de método em antropologia fílmica”. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (orgs.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

D'ALMEIDA, Alfredo. O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise. *Revista Eletrônica do Laboratório Aruanda*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

DOUCHET, Jean. Poursuite, suite et blocage. In: *Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique*, 5: 151-162, 1993.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes., 2001.

ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do Acaso*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da Ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch 2009*. Retrospectivas e colóquios no Brasil. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 19-35.

FRANÇA, Maria I. A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise. In: GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Papyrus, 1998.

FREIRE, Marcius. A questão do autor no cinema documentário. *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, n. 24, 2005.

_____. Jean Rouch e a invenção do outro no documentário. *Doc on-line. Revista digital do cinema documentário*, n. 3, dez. 2007.

GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1980.

GUERREIRO, Goli. *Terceira Diáspora: culturas negras no mundo atlântico*. Salvador: Ed. Corrupio, 2010.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LINS, Consuelo e MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- MÃE BEATA DE YEMONJÁ. *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros: como ialorixas e babaloxixas passam conhecimentos para seus filhos*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 1997.
- MARLLAMÉ, Stépháne. *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*. IN: CAMPOS, Augusto de. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- MONTE-MÓR, Patrícia. Religião e filmes documentários no Brasil. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Santiago, n. 5, p. 133-142, jul. 2005. Disponível em: <http://www.antropologiavisual.cl/monte_mor.htm>. Acesso em: 18 de abril de 2012.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.
- NUNES, Fátima. *A experiência das Imagens*. Lisboa: Scribd, 2010.
- PEÑUELA, Eduardo. *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- RAMOS, Clara. *As múltiplas vozes de Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- RAMOS, Fernão (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- _____. *Mas afinal... O que é mesmo Documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro: Pallas editora, 2001.
- SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.
- _____. (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 1998.

_____. Balinese Character (re)visitado. In: *Os Argonautas do Mangue*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto ègun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SAPHIRA, Bruno. *Acaso e Cinema Documentário*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SERRA, Jennifer. Cinema e Candomblé: a autoria do discurso no filme Iaô. *Cadernos da Pós Graduação*, vol. 10, 2009, p. 231-244.

TACCA, Fernando de. Candomblé: imagens do sagrado. *Campos - Revista de Antropologia Social*, 2003. Disponível em:

<<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/1593/0>>. Acesso em: 14 jan. 2012.

TEIXEIRA, Elinaldo. Cinema e poéticas de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. *O Terceiro Olho*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VILHENA, Santos. *Recopilação de notícias soteropolitanas e brasilicas contidas em XX cartas*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1921.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.